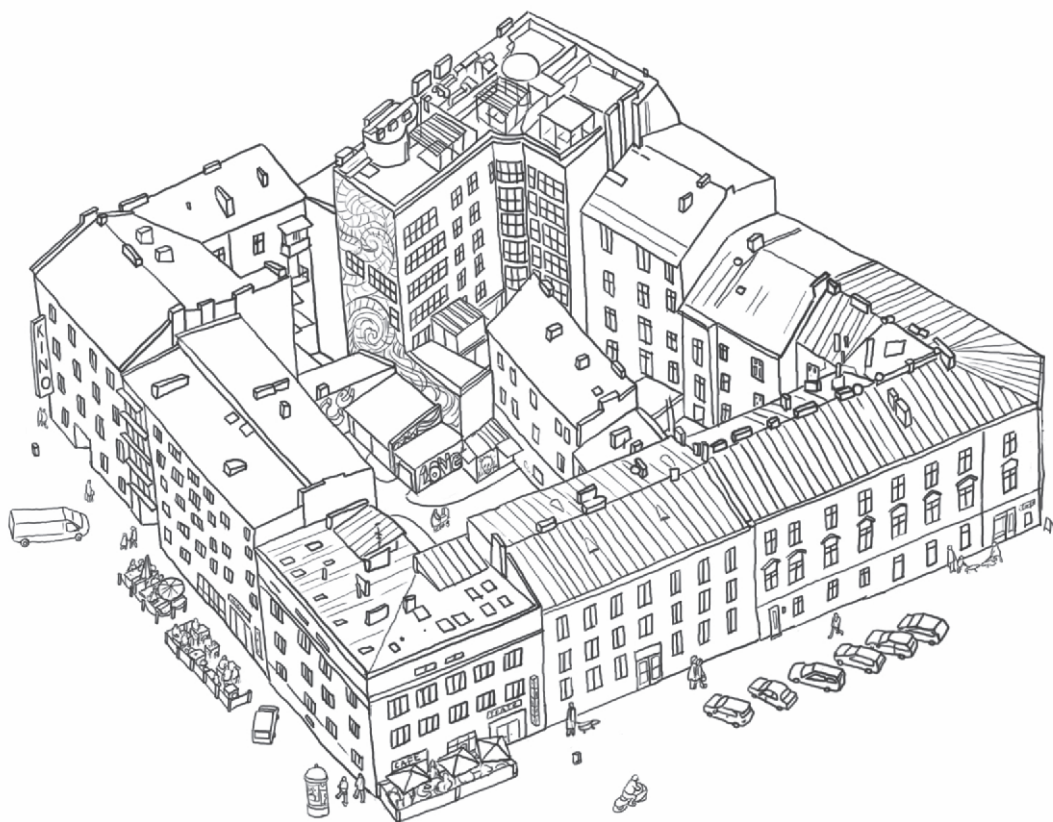


Monika Murzyn-Kupisz, Jarosław Działek

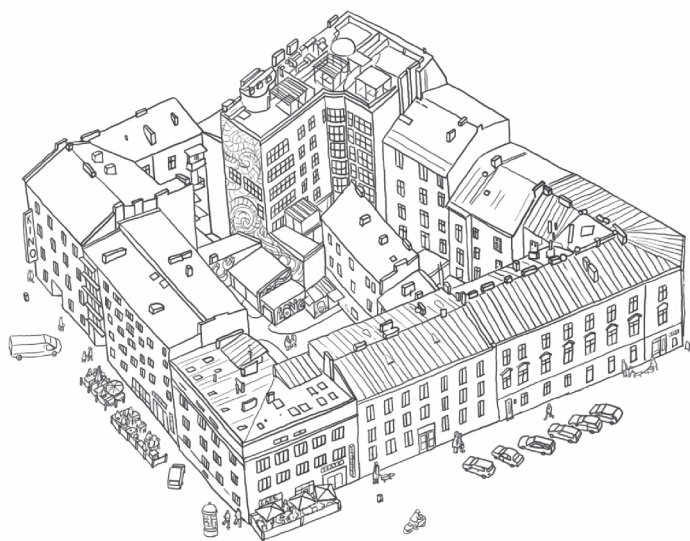
ARTYŚCI W PRZESTRZENI MIEJSKIEJ KRAKOWA I KATOWIC



ARTYŚCI W PRZESTRZENI MIEJSKIEJ
KRAKOWA I KATOWIC

Monika Murzyn-Kupisz, Jarosław Dziętek

ARTYŚCI W PRZESTRZENI MIEJSKIEJ KRAKOWA I KATOWIC



Kraków

Publikacja dofinansowana przez Uniwersytet Ekonomiczny w Krakowie w ramach grantu NCN pt. „Społeczno-ekonomiczne uwarunkowania i implikacje działalności artystów w przestrzeni miast postsocjalistycznych”, umowa nr UMO-2012/05/E/HS4/01601 do wniosku nr 2012/05/E/HS4/01601.

Projekt został sfinansowany ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2012/05/E/HS4/01601.

© Copyright by Monika Murzyn-Kupisz, Jarosław Działek and Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2017

ISBN 97883-242-3137-9
e-ISBN 97883-242-3277-2
TAiWPN UNIVERSITAS

Recenzent
dr hab. Krzysztof Gwosdz

Opracowanie redakcyjne
Józefa Kunicka-Synowiec

Projekt okładki i stron tytułowych
Sepielak

Na okładce
Grafika „Na dzielnicy” (2013) autorstwa Magdaleny Syboń

www.universitas.com.pl

Spis treści

Wykaz skrótów	7
Wstęp	9
1. Artyści jako specyficzna grupa społeczna i zawodowa	47
1.1. Artyści – niejasności i wyzwania definicyjne	47
1.2. Kryteria definiujące i różnicujące artystów	51
2. Artyści a procesy przemian współczesnych miast	71
2.1. Ekonomiczny wymiar oddziaływania artystów na miasta	71
2.2. Artyści a koncepcje rozwoju miast odwołujące się do kreatywności	79
2.3. Czynniki międzymiejskich migracji artystów	88
2.4. Artyści a skupienia działalności artystycznych i kreatywnych w mieście	99
2.5. Rola artystów w procesach gentryfikacji i rewitalizacji	114
2.6. Artyści a jakość życia, spójność społeczna i aktywizm miejski	124
3. Kraków i Katowice jako ośrodki artystyczne	145
3.1. Atrakcyjność obu miast z perspektywy młodych twórców	147
3.2. Doświadczenia migracyjne dojrzałych artystów i ich uwarunkowania	161
3.3. Strategie migracyjne artystów a pozycja ośrodków artystycznych	185
4. Preferencje i decyzje przestrzenne artystów dotyczące miejsca zamieszkania w Krakowie i Katowicach	193
4.1. Miejsca zamieszkania artystów w świetle spisu powszechnego	193
4.2. Miejsca zamieszkania studentów uczelni artystycznych	209
4.3. Decyzje mieszkaniowe twórców jako element ich biogeografii	220
4.4. Preferencje mieszkaniowe artystów a upodobania miejskiej bohemy	245
4.5. Uwarunkowania wyboru miejsca zamieszkania	254

5. Artyści jako konsumenci miejskiej oferty usługowej i użytkownicy udogodnień w Krakowie i Katowicach	257
5.1. Formy i miejsca spędzania czasu wolnego przez młodych artystów	257
5.2. Uwarunkowania spędzania czasu wolnego przez starszych artystów	266
5.3. Miejsca spotkań towarzyskich i zawodowych artystów	272
5.4. Konsumpcja kulturalna i rekreacyjna dojrzałych artystów	293
5.5. Korzystanie z oferty handlowej a wyobrażenia o preferencjach bohemy	303
5.6. Miasto jako inspiracja twórcza	309
6. Produkcja i konsumpcja artystyczna w Krakowie i Katowicach	327
6.1. Przestrzeń działalności artystycznej i kreatywnej w świetle danych statystycznych	327
6.2. Pracownie twórcze jako miejsca produkcji artystycznej	347
6.3. Widoczność działalności artystycznej i kreatywnej w przestrzeni miasta	354
6.4. Obraz przestrzeni konsumpcji artystycznej w informatorach kulturalnych	389
6.5. Czynniki wyboru miejsca tworzenia przez artystów	423
7. Przestrzeń artystyczne Krakowa i Katowic w wyobrażeniach artystów	461
8. Artyści a ich role społeczne w mieście	495
Wnioski. Uwarunkowania i implikacje obecności artystów w miastach	511
Bibliografia	551
Spis rycin	577
Spis tabel	579
Załącznik 1	583
Załącznik 2	587

Wykaz skrótów

AGH	Akademia Górniczo-Hutnicza
AM	Akademia Muzyczna
ASP	Akademia Sztuk Pięknych
BWA	Biuro Wystaw Artystycznych
ESK	Europejska Stolica Kultury
GUS	Główny Urząd Statystyczny
ISCED	International Standard Classification of Education (Międzynarodowa Standardowa Klasyfikacja Edukacji)
KAFM	Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego
KBF	Krakowskie Biuro Festiwalowe
KSA	Krakowskie Szkoły Artystyczne
KZiS	Klasyfikacja Zawodów i Specjalności
MCK	Międzynarodowe Centrum Kultury w Krakowie
MNK	Muzeum Narodowe w Krakowie
MOCAK	Museum of Contemporary Art in Krakow – Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie
MOS	Małopolski Ogród Sztuki
MŚP	małe i średnie przedsiębiorstwa
NOSPR	Narodowa Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia
NSP	Narodowy Spis Powszechny
OECD	Organisation for Economic Cooperation and Development (Organizacja Współpracy Gospodarczej i Rozwoju)
PAU	Polska Akademia Umiejętności
PK	Politechnika Krakowska
PKD	Polska Klasyfikacja Działalności
PWST	Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna
REGON	Rejestr Gospodarki Narodowej
SARP	Stowarzyszenie Architektów Polskich
SPAM	Stowarzyszenie Polskich Artystów Muzyków
SPATiF	Stowarzyszenie Polskich Artystów Teatru i Filmu

Wykaz skrótów

TPSP	Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych
UEK	Uniwersytet Ekonomiczny w Krakowie
UJ	Uniwersytet Jagielloński
UMK	Urząd Miasta Krakowa
UNESCO	United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (Organizacja Narodów Zjednoczonych do spraw Oświaty, Nauki i Kultury)
UP	Uniwersytet Pedagogiczny
WRiTV UŚ	Wydział Radia i Telewizji Uniwersytetu Śląskiego
WST	Wyższa Szkoła Techniczna
ZAiKS	Związek Autorów i Kompozytorów Scenicznych
ZASP	Związek Aktorów Scen Polskich
ZPAP	Związek Polskich Artystów Plastyków

Wstęp

W ostatnich latach można zaobserwować znaczące zmiany w postrzeganiu kultury i jej społeczno-ekonomicznych funkcji. Jej przydatność jest coraz częściej rozumiana nie tylko w kontekście wykorzystania jako narzędzia edukacyjnego i cywilizacyjnego lub ideologiczno-tożsamościowego obciążającego budżet publiczny. Zarówno z perspektywy neoliberalnych koncepcji rozwoju, jak i z punktu widzenia postulatów rozwoju zrównoważonego widzi się ją w coraz większym stopniu jako sektor wpływający wieloaspektowo na przekształcenia miast i regionów. W rezultacie w minionym ćwierćwieczu znacząco wzrosło zainteresowanie przedstawicieli nauk społeczno-ekonomicznych problematyką powiązań między kulturą i kreatywnością a rozwojem społeczno-ekonomicznym oraz uwarunkowaniami i konsekwencjami funkcjonowania sektora kultury i działalności kreatywnych w ośrodkach miejskich (Bianchini, Parkinson 1993; Throsby 2001; Greffe i in. 2005; Bille, Schulze 2006; Landry 2008).

Istnieją przy tym różne, nakładające się na siebie sposoby konceptualizacji „gospodarki kultury” (*cultural economy*), które mogą wpływać na ukierunkowanie badań relacji między kulturą a rozwojem miast. Obejmują one według Carla Grodacha (2013) następujące modele: 1) konwencjonalny – skupiony na instytucjach kultury i ich publicznym finansowaniu; 2) miasta kreatywnego; 3) sektora kreatywnego; 4) zawodów związanych z kulturą oraz 5) planowania strategicznego uwzględniającego kulturę. Kwestie kultury i kreatywności w mieście odgrywają zatem pierwszoplanową rolę w kilku obecnie rozwijanych nurtach badawczych, do których zaliczyć można koncepcje kreatywnego *milieu* (Törnqvist 1983; Wojan i in. 2007; Meusburger 2009), miasta kreatywnego (Landry 2008), pola kreatywnego (Scott 2010), a zwłaszcza klasy kreatywnej (Florida 2002, 2012).

W tym kontekście artyści wydają się interesującym przedmiotem analiz z co najmniej kilku powodów. Przede wszystkim to grupa społeczna i zawodowa, dla której środowisko miejskie jest szczególnie atrakcyjne. Zwłaszcza duże ośrodki miejskie oferują im lepiej rozwiniętą infrastrukturę kulturalną, szerszy rynek dóbr i usług kultury oraz większą liczbą podmiotów wyrażających zapotrzebowanie na ich zdolności i umiejętności (Zukin 1989; Lloyd 2004; Markusen 2006; Kelly, O'Hagan 2007; Montgomery 2008; Debroux 2009, 2013b; Woldoff i in. 2011; Boichot 2013; Działek,

Murzyn-Kupisz 2014a; Hill 2014; Schich i in. 2014; Klekotko, Navarro 2015). Miasta, w szczególności metropolie, zapewniają też zróżnicowane środowisko społeczne i kulturowe, w którym twórcy mogą poszukiwać inspiracji oraz rozwijać tradycyjną i awangardową działalność twórczą (Golka 1995). Potwierdzają to badania pokazujące wyraźną koncentrację artystów w miastach, zwłaszcza w ośrodkach metropolitalnych (Debroux 2009; Throsby, Zednik 2010; NEA 2011; Alfken i in. 2015). Warto przy tym pamiętać o zmieniającej się w czasie konfiguracji głównych ośrodków artystycznych na świecie czy w danych krajach (Wallis 1964; Kelly, O'Hagan 2007; Schich i in. 2014).

Na znaczenie „geografii” dla życia artystycznego zwracają również uwagę socjologowie. Jak stwierdza Marian Golka (2012: 144–145):

są obszary geograficzne, które bardziej niż inne sprzyjają działalności twórczej, i wcale nie wynika to z ich ukształtowania fizjograficznego czy cech klimatycznych, lecz z uwarunkowań społeczno-kulturowych. Rozwinięte życie artystyczne, rozbudzone zainteresowania odbiorców sprzyjają nie tyle rodzeniu się talentów (...), ile ich odkrywaniu, kształceniu, rozwijaniu i społecznemu wykorzystaniu (...). Są też miejsca szczególnie korzystne dla karier artystycznych, tzn. takie, które leżały lub aktualnie leżą na trajektorii dziejów cywilizacji, miejsca, w których działo się coś ważnego w sensie politycznym, gospodarczym, społecznym oraz kulturowym. (...) Tam też rozkwitają wszelkie instytucje artystyczne sprzyjające procesom tworzenia sztuki, jej obiegu obecności i odbioru (...), lepsze warunki do „odmładzania” następnych pokoleń odbiorców czy wyznawców.

Zainteresowanie przedstawicieli nauk społecznych, w tym geografów i ekonomistów, obecnością artystów w miastach nie wynika jedynie z tego, że są oni uznawani za grupę zawodową wnoszącą wkład w tworzenie dochodów i miejsc pracy, a szerzej w lokalny i regionalny rozwój gospodarczy, lecz także ponieważ dzięki swym działaniom i stylowi życia przedstawiciele świata sztuki mogą być szczególnie widoczni w krajobrazie miejskim, gdyż nadają mu unikatowe cechy i klimat oraz współtworzą środowisko kreatywne (Markusen, King 2003; Markusen 2006, 2014). Mogą stanowić grupę społeczną i zawodową, która zarówno inspiruje i wpływa na przemiany miast (postrzegane jako pozytywne lub negatywne) w zakresie funkcji, wizerunku, gospodarki, środowiska i krajobrazu kulturowego oraz środowiska społecznego, jak i jest narażona na instrumentalizację przez innych miejskich interesariuszy, a nawet może należeć do środowisk poszkodowanych w rezultacie współczesnych przemian miast.

Z perspektywy analiz relacji kultura a rozwój miasta skupionych na zawodach związanych z kulturą dotychczasowe ujęcia teoretyczne i badania empiryczne dotyczące artystów wydają się zbyt powierzchowne, by w pełni wyjaśnić zachowania i decyzje przestrzenne twórców, ich uwarunkowania oraz kulturowe, społeczne

i ekonomiczne implikacje obecności tej grupy zawodowej w miastach. Nadal nie w pełni rozpoznana jest kompleksowa natura możliwych wzajemnych powiązań między obecnością i działalnością artystów a rozwojem miast, zwłaszcza ich wpływu na dane dzielnice (Pratt 2008; Lloyd 2010; Markusen, Gadwa 2010; Musterd, Murie 2010; Krätke 2011; Borén, Young 2013a; Silver, Miller 2013). W dyskursie naukowym wyrażana jest więc potrzeba „bardziej głębokiego zaangażowania [geografii – M.M.K., J.D.] w kwestie związane ze sztuką”, w szczególności dezyderat, by badania tego typu były „mniej skupione na wyobrażeniach, a więcej na praktykach [w przestrzeni miejskiej – M.M.K., J.D.]” (Bain 2003: 304). Do tego postulatu nawiązuje amerykańska ekonomistka Ann Markusen (2014: 583), która zachęca do studiowania roli „różnych protagonistów świata sztuki (uczestników życia artystycznego, artystów, organizacji artystycznych) oraz ich zachowań przestrzennych”. Wiele opracowań podkreśla zatem, że nadal mało wiadomo na temat „geografii bohemy” lub „geografii artystów”, zwłaszcza w odniesieniu do mniej znanych ośrodków miejskich, określonych grup zawodowych w obrębie profesji artystycznych oraz motywacji ich decyzji przestrzennych (Cameron, Coaffee 2005; Ryberg i in. 2013). Dodatkowo w badaniach empirycznych występuje więcej porównań międzymiejskich niż wewnątrzmijskich (Florida 2002; Musterd, Murie 2010), a analizy łączące te dwie skale przestrzenne są niezwykle rzadkie (Krätke 2011).

Do podejmowania bardziej dogłębnych i całościowych analiz dotyczących zachowań przestrzennych artystów nawołuje m.in. uznana badaczka tematu Markusen (2014: 568). Widzi ona konieczność badań, które „wykorzystują metody mieszane, są wielodyscyplinarne oraz porównywalne w skali krajowej i międzynarodowej”. Zwraca także uwagę na fakt, że

w wielu z opublikowanych badań o charakterze akademickim oraz raportach dla potrzeb polityki miejskiej brakuje dostatecznego zrozumienia, jak interesariusze indywidualni oraz organizacyjni dokonują wyborów w odpowiedzi na złożone i dynamiczne środowisko miejskie.

Przedsięwzięcia badawcze ujmujące artystów, które postuluje, z jednej strony powinny się wpisywać w rozważania na temat ogólnej misji i funkcji pełnionych w mieście przez szeroko rozumianą kulturę i sztukę, z drugiej dostrzegać i traktować jako równoprawne różne przejawy działalności artystycznej, również te poza głównym nurtem sztuki, nieosadzone w tradycyjnym środowisku instytucjonalnym. Zdaniem Markusen (2014: 577–578):

niewiele wiemy na temat zachowań artystów w odniesieniu do miast (...). Nowe zainteresowanie tym, gdzie i dlaczego artyści decydują się mieszkać i pracować, odzwierciedla zmianę w badaniach rozwoju gospodarczego (...). Jak można ująć

w ramy teoretyczne złożoność decyzji lokalizacyjnych artystów i przetestować pewne hipotezy? Artyści wybierają spośród konkurujących ze sobą lokalizacji, zarówno między miastami, jak i wewnątrz nich, w wysublimowany sposób (...). Wiedza na temat wzorców zachowań przestrzennych artystów może być ważna dla tworzących polityki publiczne, argumentujących na rzecz sztuki oraz liderów w dziedzinie kultury, którzy wybierają, czy i gdzie wspierać finansowo i wznosić (...) lokale przeznaczone do zamieszkania i pracy artystów, pracownie twórcze oraz centra dla artystów.

Jednocześnie w literaturze pięknej, przekazach medialnych, a także w powszechnym odbiorze społecznym funkcjonuje wiele mitów i wyobrażeń na temat artystów i stylu życia bohemy, rodzących przekonanie o odrębności i wyjątkowości artystów, które ma się przekładać na ich preferencje przestrzenne (Osęka 1975). Wyobrażenia te niekiedy przenikają bezkrytycznie do rozważań naukowych. Uważa się zatem, że typowy artysta będzie poszukiwać środowiska miejskiego spełniającego jego oczekiwania estetyczne, dającego mu możliwość korzystania ze specyficznych „udogodnień dla bohemy”¹ (Florida 2002; Lloyd 2004; Woldoff i in. 2011), będzie miał predylekcję do umiejscawiania się w pobliżu innych kreatywnych osób, artystycznych mecenasów i instytucji kultury (Wedd i in. 2001; Ambrosino 2013). Należąc do klasy kreatywnej, artyści powinni odczuwać potrzebę doświadczania i przebywania w miejscach zróżnicowanych pod względem kulturowym i etnicznym, tolerancyjnych i otwartych na różnorodne style życia, pełnych wielkomiejskiego gwaru, umożliwiających dostęp do najnowszych zdobyczy technologii (Florida 2002). Niektóre badania prowadzone w miastach europejskich nie w pełni jednak te oczekiwania potwierdzają, wskazując, że oprócz cech miejsca ważnymi czynnikami wpływającymi na wybory lokalizacyjne reprezentantów klasy kreatywnej są cechy osobowe, takie jak: indywidualne ścieżki kariery zawodowej, uwarunkowania związane z życiem prywatnym oraz sieci powiązań budowane w miejscu urodzenia lub studiowania (Musterd, Murie 2010), stąd też istnieje potrzeba dalszego, bardziej zniuansowanego studiowania czynników stojących za wyborami miejsc zamieszkania i tworzenia przez artystów.

Podsumowując dotychczasową literaturę przedmiotu, Markusen (2014) wskazuje zatem na główne problemy i pytania badawcze odnoszące się do obecności artystów w miastach. W skali międzymiejskiej należą do nich kwestie preferencji migracyjnych artystów, zwłaszcza w odniesieniu do dużych miast oraz czynników skłaniających do ich wybrania i pozostawania w nich. Istotne jest również określenie, w jakim stopniu decyzje twórców w tym zakresie warunkowane są

¹ Ujmowane w języku angielskim w bardzo różny sposób jako *bohemian amenities*, *bohemian offerings*, *cultural amenities*. W języku polskim udogodnienia bywają także nazywane wyposażeniem w infrastrukturę i udogodnienia miejskie lub walorami miejskimi.

możliwością synergii między różnymi dziedzinami sztuki w środowisku wielkomiejskim, dostępem do zamożnych konsumentów, koncentracją miejsc reprodukcji i rozpowszechniania dzieł artystycznych, możliwościami uczenia się, współpracy oraz tworzenia sieci wymiany informacji, dostępem do udogodnień miejskich, zasobów mieszkaniowych oraz miejsc konsumpcji dóbr i usług kultury. Z perspektywy wewnątrzmięskiej natomiast warto postawić pytania o znaczenie rozmaitych czynników lokalizacji dla różnych wymiarów obecności artystów w mieście. Czy rzeczywiście preferują oni mieszkanie w centralnych obszarach miast o historycznej zabudowie? Czy poszukują miejsc związanych ze specyfiką ich dziedziny sztuki, blisko potencjalnych pracodawców i zlecniodawców, odbiorców oraz pośredników w sprzedaży lub prezentowaniu ich dzieł, czy też może bardziej istotne są dla nich ogólne pozaartystyczne czynniki lokalizacji, takie jak: ceny nieruchomości, dostępność komunikacyjna lub poczucie bezpieczeństwa w określonej części miasta? Wreszcie, jaką rolę w wyborach przestrzennych artystów odgrywają dziedziny sztuki, które reprezentują: o bardziej indywidualnym (sztuki plastyczne, literatura) lub bardziej zespołowym charakterze (sztuki performatywne)?

Istnieje więc potrzeba bardziej dogłębnego spojrzenia na rolę artystów w mieście, ich preferencje przestrzenne oraz oddziaływanie na miasto i jego poszczególne części. Za celowe można uznać dalsze zgłębianie tematu, by zaprezentować całościowe i złożone ujęcie artystów jako specyficznej grupy społeczno-ekonomicznej i zawodowej uczestniczącej w przemianach miast. Weryfikacji wymagają także formułowane w literaturze oczekiwania co do potencjału twórców we wspieraniu ośrodków miejskich w wykorzystywaniu pojawiających się szans rozwojowych i radzeniu sobie ze współczesnymi wyzwaniami, wpisujące się w dezyderaty zrównoważonego rozwoju (Mulaert i in. 2013).

Wreszcie dotychczasowe badania dotyczące obecności i wpływu artystów na współczesne miasta podejmowane przez ekonomistów i geografów prowadzone były głównie w krajach Europy Zachodniej i pozaeuropejskich krajach wysoko rozwiniętych. Do niedawna skupiały się przede wszystkim na miastach o randze światowej, zwłaszcza w krajach anglosaskich, podczas gdy mniej znane ośrodki miejskie często pomijano. Zagadnienia te wydają się przy tym szczególnie istotne w wypadku postsocjalistycznych miast Europy Środkowej i Wschodniej, gdzie pewne procesy pojawiły się lub zintensyfikowały dopiero po 1989 r., podczas gdy nadal borykają się one jeszcze z problemami i wyzwaniami odziedziczonymi po okresie realnego socjalizmu. Choć problematyka wpływu kultury i kreatywności na rozwój miast stała się od niedawna popularna również w Polsce (por. Murzyn-Kupisz 2012; Szultka, Zbieranek 2012; Hausner i in. 2013; Klekotko, Navarro 2015; Wojnar 2016; Stachowiak 2017), to badania naukowe prowadzone w tym zakresie dotyczyły zwykle szerszej perspektywy sektora kreatywnego i przedsiębiorstw kreatywnych,

całościowo ujmowanej klasy kreatywnej, publicznej polityki kulturalnej oraz sfery instytucjonalnej, najczęściej publicznych placówek kultury, w szczególności ich wpisywania się w procesy rewitalizacji. W naszym kraju wiele jest też opracowań socjologicznych i ekonomicznych poświęconych artystom, zwłaszcza sytuacji środowiska artystycznego i rynku pracy artystów. Niemal brak jest natomiast refleksji teoretycznych oraz badań empirycznych dotyczących wyborów i strategii przestrzennych artystów, gdy patrzy się na relacje kultura a miasto z perspektywy tej grupy zawodowej². W konsekwencji polityka kulturalna i polityka miejska wobec artystów kształtowane są niekiedy pod wpływem wyobrażeń i stereotypów oraz zagranicznych wzorców nie w pełni przemyślanych pod kątem polskiej specyfiki. Oczekuje się podobnych efektów działań publicznych, zapominając, że powstały one w innych kontekstach ekonomicznych, społecznych i kulturowych, stąd niekoniecznie muszą się sprawdzić w tej części Europy (Murzyn-Kupisz 2015b).

Cel opracowania

Biorąc pod uwagę specyficzny polski, postsocjalistyczny i środkowoeuropejski kontekst rozwoju urbanistycznego, wychodząc poza dotychczas zrealizowane badania i modele rozwijane głównie przez anglosaskich badaczy, autorzy mieli nadzieję zweryfikować przydatność koncepcji i podejść dotyczących artystów w odniesieniu do miast polskich. Celem podjętych badań było zatem poznanie współczesnych społeczno-ekonomicznych uwarunkowań oraz konsekwencji obecności w dużych miastach Polski tej specyficznej grupy społeczno-zawodowej. W niniejszym opracowaniu zaproponowano inne, dotychczas nierozważane w kontekście polskim, spojrzenie na wpływ kultury na rozwój miasta, z perspektywy artystów jako jednostek (interesariuszy) podejmujących indywidualne decyzje przestrzenne wyboru miejsca zamieszkania, rozwijania twórczych pasji i prowadzenia działalności artystycznej oraz podejmowania związanych z nią działalności społecznych i gospodarczych. Odnosząc się do różnych ujęć i wymiarów obecności artystów w miastach, poddano pod rozważenie, czy indywidualne decyzje poszczególnych artystów istotnie wpływają na przestrzeń miasta, jego gospodarkę, zagospodarowanie przestrzenne, ofertę kulturalną i rekreacyjną oraz wizerunek, a w konsekwencji przekładają się na pewne prawidłowości w przestrzeni miejskiej.

² W dalszej części książki będziemy stosowali zamiennie pojęcia artysta, twórca oraz przedstawiciel zawodu artystycznego, mając oczywiście świadomość ich różnych odcieni znaczeniowych. Por. Golka (2012) oraz rozdział 1.

Wpisując się w ożywioną dyskusję na temat przydatności koncepcji miasta kreatywnego i klasy kreatywnej, zamiarem autorów było krytyczne odniesienie się do wyobrażeń dotyczących nakładania się na siebie różnych wymiarów obecności artystów (miejsc zamieszkania, tworzenia, konsumpcji artystycznej) w pewnych częściach miasta (dzielnice artystyczne i ich różne odmiany). Uzupełniającym celem podjętego badania było określenie wpływu postsocjalistycznego kontekstu funkcjonowania miast polskich na preferencje, zachowania i wybory przestrzenne artystów oraz na ich oddziaływanie na miasto.

W ramach badań zwrócono uwagę na różne role, jakie mogą odgrywać artyści w przekształcaniach współczesnej przestrzeni miejskiej, skalę i charakter tego oddziaływania (bezpośredni wkład w gospodarkę miasta jako pracownicy i przedsiębiorcy; pośrednie tworzenie możliwości rozwoju sektora usług, m.in. turystycznych; społeczne, w tym w zakresie włączenia społecznego; wizerunkowe dzięki podnoszeniu atrakcyjności inwestycyjnej i rezydencjonalnej miast oraz w zakresie zagospodarowania przestrzennego). Reprezentujący zróżnicowane dziedziny (sztuki plastyczne, sztuki teatralne, muzyka, literatura, architektura, wzornictwo) twórcy mogą bowiem funkcjonować w różnych rolach, m.in. jako pracownicy instytucji kultury i instytucji edukacyjnych w dziedzinie sztuki, niezależni przedsiębiorcy w sektorze kultury, pionierzy rewitalizacji zdegradowanych obszarów miejskich, ich gentryfikatorzy, współtworzący tradycyjną oraz awangardową ofertę kulturalną, obrońcy i propagatorzy dziedzictwa kulturowego oraz nowych kultur miejskich, konsumenci oferty handlowej, kulturalno-rozrywkowej i rekreacyjnej miasta, aktywiści miejscy włączający się w działania na rzecz społeczności lokalnych lub kontestujący neoliberalne tendencje rozwojowe w miastach. Wreszcie jako mieszkańcy dokonują wyborów miejsca zamieszkania i prowadzenia działalności twórczej, kierując się swoimi możliwościami i preferencjami. W konsekwencji mogą przekształcać przestrzeń miejską pod względem funkcjonalnym, estetycznym i symbolicznym, wpływając na kształtowanie się popytu na pewne dobra i usługi w mieście.

Rozwijając badania prowadzone obecnie na świecie, a także w Polsce, autorzy proponują bardziej całościowe niż dotychczas prezentowane, wielopłaszczyznowe spojrzenie na oddziaływanie artystów na miasto, wykorzystując zróżnicowane dane ilościowe i jakościowe pozyskane z różnych źródeł i odmiennymi metodami badawczymi. Postanowili wziąć pod uwagę większą niż stosowaną do tej pory grupę cech i czynników mogących wpływać na decyzje przestrzenne artystów w miastach. Wcześniejsze badania miały tendencję do skupiania się na artystach reprezentujących sztuki wizualne, a niekiedy muzyczne, jak również na twórcach związanych miejscem zamieszkania lub działalności artystycznej z wybranymi częściami miast już uznanymi za artystyczne lub potencjalnie artystyczne, wpisujących się w oczekiwania dotyczące stylu życia

i preferencji bohemy. Nie uwzględniano lub w małym stopniu brano pod uwagę artystów, których obecność i działalność nie jest tak widoczna, oraz tych, którzy nie zamieszkują lub nie działają w obrębie rozpoznawalnych obszarów skupienia działalności artystycznych i twórczych. Wiąże się to często z przekonaniem – niepotwierdzonym badaniami empirycznymi w skali całych ośrodków miejskich, lecz niekiedy obecnym w literaturze naukowej – że preferencje przestrzenne twórców w zakresie miejsca pracy, zamieszkania i spędzania czasu wolnego w dużej mierze nakładają się na siebie (Zukin, Braslow 2011). Biorąc pod uwagę możliwość zróżnicowanych preferencji twórców oraz inne zjawiska (m.in. to, iż wraz z rozwojem technologii miejsca te mogą być w większym stopniu oddalone od siebie) (Wedd i in. 2001; Debroux 2013a), analizie poddano różne wymiary obecności artystów reprezentujących odmienne dziedziny sztuki. Uwzględniono także inne potencjalne determinanty zachowań i preferencji przestrzennych, takie jak cykl życia, etap kariery zawodowej, sytuacja rodzinna i materialna, lokalizacja miejsca zamieszkania w przestrzeni miasta, w tym poza dzielnicami uznawanymi za artystyczne (Markusen 2014). Zgodnie z postulatami podjęto również próbę syntezy analiz międzymiejskich i wewnątrzmiejskich (Krätke 2011).

Wspomniana wcześniej hipoteza dotycząca różnych form i przejawów wpływu oraz relacji między artystami a ośrodkami miejskimi poddana została szczegółowej analizie i zweryfikowana w empirycznych rozdziałach książki poświęconych dwóm ośrodkom miejskim o odmiennym charakterze: Krakowowi oraz Katowicom. Opracowanie wpisuje się jednocześnie w nowsze badania dotyczące wpływu artystów na miasto podejmowane w różnych częściach Europy (Murzyn-Kupisz, Działek 2017). Co więcej, jakkolwiek w ostatnich latach w kilku ośrodkach naukowych w Polsce (m.in. w Katowicach, Poznaniu, Wrocławiu, Warszawie, Krakowie) zrealizowano, jak już wspomniano, liczne badania klasy kreatywnej i powiązanych z nią koncepcji sektora kreatywnego i miast kreatywnych, to w ich ramach nie wyodrębniano artystów jako specyficznej grupy zawodowej. Odnosiły się one przede wszystkim do danych ilościowych na temat przedsiębiorstw kreatywnych lub oddziaływania instytucji kultury. Oba ujęcia są niezmiernie ciekawe, lecz nie pozwalają w pełni poznać procesów przekształceń miast związanych z działalnością twórczą, zachodzących wskutek nakładających się na siebie pojedynczych, nierzadko spontanicznych decyzji poszczególnych jednostek. W opracowaniu świadomie przyjmujemy więc inną perspektywę – oddaliśmy głos indywidualnym twórcom, zestawiając jednostkowe doświadczenia poszczególnych osób z wynikami badań ankietowych przeprowadzonych wśród młodych twórców oraz z danymi statystycznymi na temat miejsc zamieszkania i rejestracji wybranych typów przedsiębiorstw kreatywnych. Nie odrzucając całkowicie wyobrażeń odnośnie do preferencji bohemy artystycznej, pragnęliśmy się przyjrzeć z bliska

zachowaniom artystów oraz wyrażanym przez nich preferencjom, zestawiając je ze wspomnianymi oczekiwaniami.

Choć książka poświęcona jest różnym przejawom obecności artystów w mieście oraz ich oddziaływaniu na przemiany przestrzeni miast, wpisuje się w szersze rozważania dotyczące funkcji i przemian dużych ośrodków miejskich oraz roli kultury i kreatywności w rozwoju miast, a także w analizach ekonomii kultury i socjologii sztuki, w szczególności na temat sytuacji ekonomicznej artystów i ich strategii funkcjonowania na rynku oraz efektów zewnętrznych ich działalności, a tym samym w szerszą dyskusję nad przestrzennymi, społecznymi i ekonomicznymi uwarunkowaniami działalności artystycznej. Realizując nasz zamysł badawczy i skupiając się na różnych wymiarach obecności artystów w miastach, mamy nadzieję poszerzyć i pogłębić dotychczasowe badania geograficzne, społeczne i ekonomiczne dotyczące polskich miast. Pragniemy wnieść wkład w rozważania dotyczące procesów przemian miast obejmujące m.in. kwestie przemian miast postsocjalistycznych, w tym funkcji i zagospodarowania przestrzennego dzielnic śródmiejskich (Górka 2004; Jarczewski 2009); zróżnicowania społeczno-przestrzennego i przemian środowiska mieszkaniowego (Szczepański 1991; Kotus 2005; Zborowski 2005; Steinfuhrer, Haase 2007; Szmytkowska 2008; Sagan, Marcińczak 2011; Haase i in. 2012; Marcińczak i in. 2013; Górczyńska 2014); gentryfikacji (Jadach-Sepioło 2009; Grzeszczak 2010; Gądecki 2012; Jakóbczyk-Gryszkiewicz 2012; Górczyńska 2015; Kovacs i in. 2015); studentyfikacji (Murzyn-Kupisz, Szmytkowska 2015; Jakóbczyk-Gryszkiewicz 2013); rewitalizacji (Kaczmarek 2001; Murzyn 2006; Jarczewski 2009; Kopeć 2010; Ziobrowski, Jarczewski 2010; Sagan, Grabkowska 2013), a także wyzwań stojących przed miastami w dobie neoliberalnej polityki miejskiej oraz dyskursu o prawie do miasta i aktywizmie miejskim (Juszkowiak 2012; Szmytkowska, Sagan 2012; Kaczmarek, Marcińczak 2013; Mergler i in. 2013; Hołuj 2015a, 2015b; Polańska, Piotrowski 2015).

Jednocześnie nasze analizy wpisują się w nurt badań miejskich poświęconych relacji między kulturą i kreatywnością a rozwojem miast, w tym dotyczących ogólnej roli kultury w rozwoju (Hausner i in. 2013; Klekotko, Navarro 2015); sektora kreatywnego oraz znaczenia gospodarczego sektora kultury (Ilczuk, Wieczorek 1999; Drobniak, Wrana 2008; Mackiewicz i in. 2009; Klasik 2010; Lewandowski i in. 2010; Stryjakiewicz, Stachowiak 2010; Klasik 2011; Dudek-Mańkowska i in. 2012; Gałka, Dorocki 2013; Namysłak 2013; Tomczak, Stachowiak 2015); klasy kreatywnej (Stryjakiewicz, Męczyński 2010, 2015; Wojnar 2016); rynku pracy w kulturze i rynku pracy artystów (Ilczuk 2013) oraz roli kultury w rewitalizacji, w tym tworzeniu dzielnic kultury (Murzyn 2006; Nyka i in. 2010; Murzyn-Kupisz 2012; Jagodzińska 2013; Namysłak 2013; Lorens 2015).

Naszymi wielodyscyplinarnymi badaniami mamy zarazem nadzieję wpisać się w długą tradycję rozważań na temat społecznych ról i sytuacji artystów prowadzonych przez polskich socjologów sztuki (Znaniński 1937; Wallis 1964, 1978, 1994; Osęka 1975; Gołaszewska 1986; Golka 1995; Rojek-Adamek 2006; Hernik 2007; Ślęzak 2009; Matuchniak-Krasuska 2010; Bachórz, Stachura 2015; Gromada i in. 2015; Jankowicz i in. 2015; Walczak i in. 2016), dodając do nich perspektywę przestrzenną i ekonomiczną. Naszym zamiarem jest też uzupełnienie nowszych badań socjologicznych dotyczących określonych grup społecznych w miastach, takich jak przedsiębiorcy (Karwińska 2010), nowi mieszczenie (Kubicki 2011; Nawrocki 2015a, 2015b), konsumenci kultury miejskiej (Nacher 2013). Publikacja nawiązuje także do innych wątków związanych z decyzjami przestrzennymi artystów, które przewijają się m.in. w opracowaniach na temat roli sztuki w przestrzeni publicznej (Fołta 2015a, 2015b), kontrowersji wokół społecznej i przestrzennej roli street artu (Dymna, Rutkiewicz 2012; Duchowski i in. 2016; Wabik 2016a, 2016b) czy wyobrażeń o mieście w twórczości literackiej (Rybicka 2014; Pudełko b.d., 2015).

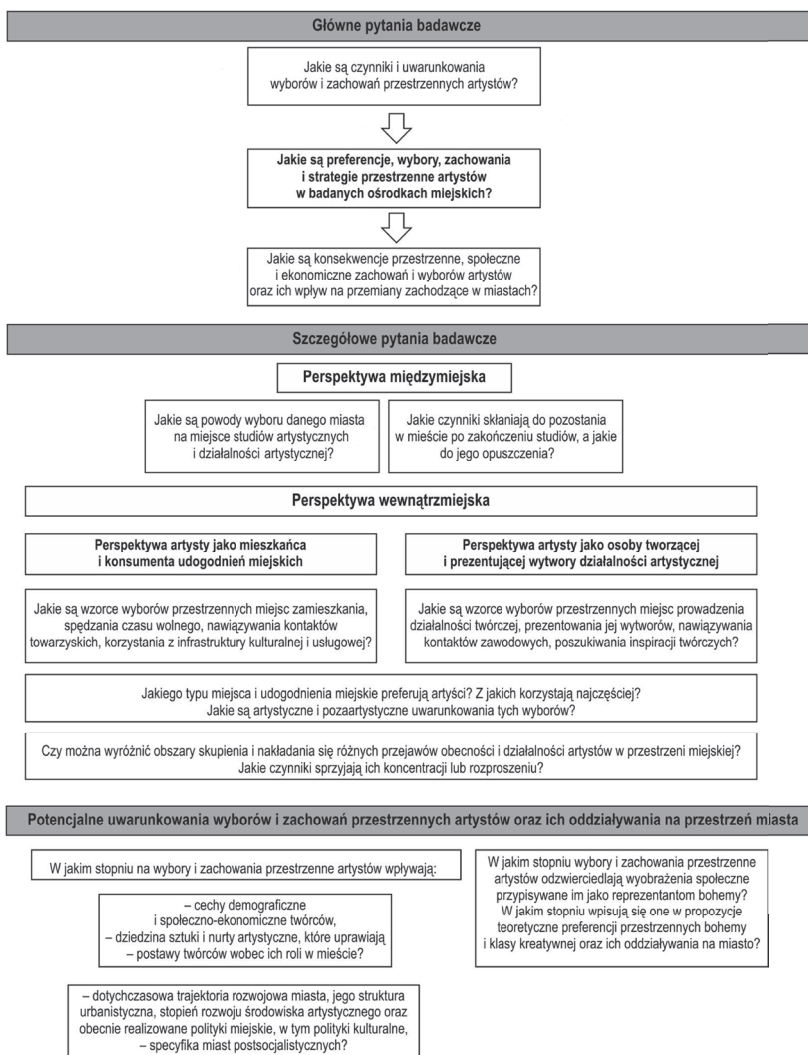
Pytania badawcze

Biorąc pod uwagę zakres i cele opracowania, sformułowano następujące główne pytania badawcze:

- Jakie są preferencje, zachowania, wybory i strategie przestrzenne artystów w dwóch różnych polskich ośrodkach miejskich w skali międzymiejskiej i wewnątrzmijskiej?
- Jakie są czynniki i uwarunkowania³ tych wyborów i zachowań?
- Jakie są konsekwencje przestrzenne, społeczne i ekonomiczne tych wyborów i zachowań oraz ich wpływ na przemiany zachodzące w miastach?

Pytania te rozwinięto, uwzględniając dodatkowe wątki szczegółowe (rys. W.1). Analizy prowadzone w celu odpowiedzi na powyższe pytania pozwoliły na weryfikację istniejących koncepcji oraz wyobrażeń dotyczących preferencji i zachowań przestrzennych artystów, ich uwarunkowań oraz wpływu na miasta, a także na sprawdzenie wysuniętych przez autorów hipotez dotyczących dodatkowych, dotychczas rzadko lub w niewielkim stopniu branych pod uwagę, uwarunkowań zachowań przestrzennych artystów.

³ Za czynniki uznajemy cechy ludzi i miejsc wpływające na ich decyzje, a uwarunkowania oznaczają kontekst, w którym te czynniki ujawniają swój charakter i siłę oddziaływania (por. Parysek 2001).



Rys. W.1. Główne i szczegółowe pytania badawcze

Źródło: opracowanie własne.

Charakterystyka studiów przypadku: Kraków i Katowice jako obszar badań

Do badań w ramach studiów przypadku wybrano dwa duże polskie miasta, Kraków i Katowice, znaczące w skali Polski, jeśli chodzi o potencjał kulturowy, ludnościowy i ekonomiczny, a jednocześnie różniące się ścieżką rozwoju, charakterem

przestrzeni miejskiej i wizerunkiem. Ze względu na wielość opracowań odnoszących się do przeszłości i teraźniejszości obu ośrodków, zarówno w zakresie ich historii, ogólnego rozwoju czy sytuacji ekonomicznej, jak i życia kulturalnego, poniżej miasta te zostaną bardzo skrótowo scharakteryzowane i skontrastowane ze sobą z wykorzystaniem istniejącej bogatej literatury przedmiotu oraz ze wskazaniem istotnych kwestii w kontekście podejmowanych w książce analiz.

Kraków jako ośrodek miejski i artystyczny

Kraków jest dzisiaj drugim co do wielkości pod względem liczby ludności miastem Polski oraz najważniejszym zespołem zabytkowym w kraju. Miasto bywa określane różnymi metaforami, takimi jak polski Rzym (znaczenie dla religii katolickiej), polska Jerozolima (istotność dla wyznawców judaizmu), polskie Ateny (tradycje uniwersyteckie, rola w kulturze narodowej), polski Piemont i „matecznik Polski” (rola w budowaniu świadomości narodowej w kontekście marzeń o odzyskaniu niepodległości na przełomie XIX i XX w.), a także miasto o tradycjach galicyjskich (odwołanie do XIX-wiecznych związków z monarchią habsburską) (Purchla 1992; Rożek 1997; Grodziska 2006; Kubicki 2010). Często jednak łączony jest też z prowincjonalnością, konserwatyzmem, tradycjonalizmem i drobnomieszczańskością (Grodziska 2006).

Historia rozwoju urbanistycznego, nawarstwiania się i przekształcania układów urbanistycznych Krakowa sięga czasów przedchrześcijańskich⁴. Najstarsze zachowane ślady osadnictwa wskazujące na wyraźny charakter miejski pochodzą z przełomu IX i X w. (Fabiański, Purchla 2001). Pierwszy etap rozwoju miasta obejmuje okres do połowy XIII w., gdy na terenie dzisiejszego śródmieścia oraz wokół niego rozwijały się różne wczesnośredniowieczne osady, często związane z miejscami kultu religijnego i romańskimi świątyniami. Druga faza obejmowała tworzenie średniowiecznej konurbacji (XIII–XV w.). Początkiem tego procesu była lokacja Krakowa na prawie magdeburskim w 1257 r. Uzyskanie praw miejskich zapowiadało ukształtowanie się relatywnie regularnej, zachowanej do dziś sieci ulic i placów miejskich rdzenia miasta w obrębie obecnych Plant oraz pojawienie się w mieście architektury gotyckiej, zarówno sakralnej, jak i świeckiej. Obszar lokacyjnego Krakowa następnie powiększono o tereny historycznej osady Okół znajdującej się pomiędzy miastem lokacyjnym a wzgórzem wawelskim. Ważnym rozwinięciem struktury miejskiej średniowiecznego Krakowa była lokacja dwóch innych miast w jego najbliższym otoczeniu, która nastąpiła w XV w. Od południa na terenach wcześniejszego osadnictwa lokowano Kazimierz, od północy natomiast – Kleparz.

⁴ Podział Krakowa na dzielnice i jednostki urbanistyczne obejmujący wspomniane historyczne struktury urbanistyczne zawarto w Załączniku 2, rys. Z.1.

Kraków wraz z innymi pełniącymi na jego rzecz funkcje usługowe i produkcyjne przedmieściami i miejscowościami, takimi jak Garbary od zachodu oraz Wesoła od wschodu, czy też słabo wówczas zurbanizowanymi, lecz powiązanymi z miastem pod względem funkcjonalnym terenami Zabłocia i późniejszego Podgórza na drugim brzegu Wisły, już u schyłku średniowiecza stworzył jedną z najciekawszych środkowoeuropejskich konurbacji. Jako główny ośrodek miejski pełnił wiele funkcji metropolitalnych w państwie Jagiellonów (Purchla 2000; Krzysztolik 2014). Równolegle wzrastała ranga Krakowa jako centrum kultury i sztuki (m.in. historyczny ośrodek literacki w dziedzinie historiografii, twórczości literackiej i poetyckiej), korzystających od wczesnego średniowiecza z mecenatu kościelnego, książęcego i królewskiego, szlacheckiego oraz mieszczańskiego (Pieradzka 1968).

Rozwój miasta we wspomnianym okresie był warunkowany kilkoma czynnikami wzmacniającymi jego pozycję w sieci osadniczej. Po pierwsze, jego statusem w hierarchii kościelnej oraz funkcją miejsca pielgrzymkowego. Po drugie, położeniem miasta na skrzyżowaniu dróg handlowych między północą a południem oraz zachodem i wschodem Europy, przy czym kontakty handlowe Krakowa przyczyniały się nie tylko do rozwoju gospodarczego miasta, ale także do ożywionej wymiany kulturalnej m.in. w ramach miast przynależących do Związku Hanzeatyckiego. Po trzecie, jego rosnącym statusem administracyjnym – najpierw jako jedno z *sedes regni principales*, po najeździe czeskim na Gniezno od połowy XI w. jako jedno z najważniejszych miast, a następnie od 1138 r. stolica dzielnic senioralnej w dobie rozbitcia dzielnicowego. Koronacja Władysława Łokietka w 1320 r. rozpoczęła trwającą kilka wieków karierę Krakowa jako stolicy i miasta królewskiego, najważniejszej siedziby dworu królewskiego, ośrodka władzy oraz królewskiej nekropolii. Kazimierz Wielki w drugiej połowie XIV w. umocnił status Krakowa jako centrum politycznego i intelektualnego Królestwa Polskiego, m.in. dzięki założeniu w 1364 r. pierwszego na ziemiach polskich uniwersytetu, rozpoczynając tym samym tradycje uniwersyteckie miasta. Za czasów Jagiellonów u schyłku średniowiecza i na początku epoki nowożytnej pozycja Krakowa nadal wzrastała. Stał się on stolicą rozległego państwa polsko-litewskiego, ważnym ośrodkiem sztuki późnośredniowiecznej, m.in. w zakresie malarstwa tablicowego oraz rzeźby, a także kolebką humanizmu i renesansu na ziemiach polskich. Na XVI w. datuje się również początki teatru dworskiego na Wawelu. Złote czasy XV i XVI w. związane były też ze wzrostem pozycji Krakowa jako głównego ośrodka uniwersyteckiego w Europie Środkowej oraz istotnego centrum drukarstwa (Hajdukiewicz 1968). Rozwojowi miasta sprzyjała jego wieloetniczność i wielokulturowość – oprócz osadników niemieckojęzycznych napływali do niego m.in. Włosi, Szkoci, a przede wszystkim Żydzi. Przyczyniło się to do dynamizacji i dywersyfikacji życia kulturalnego miasta, a także do rozwoju rozległej dzielnicy żydowskiej w obrębie sąsiadującego z Krakowem Kazimierza oraz jej rosnącego statusu jako ośrodka nauki i kultury żydowskiej (Murzyn 2006).

Od końca XVI do końca XVIII w. trwała faza stagnacji ekonomicznej i demograficznej miasta związana z przeniesieniem się politycznego i artystycznego środka ciężkości do Warszawy, a także z ogólnym pogorszeniem się sytuacji ekonomicznej i zniszczeniami związanymi z wojnami prowadzonymi przez Rzeczpospolitą lub na jej terenie. Zmalało też jego znaczenie jako ośrodka naukowego (Małecki 1968). Nadal jednak miasto wzbogacało się o nowe obiekty sakralne, stając się ważnym w kontekście środkowoeuropejskim centrum sztuki barokowej (Fabiański, Purchla 2001). Na okres ten datuje się również pierwsze udokumentowane opisy niektórych zwyczajów i tradycji budujących mit Krakowa (np. Lajkonik) oraz rozwoju muzyki kościelnej dzięki działalności przykościelnych burs muzycznych. W 1661 r. miasto stało się kolebką dziennikarstwa polskiego (wydawany przez jakiś czas pierwszy polski periodyk „Merkuriusz Polski”) (Małecki 1968). W 1780 r. założony został pierwszy stały teatr w mieście, którego działalność kontynuuje od 1799 r. w tym samym miejscu dzisiejszy Narodowy Teatr Stary (Nowacki 1982).

Trzecia faza rozwoju urbanistycznego miasta trwała od końca XVIII do połowy XIX w. W 1792 r. Kazimierz, Garbary i Kleparz zostały włączone do Krakowa. Podjęto także działania na rzecz uporządkowania struktury i statusu prawnego terenów podmiejskich (jurydyk) wokół historycznego jądra miasta (Fabiański, Purchla 2001). W trakcie insurekcji kościuszkowskiej wytyczono nowy pierścień zewnętrznych fortyfikacji, które wyznaczyły obszar ekspansji XIX-wiecznego Krakowa. Jednocześnie na drugim brzegu Wisły po pierwszym rozbiórze Polski władze austriackie założyły nową, początkowo rywalizującą z Krakowem osadę, która z czasem przekształciła się w sąsiadujące z Krakowem miasto, Podgórze, o zdecydowanie odmiennym od niego robotniczo-przemysłowym charakterze, rozwijające się znacznie w XIX w. W tym okresie zbudowano również pierwszy stały most łączący Kraków i Kazimierz z Podgórzem (1802 r.), doprowadzono do Krakowa linię kolejową (1847 r.) oraz zlikwidowano dotychczasowe przykościelne cmentarze, tworząc nowe komunalne nekropolie poza granicami miasta i rozpoczynając tym samym ekspansję podmiejską, m.in. w kierunku północno-wschodnim (cmentarz Rakowicki), oraz rozwój dzielnic Wesoła i Lubicz. Powiązanie procesu wyburzania murów miejskich wokół średniowiecznego miasta na początku XIX w. z utworzeniem pierścienia parku miejskiego (Plant) oraz I obwodnicy wokół niego sprzyjało zachowaniu czytelności średniowiecznego układu urbanistycznego najstarszej części Krakowa. Pierwsze dekady XIX w. (czasy Rzeczypospolitej Krakowskiej) zaznaczyły się też w historii miasta wyburzeniami wielu budynków w historycznym centrum. W rezultacie powstały nowe publiczne place, takie jak Szczepański oraz Wszystkich Świętych, a jednocześnie zainicjowano wówczas ochronę zabytków na terenie miasta. W życiu kulturalnym Krakowa w tym czasie ważną rolę odegrały m.in. księgarnie (najsłynniejszą z nich była firma Józefa Czecha): „Część z nich to były równocześnie firmy wydawnicze, a spełniały także funkcje salonów literackich, gromadząc ludzi zainteresowanych nauką i literaturą” (Bieniarzówna 1968: 291).

Za czwarty etap rozwoju miasta można uznać przemiany zachodzące od drugiej połowy XIX do początku XX w., które pozwoliły prowincjonalnemu ośrodkowi w monarchii austro-węgierskiej przekształcić się w dobrze rozplanowany organizm miejski o koncentryczno-promienistym układzie i cechach wielkomiejskich, unowocześniony pod wieloma względami, ograniczony jednak w rozwoju statusem twierdzy (od 1846 r.). Przywrócenie instytucji samorządu miejskiego w 1866 r. dało nowe impulsy rozwojowe miastu, które w tym okresie miało także szczęście do wizjonerskich włodarzy (prezydentów takich jak Józef Dietl czy Juliusz Leo) (Dużyk 1968a; Purchla 1990). Rynek Główny przekształcono z placu targowego w reprezentacyjne forum miasta, osuszono i uporządkowano dawne tereny nadrzeczne pomiędzy Kazimierzem a Stradomiem, co pozwoliło na scalenie „wcześniejszego” odrębnego miasta z Krakowem oraz stworzenie reprezentacyjnej przestrzeni Plant Dietlowskich. Intensywny ruch budowlany przełomu XIX i XX w. ukształtował znacznie bardziej zwarty i miejski w charakterze krajobraz dzielnic otaczających średniowieczne jądro miasta, wyposażając je w ciekawą architekturę doby historyzmu, a następnie secesji i wczesnego modernizmu, w dużej mierze inspirowane wiedeńskimi wpływami architektonicznymi. Uczyniło to z Krakowa, zarówno ze względu na architekturę i urbanistykę, jak i tradycje miasta – typowy środkowoeuropejski ośrodek miejski o cechach łączących wiele miast dawnej monarchii habsburskiej. Jednocześnie dynamicznie rosła liczba ludności miasta, otaczających go przedmieść i Podgórze. Na zewnątrz linii fortyfikacyjnej stworzono również nowe parki dla potrzeb społeczności Krakowa (Fabiański, Purchla 2001).

Pomimo relatywnej peryferyjności i słabej pozycji gospodarczej w ramach monarchii austro-węgierskiej w XIX w. stale rosło symboliczne znaczenie Krakowa jako miasta kultywowania tradycji narodowych, integrującego symbolicznie Polaków, kolebki pietyzmu dla zabytków i ich romantycznej interpretacji, a także ośrodka współczesnego życia kulturalnego i instytucji, które choć prywatne, tworzone społecznie lub jako instytucje miejskie, spełniały funkcję narodowych (Purchla 1992). Działające w mieście instytucje naukowe (Uniwersytet Jagielloński, Polska Akademia Umiejętności [PAU]) dokumentowały i badały kulturę polską i różne jej przejawy (historia sztuki, studia polonistyczne). Od końca XVIII w. Kraków był też oprócz Lwowa najważniejszym polskim ośrodkiem teatralnym (Nowacki 1982; Grodziska 2006) oraz sztuk plastycznych, by wspomnieć tylko o założeniu Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych (TPSP) i budowie jego gmachu czy postaci Jana Matejki przez całe życie związanego z tym miastem. W XIX w. Kraków powoli rozwinął się również w znaczący ośrodek formalnej edukacji artystycznej w dziedzinie sztuk plastycznych (założenie Akademii Sztuk Pięknych w 1818 r., status akademii w 1910 r.) oraz muzyki (Towarzystwo Muzyczne od 1876 r., uzyskanie przez szkołę muzyczną statusu konserwatorium w 1888 r.) i muzealnictwa (Muzeum Narodowe w Krakowie [MNK] założone w 1879 r., przeniesienie do Krakowa Muzeum Książąt Czartoryskich) (Dużyk

1968a). Na przełomie XIX i XX w. Kraków stał się stolicą Młodej Polski, wiodąc prym w dziedzinie literatury i sztuk plastycznych, a także będąc miejscem urodzenia lub zamieszkania najważniejszych przedstawicieli tej epoki (np. Stanisława Wyspiańskiego, Tadeusza Boya-Żeleńskiego, Józefa Mehoffera), co przełożyło się również na widoczność środowiska artystycznego w przestrzeni miasta. Legendarne stały się miejsca, przedsięwzięcia i lokale gastronomiczne związane z krakowską cyganerią z tego okresu, takie jak Paon, a zwłaszcza Jama Michalika i organizowane w niej przedstawienia kabaretowe (Małkiewicz 2004; Murawska-Muthesius 2010; Jakubowski 2012). Ważna była też rola Krakowa w dziedzinie architektury i sztuki użytkowej, w tym m.in. w dziedzinie witrażownictwa, a także jego znaczenie jako ośrodka publicystycznego, księgarskiego, wydawniczego i poligraficznego. Miasto stało się również istotną przestrzenią pamięci o twórcach polskich XIX i XX w., wystarczy wspomnieć tylko o patriotycznych pogrzebach ważnych postaci kultury czy stworzeniu Panteonu Narodowego na Skałce jako nekropolii głównych twórców minionych dwóch stuleci:

Rozwija się nauka i sztuka, błyszczy literatura, do ogromnego znaczenia dochodzi tutejszy teatr (...), do miasta wędrują – aby zachłysnąć się autentyczną polskością – ludzie ze wszystkich zaborów (...). Kraków, jak żadne inne z miast polskich, stał się ośrodkiem tradycji i zwyczajów narodowych, pobudzających twórczo niejednego pisarza (Dużyk 1968a: 303–304).

Rozwój rynku sztuki oraz wzornictwa w mieście był związany nie tylko z jego symbolicznym statusem, ale także z tym, że funkcjonowało ono jako ważne centrum życia towarzyskiego polskiej arystokracji. Pełniła ona funkcję mecenasów i kolekcjonerów sztuki, zamawiających projekty architektoniczne, nabywających książki i prasę czy uczęszczających do teatrów i na koncerty. Na przełomie XIX i XX w., jak pisze Jacek Purchla (1992: 125–126):

Słabość ekonomiczna wzmacniała w Krakowie znaczenie jego potencjału kulturalnego. Stagnacja gospodarcza ułatwiała przy tym zachowanie nagromadzonego w mieście dziedzictwa przeszłości, które w żywiołowo rozwijających się miastach industrialnych padało ofiarą ekspansji i dynamiki kapitału inwestycyjnego (...). Wielofunkcyjny charakter Krakowa wpływał pozytywnie na jego rozwój.

Uwidaczniała się także istniejąca od wielu wieków symbioza między środowiskiem artystycznym i środowiskiem naukowym miasta. Warto również podkreślić istotną rolę Krakowa jako najbliższego terenom podtatrzańskim dużego miasta wprowadzającego w sposób selektywny kulturę podhalańską do kultury narodowej.

Kolejna faza rozwoju Krakowa nastąpiła na początku XX w., a trwała do 1950 r. Krokiem milowym w tym zakresie było uchwalenie planu Wielkiego Krakowa

(z 1910 r.), a w jego rezultacie przyłączenie do miasta otaczających go terenów i ośmiokrotne powiększenie jego powierzchni. Pchnęło to Kraków, jak pisze Purchla (1992: 128) „na tory prawdziwie kapitalistycznego rozwoju z wykorzystaniem przemysłu, handlu, transportu, kapitału finansowego”. W ich ramach w 1915 r. w obręb Krakowa włączono niezależne dotąd Podgórze. Ostatnim ważnym wydarzeniem tej fazy było zakupienie przez władze miejskie Lasu Wolskiego – malowniczych terenów rekreacyjnych na zachód od centrum miasta, co potwierdziło i wzmocniło bardziej prestiżowy charakter dzielnic w tej części Krakowa. Zniesienie statusu twierdzy w 1918 r. i brak ograniczeń w zabudowie jej dawnego przedpoła umożliwiły intensywny ruch budowlany zgodnie z logiką promienisto-koncentrycznego układu urbanistycznego. Wzdłuż dawnej linii fortyfikacji oraz wojskowej linii kolejowej na zachód od XIX-wiecznych dzielnic stworzono najważniejszą część drugiej obwodnicy Krakowa – reprezentacyjne Aleje Trzech Wieszców. Wypełniły się one w okresie międzywojennym nie tylko wysokiej jakości zabudową mieszkalną, ale także nowymi, reprezentacyjnymi gmachami publicznymi, takimi jak siedziba Akademii Górniczo-Hutniczej (AGH), biblioteka UJ.

W okresie międzywojennym kontynuowano wypełnianie tkanki urbanistycznej miasta, szczególnie nowszych kwartałów, zwartą zabudową kamienic, a w duchu idei miasta ogrodu rozwinęły się też osiedla o willowym charakterze poza XIX-wiecznymi granicami miasta (Osiedle Oficerskie, Cichy Kącik, Nowa Wieś), których prekursorem w kontekście krakowskim było osiedle na Salwatorze. W okresie międzywojennym, gdy wszystkie pozostałe ośrodki miejskie w Polsce znacząco zdystansowała Warszawa, nieco mniej istotna stała się rola Krakowa jako stolicy duchowej, choć jednocześnie utrzymana została jego funkcja znaczącego ośrodka naukowego i artystycznego w zakresie sztuk plastycznych, teatralnych oraz literatury (Purchla 2000; Grodziska 2006). Stał się także drugim po stolicy miastem posiadającym rozgłośnię radiową. Jakkolwiek ani w XIX w., ani w okresie międzywojennym Kraków nie był ważnym ośrodkiem przemysłowym, na jego terenie wykształciły się również, szczególnie w drugiej połowie XIX i pierwszej połowie XX w., pewne obszary skupienia działalności przemysłowych, widoczne zwłaszcza na Grzegórkach, na obrzeżach Podgórza (Zabłocie, Płaszów, Ludwinów) oraz w Borku Fałęckim (Kotewicz 1981).

W czasie okupacji niemieckiej w 1941 r. granice administracyjne Krakowa powiększono czterokrotnie. Druga wojna światowa zubożyła zasoby zabytków ruchomych oraz środowisko artystyczne miasta, m.in. pozbawiła wieloetniczności wcześniej wzbogacającej je istotnie, w szczególności związanej ze znaczeniem mniejszości żydowskiej w kulturalnym życiu miasta. Jako jedyne duże polskie miasto historyczne niezniszczone w czasie drugiej wojny światowej Kraków nie tylko zachował w większym stopniu niż inne miasta swój przedwojenny charakter i środowisko społeczne, ale także w początkowych miesiącach po jej zakończeniu stał się największym ośrodkiem miejskim i artystycznym kraju. Wyrazem tego było m.in. unikatowe

skupienie pisarzy i poetów zamieszkujących w tzw. Domu Literatów przy ul. Krupniczej 22 w okresie tuż po wojnie (Bodnicki 1982; Krakowski 1996). Znani literaci związani z miastem (np. Wisława Szymborska, Stanisław Lem) byli zresztą licznie obecni w różnych miejscach i przestrzeniach powojennego Krakowa i w następnych dekadach, również poza historycznymi dzielnicami miasta (Zamorska-Przyłuska 2010).

Kolejnym rozdziałem w historii miasta i jego urbanistyki były czasy PRL (Chwalba 2004; Zborowski 2005). W 1949 r. władze komunistyczne postanowiły o wybudowaniu w odległości około 10 km na wschód od historycznego centrum nowego kombinatu metalurgicznego oraz dzielnic mieszkaniowych dla jego pracowników. Nowa Huta miała być zarówno pod względem architektury (socrealizm) i urbanistyki (monumentalne założenia wielorodzinnego budownictwa mieszkaniowego), jak i składu społecznego, idealnym miastem socjalistycznym. Początkowo planowana jako niezależny organizm miejski, ostatecznie w 1951 r. stała się kolejną, bardzo dużą pod względem powierzchni i ludności dzielnicą Krakowa. W rezultacie zaburzony został dotychczasowy promienisto-koncentryczny wzorzec rozwoju miasta i nastąpiła jego ekspansja w kierunku wschodnim (Mydel 1994; Bogdanowski 1996). Jednocześnie historyczna stolica Małopolski zyskała kolejną dzielnicę o wyrazistej, spójnej architekturze i unikatowym krajobrazie (stara część nowej Huty), która z czasem została zaliczona w poczet chronionych z mocy prawa układów urbanistycznych. Forsowna industrializacja wiązała się z degradacją ekologiczną miasta i z napływem do niego licznych nowych mieszkańców. Z jednej strony wymusiło to budowę wielu nowych, socjalistycznych osiedli mieszkaniowych zarówno w Nowej Hucie, na północny wschód od centrum miasta, jak i na zachód i północny zachód od niego oraz na prawym („podgórskim”) brzegu Wisły. W latach 70. XX w. obszar Krakowa powiększono kolejny raz, rozpoczynając budowę następnych, coraz gorszej jakości urbanistycznej, peryferyjnie zlokalizowanych osiedli na północy oraz południu miasta. Powojenna koncentracja działań inwestycyjnych na nowych przedsiębiorstwach przemysłowych i socjalistycznych osiedlach mieszkaniowych pogłębiła postępujące zaniedbanie, a także degradację techniczną oraz społeczną zabytkowych zasobów mieszkaniowych w historycznych dzielnicach miasta (Fabiański, Purchla 2001). Brak było też większych inwestycji w nowe budynki służące celom kulturalnym. Wśród nielicznych przedsięwzięć tego typu znalazły się: budowa Teatru Ludowego i Nowohuckiego Centrum Kultury (NCK) w Nowej Hucie, Kina Kijów oraz tzw. Bunkra Sztuki. Zainicjowane w okresie międzywojennym wznoszenie nowego gmachu Muzeum Narodowego zostało zakończone dopiero w 1990 r.

Forsownej industrializacji, a jednocześnie prowincjonalizacji miasta pod wieloma względami pomijanego przez władze skupiające się na innych ośrodkach miejskich (takich jak Warszawa, Katowice) towarzyszyło jednak utrzymanie istotności Krakowa jako ośrodka kultury duchowej i artystycznej. Jak podsumował Purchla (2000: 221):

Odsuwanie Krakowa na boczny tor wydarzeń politycznych w czasach Polski Ludowej paradoksalnie stworzyło właśnie tutaj korzystną atmosferę dla wielkiej sztuki powstającej często w opozycji do oficjalnego kierunku. Rozwijała się ona w dialogu pomiędzy tradycją lokalną, polskością a otwartością, tolerancją, liberalizmem i kosmopolityzmem. Prowincjonalny status Krakowa ułatwiał (...) kontestację.

Rozwinęło się szkolnictwo artystyczne na poziomie wyższym. W 1945 r. na bazie istniejącego konserwatorium utworzono Akademię Muzyczną (AM), w 1946 r. powstała Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna (PWST), a kształcenie architektów rozpoczęła Politechnika Krakowska (początkowo w ramach AGH). Utrzymała się rola Krakowa jako ważnego ośrodka teatralnego ze względu na działalność placówek o historycznych korzeniach, a także utworzonych po wojnie, takich jak Teatr Groteska, stały Teatr Muzyczny czy amatorski, lecz bardzo znany Teatr Kolejarza. Kraków zaistniał na mapie kulturalnej PRL i zasłynął jako miasto zarówno tradycyjnej, jak i awangardowej działalności teatralnej (Teatr Rapsodyczny, Teatr Cricot 2 prowadzony przez Tadeusza Kantora, Teatr Stu) oraz kontynuującego i rozwijającego tradycję kabaretu literackiego (słynna Piwnica pod Baranami, z którą często utożsamiany był mit powojennej bohemy w Krakowie oraz mit miasta poetów i poezji śpiewanej) (Matkowska-Święś 2001). Rozwinęło się i zróżnicowało także środowisko muzyczne (m.in. rozwój muzyki jazzowej). Bardzo liczne było powojenne środowisko plastyczne Związku Polskich Artystów Plastyków (ZPAP), które w latach 60. XX w. liczyło ponad tysiąc członków i organizowało rocznie około 140 wystaw (Dużyk 1968b), znane m.in. dzięki działalności tzw. Grupy Krakowskiej. W 1962 r. rozpoczął funkcjonowanie krakowski ośrodek telewizyjny. Istotna była też rola stolicy Małopolski jako centrum wydawniczego (Państwowe Wydawnictwo Muzyczne założone w 1945 r., Wydawnictwo Literackie 1953 r., Wydawnictwo Znak 1959 r.) oraz prasy specjalistycznej poświęconej zjawiskom związanym ze sztuką (np. „Życie Literackie”) czy periodyków o bardziej inteligenckim, niezależnym charakterze („Tygodnik Powszechny”, „Przekrój”).

Wspomniane tradycje i funkcje związane z kulturą w zakresie sztuk plastycznych (malarstwa, rzeźby, grafiki), teatru, muzyki czy literatury są podtrzymywane i rozwijane także współcześnie. Po zastoju w zakresie inwestycji w infrastrukturę kulturalną w latach 90. XX w. (wyjątek stanowiły Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, nowy budynek Radia Kraków oraz zainicjowane wtedy Muzeum Inżynierii Miejskiej w dawnej zajezdni tramwajowej na Kazimierzu) po 2000 r., najczęściej przy wsparciu środków unijnych lub tzw. środków norweskich, odnowiono lub stworzono wiele przestrzeni kultury. Znajdują się wśród nich nowe inwestycje muzealne (MOCAK, Muzeum Lotnictwa Polskiego, oddziały Muzeum Historycznego Miasta Krakowa – Pałac Krzysztofory, Fabryka Schindlera oraz Muzeum Historii Nowej Huty, budynek Ośrodka Dokumentacji Sztuki

Tadeusza Kantora „Cricoteka”, oddziały Muzeum Narodowego w Krakowie: Pałac Biskupa Erazma Ciołka, Europeum, Muzeum im. Emeryka Hutten-Czapskiego oraz Pawilon Józefa Czapskiego), budynki Opery Krakowskiej oraz Małopolski Ogród Sztuki, a także duże wielofunkcyjne obiekty umożliwiające organizację większych wydarzeń kulturalnych (Centrum Kongresowe ICE Kraków, Tauron Arena Kraków, tereny targowe). Od okresu międzywojennego, gdy zainicjowano Dni Krakowa, stolica Małopolski jest też ważnym ośrodkiem festiwalu i dużych, cyklicznych imprez kulturalnych, zarówno tych o bardzo długiej tradycji (np. Muzyka w Starym Krakowie, Festiwal Filmów Krótkometrażowych – obecnie Krakowski Festiwal Filmowy), jak i takich, które powstały i znakomicie się rozwinęły w okresie transformacji (Festiwal Kultury Żydowskiej, Targi Książki). W 2000 r. była także Europejską Stolicą Kultury, a podczas przygotowań do tego wydarzenia powstało Krakowskie Biuro Festiwalowe (KBF), działające do dzisiaj i organizujące różne przedsięwzięcia kulturalne w mieście. Po 1989 r. Kraków stał się również siedzibą dwóch nowych narodowych instytucji kultury o charakterze ogólnopolskim – Międzynarodowego Centrum Kultury (MCK) i Instytutu Książki. Nową instytucją miejską jest awangardowy Teatr Łaźnia Nowa w Nowej Hucie, następca wcześniejszego niezależnego teatru z krakowskiego Kazimierza, a instytucją publiczno-prywatną teatr muzyczny Variété.

Środowisko artystyczne Krakowa posiada też, jak się wydaje, zdolność do ciągłego samoistnego odradzania i odmładzania się. W ostatnich dwóch dekadach Krakowa dotyczyły m.in. ciekawe debiuty literackie (np. pisarzy skupionych wokół Ha!art), sukces grupy artystów plastyków „Ładnie”, awangardowe projekty i przedsięwzięcia teatralne (czy to na deskach Teatru Starego, czy niezależnych scen teatralnych) oraz znaczący rozwój Targów Książki jako największej tego typu imprezy w Polsce. Współcześnie mit Krakowa jako miejsca związanego z artystami podtrzymują również uwzględniające miasto dzieła literackie (por. podrozdział 5.6), publikacje poświęcone twórczości i życiu oraz zbiory wywiadów z twórcami związanymi z miastem, wiele z nich o charakterze anegdotycznym i wspomnieniowym (Matkowska-Święś 2001; Zamorska-Przyłuska 2010), a niekiedy też pokazujących przemieszczanie się miejsc uznawanych za modne i artystyczne na mapie miasta (Kursa, Romanowski 2007). Trzeba również podkreślić, iż wspomniane zjawiska występują w kontekście miasta doświadczającego po 1989 r. dość dużego zainteresowania inwestorów, znaczącego napływu studentów, relatywnie dobrej na tle innych dużych ośrodków w Polsce sytuacji demograficznej oraz znaczącego wzrostu zainteresowania turystów, a także intensyfikacji wykorzystania nieruchomości (Górka 2004; Zborowski 2005), rozwoju nowych rodzajów działalności gospodarczej i usług, przede wszystkim związanych z tendencjami globalizacyjnymi i cyfryzacją (dynamiczny rozwój sektora informatycznego i usług outsourcingowych oraz rozwój niektórych branż sektora kreatywnego).

Katowice jako ośrodek miejski i artystyczny

Katowice stanowią główny ośrodek miejski 2,5-milionowej konurbacji o przemysłowym rodowodzie, która przechodziła przez etap znaczących zmian strukturalnych w okresie transformacji politycznej i gospodarczej po 1989 r., zmagając się z wyzwaniami natury społecznej, ekonomicznej i ekologicznej (Runge 2009; Zuzañska-Żyśko 2012; Gwosdz 2014, 2016; Krzysztofik i in. 2016).

Rdzeń współczesnego miasta, dzisiejsze Śródmieście Katowic, rozwinął się w XIX w. z wiejskiej osady w położone przy węźle kolejowym miasteczko o charakterze usługowym, obsługujące usytuowane w sąsiedztwie zakłady i osiedla przemysłowe. Miasto, które otrzymało prawa miejskie w 1865 r., stopniowo rozbudowywało się na terenach pomiędzy rzeką Rawą a torami kolejowymi. Na przełomie XIX i XX w. rozpoczęła się również zabudowa terenów po południowej stronie linii kolejowej. W okresie międzywojennym granice miasta poszerzono o sąsiednie gminy Bogucice, Zawodzie, Załęże, Dąb i Ligota, które obejmowały dawne wsie oraz rozwijające się dynamicznie podczas industrializacji kolonie i osady robotnicze⁵. Do kolejnych zmian granicy administracyjnej dochodziło w okresie powojennym: w 1951 r. włączono na północy Welnowiec z Józefowcem, a na południu Panewniki, Piotrowice i Ochojec, w 1960 r. – ówczesne miasto Szopienice obejmujące też osady Roździeń, Dąbrówka Mała, Janów, Nikiszowiec i Giszowiec, a także pomniejsze kolonie robotnicze, w 1968 r. – niewielkie tereny stanowiące część Chorzowa, na których powstało Osiedle Tysiąclecia, a w 1975 r. – położone na południu posiadające wówczas prawa miejskie Murcki i Kostuchnę (w jej skład wchodziły wsie Podlesie i Zarzecze). W tym okresie powstawały na przyłączanych terenach wielkie osiedla mieszkaniowe (Szaraniec 1996; Rzewiczok 2006; Mandal 2013).

Tkanka miejska Katowic, inaczej niż koncentrycznie rozwijający się Kraków, stanowi zatem zlepek różnych struktur miejskiej zabudowy poroździelanych terenami przemysłowymi i poprzemysłowymi, powstającymi współcześnie centrami handlowymi, trasami kolejowymi i drogowymi oraz terenami leśnymi. Wyraźne bariery w przestrzeni miejskiej można również zaobserwować w dzielnicy śródmiejskiej.

Charakterystyczną cechą rozwoju miejskiego Katowic jest odzwierciedlanie się w krajobrazie miasta, zwłaszcza w jego dzielnicy śródmiejskiej, radykalnych zmian, jakim podlegało miasto w trakcie jego stosunkowo krótkiej historii: zmian przebiegu granic państwowych oraz systemów ideologicznych i społeczno-ekonomicznych (Murzyn-Kupisz, Gwosdz 2011; Chmielewska 2013). Widoczne to jest w postaci zabudowy miasta oraz charakterystycznych dla każdego z okresów ikonicznych budynków: historycznej zabudowy z okresu niemieckiego głównie po

⁵ Podział Katowic na jednostki i podjednostki urbanistyczne obejmujący wspomniane historyczne struktury urbanistyczne zawarto w Załączniku 2, rys. Z.2.

północnej stronie torów kolejowych, modernistycznej zabudowy, w tym monumentalnych gmachów instytucji publicznych z czasów II RP po stronie południowej, budynków socrealistycznych oraz wielkoskalowej zabudowy modernistycznej z późniejszych lat socjalizmu na północ od historycznego śródmieścia, wreszcie budynków biurowych i handlowych z okresu postsocjalistycznego. Ostatnim tego rodzaju akcentem jest powstanie budynków na terenach pokopalnianych tworzących Strefę Kultury, uznawaną za ważny element zmiany wizerunku miasta.

W okresie międzywojennym Katowice pomimo rozwoju demograficznego nie zdołały osiągnąć statusu liczącego się ośrodka artystycznego i kulturalnego. Również działania podejmowane w okresie socjalistycznym nie wzmocniły zbyt mocno pozycji miasta w tym zakresie, mimo potencjału demograficznego konurbacji i znaczącej roli Katowic jako głównego ośrodka tej policentrycznej aglomeracji (Wallis 1994; Tkocz 1995; Warczok, Wórzeczek-Warczok 2009). Związane to jest również z krótszymi tradycjami i relatywną słabością Katowic jako ośrodka akademickiego – tuż po wojnie rozpoczęły działalność Wyższa Szkoła Ekonomiczna oraz Wyższa Szkoła Pedagogiczna, która po połączeniu z filią Uniwersytetu Jagiellońskiego przekształciła się w 1968 r. w Uniwersytet Śląski (od 1978 r. w jego ramach funkcjonuje Wydział Radia i Telewizji). Przykładem znaczącej inwestycji w tym okresie jest zaprojektowany w stylu socrealistycznym Pałac Młodzieży, największa w kraju pozaszkolna placówka edukacyjno-kulturalna, oddana do użytku w 1951 r. (Wallis 1994; Rzewiczok 2010; Klekotko, Navarro 2015).

Na rozwój katowickiej sztuki i kultury wpływa też funkcjonowanie miasta w ramach konurbacji, gdzie instytucje kultury (np. opera, teatr muzyczny) zlokalizowane są w różnych ośrodkach miejskich, niekiedy cechując się ograniczonym zasięgiem w przyciąganiu odbiorców (Tkocz 1995). Jednocześnie potencjał demograficzny konurbacji stanowi szansę dla rozwoju kultury, zależną jednak od stopnia rozwoju sieci kontaktów między instytucjami i środowiskami artystycznymi (Wallis 1994).

W okresie międzywojennym, kiedy Katowice weszły w skład Polski, powstawały funkcjonujące do dziś publiczne instytucje kultury – w 1922 r. Teatr Polski (obecnie Teatr Śląski), działający w gmachu istniejącej od 1907 r. niemieckiej placówki, w 1927 r. katowicka rozgłośnia Polskiego Radia, w 1929 r. Muzeum Śląskie, którego funkcjonalistyczny gmach, niemalże ukończony w 1939 r., został zniszczony przez władze nazistowskie w czasie wojny. Od lat 20. XX w. powstawały też pierwsze polskie stowarzyszenia twórcze artystów plastyków, muzyków i literatów. Rozwój życia artystycznego i załączków środowiska artystycznego przerwał wybuch drugiej wojny światowej. Po jej zakończeniu w Katowicach i na Śląsku oprócz osób pochodzących z regionu osiedlali się także artyści przybywający z innych części kraju (Tkocz 1995; Rojek-Adamek 2006; Rzewiczok 2006; Szczypka-Gwiazda 2012). Większe inwestycje kulturalne realizowane w okresie powojennym, niekiedy

o charakterze popularnym i propagandowym, nie przyniosły znaczącego wzmocnienia pozycji miasta w sferze kultury (Wallis 1994; Tkocz 1995).

W ostatnich latach zwiększono wydatki na kulturę z budżetu miasta, co należy wiązać z generalną zmianą myślenia o roli kultury w rozwoju i kreowaniu wizerunku Katowic w okresie ubiegania się o tytuł Europejskiej Stolicy Kultury. Choć starania te nie zakończyły się sukcesem, były bardzo ważne w zakresie zmiany postaw wobec potencjału kulturowego Katowic. Znaczące wydatki jednak ponoszono na modernizację istniejącej infrastruktury kultury, a przede wszystkim na budowę nowych obiektów (nowy gmach NOSPR, nowy kompleks Muzeum Śląskiego na terenach dawnej KWK Katowice). Przy stosunkowo silnej pozycji publicznych instytucji kultury aktywność niezależnych twórców kultury i organizacji pozarządowych w zakresie kultury jest oceniana jako niska (Burszta i in. 2016).

Wysoki poziom, doceniany w skali ogólnopolskiej, osiągnęły w Katowicach sztuki muzyczne dzięki rozwiniętej bazie lokalowej i mieszczących się w niej instytucjach muzycznych, które przyciągały i wspierały rozwój uznanych kompozytorów i wykonawców. Duże znaczenie miało ulokowanie w Katowicach po wojnie siedziby Wielkiej (obecnie Narodowej) Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia (NOSPR). Uznana renomę w skali kraju ma także katowicka Akademia Muzyczna o tradycjach kształcenia sięgających okresu międzywojennego (jako szkoła wyższa działa od 1945 r.). W ostatnich latach powstały nowe audytoria Filharmonii Śląskiej oraz Akademii Muzycznej w Śródmieściu i NOSPR w Strefie Kultury. Współcześnie znaczenie sztuk muzycznych uwidacznia się nie tylko dzięki wkładowi Katowic w muzykę poważną, ale także innym nurtom muzycznym – jazzu, bluesa, muzyki alternatywnej i elektronicznej, które ściągają licznych słuchaczy na organizowane w mieście festiwale muzyczne. Ukoronowaniem osiągnięć twórców i instytucji muzycznych związanych z miastem oraz impulsem do dalszego wspierania tego rodzaju twórczości było przyznanie mu w 2015 r. tytułu Miasta Muzyki UNESCO (*Katowice. Ich dzieje i kultura...* 1976; Tkocz 1995; Rzewiczok 2006; Klekotko, Navarro 2015; Burszta i in. 2016).

W zakresie sztuk plastycznych Katowice i Górny Śląsk lokowały się i nadal lokują na słabszej, peryferyjnej pozycji w polskim systemie sztuki, czego świadectwem było to, że katowicka ASP przez wiele dekad stanowiła filię najpierw wrocławskiej, a później krakowskiej uczelni plastycznej. Jako niezależna uczelnia artystyczna działa od 2001 r. Charakterystycznym rysem śląskiej plastyki był w okresie socjalizmu rozwój grafiki plakatowej, stanowiącej jednak narzędzie propagandowe. Rozwój tej specjalności i umiejętności z nią związanych sprawił, że po 1989 r. duże uznanie zyskały katowicka (śląska) grafika użytkowa i wzornictwo (Rojek-Adamek 2006; Warczok, Wowrzechka-Warczok 2009; Rzewiczok 2006; Szczypka-Gwiazda 2012).

W tym kontekście na uwagę zasługuje też silne na Śląsku i w Katowicach środowisko artystów nieprofesjonalnych, plastycznych i muzycznych, wywodzących się ze środowiska robotniczego (m.in. Grupa Janowska związana z katowickimi dzielnicami Janów i Nikiszowiec), rozwijające się w okresie międzywojennym, a w czasie PRL wspierane przez instytucje publiczne i zakłady pracy (Rojek-Adamek 2006; Rzewiczok 2006; Warczok, Wowrzechka-Warczok 2009; Gerlich 2010).

Czarny Śląsk z bogatymi tradycjami miejskiego górniczego folkloru, robotniczych chórów i orkiestr, hodowli gołębi, przydomowych ogródków i niedzielного malarstwa – nie miał w wielu dziedzinach sztuki wygórowanych aspiracji. Nie miał przede wszystkim zastępów wyrobionej publiczności, która stanowi oparcie dla ruchu teatralnego czy rozwoju sztuk pięknych (Wallis 1994: 34).

Brak wielowiekowych tradycji akademickich i artystycznych w dziedzinie kultury wysokiej sprawia, że zdaniem niektórych autorów organizowane współcześnie w mieście przedsięwzięcia artystyczne i kulturalne relatywnie łatwiej „zrywają” z ugruntowanymi tradycjami artystycznymi, reprezentując bardziej niezależne i awangardowe nurty twórcze (Klekotko, Navarro 2015). Nierzadko inicjatywy te odwołują się również do specyficznej lokalnej i regionalnej tożsamości, która na Górnym Śląsku wykształciła się w rezultacie przeplatania się polskich, niemieckich, a po części także czeskich wpływów kulturowych (Burszta i in. 2016).

Cechy wspólne i różnice między omawianymi ośrodkami

Obydwa analizowane miasta łączy tradycyjna heterogeniczność funkcji, która ułatwiła im relatywnie łatwe „odnalezienie się” w nowej sytuacji społeczno-gospodarczej po 1989 r., co sprawiło, że cieszyły się stosunkowo dobrą koniunkturą i perspektywami rozwoju w ostatnich latach. Są one znaczącymi skupiskami działalności artystycznych i twórczych w skali kraju, a także istotnymi centrami edukacji artystycznej na poziomie wyższym (tab. W.1). Spośród 19 publicznych szkół wyższych o ukierunkowaniu artystycznym w Polsce trzy mają swe siedziby w Krakowie i dwie w Katowicach. Oba miasta, choć Katowice wydają się w tym względzie bardziej aktywne, starały się też wzmocnić w ostatnich latach swoją markę kulturalną, zarówno przez działania promocyjne, jak i inwestycje w infrastrukturę kultury. O ile w przypadku Krakowa jest to kontynuacja wielowiekowych tradycji i trajektorii rozwojowej miasta, o tyle w Katowicach ukierunkowanie to można uznać za relatywnie nowe i wiązać je z poszukiwaniem nowej formuły funkcjonowania serca konurbacji o przemysłowych korzeniach.

Tab. W.1. Wybrane dane statystyczne dotyczące Krakowa i Katowic w 2015 r.

	Kraków	Katowice
Liczba ludności	761 069	299 910
Zmiana liczby ludności w latach 2005–2015 w %	+0,6	–5,5
Liczba mieszkańców miejskich obszarów funkcjonalnych w 2011 r.*	1 175 000	2 473 000
Zasoby mieszkaniowe (liczba mieszkań)	359 944	141 045
Powierzchnia miasta (km ²)	327	165
Liczba podmiotów gospodarczych wpisanych do rejestru REGON	130 233	46 547
W tym podmioty reprezentujące przemysł i budownictwo w %	16,4	15,4
Stopa bezrobocia rejestrowanego w %	4,4	3,8
Muzea wraz z oddziałami	67	6
Zwiedzający muzea	4 433 352	462 504
Galerie i salony sztuki	46	9
Słuchacze koncertów filharmonicznych, orkiestr symfonicznych i kameralnych w stałej sali tych zespołów, instytucji	76 341	253 040
Teatry (w tym muzyczne)	12	2
Widzowie w teatrach	619 921	83 177
Kina	14	6
Widzowie w kinach	2 859 862	1 226 089
Całoroczne turystyczne obiekty noclegowe	231	24
Miejsca w całorocznych turystycznych obiektach noclegowych	24 037	3 907
Turyści zagraniczni w turystycznych obiektach noclegowych	1 033 770	90 323
Studenci szkół wyższych	160 808	53 812

* Miejskie obszary funkcjonalne za: Śleszyński 2013.

Źródło: opracowanie własne na podstawie Banku Danych Lokalnych GUS.

Wydaje się, że podejmując się analizy zachowań przestrzennych artystów w obu miastach, trzeba również zwrócić uwagę na różnice między nimi, wynikające z odmiennej historii, charakteru i procesów rozwoju układu urbanistycznego, historycznej ścieżki rozwoju oraz funkcji ośrodka, wizerunku i marki kulturalnej, potencjału ludnościowego, jak też różnice w zakresie liczebności przedstawicieli środowiska artystycznego (ponaddwukrotnie więcej osób wykonujących zawody artystyczne w Krakowie), liczby studentów kierunków artystycznych oraz liczby

instytucji kultury i odbiorców korzystających z ich oferty, a także stopnia rozwoju usług turystycznych i liczby odwiedzających oba miasta turystów (tab. W.1, tab. W.2).

Tab. W.2. Wybrane cechy charakteryzujące Kraków i Katowice

	Kraków	Katowice
Uwarunkowania historyczne	– jedno z ważniejszych historycznych miast Europy Środkowej – od średniowiecza ważny ośrodek administracyjny, religijny i handlowy związany z obecnością dworu królewskiego i patronatem władców oraz obecnością władz kościelnych, stolica Polski od XIV do końca XVI w. – opóźniona industrializacja i brak znaczących tradycji przemysłowych w XIX w., pograniczna twierdza, peryferyjny ośrodek miejski pod panowaniem austriackim – rozwój funkcji turystycznej, w tym turystyki o charakterze patriotycznym od XIX w. – ważna rola symboliczna w okresie międzywojennym – przyspieszona, forsowna industrializacja po 1945 r. (m.in. budowa Nowej Huty) – ośrodek uniwersytecki od XIV w. – silna ciągłość tradycji kulturalnych miasta	– XIX-wieczny rodowód, rdzeń konurbacji przemysłowej – dynamiczny rozwój i przekształcenie małej osady w miasto w dobie XIX-wiecznej industrializacji Górnego Śląska – dynamiczny rozwój do pierwszej wojny światowej pod panowaniem pruskim i niemieckim – szybki awans w hierarchii ośrodków miejskich Górnego Śląska – wzmocnienie statusu administracyjnego, politycznego i religijnego po pierwszej wojnie światowej, stolica polskiej części Górnego Śląska – ważny ośrodek miejski z perspektywy władz komunistycznych – krótkie tradycje uniwersyteckie (po drugiej wojnie światowej) – zrywanie ciągłości tradycji kulturalnych miasta w związku ze zmianami przynależności terytorialnej oraz składu etnicznego
Funkcje miejskie	– drugi w kraju ośrodek naukowy i kulturalny – długie tradycje działalności twórczych w zakresie rzemiosła artystycznego, drukarstwa, sztuk teatralnych oraz sztuk pięknych – tradycje szkolnictwa artystycznego – regionalny ośrodek mediów (radio, prasa, TV) – najchętniej odwiedzany przez turystów kulturowych ośrodek w kraju – ośrodek usług wyższego rzędu – relatywnie dobra sytuacja ekonomiczna po 1989 r.	– ośrodek naukowy i kulturalny – wielofunkcyjny ośrodek usługowy i transportowy w ramach przemysłowej konurbacji, kontrastujący z innymi monofunkcyjnymi miastami regionu – uznawane za miasto zorientowane na przemysł i usługi – miasto z sukcesem dostosowujące się do zmieniającej się sytuacji politycznej i ekonomicznej nieprzerwanie od XIX w. – regionalny ośrodek mediów (radio, prasa, TV) – ośrodek usług wyższego rzędu – relatywnie dobra sytuacja ekonomiczna po 1989 r.

Struktura i tkanka urbanistyczna miasta	– dominujące miasto w regionie – koncentryczny rozwój struktury urbanistycznej do drugiej wojny światowej – znaczące powiększenie powierzchni i wprowadzenie elementów układu pasmowego po drugiej wojnie światowej – wyraźne centrum miasta – najlepiej zachowana tkanka urbanistyczna historycznego miasta w Polsce – wielość historycznych dzielnic średniowieckich o średniowiecznej proveniencji – wielość zabytków z różnych epok: od czasów romańskich do XX w., znanych i uznawanych za cenne w skali kraju	– główny ośrodek policentrycznej struktury konurbacji przemysłowej – rozczłonkowana struktura miasta (w tym Śródmieście) podzielona istotnymi barierami przestrzennymi w postaci sieci kolejowej i drogowej – znaczące powiększenie powierzchni miasta przez włączenie okolicznych osad przemysłowych w okresie międzywojennym i powojennym – rozległe Śródmieście bez wyraźnej przestrzeni stanowiącej jego zwornik – najstarsze dzielnice ukształtowane pod względem urbanistycznym w XIX i na początku XX w. – ciekawa architektura z przełomu XIX i XX w., okresu międzywojennego i powojennego – wielość historycznych obiektów i założeń przemysłowych oraz powiązanych z nimi osiedli patronackich
Wizerunek miasta	– miasto kultury – najważniejsze polskie miasto historyczne – miasto uniwersyteckie – konserwatywny i tradycyjny ośrodek miejski	– serce wielkiej konurbacji przemysłowej podlegającej transformacji – miasto poprzemysłowe – miasto bez centrum
Marka kulturalna	– ugruntowana marka „stolicy kultury polskiej” – miasto umieszczone na Liście światowego dziedzictwa kulturalnego i przyrodniczego UNESCO (1978 r.), Miasto Literatury UNESCO (2013 r.) – Europejska Stolica Kultury 2000	– marka miasta w zakresie muzyki poważnej i rozrywkowej (jazz, blues), Miasto Muzyki UNESCO (2015 r.) – miasto kandydat na Europejską Stolicę Kultury 2016 promowane jako „miasto ogrodów”

Źródło: opracowanie własne.

Postsocjalistyczny kontekst funkcjonowania i przemian omawianych ośrodków miejskich

Inspiracją do podjęcia niniejszych badań była chęć analizy obecności artystów i ich relacji z przestrzenią miejską w specyficznym kontekście miasta postsocjalistycznego. Nie wnikając głębiej w definiowanie specyfiki tego typu miasta,

warto zatem zwrócić uwagę na kilka istotnych procesów i zjawisk związanych z transformacją miast Europy Środkowej i Wschodniej w okresie przejścia od gospodarki centralnie planowanej i systemu realnego socjalizmu do demokracji i kapitalizmu. Sytuacja i tempo przemian dużych miast postsocjalistycznych, w tym dwóch badanych ośrodków, są zróżnicowane. Niemniej do ważnych, nakładających się na siebie, zjawisk o charakterze ogólnym obserwowanych w tym kontekście (Szczepański 1991; Sýkora 1994; Andrusz i in. 1996; Enyedi 1998; Jałowiecki 1999; Markowski 1999; Sagan 2000; Jażdżewska 2001; Węclawowicz 2003; Górka 2004; Gwosdz 2004; Hamilton i in. 2005; Kotus 2005; Zborowski 2005; Enyedi, Kovács 2006; Murzyn 2006; Steinfuhrer, Haase 2007; Szmytkowska 2008; Marcińczak, Sagan 2011; Gądecki 2012; Haase i in. 2012; Jakóbczyk-Gryszkiewicz 2012; Marcińczak i in. 2013; Górczyńska 2014; Kovacs i in. 2015) należą:

- znaczący wzrost skali i tempa przemian zachodzących w dużych miastach, zmiana kryteriów alokacji przestrzennych z politycznych (dominujących w okresie realnego socjalizmu) na ekonomiczne,
- znaczący wzrost i zróżnicowanie liczby aktorów oddziałujących na przemiany miast oprócz władz publicznych, głównego gracza w zakresie inwestycji w okresie socjalistycznym, obejmujących obecnie prywatnych właścicieli nieruchomości, przedsiębiorców, zagranicznych inwestorów i deweloperów oraz instytucje finansowe,
- intensywne procesy przemian własnościowych, w tym procesy odzyskiwania i reprivatyzacji nieruchomości oraz komunalizacji mienia państwowego,
- przywrócenie znaczenia mechanizmu renty gruntowej powiązane z dynamicznym rozwojem i zróżnicowaniem rynku nieruchomości (w tym uwolnieniem cen mieszkań i czynszów),
- intensywne przemiany funkcji różnych obszarów w mieście; komercjalizacja i intensyfikacja wykorzystania wielu obszarów i przestrzeni, m.in. wzrost presji na obszary śródmiejskie i ich przyspieszona depopulacja; główna rola uwarunkowań rynkowych w procesie rewitalizacji wybranych części miast,
- dogęszczanie zabudowy miejskiej, bardziej intensywne zagospodarowanie obszarów ekstensywnie wykorzystywanych w okresie socjalistycznym,
- opóźnione w czasach realnego socjalizmu, a następnie znacząco przyspieszone procesy restrukturyzacji tradycyjnego przemysłu oraz tercjarizacji gospodarki: dynamiczny rozwój sektora usług w dużych miastach, pojawienie się możliwych do zagospodarowania, nierzadko atrakcyjnie zlokalizowanych obszarów poprzemysłowych w miastach w początkowej fazie transformacji ulegających szybkiej dekapitalizacji i degradacji; znacząca

- zmiana struktury zatrudnienia w miastach (malejący udział zatrudnienia w przemyśle, rosnący w usługach),
- dynamiczny rozwój sektora turystyki w wybranych ośrodkach miejskich oraz presja turystyczna na ich historyczne śródmieścia,
 - dynamiczny rozwój sektora szkolnictwa wyższego i powiązany z nim wzrost liczby studentów w miastach,
 - wzmocnione procesy segregacji społeczno-przestrzennej i polaryzacji społecznej (rosnące zróżnicowanie społeczno-przestrzenne), w tym złożone procesy rekrutacji członków nowej klasy średniej i elit; zwiększające się różnice w postrzeganiu określonych dzielnic miasta w zależności od ich lokalizacji, jakości zabudowy oraz struktury społecznej, nowe lepsze dzielnice grodzonych osiedli mieszkaniowych – pauperyzacja niektórych socjalistycznych osiedli (rosnące rozwarstwienie majątkowe społeczeństwa i większa ruchliwość przestrzenna obywateli),
 - przeciwstawne procesy „odwracania się od miasta” i „powrotu do miasta” – intensyfikacja opóźnionych i ograniczonych w okresie socjalistycznym procesów suburbanizacji oraz rozlewania się miast; intensyfikacja wykorzystania wcześniej zaniedbanych historycznych przestrzeni i obszarów miejskich zarówno wskutek decyzji podmiotów prywatnych, jak i miejskiej polityki rewitalizacji,
 - złożoność, fragmentaryczność i niejednoznaczność procesów gentryfikacji zachodzących w miastach socjalistycznych, ukierunkowanych często w większym stopniu na nowe budynki lub gentryfikację o charakterze finansowym,
 - decentralizacja zarządzania publicznego, przywrócenie demokratycznego samorządu lokalnego jako podmiotu z definicji odpowiedzialnego za rozwój miasta i mającego za zadanie wpływać na niego,
 - kryzys planowania przestrzennego w połączeniu z chaotyczną urbanizacją, rosnącym problemem wyposażenia pewnych części miasta w infrastrukturę społeczną oraz przeciążeniem infrastruktury transportowej miast; dominacja korporacyjno-deweloperskiego modelu rozwoju,
 - niska aktywność obywatelska, a jednocześnie początkowo słaba, lecz z czasem zwiększająca się świadomość i oczekiwania części mieszkańców dużych miast dotyczące możliwości wpływania na charakter i kierunek zmian oraz ograniczanie niekorzystnych tendencji, w tym na wygląd i funkcje przestrzeni publicznych (wzrastająca aktywność stowarzyszeń i grup mieszkańców, budżet partycypacyjny, akcje obywatelskie),
 - procesy przewartościowania znaczenia krajobrazu kulturowego oraz zmiana symboliki pewnych miejsc i przestrzeni w mieście związane

- z demokratyzacją i zmianami ideologicznymi, a także dostrzeżeniem ich społecznego i komercyjnego potencjału,
- nakładające się na procesy przemian postsocjalistycznych procesy integracji europejskiej, globalizacji i metropolizacji; rosnące współzawodnictwo między miastami konkurującymi o inwestycje, nowych mieszkańców i turystów przy jednoczesnym utrzymywaniu się pewnego stopnia historycznego zapóźnienia i peryferyjności.

Metody badań i źródła danych

Złożoność podjętego tematu wymagała zastosowania różnorodnych metod badawczych, tak by można było spojrzeć na omawiane kwestie z różnych perspektyw. Podczas pozyskiwania i opracowywania rozległego materiału badawczego zastosowano metody ilościowe i jakościowe, zestawiając ze sobą otrzymane rezultaty, by w jak najbardziej dogłębny sposób zobrazować obecność i działalność artystów w przestrzeni wybranych polskich miast. Na wstępie przeprowadzono krytyczną analizę dotychczasowej literatury przedmiotu, w szczególności opracowań zagranicznych, prac teoretycznych i badań empirycznych na temat artystów i ośrodków miejskich w różnych krajach. Pozwoliła ona na całościowe pokazanie obecnych w literaturze naukowej ujęć relacji i oddziaływania artystów na miasta oraz wypracowanie odpowiedniej formy i zawartości badań empirycznych, które mogłyby poszerzyć istniejące perspektywy badawcze.

Szczegółowe badania empiryczne prowadzone w ramach studiów przypadku dotyczących obecności i działalności artystów w Krakowie i Katowicach w latach 2013–2017 obejmowały: analizę danych pierwotnych i wtórnych z różnych źródeł; badania ankietowe wśród studentów szkół wyższych o profilu artystycznym; pogłębione wywiady z twórcami funkcjonującymi w świecie sztuki z zastosowaniem metody geobiograficznej; pogłębione wywiady z przedstawicielami współpracujących z artystami instytucji reprezentujących sektor prywatny, publiczny i pozarządowy; analizę treści informatorów kulturalnych oraz kartowanie terenowe wybranych dzielnic i obserwację terenową z elementami socjologii wizualnej (tab. W.3).

Tab. W.3. Struktura opracowania a zagadnienia poruszane w badaniach empirycznych oraz metody ich realizacji

Zagadnienie ogólne	Zagadnienia szczegółowe	Metody i źródła danych							Rozdział książki
		literatura naukowa	badanie ankietowe studentów kierunków artystycznych	wywiady pogłębione z artystami oraz innymi przedstawicielami świata sztuki	dane spisowe GUS	dane z rejestru REGON GUS	dane pozyskane z instytucji i urzędów	kartowanie terenowe	
Perspektywa międzymiejska									
Preferencje i decyzje migracyjne artystów	- czynniki przyciągające, zatrzymujące i wypychające artystów z badanych ośrodków miejskich	+	+	+					3
Perspektywa wewnątrzmiejska									
Miejsca zamieszkania artystów	- miejsca zamieszkania artystów - czynniki i uwarunkowania preferencji i decyzji mieszkaniowych twórców	+	+	+	+				4
Konsumpcja miejskiej oferty kulturalnej i usługowej	- formy i miejsca spędzania czasu wolnego przez artystów - miejsca spotkań towarzyskich i zawodowych artystów - preferencje artystów w zakresie konsumpcji kulturalnej i miejskich udogodnień - miasto jako inspiracja twórcza	+	+	+			+		5
Produkcja i konsumpcja artystyczna	- miejsca działalności artystycznej i kreatywnej oraz ich widoczność w przestrzeni miasta - czynniki i uwarunkowania preferencji i decyzji w zakresie wyboru miejsca tworzenia i prezentowania twórczości - miejsca konsumpcji artystycznej	+	+	+		+	+	+	6
Wyobrażenia przestrzeni artystycznych									
Artyści a ich role społeczne w mieście		+	+	+					7
		+	+	+					8

Źródło: opracowanie własne.

Nawiązując do różnych możliwych kryteriów definiujących artystów (por. Frey, Pommerehne 1989 oraz rozważania w rozdziale 1), w trakcie badań dla potrzeb niniejszej publikacji za „dojrzałych” artystów uznano osoby, które spełniały przynajmniej dwa spośród powszechnie stosowanych kryteriów „aktywnego” artysty, tj.:

- posiadały kwalifikacje zawodowe w dziedzinie sztuki,
- prowadziły regularną działalność twórczą w dziedzinie sztuk plastycznych, muzycznych, teatru, literatury, wzornictwa, rzemiosła artystycznego lub projektowania graficznego i architektury w ciągu pięciu lat poprzedzających badania,
- pozyskiwały przynajmniej część dochodów z działalności twórczej o charakterze artystycznym (zarówno w tradycyjnych dziedzinach sztuki, jak i w zakresie sztuki użytkowej),
- miały dobrą reputację w środowisku artystycznym (odzwierciedloną m.in. przez prezentację twórczości w uznanych instytucjach kultury, jej rozpowszechnianie przez renomowane przedsiębiorstwa w sektorze kreatywnym),
- były członkami samorządu zawodowego lub innego stowarzyszenia artystów.

Uczestniczący w badaniach twórcy najczęściej spełniali więcej niż założone dwa kryteria.

Ponadto pozyskując rozmówców do przeprowadzenia wywiadów, docierając do nich różnymi drogami poprzez zróżnicowane środowiska, zastosowano celowy dobór respondentów ze względu na: reprezentowaną dziedzinę sztuki (sztuki wizualne, w tym malarstwo, grafika, fotografia, sztuki sceniczne, muzyka, literatura, projektowanie architektoniczne, wzornictwo i rzemiosło artystyczne, ceramika), płeć, wiek, etap kariery artystycznej, lokalizację miejsca zamieszkania oraz twórczości w różnych częściach miasta i typach zabudowy, a także charakter ekonomicznego umocowania działalności twórczej (osoby pracujące na własny rachunek, osoby prowadzące własną działalność gospodarczą, etatowi pracownicy w sektorze kultury, sektorze edukacji, przedsiębiorstwach kreatywnych itp.). Wywiady pogłębione według przygotowanego wcześniej scenariusza przeprowadzono z 37 artystami w Krakowie oraz 17 w Katowicach od czerwca 2013 do lutego 2017 r.⁶ Dzięki wywiadam możliwe było bardziej dokładne poznanie uwarunkowań i motywacji, którymi kierują się artyści w podejmowaniu rozmaitych decyzji lokalizacyjnych w przestrzeni miasta, informacji na temat sieci powiązań społecznych, z jakich korzystają, oraz ich relacji z podmiotami publicznymi, prywatnymi i pozarządowymi. Spotkania z twórcami odbywały się w różnych przestrzeniach, które nasi rozmówcy sami sugerowali jako miejsca

⁶ Podstawowe charakterystyki rozmówców wraz z kodami wywiadów zawarto w Załączniku 1.

spotkań, takich jak domy i mieszkania prywatne, pracownie i warsztaty twórcze, galerie oraz inne instytucje wystawiennicze, siedziby związków twórczych oraz kawiarnie i innego typu lokale gastronomiczne, co dawało też dobrą okazję bezpośredniego poznania przestrzeni, z którymi mają na co dzień do czynienia artyści. W celu zachowania poufności odpowiedzi część informacji uzyskanych w trakcie wywiadów dla potrzeb książki zanonimizowano.

Drugą grupą respondentów byli studenci kierunków artystycznych, określani w dalszej części opracowania jako „adeptci sztuki” lub „młodzi artyści”. Badania ankietowe prowadzono w maju i czerwcu 2013 r. we wszystkich szkołach wyższych w obu miastach, w których oferowano kierunki artystyczne. W Krakowie uwzględniono studentów: Akademii Sztuk Pięknych (ASP), Akademii Muzycznej (AM), Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej (PWST), Krakowskich Szkół Artystycznych (KSA) oraz kierunków artystycznych Wydziału Sztuki Uniwersytetu Pedagogicznego (UP), Wydziału Architektury Politechniki Krakowskiej (PK) i dwóch wydziałów Krakowskiej Akademii im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego (KA FM). W Katowicach natomiast byli to studenci Akademii Sztuk Pięknych (ASP), Akademii Muzycznej (AM), Wydziału Radia i Telewizji Uniwersytetu Śląskiego (WRiTV UŚ) oraz wybranych kierunków oferowanych przez Wyższą Szkołę Techniczną (WST). Dobór analizowanych kierunków studiów artystycznych był zgodny z klasyfikacją GUS oraz Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego (*Szkolnictwo wyższe...* 2013). Nawiązywał także do propozycji badawczych Richarda Floridy (2010) oraz Roberty Comunian ze współpracownikami (2010, 2011). Łącznie przebadano 328 studentów w Krakowie oraz 116 w Katowicach. Ze względu na specyfikę kształcenia na kierunkach artystycznych zastosowano różne techniki dotarcia do respondentów (ankieta audytoryjna w trakcie zajęć, ankieta wypełniana indywidualnie przez respondenta na terenie uczelni, ankieta internetowa dystrybuowana przez uczelnie). Uwzględniono przedstawicieli różnych roczników i specjalności, tak by zebrana próba odpowiadała strukturze populacji studentów kierunków artystycznych w obu miastach. Nie ma ona jednak charakteru próby reprezentatywnej.

W ich wypadku, podobnie jak w odniesieniu do bardziej „dojrzałych” twórców, ciekawe było pozyskanie informacji na temat różnych miejsc i przestrzeni w mieście, z których korzystają, lecz także w szczególności powodów wyboru określonego miasta na studia artystyczne oraz czynników zatrzymujących lub wypychających młodych twórców z danego ośrodka po zakończeniu studiów.

Dodatkowo, by uzyskać pełniejszy obraz uwarunkowań życia artystycznego w mieście w latach 2013–2016, przeprowadzono wywiady z wybranymi przedstawicielami szkół wyższych, związków twórczych, instytucji kultury, organizacji pozarządowych i przedsiębiorcami w sektorze kultury skupiającymi wokół siebie twórców (13 w wypadku Krakowa oraz 7 w Katowicach).

W celu określenia ogólnego obrazu obecności artystów w omawianych ośrodkach miejskich, wewnątrzmiejskiego zróżnicowania tejże obecności i oszacowania obszarów koncentracji artystów w skali całego miasta dla potrzeb projektu badawczego zakupiono specjalnie opracowane dane GUS dotyczące miejsc zamieszkania osób reprezentujących zawody artystyczne w 2002 r. (zacierpnięte z Narodowego Spisu Powszechnego) oraz miejsc rejestracji firm z wybranych, zatrudniających lub współpracujących z artystami branż kreatywnych i instytucji kultury (rejestr REGON, informacje z końca 3. kwartału 2014 r.). Analizy zróżnicowania przestrzennego prowadzono na poziomie jednostek urbanistycznych w Krakowie i podjednostek urbanistycznych w Katowicach (Załącznik 2).

Kolejną zastosowaną metodą pozyskiwania danych była analiza treści informatorów kulturalnych funkcjonujących jako niezależne periodyki (w Krakowie roczniki 2003 i 2013 miesięcznika kulturalnego „Karnet”) lub jako cotygodniowy dodatek do prasy codziennej (w wypadku Katowic regionalny dodatek „Co Jest Grane?” do „Gazety Wyborczej” za 2013 r.). Poza tym chcąc uzupełnić tę część badań, przeanalizowano anonsy o wydarzeniach kulturalnych adresowanych do młodszych odbiorców, uwzględniane przez portal internetowy Don't Panic w latach 2011–2013.

Kartowanie terenowe dzielnic wyselekcjonowanych na podstawie analiz danych statystycznych oraz wyników badania ankietowego wśród studentów, zrealizowane od lipca do października 2016 r. w wypadku Krakowa oraz od października 2016 r. do stycznia 2017 r. w odniesieniu do Katowic, umożliwiło zebranie pełniejszych informacji na temat rozmieszczenia i widoczności różnych przejawów życia artystycznego oraz powiązanych lub utożsamianych z artystami usług miejskich w przestrzeni Krakowa i Katowic. W Krakowie objęło ono Stare Miasto wraz z otaczającymi jednostkami, Kazimierz, Stare Podgórze, większość wschodniego i zachodniego obrzeża centrum i najstarszą część Nowej Huty. W Katowicach dotyczyło Śródmieścia, dzielnicy Koszutka i osiedla robotniczego Nikiszowiec.

Jego uzupełnieniem przez cały okres trwania projektu badawczego (2013–2017) były: obserwacja terenowa miejsc skupienia działalności twórczych i ich prezentowania, uczestnictwo członków zespołu badawczego w wydarzeniach organizowanych przez instytucje miejskie (np. wizyty w pracowniach przygotowywane przez Bunkier Sztuki) i inne organizacje (np. weekend galerii Krakakers), udział w debatach i panelach dyskusyjnych dotyczących sytuacji artystów oraz przemian poszczególnych dzielnic (np. Podgórze, Nowej Huty). W trakcie obserwacji wykorzystano także metody socjologii wizualnej, zwłaszcza do dokumentowania obserwowalnych przejawów działalności artystycznej.

Zebrane wyniki, stanowiące podstawę dalszego wnioskowania, uzupełnione badaniami kameralnymi, w konsekwencji umożliwiły wielopłaszczyznowe, szczegółowe zgłębienie relacji między artystami a ośrodkami miejskimi. Końcowym etapem przedsięwzięcia badawczego była triangulacja wyników badań uzyskanych

z różnych źródeł i za pomocą różnych metod, które pozwoliły odpowiedzieć na postawione pytania badawcze.

Struktura książki

Przebieg procedury badawczej został odzwierciedlony w strukturze książki (tab. W.3). Po nakreśleniu we wstępie powodów i motywacji podjęcia badań oraz stanu wiedzy, problemów badawczych i metod pozyskiwania danych oraz ich analizy, a także motywów wyboru badanych miast w rozdziale 1, tworząc tło dalszych rozważań, dokonano przeglądu literatury naukowej dotyczącej ujmowania artystów jako specyficznej grupy społecznej i zawodowej oraz uwzględniono możliwe kryteria definiujące i różnicujące artystów. Zwrócono przy tym uwagę, że wielość takich czynników, jak: podejście do roli twórców w społeczeństwie wyrażane przez samych artystów oraz ich otoczenie społeczno-gospodarcze; powody i cele podejmowania przez nich działalności twórczej; jej charakter i dziedzina; kształtowanie się ścieżki kariery zawodowej, jaką podążają, oraz sytuacja rodzinna i materialna twórców, może wpływać na decyzje przestrzenne i role odgrywane przez artystów w miastach.

W drugim rozdziale teoretycznym skupiono się na możliwych wymiarach i ujęciach wpływu artystów na procesy przemian współczesnych miast, które stanowią ważny kontekst dla podjętych przez autorów badań empirycznych. Sięgając do rozległej, przede wszystkim zagranicznej, literatury przedmiotu, omówiono różne ujęcia obecności artystów w miastach. Obejmują one m.in.: ich możliwy (bezpośredni i pośredni) wpływ na gospodarkę ośrodka miejskiego, obecność artystów w koncepcjach rozwoju miast podkreślających rolę różnie rozumianej kreatywności w rozwoju (kreatywne *milieu*, miasto kreatywne, klasa kreatywna, pole kreatywne), problematykę tworzenia się i przekształceń skupień artystycznych i kreatywnych w ośrodkach miejskich (dzielnice artystyczne i ich rozmaite wcielenia oraz czynniki i trajektorie ich ewolucji), rolę twórców w procesach gentryfikacji i rewitalizacji obszarów miejskich, ich wpływ na jakość życia i spójność społeczną, a także zaangażowanie w rozmaite formy aktywizmu miejskiego. Ujęcia te, nie zawsze spójne ze sobą, sugerują jednocześnie pewne ukierunkowania i preferencje artystów jako mieszkańców, konsumentów i producentów dóbr i usług w mieście zarówno w zakresie charakteru przestrzeni, jak i udogodnień miejskich.

Spodziewane lub przytaczane w literaturze naukowej wzorce zachowań i ról artystów w przestrzeni miejskiej, w szczególności preferencje artystów jako członków klasy kreatywnej i reprezentantów bohemy, zostały w kolejnych rozdziałach szczegółowo przeanalizowane w odniesieniu do dwóch ośrodków miejskich w Polsce. Rozpoczynając od perspektywy międzymiejskiej, w rozdziale 3 pokazano

uwarunkowania związane z przyciąganiem i zatrzymywaniem artystów w Krakowie i Katowicach, przeanalizowano m.in. czynniki przesądzające o atrakcyjności obu miast z perspektywy młodych twórców, wady i zalety zamieszkiwania i tworzenia w tych miastach dostrzegane przez dojrzałych artystów.

W dalszej części opracowania skupiono się na wewnątrzmięskiej perspektywie decyzji przestrzennych artystów, rozpatrując ją z punktu widzenia preferencji i wyborów twórców w Krakowie i Katowicach odnośnie do miejsc zamieszkania (rozdział 4). W kolejnym rozdziale zajęto się natomiast wzorcami i uwarunkowaniami zachowań przestrzennych artystów w zakresie form i miejsc spędzania czasu wolnego oraz nawiązywania i podtrzymywania kontaktów towarzyskich i zawodowych, miejsc konsumpcji kulturalnej, przestrzeni rekreacyjnych i sportowych, placówek handlowych, z których korzystają artyści w mieście, oraz sposobów, w jaki czerpią inspirację z miasta.

Następną, złożoną kwestią wziętą pod uwagę w badaniach empirycznych była sprawa liczebności, umiejscowienia, widoczności oraz czynników i uwarunkowań działalności twórczej oraz konsumpcji jej wytworów w przestrzeni miasta (rozdział 6). Kolejny rozdział obrazuje zróżnicowanie przestrzenne produkcji i konsumpcji artystycznej z innej perspektywy, tj. na podstawie wyobrażeń artystów na temat przestrzeni życia artystycznego w obu miastach, poddając pod rozwagę trafność koncepcji dzielnicy artystycznej jako sposobu ujmowania obecności artystów w miastach. Choć wyobrażenia te nie zawsze znajdują potwierdzenie w rzeczywistych wzorcach obecności artystów w mieście, to mogą jednak wpływać na postrzeganie dzielnic, kreowanie ich wizerunku oraz decyzje lokalizacyjne twórców oraz innych interesariuszy w przestrzeni miejskiej. Ostatni rozdział empiryczny dotyczy natomiast ogólnych postaw i wyobrażeń artystów o roli twórców w mieście.

Książkę zamyka podsumowanie wyników badań empirycznych w zestawieniu z propozycjami teoretycznymi, pokazujące konkluzje autorów dotyczące uwarunkowań i implikacji obecności artystów w miastach, w szczególności porównanie zjawisk i tendencji zaobserwowanych w odniesieniu do artystów i miast polskich z rezultatami badań empirycznych i oczekiwaniami teoretycznymi formułowanymi z perspektywy zagranicznej.

Podziękowania

Opracowanie stanowi zwieńczenie grantu Narodowego Centrum Nauki pt. „Społeczno-ekonomiczne uwarunkowania i implikacje działalności artystów w miastach postsocjalistycznych” (nr UMO-2012/05/E/HS4/01601), zrealizowanego przez autorów w latach 2013–2017, który umożliwił rozbudowane badania

empiryczne oraz wydanie niniejszej monografii. Opublikowanie książki uzyskało także wsparcie Uniwersytetu Ekonomicznego w Krakowie. Dzięki grantowi NCN prezentowane w niej rezultaty badań mogły być w toku realizacji projektu badawczego skonfrontowane z wynikami najnowszych międzynarodowych przedsięwzięć i doświadczeń naukowych m.in. w ramach International Geographic Union Regional Conference „Changes, challenges, responsibility” w Krakowie w 2014 r., warsztatów „Controversies around creativity in cities” w Berlin Social Science Centre w 2014 r., „International Research Seminar: Cultural and creative quarters and clusters: developing a global perspective” zorganizowanej na Uniwersytecie w Angers pod patronatem Regional Studies Association w 2015 r., konferencji pod auspicjami European Sociological Association „Moving cities: contested views on urban life”, która odbyła się w Krakowie w 2016 r., oraz dwóch dorocznych konferencji Royal Geographical Society w Londynie w 2013 i 2016 r., a także podczas konferencji sieci współpracy naukowców badających miasta w Europie Środkowej i Wschodniej „Cities After Transition” w Tbilisi w 2013 r. Częstkowe wyniki prezentowanych w książce badań zostały przez autorów opublikowane w krótszych opracowaniach (Działek, Murzyn-Kupisz 2014a, 2014b, 2015, 2017).

W tym miejscu chcielibyśmy wyrazić nasze szczerze podziękowania dla wszystkich osób, artystów i twórców oraz przedstawicieli instytucji kultury i przedsiębiorstw z sektora kreatywnego, którzy zgodzili się uczestniczyć w pogłębionych badaniach jakościowych realizowanych dla potrzeb projektu. Nasze, często wielogodzinne, rozmowy były niezwykle inspirujące, nie tylko na płaszczyźnie naukowej. Pokazały nam, jak fascynującymi osobowościami, a jednocześnie ciekawymi, pięknie ujmującymi myśli w słowa, otwartymi ludźmi są artyści reprezentujący różne dziedziny sztuki. Wyłania się z nich obraz twórców, którzy mając szczególną wrażliwość na piękno, otoczenie fizyczne oraz społeczne, z dużą pasją wykonują swą działalność twórczą. Badania ankietowe wśród studentów szkół wyższych o profilu artystycznym zrealizowane w obu miastach były możliwe dzięki owocnej współpracy z władzami i pracownikami tychże uczelni oraz życzliwości studentów biorących udział w badaniu, którym jesteśmy także bardzo wdzięczni. Dr Lucyna Kępa, Anna Dryja oraz Łukasz Fiedzeń wspomogli zespół badawczy w procesie digitalizacji danych z ankiet oraz z informatorów kulturalnych. Ostateczny kształt książka zawdzięcza natomiast wnikliwym uwagom merytorycznym jej recenzenta dra hab. Krzysztofa Gwosdza, a także redakcji językowej dokonanej przez dr Józefę Kunicką-Synowiec, którym niniejszym również serdecznie dziękujemy. Jakiegokolwiek niedopatrzenia lub niedociągnięcia w pracy z natury rzeczy obciążają wyłącznie autorów tomu.

Podziękowania należą się wreszcie naszym najbliższym, rodzinom i przyjaciołom, którzy kolejny raz, jak zwykle w takich wypadkach, wykazali się wyrozumiałością dla naszego bardzo czasochłonnego zaangażowania i zafascynowania

tematem, nierzadko towarzysząc nam w badaniach terenowych, pomagając w pozyskaniu rozmówców w ramach wywiadów oraz inspirując niektóre z naszych przemyśleń.

Podjmując i rozwijając istotny naszym zdaniem temat w ramach studiów z zakresu ekonomii kultury oraz geografii społeczno-ekonomicznej i studiów miejskich, zamierzamy się wpisać w ożywioną debatę, obecną zarówno w kręgach naukowych, jak i wśród władz publicznych, na temat powiązań między szeroko rozumianą kulturą a rozwojem społeczno-gospodarczym oraz implikacji, jakie niesie nowe rozumienie roli kultury dla polityki kulturalnej i polityki rozwoju. Mamy nadzieję, że opracowanie to umożliwi lepsze zrozumienie fenomenu artystów w miastach, ich oddziaływania oraz relacji z ośrodkami miejskimi i będzie stanowiło teoretyczną podbudowę dalszych rozważań dotyczących tego tematu, a także przyczyni się do tworzenia przemyślanej, całościowej i efektywnej polityki miejskiej w dziedzinie kultury.

Monika Murzyn-Kupisz, Jarosław Działek

Kraków, 31.05.2017 r.

1. Artyści jako specyficzna grupa społeczna i zawodowa

1.1. Artyści – niejasności i wyzwania definicyjne

Rozpatrywanie wpływu artystów na miasta trzeba rozpocząć od wyjaśnienia, kto jest uznawany za artystę. Słowa „artysta” używa się często bezrefleksyjnie w mediach i dokumentach strategicznych, odnosząc je do jednostek, które posiadają pewne umiejętności manualne i intelektualne, angażują się w działania uznawane za „artystyczne” lub są postrzegane jako członkowie grupy zawodowej, ekonomicznej i społecznej wyróżniającej się specyficznym stylem życia, często określanej mianem „bohemy” czy też „cyganerii artystycznej”. Próby sformułowania bardziej precyzyjnych i praktycznych definicji z perspektywy nauk społeczno-ekonomicznych są najczęściej podejmowane przez badaczy, którzy interesują się uwarunkowaniami społecznymi i ekonomicznymi działalności artystycznej, sytuacją zawodową artystów, ich pozycją na rynku pracy, czynnikami sukcesu na rynku kultury i sztuki, decyzjami migracyjnymi, a także przez twórców założeń różnych rodzajów polityki publicznej dotyczących statusu i rozwiązań prawnych, podatkowych i socjalnych związanych z artystami. Definicje te mogą też brać pod uwagę specyficzne cechy osobowe, talent, motywację do pracy oraz strategie funkcjonowania na często niestabilnym i bardzo zmiennym rynku pracy (Gołaszewska 1986; Towse 2011; Lena, Lindemann 2014).

Zapewne ze względu na aurę romantyzmu i wyjątkowości, która otacza działalność artystyczną oraz jej wytwory, a także z uwagi na rosnącą popularność i instrumentalizację pojęcia kreatywności (Menger 2014), trudno ująć termin „artysta” w jednoznaczne ramy definicyjne. Istnieje bowiem wiele możliwych sposobów rozumienia artystów jako jednostek oraz członków specyficznej grupy zawodowej i społecznej (Freidson 1986; Frey, Pommerehne 1989: 47; Golka 1995; Karttunen 1998; European Parliament 2006; Throsby, Zednik 2010; Towse 2011; Lena, Lindemann 2014; Bachórz, Stachura 2015). Jak stwierdza Nathalie Heinich (2007: 76–77): „obecnie mamy do czynienia z ogromną różnorodnością (...) w zakresie sposobów bycia artystą (...). Wyprowadzenie zatem jednej definicji, zdolnej objąć skrajne niekiedy przypadki (...), wydaje się mocno problematyczne”.

Nie wnikając w bardziej złożony, powiązany problem definicji działalności artystycznej i sztuki¹, rozumienie tego, kim jest artysta, rozciąga się między dwoma przeciwległymi biegunami: od uznania za artystę każdego, kto tworzy sztukę, a więc oddaje się, w czasie wolnym albo zawodowo, działalności uznawanej za artystyczną, polegającej na wytwarzaniu lub odtwarzaniu dzieł sztuki, po zawężenie pojęcia do grupy osób, dla których bycie artystą jest profesją, którzy legitymują się formalnym wykształceniem artystycznym, a działalność twórcza o charakterze artystycznym stanowi dla nich podstawowe źródło utrzymania. Trudności w zdefiniowaniu artystów mogą być również związane z napięciem wynikającym z uznania dóbr i usług kultury za wytwory swego rodzaju finezyjnego rzemiosła, którego praktykowanie wymaga przede wszystkim specyficznych umiejętności manualnych, czy też głównie za rezultat wyobraźni i poszukiwań intelektualnych, dla których praktyczne umiejętności odgrywają drugoplanową rolę (Fendrich 2005). Według Eliota Freidsona (1986) to, że działalność artystów łączy się z pracą umysłową i wyrażaniem geniuszu ludzkiego, a ich dzieła są przedmiotem studiów i badań akademickich, krytycznej analizy i teoretycznej refleksji, odróżnia ich od typowych rzemieślników.

W tym kontekście trzeba wziąć pod uwagę długofalowe zmiany w pozycji społecznej artysty oraz równoległą ewolucję postaw wobec sztuki oraz istoty działań artystycznych, zachodzące od końca średniowiecza (Osęka 1975; Moulin 1983; Freidson 1986; Gołaszewska 1986; Heinich 2007; Potocka 2016). W ciągu ostatnich pięciu wieków status artysty ewoluował od postrzegania go jako rzemieślnika o ukierunkowaniu artystycznym, wykonującego pożądaną, ale służebną i nie zawsze cieszącą się prestiżem społeczną pracę, poprzez pojmowanie go jako wyjątkowego, kreatywnego geniusza, następnie neurotycznego outsidera przynależącego do artystycznej cyganerii, po współczesne ujęcia postmodernistycznego celebryty i kreatywnego przedsiębiorcy. Zmianom tym towarzyszyło najpierw przeniesienie środka ciężkości z nacisku na umiejętności i doświadczenie zawodowe na kwestie oryginalności i indywidualności form wyrazu, a obecnie na potrzebę aktywnego angażowania się w odpowiednią, marketingowo efektywną prezentację siebie i swoich dzieł, kształtowanie, a jednocześnie odpowiadanie na gusta publiczności i wpisywanie się w oczekiwania arbitrów gustu oraz zapewnianie odbiorcom możliwości przyjemnego spędzania czasu i rozrywki.

Wyzwaniem dla pojmowania, kim jest artysta i jaka jest jego rola w społeczeństwie, jest też rosnąca, nie tylko w ostatnich latach (Wallis 1964), popularność tej

¹ Zgłębianie różnych definicji sztuki nie jest celem niniejszej rozprawy. Trzeba jednak wspomnieć o najpełniejszym, a jednocześnie zwięzłym ujęciu zaproponowanym przez Władysława Tatarkiewicza (1982: 52), który uznaje, że „Sztuka jest odtwarzaniem rzeczy bądź konstruowaniem form, bądź wyrażaniem przeżyć – jeśli wytwór tego odtwarzania, konstruowania, wyrażania jest zdolny zachwycać bądź wzruszać, bądź wstrząsać”.

ścieżki kariery zawodowej. Wiąże się to z dewaluacją pojęcia „artysta” i jego wyjątkowości, a w konsekwencji z traktowaniem osób uprawiających sztukę jako wykonujących konkretny zawód:

Dawniej było to określenie zastrzeżone dla nielicznych, uprzywilejowanych, posiadających zarówno nieprzeciętnie zdolności, jak i możliwości ich realizacji, dziś rozciąga się na szerokie rzesze ludzkie, tracąc swój charakter czegoś wzniosłego i niezwykłego (Gołaszewska 1986: 9).

W innym ujęciu zauważa się, że zwiększające się grono pretendentów do tytułu artysty, stanowiące również konsekwencję oderwania się twórców od bezpośrednio zamawiających dzieła sztuki mecenasów, rosnącej wolności tworzenia i zmian technologicznych umożliwiających rozwój nowych prądów w sztuce, oraz pominięcie dotychczasowych pośredników (Jankowicz i in. 2015; Wojnar 2017) sprawiają, że wiele osób tworzy, ale nie utrzymuje się z działalności artystycznej, jak też nie trafia ze swoją twórczością do szerszego grona odbiorców:

Sztuka przestała być zawodem, a stała się światopoglądem. Dawniej powstawała na zamówienie publiczne. Obecnie powstaje z potrzeby prywatnej i nikt nie gwarantuje, że cokolwiek publicznego z nią się stanie. Sztuka dawna była zamawiana, współczesna jest proponowana. Dawna powstawała w ilości odpowiadającej zamówieniom i prawie każde dzieło przechodziło na stronę publiczną. Obecna powstaje w nadmiarze i spora jej część skazana jest na nieobecność w sferze publicznej (...). Wiek XX zachęcił wszystkich, którzy odnajdywali w sobie artystę, do składania ofert i tym samym uruchomił niespotykaną wcześniej w historii nadprodukcję dzieł sztuki (Potocka 2016: 23, 25).

Wywołuje to frustrację i sprzeciw niektórych twórców, którzy podjęli trud kształcenia artystycznego, oraz rodzi pytanie, czy w związku z tym artystów należy dodatkowo wspierać poza mechanizmami rynkowymi, które obejmują tylko część z nich. Maria Anna Potocka (2016) uznaje, że taka sytuacja daje jednak korzyści kulturze dzięki szerszej puli wytworów artystycznych, choć mechanizm selekcji przynosi ofiary w postaci aspirujących twórców.

Elizabeth L. Lingo i Steven J. Tepper (2013: 348) wskazują na wiele wyzwań związanych z przemianą charakteru działalności i oczekiwań otoczenia społeczno-ekonomicznego, którym muszą stawiać czoła artyści w ostatnich dekadach. Według nich współcześni artyści:

Muszą być mistrzami „nawigacji” w historycznie rozbieżnych domenach (...), specjalizacji i umiejętności o charakterze ogólnym, autonomii i zaangażowania

w życie społeczne, bycia w rdzeniu i pozostawania na peryferiach życia gospodarczego, bycia w centrum dużych ośrodków metropolitalnych i działania na regionalnych rynkach sztuki, [łączenia – M.M.K., J.D.] wyobraźni artystycznej z zadaniami o charakterze pragmatycznym i komercyjnym.

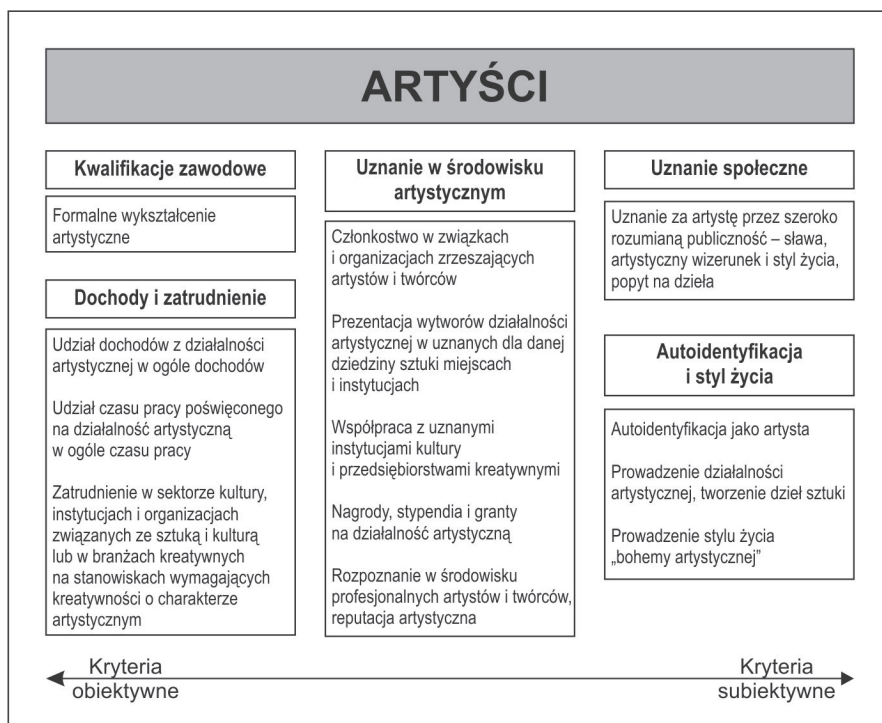
Metaforę „żeglarską” zastosował też Aleksander Wallis (1978, cyt. za: Golka 2012: 329), zauważając, że artyści powinni się m.in. cechować posiadaniem ambicji, chęcią poszerzania wiedzy, przebojowością, odpornością na sukcesy i porażki oraz pewną dozą machiawelizmu:

Do osiągnięcia sukcesu życiowego nie wystarcza bowiem ani znajomość rzemiosła i kunsztu artystycznego, ani nawet talent. By wypłynąć na szersze wody, trzeba orientować się w kapryśnych, coraz to zmieniających się prądach i wirach, umieć zręcznie omijać grożące zewsząd rafy, bacznie śledzić to zaciemniający się, to znów jaśniejszy horyzont – jednym słowem, posiadać, poza fachowymi wiadomościami, talenty wilka morskiego, umiającego bezpiecznie prowadzić swój statek wśród burzy przez rozszalałe odmęty morskie.

W rezultacie od twórców związanych zazwyczaj z określoną specjalizacją artystyczną często oczekuje się elastyczności i umiejętności spełniania różnorodnych funkcji zawodowych oraz działania na różnych polach artystycznych i poza-artystycznych. Tradycyjne podziały na sztukę wysoką i popularną oraz komercyjne i niekomercyjne działania artystyczne są coraz mniej wyraźne zarówno dla odbiorców dóbr i usług kultury, jak i dla samych artystów, którzy „nie postrzegają już pracy poza sektorem komercyjnym jako oznakę dystynkcji i autentyczności” i potrafią pogodzić swoje tożsamości kreatywnych profesjonalistów i członków bohemy artystycznej (Lingo, Tepper 2013: 342). Podobnie, chociaż niektórzy artyści nadal kładą największy nacisk na indywidualne formy ekspresji artystycznej, wielu z nich widzi się przede wszystkim z perspektywy zaangażowania w życie społeczności lokalnych w roli edukatorów, pracowników społecznych czy aktywistów wpływających na formułowanie polityki dotyczącej określonych dziedzin lub obszarów. Lingo i Tepper kwestionują także jednostronność narracji pokazujących artystów głównie jako ofiary przemian ekonomicznych ostatnich dekad i coraz gorzej radzących sobie w obecnej rzeczywistości społeczno-gospodarczej prekariuszy. Zauważają, że wielu artystów odnosi sukces, potrafi się odnaleźć w roli aktywnych przedstawicieli wolnych zawodów, jest przyzwyczajonych do radzenia sobie ze zmiennością rynku, antycypuje i dostosowuje się do zachodzących zmian, a nawet aktywnie oddziałuje na swe otoczenie, odpowiadając na pojawiające się wyzwania nowymi formami działalności, sieciami współpracy czy strategiami funkcjonowania na rynku (por. Osęka 1975).

1.2. Kryteria definiujące i różnicujące artystów

Artyści stanowią heterogeniczną grupę zawodową ze względu na różnorodność dziedzin artystycznych i trendów w sztuce, a także pod względem statusu społecznego, sytuacji zawodowej i materialnej, aspiracji oraz celów działalności artystycznej, jej osadzenia w istniejącym środowisku kulturowym lub stopnia komercjalizacji. Stąd też można spojrzeć na tę zbiorowość z różnych perspektyw, przyjmując rozmaite, niekiedy powiązane ze sobą, kryteria (rys. 1.1). Za artystów można zatem uznać osoby, które spełniają relatywnie jasne, obiektywne wymagania, takie jak formy i źródła zarobkowania, czas pracy poświęcony działalności twórczej, formalne wykształcenie czy przynależność do organizacji artystycznych. Ale także jednostki identyfikowane przez bardziej subiektywne kryteria związane ze stylem życia, reputacją, postrzeganiem wartości artystycznych tworzonych dóbr i usług kultury lub ze względu na samoidentyfikację (Frey, Pommerehne 1989; Mitchell, Karttunen 1992; Golka 1995; Heinich 2007; Gornostaeva, Campbell 2012; Bachórz, Stachura 2015).



Rys. 1.1. Możliwe ujęcia definiowania artystów

Źródło: opracowanie własne.

Wykształcenie i zinstytucjonalizowany kapitał kulturowy

Uznanie danej osoby za artystę może być związane z legitymowaniem się przez nią formalnym wykształceniem artystycznym w danej dziedzinie sztuki lub działalności twórczej. W tym ujęciu artystami są absolwenci szkół wyższych i kierunków studiów o charakterze artystycznym (Comunian i in. 2010; 2011), a w szczególności akademii sztuk pięknych, konserwatoriów muzycznych i szkół teatralnych, a także studiów z zakresu produkcji telewizyjnej i filmowej, architektury i wzornictwa oraz powiązanych specjalizacji. Ich ostateczna lista zależy od klasyfikacji stosowanej w danym kraju np. przez instytucje statystyki publicznej i ministerstwa edukacji. Przykładowo w Polsce obowiązuje, stosowana również przez UNESCO, OECD i Eurostat, Międzynarodowa Standardowa Klasyfikacja Edukacji ISCED-F 2013. W jej ramach na poziomie studiów wyższych wyróżniono podgrupę kierunków artystycznych, obejmującą: 1) techniki audiowizualne i produkcję mediów; 2) modę, wystrój wnętrz i projektowanie przemysłowe; 3) sztuki plastyczne; 4) rękodzieło oraz 5) muzykę i sztuki sceniczne. Kierunek architektura ujmowany jest natomiast jako kierunek studiów inżynierskich w grupie technika, przemysł i budownictwo.

Ukończenie studiów jest jednym z początkowych, ale potencjalnie bardzo istotnych, etapów budowania kapitału symbolicznego artysty. Ten startowy kapitał może być pochodną renomy uczelni, z której się wywodzi, czy prestiżu profesora, pod którego opieką przygotowywał dyplom. Może się przekładać, w połączeniu z indywidualnymi zdolnościami, wytrwałością i zaradnością młodego twórcy, na dalsze możliwości rozwoju jego kariery artystycznej, np. uznanie przez innych artystów, ułatwienia w przystąpieniu do związku twórczego² czy możliwości współpracy z instytucjami kultury (dyplom uczelni artystycznej stanowi potwierdzenie kwalifikacji zawodowych). Takie rozumienie artystów można także odnieść do posiadanego przez nich kapitału kulturowego w ujęciu Pierre'a Bourdieu (2005). Za artystów mogą więc być uznane osoby, które mają specyficzne umiejętności i zdolności artystyczne (tzw. ucieleśniony kapitał kulturowy), wykorzystują je w działaniach i praktykach artystycznych prowadzących do powstania pewnych dóbr kultury lub form ekspresji kulturalnej (tzw. uprzedmiotowiony kapitał kulturowy), a ich kwalifikacje artystyczne są potwierdzone przez profesjonalną organizację artystyczną lub przez posiadanie dyplomu szkoły artystycznej (zinstytucjonalizowany kapitał kulturowy).

Nie wszystkie typy twórczości artystycznej można jednak ująć w ramy kwalifikacji zawodowych. Znacznie trudniej jest zdefiniować artystę reprezentującego

² Przykładem może być regulamin ZPAP, w którym zaznaczono, że absolwenci wyższych uczelni plastycznych przyjmowani są automatycznie, pozostałe osoby mogą natomiast zostać przyjęte po rozpatrzeniu ich dorobku twórczego przez komisję kwalifikacyjną.

dziedzinę, w zakresie której brak możliwości formalnego, kierunkowego wykształcenia oraz uzyskania dyplomu. Przykładem mogą być literaci, którym wrodzone dyspozycje, inne postrzeganie świata i umiejętność wyrażenia tego w słowach zastępują formalne kwalifikacje, a „bycie” pisarzem lub poetą łączy się z auto-identyfikacją, docenieniem przez środowisko literackie czy szerszym uznaniem społecznym (Ślęzak 2009; Pałęcka 2015).

Uprawianie zawodu artystycznego i związku z profesjonalnym środowiskiem artystycznym

W sytuacji gdy nie wszyscy absolwenci kierunków artystycznych kontynuują ścieżkę kariery artystycznej, uznanie za artystę może być utożsamiane z uprawianiem zawodu artystycznego i byciem rozpoznanym jako profesjonalny artysta (niezależnie od wykształcenia) przy uwzględnieniu udziału dochodów pozyskanych dzięki pracy artystycznej w ogóle dochodów, ilości czasu poświęcanego na pracę o charakterze artystycznym w całości czasu pracy, zatrudnienia danej osoby przez instytucję kultury na stanowisku artystycznym lub też członkostwa danej osoby w zespołach, grupach, organizacjach lub stowarzyszeniach artystycznych. Przykładowo w rozważaniach nad wkładem artystów w rozwój regionalny Ann Markusen i David King (2003: 4) uwzględniają wśród artystów osoby, które uznają się za artystów, zadeklarowały uprawianie zawodu artystycznego w spisie powszechnym oraz uzyskują przeważającą część dochodów, wykonując pracę o charakterze artystycznym. Są to według nich jednostki, które „znalazły sposób na to, by rozpocząć i rozwijać karierę zawodową jako artyści, pozyskując granty, komercyjne umowy lub sprzedając własne, oryginalne prace”, oraz reprezentują takie profesje, jak: aktorzy, reżyserzy, performerzy, tancerze, choreografowie, muzycy, kompozytorzy, autorzy, pisarze, malarze, rzeźbiarze i fotograficy. W zależności od prowadzonych badań do zawodów artystycznych mogą jednak być również zaliczeni przedstawiciele zawodów i branż kreatywnych: architekci, projektanci, graficy, dziennikarze, prezenterzy radiowi i telewizyjni, konferansjerzy, prowadzący programy telewizyjne i radiowe, scenografowie i projektanci oświetlenia oraz wytwórcy rzemiosła artystycznego (Towse 2011: 309). Markusen i współpracownicy (2008) określają dwie wyżej wspomniane grupy jako „rdzeniowe” (*core*) oraz „powiązane” (*related*) zawody artystyczne.

Allen J. Scott (2010: 117) w swych analizach „pola kreatywnego” w miastach amerykańskich uwzględnił natomiast 11 grup zawodowych, które składają się na tzw. rdzeniowe zawody w dziedzinie kultury (*core cultural occupations*). Obejmują one: architektów, artystów wizualnych i powiązane zawody, projektantów

wzornictwa, aktorów, reżyserów i producentów, tancerzy i choreografów, muzyków, śpiewaków i powiązane zawody, redaktorów językowych, pisarzy i autorów, fotografików, operatorów kamer, montażystów, redaktorów i inne osoby zajmujące się produkcją telewizyjną, wideo i filmową. Definicje artysty mogą się więc różnić w zależności od tego, które profesje zostaną uznane za artystyczne i będą uwzględnione w statystykach i analizach (Hill 2014).

Czynnik integracji z uznanym, „profesjonalnym” światem sztuki jest także ważną cechą różnicującą artystów w ujęciu Howarda Beckera (1982). Według niego „zintegrowani profesjonalści” (*integrated professionals*) legitymujący się wykształceniem artystycznym wpisują się w obowiązujące kanony i konwencje. Tworząc sztukę oczekiwaną w danej epoce, będą więc obecni i widoczni w profesjonalnych, „oficjalnych” instytucjach i miejscach obcowania ze sztuką na terenie miasta.

Część artystów, pomimo posiadania odpowiedniego kapitału kulturowego, w tym formalnego wykształcenia, podejmuje jednak decyzję odcięcia się od sztuki głównego nurtu, często ignorując również uznane instytucje kultury, stowarzyszenia i związki artystyczne. Stanowiąc drugą wyróżnioną grupę twórców, profesjonalni artyści niezależni (*non-integrated professionals; mavericks*) mogą preferować indywidualną działalność na mniejszą skalę, zakładanie nowych, własnych instytucji i form współpracy oraz pokazywanie swej twórczości w niestandardowych miejscach i przestrzeniach (np. na ulicy czy w obiektach przemysłowych), a także wykraczać swym oddziaływaniem społecznym poza krąg miłośników i konsumentów kultury wysokiej czy popularnej, rekrutując swoich następców i zwolenników spoza profesjonalnego świata sztuki. Awangardowi artyści spoza głównego nurtu muszą jednak stale walczyć z przyzwyczajeniami i konwencjami, które znają z racji kierunkowego wykształcenia i obycia w uznanym świecie sztuki. Niektórym z nich udaje się zresztą z czasem wymusić zmianę konwencji, przez co ostatecznie zostają włączeni do sztuki głównego nurtu. Inni przez cały okres twórczy pozostają niezależni, lecz często przez to również są spychani do marginalnych miejsc w mieście i doświadczają trudnej sytuacji materialnej. Analogiczny podział zaproponował Bourdieu (2001), który opisując pole sztuki, wyróżnił ortodoksę i heterodoksę, czyli artystyczną tradycję i uznanych artystów oraz awangardę i nowych twórców poszukujących swojego miejsca w świecie sztuki (Warczok, Wówrzeczka-Warczok 2009; Warczok 2015).

Osobną grupę wśród artystów stanowią twórcy nieprofesjonalni (*non-professionals*), niezintegrowani z uznanym światem sztuki. Mogą to być samorodne talenty, samoucy, artyści intuicyjni, którzy przypadkowo i indywidualnie rozpoczynają działalność twórczą, czując potrzebę ekspresji artystycznej, działając poza konwencjami i uznanymi sieciami współpracy. Ich twórczość może pozostać amatorska i nieznana, a bycie artystą stanowić w większej mierze formę spędzania

czasu wolnego i hobby niż sposób zarabiania na życie. Mogą się wywodzić ze środowisk społecznych niezwiązanych ze sztuką, a także działać i zamieszkiwać w miejscach niebudzących skojarzeń artystycznych. Przez swą odmienność od sąsiadów mogą jednak nadawać danemu miejscu swoistego kolorytu. Wybrani z nich mogą też z czasem być, podobnie jak profesjonalni twórcy awangardowi, dostrzeżeni i docenieni przez krytyków i profesjonalistów, stając się częścią oficjalnego środowiska artystycznego. Do artystów nieprofesjonalnych można również zaliczyć twórców ludowych, którzy działają w zgodzie z tradycjami i konwencjami danej działalności twórczej, a uważają się nie za artystów, lecz za rzemieślników lub członków społeczności lokalnej potrafiących ze względu na wrodzony talent nieco lepiej od innych osób wykonywać tradycyjne czynności artystyczne (np. śpiew, taniec, niektóre rodzaje rzemiosła).

Uznanie przez środowisko artystyczne

Jeszcze inna, choć niepozostająca w sprzeczności z wcześniej przytaczanymi ujęciami, jest interpretacja definicji artysty wykorzystywana w badaniach w Australii, prowadzonych od lat 80. XX w. pod kierunkiem Davida Throsby'ego. W analizach tych zaliczenie do grona profesjonalnych artystów nie wynika z formalnego wykształcenia, kwalifikacji czy zatrudnienia na stanowisku artystycznym, lecz ze spełniania zdefiniowanego kryterium „profesjonalizmu”. Dotyczy ono „sposobu i standardów pracy artysty – czy poziom jego zaangażowania odpowiada normom uznania za profesjonalistę w określonej dziedzinie sztuki” (Throsby, Zednik 2010: 14). Artyści mogą być rozpoznani w świecie profesjonalnym sztuki na różne sposoby, takie jak: opublikowanie dzieła artysty przez profesjonalne wydawnictwo, występowanie na profesjonalnej scenie, pokazywanie dzieła artysty w profesjonalnej galerii sztuki, wzięcie udziału w zawodowym szkoleniu artystycznym czy pozyskanie grantu na działalność artystyczną. Tak zdefiniowane „profesjonalne uznanie” pozwala na uwzględnienie w badaniach sytuacji zawodowej i materialnej artystów w Australii takich twórców, jak: pisarze, artyści sztuk plastycznych, przedstawiciele rzemiosła artystycznego, aktorzy, reżyserzy, tancerze i choreografowie, muzycy i śpiewacy, kompozytorzy, autorzy tekstów piosenek, aranżerzy oraz artyści pracujący ze społecznościami lokalnymi. David Throsby i Anita Zednik (2010) zauważają też, iż osoby zajmujące się projektowaniem (architektury, wystroju wnętrz, mody itp.), a także zatrudnione w przemyśle filmowym również można uznać za artystów. Podobnie Ritva Mitchell i Sari Karttunen (1992) rozróżniają definicje artystów oparte na samoidentyfikacji, charakterze działalności twórczej (artysta to osoba, która

jest zaangażowana w „poważne” działania artystyczne i tworzy dzieła sztuki), rozpoznaniu przez opinię publiczną oraz uznaniu za artystę przez innych twórców. Wszystkie wspomniane cechy mogą, lecz niekoniecznie przekładają się na uznanie konkretnej osoby za artystę przez instytucje czy administrację publiczną. Podobnie Jennifer C. Lena i Danielle J. Lindemann (2014: 82) podkreślają „znaczenie zakorzenienia danej osoby w sieciach artystycznych dla samoidentyfikacji artystycznej”. Uznanie za artystę może więc być zawężone do osób, „które funkcjonują w granicach powszechnie uznawanego świata sztuki”, są członkami stowarzyszeń i związków artystycznych oraz ubiegają się o finansowanie ze środków publicznych lub innych form wsparcia dla artystów, których można określić terminem „zintegrowani profesjonaliści” (Karttunen 1998: 8).

Stopień integracji ze światem sztuki przekłada się na reputację (kapitał symboliczny w ujęciu Bourdieu) artystów rozumianą jako uznanie i rozpoznanie w kolejnych „kręgach sławy” (Bowness 1989), tj. przez innych artystów w otoczeniu, mistrzów w danej dziedzinie oraz przez różne kategorie „wtajemniczonych” i arbitrów gustu: krytyków, kuratorów, mecenasów, marszandów, kolekcjonerów, wydawców, dystrybutorów, twórców polityk kulturalnych (Heinich 2010). Potocka (2016) opisuje to, na przykładzie sztuki współczesnej, jako przeniesienie dzieła sztuki, które jest wytworem prywatnej wrażliwości i namysłu twórcy, do sfery publicznej i wspólnej wyobraźni społecznej, po uznaniu go za wartościowe z punktu widzenia bieżącej przydatności kulturowej i światopoglądowej. Reguły rządzące tymi procesami nie są w pełni jasne dla ich uczestników. Może się to wiązać z członkostwem w oficjalnych towarzystwach i stowarzyszeniach artystycznych, byciem uwzględnianym w oficjalnych konkursach i wystawach przeglądowych, nagradzaniem za działalność artystyczną itp. Ten typ traktowania kogoś jako artystę i uznania wyrażanego dla twórcy odróżnia się od sławy artystycznej poza światem sztuki, co zależy oprócz profesjonalizmu uprawiania danej sztuki od wielu czynników, takich jak umiejętne promocja i dobre relacje z wpływowymi przedstawicielami komercyjnego świata sztuki czy wzmacnianie wizerunku artystycznego przez specyficzny styl życia (Lang, Lang 1988).

Subiektywna samoocena

Najszerze rozumienie artysty oparte jest natomiast na subiektywnej samoocenie, jak dany twórca postrzega sam siebie i czy identyfikuje się z byciem artystą, niezależnie od kwalifikacji zawodowych czy funkcjonowania w obrębie zinstytucjonalizowanego świata sztuki. To pozwala uwzględnić w gronie artystów także twórców nieprofesjonalnych i amatorów (Becker 1982; Freidson 1986; Heinich

2007, 2010). Tego typu możliwie najszersze ujęcie artysty zostało zaproponowane prawie cztery dekady temu przez UNESCO (1980: 5) w *Rekomendacji w sprawie statusu artysty*, w myśl której:

Uznaje się, że określenie „artysta” oznacza jakąkolwiek osobę, która tworzy lub wyraża się poprzez kreatywną ekspresję lub współtworzy dzieła sztuki, która uznaje twórczość artystyczną za najważniejszą część swego życia, która wnosi w ten sposób wkład w rozwój kultury i sztuki lub która chce być rozpoznawana jako artysta bez względu na to, czy jest ona związana [ze środowiskiem artystycznym – M.M.K., J.D.] jakimikolwiek powiązaniem w formie zatrudnienia lub stowarzyszenia.

Takie niezwykle inkluzyjne podejście do rozumienia tego, kto jest artystą, może także wynikać z zastosowania jako kryterium uznania za artystę podejmowanie przez daną osobę działań i przedsięwzięć prowadzących do powstania dóbr i usług kultury, tj. spełniających trzy cechy wyróżniające je spośród innych wytworów człowieka: powinny być rezultatem lub typem działalności, w trakcie wykonywania której niezbędna jest jakaś forma kreatywności; w efekcie której tworzy się lub komunikuje symboliczne treści i znaczenia oraz której wytwory kwalifikują się (przynajmniej potencjalnie) do objęcia ochroną z tytułu praw autorskich (Throsby 2001).

Postrzeganie przez społeczeństwo – mity kształtujące wyobrażenia o artystach

Od czasów romantyzmu rozwinął się pogląd, że artyści są „ludźmi o szczególnych cechach, kimś więcej niż tylko przedstawicielami określonej profesji. Należą oni do społeczeństwa, ale jednocześnie wznoszą się duchowo ponad sprawy codzienne” (Sztabiński 2004: 164). W popularnym odbiorze społecznym funkcjonuje zatem wiele stereotypów i mitów dotyczących artystów. Oczekuje się często, iż twórca to ktoś wyjątkowy, indywidualista, geniusz i szaleniec, oderwany od rzeczywistości, pogrążony bez reszty w działalności artystycznej i tworzący sztukę przede wszystkim dla samej sztuki, kierujący się jedynie artystycznym powołaniem, dążeniami i ambicjami artystycznymi oraz chęcią samorealizacji. Mit cierpiącego, przymierającego głodem lub szalonego i bluźnierczego artysty, oderwanego od rzeczywistości, pochłoniętego pasją twórczą, a jednocześnie prowadzącego pełne wrażeń życie cyganerii rozwinął się i ugruntował w XIX w., kształtując także wyobrażenia społeczne odnośnie do stylu życia, sposobu pracy oraz decyzji zawodowych i przestrzennych

artystów (życie na marginesie społeczeństwa i miasta) (Golka 1995). Heinrich (2010) zwraca też uwagę na występujący często wśród samych artystów „mit samouctwa”, tj. uznania, że talent i natchnienie są ważniejsze niż nauka i praca, nawet gdy ukończyli wyższe studia artystyczne, dostosowując się w ten sposób do oczekiwań społecznych. Dzieje się tak, mimo że życie i działalność wielu artystów przeczy romantycznym stereotypom (Wallis 1964; Osęka 1975; Gołaszewska 1986; Frey, Pommerehne 1989; Golka 1995).

Również wśród badaczy poszczególnych dziedzin sztuki widoczne jest większe zainteresowanie jednostkami ponadprzeciętnymi, które dzięki wybitnej osobowości artystycznej miały szczególny wpływ na rozwój różnych pól sztuki, a które są przedstawiane jako typowi reprezentanci twórczości z danej epoki. Stąd też artystyczna „przeciętność, jako nieszczególnie porywająca, nie jest zbyt chętnie badana” (Włodek 2017: 214; por. Heinrich 2010). Dotyczy to zwłaszcza postaci (np. życia i twórczości Vincentego van Gogha) lub okresów historii sztuki (np. złotej ery kina Hollywood), które są już w odbiorze popularnym silnie zmitologizowane (Włodek 2017). Niekiedy życiorys artysty staje się nieodłączną częścią tworzonych przez niego dzieł, wpływając na ich postrzeganie. Chociaż eksperci starają się koncentrować przede wszystkim na dziele, dostrzegając potencjalny wpływ kontekstu życia na jego powstanie, to w percepcji popularnej bardziej fascynujące okazują się biografia artysty i jego nietypowe losy, odróżniające go od „zwykłych” ludzi (Heinrich 2010).

Marian Golka (1995) szczegółowo przeanalizował mity, które wytworzyły się wokół artystów od XIX w., wpływające na ich postrzeganie oraz liczne oczekiwania w odniesieniu do ich zachowań, także zachowań przestrzennych. Należą do nich: mit wyjątkowości i indywidualności (wyróżniania z ogółu społeczeństwa, nieszablonowości, bycia osobnikami innymi, jedynymi i niepowtarzalnymi); mit powołania artystycznego (artysta rodzi się spontanicznie, realizuje swe powołanie, korzystając z danego mu talentu niezależnie od istniejących uwarunkowań zewnętrznych); mit wolności artystycznej (braku ograniczeń co do zakresu i tematyki twórczości oraz sposobu jej realizowania jako cel i praktyka artystów) oraz powiązany z nim mit bezinteresowności (artysta nie tworzy z pobudek materialnych); mit cierpienia (doświadczenie rozterek i problemów o charakterze egzystencjalnym, miłosnym i materialnym); mit odrzucenia przez społeczeństwo i wynikającego z tego zmiennego lub niskiego prestiżu społecznego. Na owe mity nakładają się także bardzo różne role nadawane artystom przez społeczeństwo – od funkcji czysto dekoracyjnych jako dostarczycieli wrażeń estetycznych, poprzez kapłanów, demiurgów i proroków, mędrców, moralistów, budzicieli patriotyzmu, wychowawców obywatelskich cnót, reformatorów zaangażowanych w „naprawianie świata”, po prowokatorów wywołujących skandale (Osęka 1975).

W popularnym odbiorze uznanie za artystę oznacza więc nie tylko to, że dana osoba podejmuje działania o charakterze artystycznym oraz uprawia lub