

INSTYTUT SOCJOLOGII UNIwersYTETU GDAŃSKIEGO

Jordan Klimek

# Konflikt tożsamościowy artystów. Geneza, warianty i modele postępowania

Promotor rozprawy doktorskiej:

prof. dr hab. Jan Nikołajew

Promotor pomocniczy rozprawy doktorskiej:

dr Krzysztof Stachura

Gdańsk 2023

## Spis treści

<b>WPROWADZENIE</b> .....	<b>3</b>
<b>ROZDZIAŁ 1. TEORETYCZNE IMPLIKACJE BADAŃ NAD KONFLIKTEM TOŻSAMOŚCIOWYM</b> .....	<b>7</b>
1.1. KONFLIKT JAKO OBSZAR ZAINTERESOWANIA SOCJOLOGII .....	7
1.2. TOŻSAMOŚĆ JAKO OSIOWA KATEGORIA ANALIZY SOCJOLOGICZNEJ .....	24
1.3. MECHANIZMY KONFLIKTU TOŻSAMOŚCIOWEGO .....	41
<b>ROZDZIAŁ 2. AKTYWNOŚĆ ARTYSTYCZNA JAKO OBSZAR KONFLIKTU TOŻSAMOŚCIOWEGO</b> .....	<b>54</b>
2.1. ŚWIAT SZTUKI JAKO PRZESTRZEŃ KONFLIKTU .....	54
2.2. AKTYWNOŚĆ ARTYSTYCZNA JAKO FORMA EKSPRESJI I POSZUKIWANIA TOŻSAMOŚCI.....	71
2.3. KONFLIKT TOŻSAMOŚCIOWY ARTYSTÓW I JEGO UWARUNKOWANIA.....	86
<b>ROZDZIAŁ 3. ZAŁOŻENIA METODOLOGICZNE BADAŃ WŁASNYCH NAD KONFLIKTEM TOŻSAMOŚCIOWYM ARTYSTÓW</b> .....	<b>101</b>
3.1. UWRAŻLIWIENIE BADACZA, CZYLI IMPLIKACJE Z DOTYCHCZASOWYCH DOŚWIADCZEŃ BADAWCZYCH W OBSZARZE KULTURY.....	101
3.2. CELE, PROBLEMATYKA I ZASTOSOWANA STRATEGIA BADAŃ .....	104
3.3. POPULACJA I SPOSÓB DOBORU PRÓBY BADAWCZEJ.....	107
3.4. REALIZACJA BADAŃ TERENOWYCH I PODEJŚCIE DO ANALIZY MATERIAŁU EMPIRYCZNEGO .....	113
<b>ROZDZIAŁ 4. TYPY KONFLIKTU TOŻSAMOŚCIOWEGO ARTYSTÓW</b> .....	<b>117</b>
4.1. BYĆ ARTYSTĄ – WŁASNA DROGA CZY SPEŁNIANIE OCZEKIWAŃ INNYCH? ZMAGANIE O NIEZALEŻNOŚĆ EGZYSTENCJALNĄ .....	119
4.2. BYĆ KIMŚ WYJĄTKOWYM, CHOCIAŻ NA MARGINESIE EKONOMICZNYM, CZYLI POSZUKIWANIE AFIRMACJI .....	130
4.3. NIEZALEŻNOŚĆ DOSTOSOWANA, CZYLI STAWIANIE (LUB NIE) GRANIC WOLNOŚCI ARTYSTYCZNEJ .....	145
4.4. PIERWSZY NA RYNKU SZTUKI, CZYLI BALANSOWANIE POMIĘDZY ARTYSTYCZNYM DZIEŁEM A KOMERCYJNĄ „CHAŁTURĄ” .....	156
<b>ROZDZIAŁ 5. STRATEGIE ZARZĄDZANIA KONFLIKTEM TOŻSAMOŚCIOWYM</b> .....	<b>166</b>
5.1. ZDROWY DYSTANS, CZYLI W POSZUKIWANIU ODPOWIEDZI NA PYTANIE „KIM JESTEM”? .....	167
5.2. PRZYNALEŻNOŚĆ DO ŚRODOWISKA TWÓRCZEGO – OD OBECNOŚCI DO ROZWOJU.....	177
5.3. POSZUKIWANIE PRZESTRZENI WOLNOŚCI ARTYSTYCZNEJ – W KIERUNKU DYWERSYFIKACJI ŹRÓDEŁ FINANSOWANIA .....	188
5.4. ODNALEZIENIE MISJI ARTYSTYCZNEJ, CZYLI DIALOG KU NIELICZNYM.....	199
<b>ZAKOŃCZENIE</b> .....	<b>210</b>
<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	<b>222</b>

## Wprowadzenie

Pytanie o tożsamość jest dziś kluczowe z perspektywy analizy relacji społecznych i kulturowych (Suchocka i Królikowska 2014). Ma ono charakter pytania egzystencjalnego, fundamentalnego jako przedmiot autorefleksji, choć jednocześnie często pozostającego bez odpowiedzi. Problemy z tożsamością nie są współcześnie niczym nadzwyczajnym i dotyczą wielu osób i środowisk, w tym także i artystów. Na marginesie, należy zauważyć, że mowa tu o problemie tożsamości, a nie o kryzysie tożsamości, ponieważ to drugie sformułowanie jest często nadużywane (Kubera 2013), zaś dotyczy jedynie niektórych kontekstów rzeczywistości społecznej (Bauman 2001). Problemy z tożsamością są zatem efektem współczesnego tempa życia, dynamiki relacji w przestrzeni społecznej, w tym m.in. pełnienia wielu ról społecznych jednocześnie, czy też przynależności do wielu grup społecznych, które często są wobec siebie w pewnej sprzeczności (np. w sytuacji rozbieżnego systemu aksjo-normatywnego). Funkcjonowanie w takich okolicznościach wskazuje na konieczność codziennego dokonywania niezmiernie liczby wyborów. Jest to o tyle istotne, że każda, nawet najmniejsza decyzja, nie pozostaje bez wpływu na dalsze losy (Giddens 2007, 112-122), przy czym oferta dostępnych możliwości jest niezmiernie bogata. Takie uwarunkowania Zygmunt Bauman określił jako płynną rzeczywistość (2008), gdzie wszelkie kreacje rzadko kiedy mają charakter stały (raczej stanowiąc wyraz tymczasowości) i wydają się być przejawem dominacji spontaniczności nad konsekwencją. Niepewność i brak stabilności (Beck, Giddens i Lash 2009), a także kreowany przez media i globalny rynek styl życia zdają się pogłębiać pojawiające się trudności z samookreśleniem, prowadząc często do „wypaczenia” własnych projektów tożsamościowych na rzecz jakiegoś promowanego wzorca, a w konsekwencji do sprzeczności w obrębie kształtowania własnej tożsamości.

Sytuacja sprzeczności w obrębie własnej tożsamości dotyczy m.in. środowiska artystów, którzy wobec urynkowienia sztuki zmuszeni są do podjęcia rywalizacji o pozycję we własnym środowisku i na otwartym rynku (Krajewski i Schmidt 2017, 77), a także walki o poczucie własnej wartości wynikające z niestabilnej i niezadawalającej sytuacji ekonomicznej (Ilczuk 2017, 47). Z kolei w wyniku zjawiska upowszechnienia sztuki jej twórcy zmagają się z takimi sprzecznościami jak konieczność „balansowania” pomiędzy realizacją własnej wizji artystycznej a oczekiwaniami różnych grup publiczności, czy też próbą łączenia funkcji recenzowania rzeczywistości społeczno-kulturowej i politycznej z funkcją rozrywkową. Trudności z samookreśleniem twórców sztuki są więc efektem jakości relacji wewnątrz

środowiska artystycznego oraz społecznych oczekiwań względem roli artystów we współczesnym świecie, a więc także relacji z otoczeniem zewnętrznym. W szczególności dotyczy to sytuacji współtworzenia dzieła artystycznego z publicznością, które przejawiają się przede wszystkim trudnościami komunikacyjnymi na skutek zróżnicowanego dostępu do kapitału kulturowego i niezrozumienia niektórych symboli i związków znaczeniowych. Nie bez znaczenia dla spójności autoidentyfikacji artystów pozostaje także wpływ instytucji kultury czy polityki kulturalnej państwa na działalność artystyczną, co wiąże się np. z realizacją pracy twórczej w oparciu o swobodę i własne warunki przy jednoczesnej konieczności dopełnienia wszelkich formalnych zobowiązań, w tym przede wszystkim terminów. Ponadto, konflikty tożsamościowe artystów są także efektem zróżnicowanego dostępu do kapitału ekonomicznego, czyli infrastruktury i finansowania działalności artystycznej. Chodzi tutaj o sytuację przynależności do bardziej lub mniej „uprzywilejowanej” grupy artystów. Trudności z samookreśleniem twórców sztuki przysparza wykorzystywanie nowoczesnych technologii informacyjno-komunikacyjnych i upowszechniania efektów pracy artystycznej z ich pomocą. Dotyczy to zwłaszcza sytuacji wykorzystania potencjału nowoczesnych technologii w zakresie możliwości ekspresji i szerokiej dystrybucji efektów pracy twórczej przy jednoczesnym narażaniu się na surową ocenę ze strony odbiorców.

Tematyka konfliktu tożsamościowego artystów jest w mojej opinii interesującym zagadnieniem badawczym. Celem niniejszej pracy była charakterystyka typów konfliktów tożsamościowych artystów, a także strategii zarządzania nimi. Problematyka podjętych wysiłków badawczych dotyczyła zatem próby scharakteryzowania sprzeczności w obrębie własnego „ja” artystów, określenia ich genezy, uwarunkowań, zakresu, czy też wskazania typologii konfliktów tożsamościowych. Chodzi tutaj o ujęcie pewnej specyfiki konfliktów występujących w obrębie identyfikacji wśród twórców sztuki, w odróżnieniu od problemów z tożsamością, jakie są obserwowane we współczesnych społeczeństwach. Ponadto, problematyka badawcza dotyczyła sposobów radzenia sobie z konfliktem tożsamościowym, a więc pewnych postaw, które stanowią reakcję na wspomnianą sytuację. Innymi słowy, wysiłek poznawczy był zorientowany na poznanie modeli postępowania w sytuacji ujawniania się konfliktów tożsamościowych wśród artystów, które zmierzają do przeciwdziałania ich pojawieniu się albo do redefinicji projektu tożsamościowego.

Całość rozprawy zamyka się w pięciu rozdziałach merytorycznych: dwóch teoretycznych, jednym metodologicznym i dwóch empirycznych. Wnioski i podsumowania zostały przedstawione w zakończeniu.

W rozdziale pierwszym opisane zostały teoretyczne podstawy konfliktu tożsamościowego. Przedstawiono dotychczasowy dorobek socjologii i nauk społecznych w obszarze konfliktu, dokonano klasyfikacji pojęcia, a przede wszystkim wskazano na konflikt jako kreatywną i rozwojową kategorię teoretyczną, stwarzającą teoretyczne ramy do działalności badawczo-naukowej. W dalszej kolejności opisano cechy charakterystyczne kategorii teoretycznej tożsamości, wskazując także na modele teoretyczne kształtowania się i redefiniowania identyfikacji indywidualnej. W efekcie tychże analiz skonstruowano kluczowy dla istoty niniejszej pracy podrozdział, wyjaśniający mechanikę konfliktu tożsamościowego, który wskazuje na jego przyczyny, definicje, typologie, a także podejścia przeciwdziałania i niwelowania.

W rozdziale drugim dokonano wskazania na aktywność artystyczną jako obszar konfliktu tożsamościowego. Przedstawiono świat sztuki jako przestrzeń, w której można zauważyć co najmniej trzy aspekty stanowiące przedmiot sprzeczności, tj.: istota sztuki, tworzenie sztuki i jej upowszechnianie. Podkreślono ekspresyjną i tożsamościową funkcję aktywności artystycznej, wskazując na jej specyficzne cechy, wyróżniające ją spośród innych aktywności. Analiza funkcjonowania artystów we współczesnym świecie pozwoliła ostatecznie na omówienie uwarunkowań generowania konfliktów tożsamościowych.

W rozdziale trzecim omówiono założenia metodologiczne badań własnych. Przedstawiono kontekst metodologiczny badań nad obszarem konfliktu tożsamościowego artystów i wątpliwości z niego wynikające. W sposób szczegółowy przedstawiono i wyjaśniono cele badawcze. Omówiono także strategię badawczą, dobór metody i technik gromadzenia danych empirycznych. Opisano populację i przedstawiono sposób doboru próby badawczej, a także sposoby dbałości o jakość badania i wątpliwości o charakterze etycznym. Podjęto także wysiłek naszkicowania sposobu wyłaniania się kategorii teoretycznych z danych empirycznych.

W rozdziale czwartym zaprezentowano wyniki badań empirycznych, związane z kształtowaniem się konfliktu tożsamościowego artystów. Omówiono podstawowe typy konfliktów tożsamościowych w obszarze zmagania o poczucie własnej wartości i niezależność egzystencjalną, poszukiwania afirmacji, stawiania granic wolności artystycznej, a także walki o pozycję w środowisku i na rynku sztuki.

W rozdziale piątym zaprezentowano wyniki badań empirycznych związane z przeciwdziałaniem i niwelowaniem występujących konfliktów tożsamościowych artystów.

Wskazano na rozwiązania, które z punktu widzenia określonych wartości kluczowych dla tożsamości artystów są efektywne. W szczególności zaprezentowano strategie odnoszące się do typów konfliktów tożsamościowych artystów z poprzedniego rozdziału. Omówiono podejścia w przeciwdziałaniu i niwelowaniu konfliktów tożsamościowych, które można najogólniej scharakteryzować jako poszukiwanie zdrowego dystansu, przynależność do środowiska twórczego, dywersyfikacja źródeł finansowania oraz odnalezienie misji artystycznej.

Całość rozprawy zamyka zakończenie, w którym znajduje się podsumowanie wyników, najważniejsze wnioski i uwagi końcowe. W tej części znajdują się także refleksje, stanowiące niejako syntezę dokonanych analiz i nieśmiało wskazujące na kierunek dalszych prac badawczych w obszarze konfliktu tożsamościowego.

# **Rozdział 1. Teoretyczne implikacje badań nad konfliktem tożsamościowym**

## **1.1. Konflikt jako obszar zainteresowania socjologii**

Konflikt pojawił się wraz z początkiem interakcji, relacji interpersonalnych i funkcjonowania grup społecznych, więc w sposób naturalny stał się jednym z podstawowych obszarów zainteresowań socjologii. Dotychczasowe osiągnięcia naukowe zorientowane wokół tematyki konfliktu pozwoliły na zgromadzenie dorobku o fundamentalnym znaczeniu teoretycznym dla tej dziedziny nauki (Turner 2006, 175-282). Podejmując zatem wyzwanie badawcze zogniskowane wokół zagadnienia konfliktu uznałem za konieczne, aby dokonać pewnej refleksji, a następnie decyzji w zakresie przyjęcia określonego tła teoretycznego. Jest to istotne przede wszystkim z punktu widzenia spójności i jednoznaczności definicyjnej, a więc precyzji stosowanego w niniejszej pracy języka. Ponadto, operacjonalizacja pojęcia konfliktu w oparciu o dotychczasowe osiągnięcia socjologii i nauk społecznych pozwoli na bardziej dokładne opisywanie badanych w niniejszej pracy zjawisk i procesów zogniskowanych wokół konfliktu tożsamościowego.

Jedną z pierwszych postaci, która wniosła istotny wkład w powstanie i rozwój nurtu teoretycznego zorientowanego wokół konfliktu, był Karol Marks. W swoich twierdzeniach Marks przedstawiał rzeczywistość społeczną jako przestrzeń wypełnioną konfliktami interesów, których przyczyn należy upatrywać w nierównościach i w dostępie do zasobów. Podkreślał znaczenie świadomości grup podporządkowanych w zakresie własnych interesów dla kwestionowania prawomocności nierównego podziału zasobów oraz zorganizowania otwartego konfliktu przeciwko dominującym zbiorowościom systemu społecznego. Wskazywał, że osiągnięcie konsensusu nie jest możliwe w sytuacji polaryzacji interesów i stosunków pomiędzy stronami konfliktu, głównie ze względu na wzrost poziomu unifikacji ideologicznej i rozwiniętej, politycznej struktury przywództwa zbiorowości podporządkowanej. Ponadto, uzależniał gwałtowność konfliktu od stopnia polaryzacji pomiędzy zbiorowością dominującą a podporządkowaną. Z kolei, szansę na strukturalną zmianę systemu społecznego i szerszą redystrybucję zasobów upatrywał właśnie w bardziej gwałtownym konflikcie (Marks 1887). W ujęciu Marksa konflikt charakteryzuje się przede wszystkim jako zjawisko nieuchronne, trwale wpisane w rzeczywistość relacji społecznych i zmierzające do rewolucyjnego sposobu dokonywania zmian. Ta koncepcja stanowiła inspirację do dalszego rozwoju teorii konfliktu i doczekała się także wielu kontynuacji w późniejszych latach, które okazały się być przydatne np. dla wyjaśnienia określonych zjawisk gospodarczych (Corbridge 1990).

Nieco inne spojrzenie na kwestię nieuchronności rewolucyjnego charakteru konfliktu prezentował Max Weber. Jego zdaniem prawdopodobieństwo zaistnienia konfliktu wzrasta wraz z pojawieniem się charyzmatycznych przywódców, ale nie oznacza to jednocześnie dokonywania zmian w sposób rewolucyjny. Do konfliktu dochodzi wówczas, gdy zbiorowość podporządkowana wycofa uprawomocnienie tradycji, czyli legitymację panowania politycznego dla zbiorowości dominującej. Dotyczy to przede wszystkim sytuacji, w których zbiorowości dominujące zajmują pozycje umożliwiające rzeczywiste sprawowanie władzy politycznej, korzystne pozycje ekonomiczne, a ponadto są członkami prestiżowych kręgów społecznych. Do konfliktu dochodzi także w sytuacji braku ciągłości w dystrybucji nagród społecznych oraz niskiego wskaźnika ruchliwości społecznej. Weber upatrywał szansy na dokonanie zmian strukturalnych w wyłonieniu się charyzmatycznych przywódców ze zbiorowości podporządkowanej. Zwracał jednak uwagę, że w przypadku sukcesu panowanie nowej zbiorowości dominującej jest legitymizowane poprzez wprowadzanie nowego systemu reguł i administracji, co może prowadzić do stworzenia nowych wzorów nierówności i ponownego konfliktu (Weber 2002, 158-181). Weberowskie spojrzenie na konflikt wskazuje zatem na konieczność przyzwolenia na określone nierówności w strukturze społecznej jako warunku utrzymania *status quo*. Tym samym, zwraca uwagę na kwestie budowania własnej świadomości co do aktualnej pozycji w strukturze społecznej i możliwości jej zmiany jako efektu działania charyzmatycznego przywódcy, który zdaje się „uzdalniać” grupę podporządkowaną do kontestacji aktualnej rzeczywistości. Koncepcja konfliktu w ujęciu Webera wskazuje także na kwestie „zastępowalności” dotychczasowych elit i uprawomocnienia „nowej władzy”.

Trzeci „budowniczy” teorii konfliktu, Georg Simmel, wskazywał na wszechobecność konfliktu jako warunek dla podtrzymania zarówno całości społecznych, jak i ich części składowych. Analizując konflikty o mniejszej intensywności i gwałtowności dostrzegł, że przyczyniają się one do solidarności, integracji i systematycznej zmiany w obrębie struktur społecznych, a ponadto na wyzbycie się wrogości. W jego opinii konsensus jest osadzony na wzajemnej zależności funkcjonalnej, która skłania obie strony konfliktu do uzgodnień i powstawania koalicji między różnymi grupami, które w nim uczestniczą. Na uwagę zasługują w szczególności tezy dotyczące skutków uczestnictwa w konflikcie na poziomie jednostki. Przede wszystkim doświadczenie konfliktu czyni granice grup bardziej jednoznacznymi, zmniejsza tolerancję dla dewiacji i rozbieżności poglądów, a także przyczynia się do zwiększenia solidarności społecznej w grupach konfliktowych (Simmel 1904, 490-525).



Koncepcja, jaką nakreślił Simmel, wskazuje na pozytywny wymiar konfliktu, tj. prowadzący do zmian w obrębie danej społeczności, opartych przede wszystkim na wzroście poziomu świadomości własnych celów, pozycji, aspiracji, szans, ograniczeń, zagrożeń, itd. Ujęcie to zdaje się podkreślać znaczenie budowania własnej tożsamości w obrębie danej grupy społecznej, co wiąże się z precyzyjnym określaniem jej granic w obrębie wizji postrzegania świata, poczucia wspólnoty, itd.

Dalszy rozwój nurtu teoretycznego zogniskowanego wokół konfliktu nastąpił m.in. na skutek koncepcji dialektyczno-konfliktowej Ralfa Dahrendorfa, który wskazał, że władza i panowanie stanowią główne źródła konfliktu, a zarazem dobra, o które współzawodniczą różne grupy społeczne. W swoich analizach zauważył, że konflikt jest procesem nieuchronnym, wynikającym ze wzrostu świadomości własnych interesów dwóch przeciwstawnych grup w obrębie strukturalnych układów społecznych. Możliwość zaistnienia konfliktu warunkował wystąpieniem w grupie podporządkowanej przywództwa, a także jednoczącej ideologii, zdolności do organizowania się i komunikacji. Brak spełnienia tychże warunków i jednocześnie niezdolność grup konfliktowych do wprowadzenia regulujących porozumień, a także niejasny sposób artykulacji interesów skutkuje w jego opinii emocjonalnym zaangażowaniem obu stron konfliktu. Z kolei, intensywność konfliktu jego zdaniem wzrasta wraz z brakiem ruchliwości w kierunku sprawowania władzy i nakładaniem się tzw. nagród przez grupy korzystające z przywilejów, tj. władzy, zasobności finansowej i prestiżu. Dahrendorf wskazał, że wzrost poziomu intensywności konfliktu prowadzi do zmian strukturalnych, zaś wzrost poziomu gwałtowności konfliktu do zwiększenia zakresu zmian strukturalnych i reorganizacji. Tym samym, rozwiązanie konfliktu powoduje redystrybucję władzy i zmianę w systemach społecznych, a następnie instytucjonalizację nowych ról i zainicjowanie kolejnego konfliktu (Dahrendorf 1959, 239-240). Koncepcja autorstwa Dahrendorfa zdaje się podkreślać aspekt komunikacyjny w sytuacji konfliktu jako kluczowy dla osiągnięcia gotowości do podjęcia walki o zmianę w systemie społecznym. Dialog jest w tym ujęciu zorientowany na wykorzystanie struktur organizacyjnych dwóch stron konfliktu, co stanowi istotne wyróżnienie na tle innych koncepcji w nurcie teorii konfliktu i zdaje się podkreślać znaczenie zbiorowych układów społecznych jako podstawy kształtowania się tożsamości ponadjednostkowej.

Inne spojrzenie na przyczyny konfliktu przedstawiał Lewis Coser, według którego źródłem nieporozumień jest nie tyle sama sprzeczność interesów, lecz cofnięcie przez grupę podporządkowaną akceptacji dla istniejących nierówności. Brak zgody co do istniejących stosunków społecznych może być spowodowany niewielką liczbą kanałów wyrównywania

krzywd i niskim poziomem mobilności do grup uprzywilejowanych. Zdaniem Cosera do konfliktu dochodzi dopiero wtedy, gdy osiągnięty zostaje określony poziom pobudzenia emocjonalnego, który jest efektem uświadomienia sobie, że realizacja oczekiwań względem poprawy aktualnej sytuacji przestaje być możliwa. W jego opinii poziom pobudzenia emocjonalnego jest determinowany przez zaangażowanie poszczególnych osób w istniejący system, stopień rozwinięcia ich wewnętrznego przymusu, a także naturę i kontrolę społeczną systemu (1957, 197-199). W swoich analizach wskazał, że konflikt przybiera mniej gwałtowny wymiar, jeżeli strony angażują się w osiągnięcie celów realistycznych. Jeżeli zaś konflikt dotyczy wartości podstawowych i zbyt długo przedłuża się, to należy się spodziewać, że będzie bardziej gwałtowny, a ponadto spowoduje większy poziom pobudzenia i zaangażowania emocjonalnego obu stron. Gwałtowność konfliktu jest większa także wtedy, gdy stopień wzajemnych zależności funkcjonalnych pomiędzy stronami jest niski. Z kolei długotrwałość konfliktu jest jego zdaniem uzależniona od dążenia stron do osiągnięcia rozległych lub niedookreślonych celów oraz braku kompetencji negocjacyjnych. Według Cosera konflikt ma wymiar pozytywny, jeżeli tylko sprzyja integracji opartej na solidarności, wzajemnych zależnościach funkcjonalnych i wyraźnie określonych ramach władzy, w tym kontroli normatywnej. Zauważył, że siła konfliktu sprzyja powstawaniu wyraźnych granic pomiędzy stronami, centralizacji władzy, solidarności ideologicznej i strukturalnej oraz wzmożeniu konformizmu w zakresie norm i wartości. Zwracał uwagę na kwestię zróżnicowania i wzajemnej zależności funkcjonalnej jako zwiększające prawdopodobieństwo częstego, intensywnego i gwałtownego konfliktu. Wskazywał, że konflikty o mniejszej intensywności i gwałtowności mogą prowadzić do wzrostu poziomu innowacyjności i twórczości, zmniejszenia poziomu wrogości wobec strony przeciwnej, rozwoju procedur normatywnych, zwiększając poziom realnego postrzegania istoty konfliktu, powstawania koalicji osób zagrożonych postępowaniem jednej lub drugiej strony. Istotnym spostrzeżeniem Cosera jest wniosek wskazujący, że w przypadku, gdy konflikt prowadzi do wzrostu poziomu innowacyjności i kreatywności oraz powstawania pewnych koalicji zwiększa się zdolność grupy do przystosowania się do środowiska zewnętrznego (Cosser 1958, 37-95). Ujęcie Cosera nie pozostawia wątpliwości co do istotności aspektu emocjonalnej konstrukcji osób uczestniczących w konflikcie jako determinanty przebiegu tego procesu.

Dalszy rozwój teorii konfliktu dokonał się za sprawą analizy porównawczej dotyczącej warunków powstawania demokracji i dyktatury autorstwa Barringtona Moore'a. Opisując procesy modernizacji wskazał on na aspekty masowej mobilizacji chłopów do prowadzenia

konfliktu z rządzącymi. Określił, że warunkiem zaistnienia konfliktu o masowym wymiarze jest podobieństwo codziennych zadań i przeżyć danej grupy społecznej i ich poczucie solidarności zbiorowej, spowodowane zagrożeniem ze strony grupy dominującej albo możliwością uniknięcia wzajemnego współzawodnictwa. Konflikt z udziałem większej liczby osób jest możliwy jego zdaniem także wówczas, gdy osłabione są wzajemne związki między grupą podporządkowaną a rządzącymi na skutek ich bezpośredniego współzawodnictwa, postrzegania podporządkowanych jako nieprzydatnych dla rządzących, oddalania się rządzących od codziennych spraw grupy podporządkowanej. Masowa mobilizacja do konfliktu jest także możliwa w sytuacji wyzyskiwania podporządkowanych przez rządzących (Moore 1966, 201-253). Ujęcie Moore'a zwraca uwagę przede wszystkim na masowy potencjał konfliktu klasowego.

Zagadnienie konfliktu, w który zaangażowanych jest wiele osób, zgłębiał również Charles Tilly, który wskazywał, że do takich sytuacji dochodzi, gdy walczący z władzą są zdolni do mobilizacji zasobów finansowych, organizacyjnych i sił przymusu. Jego zdaniem jedną z przyczyn rewolucji jest sytuacja, w której zwiększa się liczba konkurentów aspirujących do sprawowania władzy, co najczęściej jest efektem odmawiania dostępu do władzy jakiejś grupie społecznej lub poczucie odsunięcia od władzy starszych elit. Drugą przyczyną rewolucji jest udzielenie poparcia przez wpływowe grupy społeczne rywalizującym konkurentom do władzy. Trzecia sytuacja, która może przyczyniać się do powstania rewolucji wynika z braku stosowania rozwiązań mających na celu ograniczenia aktywności osób, które sprzeciwiają się władzy. Taka sytuacja ma najczęściej miejsce na skutek ograniczonych zasobów lub nieefektywnego zarządzania nimi, albo wtedy, gdy część aparatu siłowego jest blisko związana z konkurencją do władzy (Tilly 1978, 200-211). W tym ujęciu konflikt masowy zależy przede wszystkim od umiejętności mobilizacji wielu różnych rodzajów zasobów przez grupę podporządkowaną.

Analizy sytuacji rewolucyjnej dokonała także Theda Skocpol, która wskazała, że wewnątrz procesy buntu społeczeństwa są związane z kryzysami polityczno-militarnymi państwa oraz panowania klasowego (1979, 17). Z jej ustaleń wynika, że do masowej mobilizacji grupy podporządkowanej niezbędne jest poczucie solidarności, które jest wzmacniane poprzez wskazanie na wspólnego wroga, ale jednocześnie osłabiane przez konieczność wzajemnego konkurowania na zasadach rynkowych w rzeczywistości gospodarczej. Drugim warunkiem masowej mobilizacji jest sytuacja, w której grupa podporządkowana zachowuje autonomię względem bezpośredniego nadzoru ze strony rządzących, co jest możliwe m.in. poprzez

sprawowanie kontroli nad procesem produkcji, wykształcenie form organizacyjnych zapewniających ochronę przez bezpośrednią kontrolą, zachowywanie struktur wspólnotowych umożliwiających dodatkową izolację od bezpośrednich sankcji. Kolejnymi warunkami masowej mobilizacji jest prowadzenie przez grupę podporządkowaną działalności gospodarczej kluczowej dla rządzących, a także posiadanie zasobów organizacyjnych, które umożliwiają prowadzenie konfliktu z rządzącymi. W swoich analizach wskazała także, że rozwinięcie się masowej mobilizacji grupy podporządkowanej w rewolucję społeczną jest możliwe dopiero wtedy, gdy w państwie odnotowuje się kryzys finansowy, władza dominujących segmentów społeczeństwa jest silna i osłabia się siła władzy państwowej, zaś aparat przymusu jest osłabiony na tyle, że nie jest zdolny do stłumienia buntu lub zapobieżenia rozgrywkom elit o władzę (Skocpol 1979, 14-293). Ujęcie to zdaje się podkreślać znaczenie zdefiniowania przez grupę podporządkowaną „wspólnego wroga” jako czynnika mobilizującego do postawy konfrontacji. Koncepcji ta wskazuje także na podjęcie postawy konfliktu pomimo albo właśnie ze względu na osiągnięcie pewnej niezależności, np. wytwarzania lub dostępu do określonych zasobów, kluczowych dla rządzących.

Nieco inne, strukturalne spojrzenie na kwestie konfliktu przedstawiał Erik Wright, który w swoich pracach nad analizą klasową zwrócił uwagę na złożoność strukturalną jednostek w dynamice życia społecznego. Wskazał m.in., że jednostka może mieć kilka położeń klasowych, być związana z jakąś klasą poprzez powiązania sieciowe z innymi, albo zmieniać swoje położenie klasowe w czasie. Zauważył także, że w obrębie klas podstawowych mogą występować odrębne warstwy, przybierające różne formy, w zależności od odmiennych interesów materialnych, doświadczeń życiowych i zdolności zbiorowych. Projekt teoretyczny Wrighta wskazuje, że sytuacja ucisku ekonomicznego może mieć dwa scenariusze. Pierwszy, eksploatacyjny zakłada wyzysk jednej grupy przez drugą, która posługuje się moralnie usankcjonowanym i legitymizowanym przymusem. W atmosferze milczącej zgody nie dochodzi jednak do eskalacji konfliktu, ponieważ grupa wyzyskiwana nadal posiada pewną władzę, głównie ze względu na fakt, iż grupa wyzyskiwaczy nadal jest od nich zależna. Drugi, nieeksploatacyjny jest oparty na wykluczeniu grupy wyzyskiwanych z dostępu do cennych zasobów, co może grozić eskalacją konfliktu (Wright 1995, 11-30). Koncepcja Wrighta wskazuje przede wszystkim na złożoność położenia jednostki w strukturze społecznej i sieciowość relacji, co może się wiązać z wieloma sprzecznościami w codziennym funkcjonowaniu.

Kwestie strukturalne poruszał także Immanuel Wallerstein w analizie systemów światowych, który wskazał na wyzysk państw peryferyjnych przez współzawodniczące ze sobą państwa centralne, co ma miejsce ze względu na ich przewagę militarną i gospodarczą. Zwracał uwagę, że wszystkie państwa centralne toczą nieustanną wzajemną rywalizację o podbój i kontrolę peryferii, co prowadzi do problemów finansowych, ze względu na konieczność podtrzymywania zysków przy jednoczesnym wzroście wydatków na armię i rozbudowaną administrację, a także kontrolowania dysydentów na obszarach zdominowanych. Ponadto, cykliczne tendencje światowej gospodarki prowadzą do sytuacji, w której ze względu na ograniczony popyt na dostawy surowców i produkcję dóbr konieczne jest powstrzymanie ekspansji geograficznej. W konsekwencji na rynku krajowym wzrasta rywalizacja, odnotowuje się spadek zysków i zwiększone bezrobocie, co prowadzi do jeszcze mniejszego popytu na dobra, kryzysu gospodarczego i konfliktu klasowego (Wallerstein 2011, 1-277). W tym ujęciu konflikt jawi się jako zjawisko cykliczne, powiązane z prawami ekonomicznymi i regułami gospodarki globalnej, co zdaje się podkreślać znaczenie rywalizacji, ambicji i aspiracji dla podjęcia walki o lepszą pozycję w strukturze społecznej.

Przytoczone koncepcje teoretyczne dotyczące konfliktu zdają się zawierać strukturalne elementy walki pomiędzy zantagonizowanymi grupami społecznymi. Konflikt strukturalny jest zjawiskiem nieuchronnym i dotyczy aspektów fundamentalnych dla socjologii, tj. zróżnicowania poszczególnych grup społecznych, ich celów i aspiracji, sposobów funkcjonowania i kształtowania relacji z innymi grupami społecznymi, itd. Jest on zogniskowany wokół walki o nierówno rozdystrybuowane zasoby, pozycje i role społeczne w strukturze społecznej.

W analizę konfliktu strukturalnego wpisuje się także zróżnicowanie pod względem płci, co syntetycznie podsumowuje zintegrowana teoria płci kulturowej. Jej autorzy wskazują, że wraz ze wzrostem liczby zmobilizowanych środków, wzrasta zdolność kobiet do prowadzenia konfliktu przeciwko dominacji mężczyzn w obszarze polityki ekonomicznej. Sukces konfliktu w postaci zmiany podstawowych sił ekonomii politycznej, produkcji, reprodukcji i polityk dotyczących płci kulturowej zależy od zdolności do wywoływania ruchów opozycyjnych i liczby sojuszników, gotowych zaangażować się w konflikt (Collins i in. 1993). Zatem jest to ujęcie konfliktu, które zwraca uwagę na kompetencję zdolności do budowania koalicji wokół jakiejś sprawy jako kluczowe dla dokonania zmiany w strukturze społecznej. Ciekawym przykładem takiego koalicyjnego działania jest artystyczny projekt interwencji społecznych, skupiony wokół istotnych aspektów funkcjonowania społeczności lokalnej, który przyczynił

się do przełamania barier mentalnych wobec osób niepełnosprawnych (Dobiasz-Krysiak i in. 2018), lub też mobilizacji zróżnicowanego środowiska artystycznego w celu lobbingu na rzecz ustanowienia regulacji prawnych w zakresie twórczości artystycznej.

Powyższa rekonstrukcja teoretyczna wskazuje, że temat konfliktu w obszarze socjologii i nauk społecznych doczekał się wielu podejść i perspektyw analitycznych. Zdaje się to podkreślać złożoność i wielowymiarowość sytuacji konfliktowych. W celu określenia pewnych ram teoretycznych dla potrzeb realizacji własnego projektu badawczego konieczne jest wskazanie na precyzyjną i jednoznaczną definicję konfliktu. Dość trafną propozycją pod względem kompleksowego ujęcia wydaje się być definicja Janusza Muchy, który wyróżnił trzy podstawowe znaczenia tego pojęcia:

1. behawioralne, czyli działanie danej grupy, której celem jest realizacja własnego interesu kosztem interesów innych grup, przy czym przybiera on formę pełną (otwartego konfliktu z jasno określonymi stronami, ich interesami, reprezentacjami, sposobami prowadzenia działań, zasadami akceptacji rezultatów itp.) lub formę ułomną (dotyczącą w większej mierze z pewnymi stanami psychicznymi, niż z interesami grupowymi);
2. psychospołeczne, czyli pewne stany wrogości, antagonizmy, napięcia społeczne;
3. sprzeczne interesy grupowe, czyli sytuacja, w której niemożliwe jest równoczesne zrealizowanie interesów dwóch lub więcej grup społecznych, dążących do własnych celów (Mucha 2011, 342-344).

Wspomniany autor przedstawił także pewną syntezę socjologicznych koncepcji w nurcie teorii konfliktu, wskazując na model społeczeństwa materialistyczno-dialektycznego jako spełniający wszystkie kryteria jednolitego i możliwie adekwatnego społeczeństwa globalnego, opartego równoległe na dwóch aspektach, tj. konfliktowości i zgodności. W swoich rozważaniach Janusz Mucha podkreśla dynamikę rzeczywistości, podkreślając, że jest ona nieskończonym procesem ujawniania się coraz to nowych przeciwieństw, nie tylko w obrębie stosunków społecznych. Jego zdaniem konflikt pojawia się wtedy, gdy stan przejściowej i względnej równowagi osiąga kres i jedna ze sprzeczności staje się podstawową, decydującą. W efekcie konflikt w jego opinii prowadzi do zmian i rozwoju (Mucha 1978, 297-302). W jego ujęciu konflikt jest przejściowym, aczkolwiek niezwykle dynamicznym i bogatym w skutki stanem powrotu do pewnej równowagi w strukturze społecznej. Jest swoistym bodźcem

stymulującym do działania i zmian, a także uruchamiającym potencjał kreatywności osób, które znajdują się w sytuacji konfliktowej.

Analiza teorii socjologicznych dotyczących konfliktu wskazuje, że podejmują one próbę budowy modelu ukierunkowanego konstruktywnie, twórczo, w sposób prowadzący do pozytywnych zmian społecznych (Adamus -Matuszyńska 2017, 69) i powstawania bardziej funkcjonalnych struktur społecznych (Jermakowicz 2014, 35). Nie zmienia to faktu, że pomimo prób precyzyjnego ujęcia aktualnej rzeczywistości konfliktowej w naukowy opis i jego pragmatycznego zastosowania w codzienności relacji społecznych wciąż pozostaje ona nieuchwytna. Innymi słowy wysiłki badawcze nie nadążają za dynamiką rzeczywistości konfliktowej. Tym samym, zdaniem Anny Śliz i Marka Szczepańskiego wszelka próba wyjaśnienia wielokulturowego świata społecznego wymaga zastosowania teorii konfliktowych, które sięgają do kulturowych różnicowań ludzi i grup (2011, 24).

Adekwatnym rozwiązaniem w mojej opinii jest inspiracja projektem teoretycznym konfliktu kulturowego autorstwa Pierre'a Bourdieu. W jego ujęciu struktura społeczna jest odzwierciedleniem wielkości posiadanych przez poszczególne klasy społeczne czterech form kapitału, tj.

1. ekonomicznego: własność środków produkcji możliwych do wykorzystania przy wytwarzaniu towarów lub usług, np. finanse, dobra materialne (Bourdieu 2005, 75);
2. społecznego: pozycje i relacje, więzi, zobowiązania w grupach społecznych, które umożliwiają działanie w przestrzeni społecznej (Bourdieu 1986, 21-24);
3. kulturowego w postaci inkorporowanej wcielonej, zinternalizowanej: kompetencje, wykształcenie, styl komunikowania się, gust, znajomość konwencji, orientacja w świecie społecznym, styl życia; w postaci zobjektywizowanej: dziedzictwo kulturowe (dobra kultury dostępne intersubiektywnie); w postaci zinstytucjonalizowanej: uznanie społeczne (tytuły dyplomy, osiągnięcia) (Bourdieu 2005, 38);
4. symbolicznego: zdolność wykorzystania symboli do uprawomocnienia posiadania pozostałych trzech typów kapitału, transformacja rzeczywistej przewagi w symboliczną dominację, zapewniając legalne panowanie (Bourdieu 2005, 349-359).

Ze względu na fakt, iż istnieje możliwość przekształcania jednej formy kapitału w inną (jednak jedynie do pewnego stopnia), w zależności od aktualnej potrzeby rynkowej dochodzi do zmagania społecznego w obszarze tychże przeobrażeń, np. w sytuacji przekształcenia kapitału ekonomicznego w społeczny w rywalizacji o kontrolę nad aparatem politycznym. Wewnątrz każdej z klas społecznych istnieją tzw. frakcje, które charakteryzują się określoną kompozycją kapitału oraz pochodzeniem społecznym i możliwościami dostępu do zasobów kapitałowych. Ich walka o kontrolę nad zasobami i swoje uprawomocnienie mobilizuje kapitał społeczny do tworzenia sieci relacji, co jednak jest ograniczone przez inne formy posiadanego kapitału. Tym samym, dystrybucja kapitału społecznego w klasach społecznych koresponduje z dystrybucją innych form kapitału. Przy czym, należy pamiętać, że rzeczywista dystrybucja zasobów wymaga konkretnych ludzi i okoliczności, aby nie pozostała jedynie ulotną ideą, a prawdziwą transformacją interesów poszczególnych klas społecznych w faktyczne grupy. Zatem konflikt klasowy jest zorientowany wokół mobilizowania symboli w ideologie, które uprawomocniają poszczególne kompozycje zasobów (Bourdieu 1985). Ma to miejsce w ramach różnych klas społecznych, ze względu na homologie pomiędzy podobnie usytuowanymi frakcjami (względem pozostałych frakcji), w celu uprawomocnienia ich własnej pozycji klasowej i ataku na osoby, które nad nimi dominują. Wskazany konflikt ideologiczny jest zjawiskiem złożonym, ponieważ z jednej strony istnieje podobieństwo pozycji między pewnymi frakcjami poszczególnych klas społecznych i jednocześnie z drugiej strony można zaobserwować rozbieżność pomiędzy pozycjami tychże frakcji, polegającą na zróżnicowaniu wielkości dysponowania określonym kapitałem (Bourdieu 2005, 302-318).

Dodatkowo, podobieństwo typów i wielkości posiadanych zasobów w sytuacji zróżnicowanego pochodzenia i trajektorii społecznej także może przyczyniać się do konfliktu ideologicznego. Chodzi tu przede wszystkim o odmiennosc stylów czy gustów, a także różnice pochodzenia i mobilności społecznej pomiędzy osobami, które dopiero dołączyły do danej frakcji klasowej, a osobami urodzonymi w tychże klasach. Te indywidualne spostrzeżenia, wybory, zachowania, itd., określane jako habitus, w opinii Bourdieu stanowią pewną „nieświadomość zbiorową” poszczególnych klas społecznych. Innymi słowy, stanowią one dyspozycje poznawcze i emocjonalne co do pewnego sposobu postrzegania, oceny, klasyfikowania rzeczywistości, a także działania w określony i szczególny dla danej klasy społecznej sposób. Przejawia się to w bardzo wymiernym aspekcie funkcjonowania w codzienności poprzez konkretne decyzje dotyczące języka i sposobu formułowania wypowiedzi, smaku, gustu, ubioru, czy też zachowaniem przy stole, itp. (Bourdieu 2005, 215-



279). Współczesny rozwój koncepcji Bourdieu wskazuje, że habitus jest pewną zasadą generującą pewne praktyki, na podłożu kulturowo-historycznym, co oznacza, że niezwykle trudno jest uwolnić się od swojego klasowego habitusu, będącego niejako drugą naturą człowieka. Są to tak silnie zinternalizowane schematy odczuwania, refleksji, klasyfikacji i działania, że wydają się być naturalne. Habitus jest odtworzeniem społecznych struktur zewnętrznych, czyli pewnym ujednoceniam praktyk charakterystycznych dla członków tej samej klasy społecznej, przez co stanowi mechanizm reprodukcji kulturowej. Tym samym, każdy wybór, będący rezultatem indywidualnego gustu jest przejawem habitusu, dlatego konflikty zogniskowane wokół gustów są w istocie konfliktami klasowymi (Bourdieu 2005, 589-592; Matuchniak-Krasuska 2015, 90-95).

Walka o określone dobra, stawki, interesy o charakterze ekonomicznym, kulturalnym i społecznym (odpowiadające typom kapitałów i stanowiące warunek znalezienia się w „rozgrywce”) pomiędzy stronami odbywa się w przestrzeni społecznej pola, czyli systemu pewnych relacji (sojuszy, konfliktów, rywalizacji, kooperacji) pomiędzy różnymi, społecznie określonymi pozycjami. Przypomina to rynek, na którym produkowane są i negocjowane – w zależności od układu sił – poszczególne kapitały. Nie dziwi więc, że pola są względnie autonomiczne i mają swoje specyficzne, wewnętrzne reguły, dlatego też każde z pól wytwarza pewien sposób postrzegania rzeczywistości w formie kapitału symbolicznego. Pozycje zajmowane w danym polu stanowią przedmiot walki, jednostek starających się zachować lub udoskonalić zgromadzony, specyficzny kapitał przy wykorzystywaniu prawomocnej przemocy symbolicznej. Tak więc struktura pola zależy od relacji pomiędzy poszczególnymi pozycjami i ich siły, a ponadto jest teren nieustannej walki, więc można ją określić jako rezultat historii pola (Bourdieu 2005, 280-302; Markowska 2015, 123; Matuchniak-Krasuska 2015, 102-104). Konflikt kulturowy należałoby zatem zdefiniować jako walkę o poszczególne formy kapitałów (tj. kontrolę nad określonymi zasobami) oraz o pozycję w polu produkcji kultury dla osiągnięcia pewnej dominacji symbolicznej.

Jak zauważyła Anna Matuchniak-Krasuska, koncepcja konfliktu kulturowego autorstwa Bourdieu odnosi się do socjologii sztuki i choć jest mocno zakorzeniona w filozofii i estetyce, to stanowi odpowiednie tło do analizy współczesnej rzeczywistości artystycznej. Umożliwia bowiem m.in. charakterystykę artystów pod kątem stopnia zaawansowania w „rzemiośle artystycznym”, czy też rodzaju wytworów pracy artystycznej, a przede wszystkim podkreśla autonomię artystów, wskazując na prymat formy nad funkcją sztuki, stanowiąc jednocześnie pewną kontestację symboliczną wobec klas dominujących. Projekt teoretyczny Pierre’a

Bourdieu można więc określić jako maksymalistyczny model socjologii sztuki, uwzględniający kluczowe aspekty odbioru sztuki w kontekście stylu życia (2007, 41-42). Szczególną zaletą tej koncepcji jest zastosowanie do opisu zróżnicowanej struktury społecznej za pomocą przestrzeni wielowymiarowych pól, wyposażonych w różne rodzaje i rozmiary kapitału wraz z ich zdolnością do akumulacji, reprodukcji i rekonwersji (Matuchniak-Krasuska 2015, 101-106).

Możliwość wykorzystania projektu teoretycznego Pierre'a Bourdieu jest inspirująca i kreatywna, bowiem stwarza szansę operacjonalizacji pojęć w bardzo konkretne operacje badawcze dla zbudowania poszczególnych obiektów empirycznych. W szczególności dostrzegam przydatność tej koncepcji dla zrozumienia powiązań pomiędzy poszczególnymi, występującymi w rzeczywistości pojęciami analitycznymi i wnioskowania z danych empirycznych (Wacquant 2018, 11-13). Przyjmuję więc założenie częściowego jej wykorzystania jako tła dla własnych prac analitycznych i stosowania niektórych, ugruntowanych już w socjologii pojęć, tj. habitus, kapitał czy też pole. Ponadto, wydaje mi się, że nakreślony w tej pracy przedmiot badań, tj. zagadnienie konfliktu tożsamościowego artystów stanowi poszerzenie projektu teoretycznego Bourdieu o interesujący przykład fragmentu rzeczywistości pola produkcji kultury.

Nie ulega wątpliwości, że koncepcja teoretyczna konfliktu kulturowego jest wciąż inspirującym projektem teoretycznym, którego wpływ można obserwować w wielu współczesnych pracach. Te ramy interpretacyjne zostały przyłożone m.in. do badań w obszarze stylu życia, gdzie wykorzystuje się pojęcie habitusu (Törrönen i in. 2021; Thirlway 2018) i podziału klasowego (Organista i Lenartowicz 2019).

Szczególnie interesujące z punktu widzenia niniejszej pracy są badania wykorzystujące dorobek Bourdieu w obszarze świata artystycznego. Jedną z prac dotyczyła poznania instytucjonalnej logiki współczesnych przemysłów kultury, co pozwoliło zidentyfikować pięć sposobów legitymizacji komercyjnej produkcji i dystrybucji dóbr kultury: przemysł kulturalny jest przedstawiany jako wyidealizowana forma biznesu, jako sztuka dla sztuki jako innowacja i technologia, jako rozrywka i jako sfera publiczna. Jest to rezultat pozwalający zarówno potwierdzić, jak i zaprzeczyć teorii pól produkcji kulturowej. Potwierdzono bowiem opis tego pola jako odwróconego świata ekonomicznego, w którym podmioty branży starają się ukryć zwykłe transakcje gospodarcze, takie jak negocjowanie umów, zamawianie usług czy zawieranie kontraktów. Nie potwierdzono natomiast silnej homologii między pozycją w polu a jej symboliczną reprezentacją. Małe przedsiębiorstwa z ograniczonego obszaru produkcji kulturalnej, jak również wielcy producenci i dystrybutorzy dóbr kultury używają bowiem tych

samych narracji do legitymizacji swoich praktyk. Zatem symboliczne reprezentacje na targach należy postrzegać jako kulturowy zestaw narzędzi, z którego ludzie w branży wybierają strategicznie, aby realizować swoje interesy (Gebesmair, Ebner-Zarl, i Musik 2021).

Inne badania dotyczyły chęci słuchania i uczęszczania na koncerty muzyki klasycznej i opery, a także lekcji muzyki na różnych etapach życia w kontekście gromadzenia kapitału kulturowego. W rezultacie ustalono, że gusta muzyczne dorosłych osób z wyższych sfer zależą od czasu trwania socjalizacji muzycznej, w tym w okresie dojrzewania i wczesnej dorosłości. Zdaniem autorów perspektywa cyklu życia oferuje większą specyficzną i moc wyjaśniającą niż perspektywa, która mocno waży doświadczenia z dzieciństwa. W efekcie, nauka o kapitale kulturowym powinna rozszerzyć swoją nadmierną koncentrację na doświadczeniach socjalizacji estetycznej we wczesnym dzieciństwie (Ho, Wheaton, i Baumann 2021).

Ramy teoretyczne Bourdieu zostały wykorzystane także w projekcie badawczym, którego celem było określenie czy teoria pól znajduje zastosowanie w dzisiejszym, nieustannie zmieniającym się świecie. Analizie poddano współczesną polską twórczość literacką. W rezultacie autorka doszła do wniosku, że zamiast erozji pola literatury zaobserwowano jego rozszerzanie, wchłanianie nowych agentów, powstawanie połączeń pomiędzy aktorami, o których wcześniej nie było mowy (na przykład relacja pisarz – czytelnik, z pominięciem wydawców), a w miejsce starych reguł budowanie nowych. Zmienia się logika pola literatury oraz wyzwania, z jakimi musi się obecnie mierzyć, chcąc utrzymać swą niezależność, w tym m.in. etos pisarza, który wymaga przededefiniowania (Prochera 2021).

Jeszcze innym przykładem zastosowania ram teoretycznych Bourdieu są badania na temat roli, jaką reprezentacja konstruowana poprzez wypowiedzi odgrywa w reprodukcji pól kulturowych. Analiza została dokonana na podstawie internetowych magazynów o sztuce współczesnej. Wyniki sugerują, że zdolność do konstruowania reputacji poprzez wypowiedzi w dziedzinach kultury opiera się na pozycjach w danej dziedzinie, posiadaniu specyficznych dla danej dziedziny zasobów oraz korzystaniu z technologii komunikacyjnych. Z kolei reputacja agentów, obiektów i wydarzeń w dziedzinach kultury jest budowana poprzez wypowiedzi reprezentujące stanowiska specyficzne dla danej dziedziny, zasoby specyficzne dla danej dziedziny oraz przestrzeganie norm specyficznych dla danej dziedziny. Wypowiedzi te są postrzegane jako środek, za pomocą którego kulturowe i komercyjne bieguny produkcji w dziedzinie internetowych magazynów o sztuce współczesnej pośrednio konkurują o reprodukcję/produkcję i transformację wartość różnych zasobów symbolicznych w świecie

sztuki i związana z tym względna autonomia świata sztuki w stosunku do pól legitymizujących (Soro 2021).

Jeden z projektów badawczych wykorzystujący dorobek teoretyczny Bourdieu dotyczył próby zrozumienia złożoności formowania się tożsamości nauczycieli akademickich. W badaniu wykorzystano przede wszystkim koncepcję kapitałów. Wyniki pokazały, że radzenie sobie ze złożonością i płynnością swoich tożsamości jest oparte na holistycznym uczeniu się. Ponadto, znaczenie ma także wspólny cel samokształcenia etycznego napędzanej pracą emocjonalną (Bowen i in. 2021).

Wobec powyższych analiz i przykładów badań uznaję, że koncepcja teoretyczna konfliktu kulturowego jest przydatnym narzędziem analitycznym m.in. w obszarze badań nad tożsamością. Jej założenia wskazują bowiem na związek tożsamości indywidualnej i zbiorowej z licznymi kategoriami analitycznymi w tym m.in. procesem socjalizacji, habitusem, przemocą symboliczną (Bourdieu 2005, 583), czy też kulturą (Bourdieu 2005, 478). Projekt teoretyczny Bourdieu pozwala na kreatywność badawczo-analityczną, stwarzając ramy poznawcze dla kategorii teoretycznej konfliktu tożsamościowego. W analizach Bourdieu można bowiem odnaleźć postulat zmierzenia się na poziomie jednostkowym z tzw. kryzysem osobistym, wynikającym z rozbieżności między obiektywnymi szansami a aspiracjami życiowymi, a także niepewnością i zgodą na liczne ograniczenia, oraz odejściem od dobrze określonych przez dotychczasowy system społeczny tożsamości (2005, 199-201). W mojej opinii koncepcja teoretyczna konfliktu kulturowego może być przydatna dla eksploracji kategorii teoretycznej konfliktu tożsamościowego, choćby w zakresie częściowego wykorzystania aparatu pojęciowego.

Realizacja projektu badawczego o tematyce konfliktu wymaga dodatkowo uwzględnienia aparatu pojęciowego, uwzględniającego zjawiska i procesy związane z kreowaniem bardziej funkcjonalnych struktur społecznych. Dotyczy to więc sposobów rozwiązywania konfliktów i poszukiwania pozytywnych zmian społecznych, czyli obszaru zarządzania konfliktem. Wobec podjętych wyzwań poznawczych związanych z zagadnieniem konfliktu tożsamościowego uznaję za przydatne wskazanie na kilka typologii jako propozycji dopełniających powyższe poszukiwania tła teoretycznego. Chodzi tutaj przede wszystkim o spojrzenie na wielowymiarowość sytuacji konfliktowych przez pryzmat precyzji ich naukowego opisu, czyli pewnego możliwego do wykorzystania aparatu pojęciowego. W literaturze przedmiotu istnieje wiele sposobów klasyfikacji konfliktu. Na konflikt można spojrzeć biorąc pod uwagę kilka następujących kryteriów, tj.: podmiotowe, przedmiotowe

(treści, formy i źródeł konfliktu), złożoności i intensywności (Kłusek-Wojciszke 2020; Jermakowicz 2014, 30-34).

Zastosowanie kryterium podmiotowego pozwala wyróżnić dwa podstawowe typy konfliktów, tj. interpersonalne, w których każda jednostka działa we własnym imieniu, oraz grupowe, gdzie jednostka działa z pozycji członka danej grupy (Ostrowska 2017, 13; Jermakowicz 2014, 30-31; Salejko-Szyszcak 2011, 140). Zarówno konflikty interpersonalne, jak i grupowe wiążą się z postawami i zachowaniami względem innych ludzi, a więc mają charakter społeczny. Z socjologicznej perspektywy typologia ta pozwala określić zasięg konfliktu i jego skalę oddziaływania, co stanowi pomocne narzędzie nie tylko w opisie badanej rzeczywistości, ale także w zrozumieniu jego istoty i możliwości skutecznego rozwiązania.

Kryterium przedmiotowe pozwala spojrzeć na konflikt m.in. przez pryzmat treści, czyli tego, co stanowi istotę sporów pomiędzy ludźmi. Najczęściej konflikt rozgrywa się wokół dostępu do zasobów (ma wymiar strukturalny) i jest wynikiem zróżnicowanego dostępu do nich (Kozina 2017, 98; Gątorska 2016), ale także rywalizacji o zajmowane pozycje (Mucha 1978, 17) i pełnione role społeczne w strukturze danej grupy lub społeczności (Żak 2017, 94-95; Piłat-Borcuch 2013). Niekiedy konflikt dotyczy sfery relacji interpersonalnych (Krajewska 2019; Lipińska-Grobelny 2014), co przejawia się np. negatywnym stosunkiem względem jakiejś osoby lub grupy, któremu mogą towarzyszyć silne negatywne emocje, niezrozumienie, stereotypowe postrzeganie czy nawet odwetowe zachowanie. Innym razem konflikt zogniskowany jest wokół wartości (Roszkowska 2006, 268; Mucha 1978, 17) i wynika z takich sytuacji jak odmiennosc systemu wartości, różnica w sposobie interpretacji dobra i zła czy też uznawanie i stosowanie innych reguł i norm społecznych. Przedmiotem konfliktu mogą być także dane (Bargiel-Matusiewicz 2007, 34), co ma miejsce najczęściej na skutek niedostępności pożądaných i oczekiwanych informacji albo dostępu do odmiennych informacji lub różnych sposobów ich interpretacji. Spory pomiędzy ludźmi dotyczą również interesów, co obserwuje się w sytuacji braku możliwości realizacji określonych potrzeb albo chęci zaspokojenia potrzeb jednej grupy kosztem drugiej (Jermakowicz 2014, 31-33). Ponadto, chciałbym także zwrócić uwagę na idee jako przedmiot konfliktów, których źródeł należy poszukiwać w odmiennym sposobie postrzegania rzeczywistości i kierunku podejmowania prób oddziaływania na nią. Zatem kwestie, które stanowią przedmiot sporu pomiędzy ludźmi dotyczą różnych światów społecznych. Liczba możliwych przyczyn sytuacji konfliktowych ukazuje bogactwo rzeczywistości społeczno-kulturowej, jej dynamikę i pozwala wzbogacić analizę socjologiczną o zakres konfliktów występujących w poszczególnych środowiskach, w tym m.in.

w środowisku artystycznym. Dzięki temu możliwy jest opis przedmiotu sporu pomiędzy zantagonizowanymi stronami, co znacznie ułatwia zrozumienie jego istoty.

Konflikty przybierają różne formy. Jeżeli konflikt przejawia się w działaniu lub jest mniej lub bardziej wyraźnie manifestowany, to określa się go jako jawny. Z kolei konflikt ukryty jest kamuflowany przed otoczeniem, charakteryzuje się biernym oporem, lekceważeniem ustalonych norm i zasad, czy też poleceń przełożonych lub utrudnianiem działań przeciwnika (Cywińska 2019, 28-29; Salejko-Szyszcak 2011, 142; Bodanko i Kowolik 2007, 97). Konflikt może być zorganizowany, tzn., że przebiega zgodnie z opracowaną strategią walki, jest zwykle konfliktem jawnym, poddawanym instytucjonalizacji, albo może być niezorganizowany, co oznacza, że pojawia się spontanicznie, jest żywiołowy i krótkotrwały (Salejko-Szyszcak 2011, 142). Racjonalność konfliktu polega z kolei na logicznej, zaplanowanej walce, zaś irracjonalność konfliktu jest określona poprzez spontaniczny charakter oraz koncentrację bardziej na osobach niż na problemach (Bańka, 2007, 234). O konflikcie antagonistycznym można mówić w sytuacji tzw. sprzeczności klasowych, które mogą przejawiać się w postaci walki o pewne wartości. Tam, gdzie pojawia się walka między grupami wyznającymi wspólne wartości, mamy do czynienia z konfliktem nieantagonistycznym (Cywińska 2019, 30; Reykowski 2013, 18; Mucha 1978, 17). Wreszcie, konflikt może być krótkotrwały, co oznacza, że pojawia się z przyczyn, które szybko ulegają dezaktualizacji, prowadząc tym samym do jego wygaśnięcia, albo długotrwały, kiedy występuje w poszczególnych klasowych formacjach społeczno-ekonomicznych (Jermakowicz 2014, 31-33; Sztumski 1987, 113). Nie należy zapominać, że konflikt może przebiegać łagodnie, tj. odbywa się poprzez rzeczową i logiczną wymianę stanowisk w dyskursie na siłę argumentów, albo gwałtownie, kiedy przybiera nieoczekiwaną postać eskalowania emocji, postaw i zachowań naruszających obowiązujący w danej kulturze porządek funkcjonowania społecznego. Rozróżnienie konfliktu ze względu na formę jest o tyle znaczące dla realizacji niniejszej pracy, że pozwala scharakteryzować jego przebieg, a także określić możliwe skutki i ewentualne sposoby przeciwdziałania, czy też rozwiązania. Identyfikacja formy konfliktu przyczynia się zatem do lepszego sposobu zrozumienia jego istoty, a także poszukiwania możliwych ścieżek postępowania.

Konflikty mają różne źródła. Jeżeli obie strony konfliktu są zgodne co do obiektywnych podstaw konfliktu i sposobów jego doświadczania, to spór taki określa się jako rzeczywisty. Z kolei w sytuacji, kiedy strony konfliktu błędnie postrzegają jego przedmiot, mamy do czynienia z konfliktem zastępczym (Coser 1958). Konflikt może być źle określony, co oznacza

sytuację, w której istnieją obiektywne podstawy konfliktu, jednak niewłaściwie określa się strony za niego odpowiedzialne. Istnieją także konflikty ukryte (Dahrendorf 1959, 135), w których istnieją obiektywne podstawy wystąpienia konfliktu, jednak strony ich nie dostrzegają i konflikty fałszywe, gdzie nie istnieją obiektywne powody zajścia konfliktu, jednak strony je dostrzegają (Jermakowicz 2014, 31-33). Przy tym kryterium wyróżniłbym także konflikty wewnętrzne, gdzie przyczyn konfliktu upatruje się wewnątrz grupy, organizacji, środowiska, itp. i konflikty zewnętrzne, których przyczyny znajdują się poza grupą, organizacją, środowiskiem, itp. Wskazanie źródeł konfliktu jest kluczowe dla zrozumienia jego istoty, przyczyniając się także do zwiększenia prawdopodobieństwa znalezienia sposobów przeciwdziałania i rozwiązania sporu.

Z kolei zastosowanie kryterium złożoności i intensywności konfliktu doprowadziło do podziału na konflikt wewnątrzsystemowy: zorientowany wokół grupowych celów, władzy, kompetencji, interesów i międzysystemowy: skupiony wokół rywalizacji o interesy grupowe, wpływy, dominacje. Typologie oparte o to kryterium charakteryzują się wielowymiarowym podejściem, wskazując na korelacje między różnymi cechami wyodrębnionych konfliktów, podejmując czasami próbę hierarchizacji pod względem złożoności lub ważności (Jermakowicz 2014, 33). Pozwala to spojrzeć na konflikt z perspektywy zarządzania nim stanowiąc nie tylko narzędzie precyzyjnego opisu naukowego badanej rzeczywistości, ale także poszukiwania u jego stron takich postaw i zachowań, które można określić jako przewyciężanie sporu. Przede wszystkim jednak przytoczone powyżej klasyfikacje konfliktu przyczyniają się do lepszego zrozumienia istoty sporów pomiędzy ludźmi, uwzględniając wszelkie ich subtelności.

Rekonstrukcja dotychczasowego dorobku socjologii i nauk społecznych w obszarze konfliktu wskazuje na bogactwo możliwości osadzenia własnego projektu badawczego w ramy teoretyczne. Oznacza to, że istnieje wiele perspektyw eksplorowania i interpretowania sytuacji konfliktowych, które stanowią nie tylko inspirację do własnego wysiłku poznawczego, ale także konkretne instrumenty kreowania opisu badanego świata społecznego, czyli tzw. aparat pojęciowy. W szczególności myślę tutaj o koncepcji konfliktu kulturowego autorstwa Bourdieu jako tła do własnych analiz, wykorzystując pewne utrwalone w socjologii pojęcia, np. habitus, kapitał czy też pole. Sposób definiowania i klasyfikowania pojęcia konfliktu wskazuje na jego wielowymiarowość i wieloaspektowość, co skłania do poszerzenia socjologicznego spojrzenia o inne dziedziny naukowe dla kreowania bardziej precyzyjnego opisu badanej rzeczywistości. Pomimo, że tematyka sporów pomiędzy ludźmi zawiera obszerne analizy wyjaśniające, wciąż możliwe jest odnalezienie zagadnień konfliktowych, które pozostają nie do końca poznane.

Kategoria teoretyczna konfliktu w powiązaniu z innymi kategoriami pozwala odkrywać nowe lub w mniejszym stopniu spenetrowane obszary rzeczywistości. Przykładem takiej eksploracji jest właśnie tematyka konfliktu tożsamościowego.

## **1.2. Tożsamość jako osiowa kategoria analizy socjologicznej**

Kategoria teoretyczna tożsamości, choć jest stosunkowo dobrze rozpoznana na gruncie socjologii i nauk społecznych, a wielu autorów podejmowało się już próby dokonania pewnej syntezy tego pojęcia (Bokszański 2005; Fukuyama 2019; Giddens 2007), wciąż pozostaje kluczowa dla zrozumienia zjawisk i procesów społecznych (Giddens 2007, 4-5; Bokszański 1989, 6), w tym także w przestrzeni świata sztuki. Aktualność zagadnienia tożsamości w socjologii (Bokszański 2005, 44) wynika przede wszystkim z wciąż dynamicznie postępującej modernizacji i globalizacji, co przejawia się m.in. poprzez wzrost złożoności i nieprzewidywalności rzeczywistości, zanik tradycyjnych wspólnot i instytucji oraz spójnych systemów kulturowych (Grzymała-Kazłowska 2013, 47). Dość wspomnieć, że współczesne procesy i zjawiska społeczne wpływają na relacje interpersonalne w kierunku coraz większej anonimowości, co wiąże się z wyzwaniem w obszarze definicji lub redefinicji własnej tożsamości (Waszczyńska 2014, 66-67). Przeobrażenia obejmują także pole produkcji kultury, gdzie dochodzi do przekształceń ról społecznych, pełnionych przez artystów. Przyczyną takiej sytuacji jest m.in. konieczność nieustannego dokonywania określonych wyborów i dopasowania się do zmieniającego się otoczenia. Tym samym, tożsamość jest zmienna w czasie, niedookreślona, wymagająca poszukiwań i kreacji (Grzymała-Kazłowska 2013, 48; Wróblewska 2011, 176-177), a więc konstruowania na nowo (Bauman 2000, 51) i na różne sposoby, przed czym nie ma „ucieczki” (Bauman 2003, 8). Kategoria teoretyczna tożsamości wydaje się kluczową osią analizy socjologicznej środowiska artystycznego, ponieważ świat sztuki jest ściśle związany z osobowością jego twórców (Linkiewicz 2014), stanowiąc dla nich ważną, odrębną przestrzeń funkcjonowania.

Socjologiczne rozważania nad kategorią teoretyczną tożsamości zostały zapoczątkowane przez Charlesa H. Cooleya, który zwrócił uwagę na koncepcję jaźni odzwierciedlonej jako samoświadomości kształtowanej w przestrzeni społecznej, a więc tworzenia pewnego obrazu własnej osoby przez jednostki na podstawie tego, co myślą o nich inni. Dotyczy to sposobu wyjaśniania ich miejsca w strukturze społecznej w oparciu o obraz jaki funkcjonuje w świadomości innych (Cooley 1922). Społeczna analiza tożsamości podkreśla właśnie wymiar kulturowy, czego jednym z pierwszych dowodów okazały się być



badania Margaret Mead potwierdzające, że wzory zachowań, postaw i sposoby myślenia są determinowane nie tylko biologicznie, ale także w procesie socjalizacji i internalizacji norm kulturowych (1935, 222), co następnie pogłębił Erik H. Erikson tworząc koncepcję dynamicznej tożsamości jednostki. Przesłanie Mead opiera się na założeniu, że jednostki dokonują nieustannego samookreślenia w procesie socjalizacji trwającym przez całe życie, w którym uwzględniają zarówno aspekty psychiczne, duchowe, jak i osobowościowe (1950). Tym samym, tożsamość to *proces symultanicznych obserwacji i refleksji, zachodzący na wszystkich poziomach funkcjonowania umysłu, dzięki któremu jednostka osądza siebie w świetle tego, jak spostrzega to, co sądzą o niej inni ludzie, porównując się z nią i z tym, co dla nich ważne; z drugiej strony sama osądza to, jak inni ją widzą w świetle porównywania się z nimi i tego, co dla niej jest ważne* (Erikson 1968, 22-23).

Perspektywa socjologiczna uwzględnia złożoną i wielopoziomową naturę tożsamości, wskazując na znaczenie uwarunkowań społeczno-kulturowych, tj. grup społecznych, organizacji, systemów i struktur, porządku aksjo-normatywnego, itd. w sposobie postrzegania przez jednostki siebie i otaczającej ich rzeczywistości. Ciekawym i dość popularnym przykładem teoretycznego tła do rozważań nad kwestiami tożsamości może być m.in. podejście interakcjonistyczne, dramaturgiczne Ervinga Goffmana, który przyrównał życie jednostek do gry w teatrze, a w zasadzie do spontanicznego i wciąż trwającego przedstawienia. Zwrócił uwagę nie tylko na samych aktorów i odgrywane przez nich role, ale także na scenę, rekwizyty, kulisy, widzów, i wiele innych elementów stanowiących przenośnię do rzeczywistego świata społeczno-kulturowego (2008). Ta koncepcja wskazuje, że istnieje możliwość odgrywania wielu ról jednocześnie, wchodząc w interakcje z wieloma ludźmi, kreując własny wizerunek wśród publiczności i dostosowując się do ich aktualnych oczekiwań oraz uwarunkowań społeczno-kulturowych, co tworzy określony scenariusz, z którego nie sposób zrezygnować (Palczyński 2008, 26-29).

Kategoria tożsamości posiada pewne własności, które wydają się być kluczowe dla zrozumienia tego pojęcia, a także zastosowania analitycznego. Do takich cech niewątpliwie można zaliczyć wieloznaczność, zmienność i kontekstowość (Waszczyńska 2014, 51). Wynika to przede wszystkim z aktualnych zmian społeczno-kulturowych, które polegają m.in. na przekraczaniu niedostępnych dotychczas barier kulturowych, etnicznych, językowych, religijnych, itd., a także zacieraniu się ich granic. O wiele większe znaczenie zaczyna mieć to, co wspólne, niż to, co świadczy o odrębności, dlatego wyrazistość i jednorodność ustępują złożoności, wieloaspektowości, płynności. Nie oznacza to wcale całkowitego wyeliminowania

z życia społeczno-kulturowego postaw i zachowań skrajnych, wyrazistych, jednoznacznych, które zdają się wyznaczać granice i podkreślać pewną odrębność, prowadzącą do izolacji i ekskluzywności. W praktyce jest jednak dość trudno o sytuację braku podatności na wpływ innych środowisk, kultur i tzw. „usztynienia” tożsamości. Coraz częściej obserwuje się postawę otwartości i funkcjonowanie w społecznych układach wielokulturowych i pluralistycznych, co prowadzi do wzajemnego przenikania się różnych tożsamości, dodatkowo „komplikując” sytuację własnej identyfikacji (Sobocińska 2019, 153; Paleczny 2008, 37-38). Tym samym, o tożsamości można powiedzieć, że jest dystrybutywna, czyli możliwa do relatywizacji do kontekstu społecznego (Machaj 2017, 11-12). Wobec powyższego, na tożsamość można spojrzeć z perspektywy dwóch rodzajów więzi społecznych:

1. wspólnotowej – głębszej i pierwotnej, związanej z koniecznością relacji interpersonalnych (pochodzeniem społecznym, pokrewieństwem, sąsiedztwem, przyjaźnią, bliskością, bezpośredniością) i w oparciu o związki osobiste, prywatne i intymne, prowadzącej do identyfikacji duchowej, substancjonalnej, wrodzonej, odziedziczonej, przekazanej w procesie socjalizacji i internalizacji norm i wartości kulturowych;
2. zrzeszeniowej – związanej z wyborem, umową społeczną, normami społecznymi, obowiązkiem, anonimowością, hierarchicznością, a więc w oparciu o relacje tzw. sztucznej konwencji w ramach organizacji, instytucjonalizacji, depersonalizacji, funkcjonalności i kompetencji, prowadzącej do identyfikacji intelektualnej, rozumnej, nabytej, kształtowanej na podstawie tożsamości substancjonalnej, łączącej jednostkę z pozycjami społecznymi, funkcjami, rolami społecznymi przynależnością do grup społecznych (Paleczny 2008, 44).

Więzi wspólnotowe i zrzeszeniowe zdają się sugerować, że tożsamość jest zarówno obiektywna, jak i subiektywna, czyli wynika z pewnego usytuowania jednostki w strukturze społecznej, pochodzenia, czy też przynależności do określonych grup społecznych, ale także z dokonywania konkretnych, codziennych wyborów. Jest to zatem proces konstytuowania się pewnej narracji własnej osoby, na który jednostki nie pozostają bez wpływu poprzez aktualne odniesienie się do rzeczywistości. Kształtowane się tożsamości wynika bowiem jednocześnie z absorpcji doświadczeń ludzi z wcześniejszych pokoleń, jak również obiektywnego uczestnictwa w aktualnym życiu społecznym (Wróblewska 2011, 181). Paradoks tożsamości przejawia się także w tym, że jest ona jednocześnie substancjonalna, czyli względnie stała

(wręcz gatunkowa), a także podatna na wpływ otoczenia. Dotyczy to także sytuacji, w której jednostki są w stanie odnaleźć różnego rodzaju odpowiedniki określonych tożsamości, co wskazuje, że jej cechą jest także substytutowność (Paleczny 2008, 54-55). Tożsamość jednostek może być zatem rozpatrywana z dwóch perspektyw, tj. obiektywnej i subiektywnej:

1. obiektywna (zewnętrzna) – jest ukierunkowana na uzyskanie odpowiedzi na pytania o jednostki, o to kim one są, jak są postrzegane przez innych;
2. subiektywna (wewnętrzna) – świadomość własnych cech i doświadczeń, przynależności do różnych grup społecznych, ciągłości w czasie i przestrzeni, podobieństwa do innych i jednocześnie poczucia odrębności (Waszczyńska 2014, 60), która uwzględnia wartości, cele i dążenia.

Cechą tożsamości jest także samoregulacja, co oznacza, że jest to proces nieskończony, podlegający modyfikacji, wzbogaceniu, udoskonaleniu w zależności od uwarunkowań wewnętrznych (jednostki) oraz zewnętrznych (otoczenia). Tożsamość wynika nie tyle z egzystencjalnego przywiązania ani dyskursywnego konstruowania, ale stanowi społecznie konstruowany, zakorzeniony proces (Dymnicka i Starosta 2018, 86). W efekcie, mechanizm samoregulacji tożsamości umożliwia prawidłowe funkcjonowanie jednostki w codzienności (Pilarska 2012, 27), nadając jej życiu sens. Samoregulacja tożsamości stanowi proces dostosowywania się do nieustannie zmieniającej się rzeczywistości społeczno-kulturowej. Nie sposób dziś funkcjonować w oparciu o utarte schematy postępowania, sztywne systemy aksjono-normatywne, itd., ponieważ kultura jest żywą tkanką, ulegającą nieustannym przeobrażeniom.

Interesujące i oryginalne jest określenie tożsamości jako *matrycy ludzkiej potencji ulokowanej w macierzy społecznych związków i interakcji* (Paleczny 2008, 166). Zdaje się to dość trafnie odzwierciedlać cechę uzdolnienia do łączenia jednostek z różnymi elementami systemu społecznego, tj. zarówno tymi bliskimi, z którymi jednostki są w bezpośredniej, codziennej styczności, jak i tymi odległymi, które są jedynie uświadomione jednostkom na gruncie dość złożonych relacji międzykulturowych (Pucek 2004). Innymi słowy jest to relacja bipolarnej opozycji między siecią a „ja”, co ma szczególne uzasadnienie zwłaszcza w tych momentach historycznych, w których występuje powszechna destrukuralizacja organizacji, delegitymizacja instytucji, słabnięcie ruchów społecznych, czy też przemijające ekspresje kulturowe (Castells 2007, 21). Kształtowanie się i redefinicja tożsamości odbywa się bowiem także w relacji zapośredniczonej, niewynikającej z bezpośredniej styczności, ale w oparciu o identyfikację z nawet bardzo odległymi fizycznie elementami kultury, które w świadomości jednostek są postrzegane jako bliskie, ze względu na ich poczucie przynależności do nich.

Tożsamość jest związana z przestrzenią, z konkretnymi miejscami nacechowanymi kulturowo. Chodzi tu przede wszystkim o związek jednostek z emocjonalnym, uczuciowym i kulturowym aspektem konkretnych lokalizacji z ich życia, tj. aktywizacji pamięci, wielogłosowości miejsc i indywidualizacji wyborów. Określone wspomnienia czy skojarzenia łączą jednostki z miejscem, funkcjonując w ich świadomości i wskazując także na konkretnych ludzi w tej przestrzeni, jednocześnie określając stosunek jednostek do nich. Zatem to nie terytorium, ale raczej pewne poczucie psychicznej jedności z danym miejscem, wyrażane w podzieleniu określonych poglądów w danym miejscu, zdaje się mieć znaczenie dla przynależności miejskiej. Kształtowanie tożsamości w odniesieniu do przestrzeni dokonuje się w następstwie uznania jakiegoś wspólnego z innymi źródła trwania, przeżywania. W dobie odprzeźnienia relacji społecznych pierwszeństwo w dokonywaniu samoidentyfikacji przypada rzeczom jako symbolicznym wymiarom ludzkich tożsamości (Dymnicka i Starosta 2018, 96-97). Podobnie jest w przypadku symboli i innych elementów kultury, które także stanowią istotny element tożsamości jednostek. Dotyczy to zarówno wytworów materialnych (kultury bytu), jak również niematerialnych (kultury symbolicznej). Wszelkie elementy kultury, takie jak nauka, religia, prawo, sztuka, język, itd. są nieodłącznym składnikiem tożsamości, na co zwracał uwagę m.in. Florian Znaniecki definiując tożsamość narodową (1990, 75), przez co można ją rozpatrywać indywidualnie i grupowo, realnie i mistycznie, racjonalnie i irracjonalnie (Paleczny 2008, 168-169).

Biorąc pod uwagę wskazane cechy, tożsamość można rozumieć jako proces konstrukcji znaczeń, czyli subiektywnego odzwierciedlenia uczestnictwa jednostek w życiu społeczno-kulturowym, w tym przede wszystkim samookreślenia w odniesieniu do relacji z innymi osobami i grupami społecznymi (Wróblewska 2011, 181). Niektórzy badacze wyodrębniają pewne części składowe, aspekty czy też elementy tożsamości, które mogą stanowić niejako samodzielny przedmiot analizy rzeczywistości. Należy do nich zaliczyć:

- tożsamość jednostki – samorefleksja i poczucie jaźni (Kłoskowska 1996, 88), które prowadzi do autodefinicji (Bokszański 1988, 4), na podstawie syntezy najbardziej adekwatnych elementów, informacji dotyczących własnej osoby ze strony otoczenia społecznego, a także do określenia odrębności od innych, niepowtarzalności (Wróblewska 2011, 178) i własnego miejsca w otaczającej rzeczywistości;
- tożsamość grupowa – suma subiektywnych postaw jednostek odnoszonych się do własnej grupy kulturowej (Kłoskowska 1992, 134), do których można

zaliczyć m.in.: poczucie identyfikacji i więzi z daną grupą w oparciu o wspólnotę pochodzenia, historycznej ciągłości oraz świadomość pewnej odrębności od innych;

- tożsamość społeczna – określa przynależność do jakiejś grupy, kategorii czy społeczności (Melchior 1990, 23), stanowiąc definiowanie siebie w oparciu o kategorie wyznaczone przez grupę, do której się należy, a także wzajemne relacje interpersonalne wewnątrz i międzygrupowe;
- tożsamość kulturowa – samookreślenie się wobec elementów rzeczywistości symbolicznej i świata kulturowego, do których należy zaliczyć m.in. system aksjo-normatywny, dziedzictwo kulturowe i historyczne pozwalające odróżnić siebie od innych;
- tożsamość etniczna (narodowa) – stwierdzenie podobieństwa między jednostką i zbiorowością narodową, ze względu na posiadanie cech charakterystycznych lub istotnych tej grupy;
- tożsamość regionalna – identyfikacja z określoną przestrzenią, do której odnoszą się powiązane z nią symbole i ich znaczenia, w tym m.in. język, religia, kultura, dziedzictwo kulturowe, normy i wartości, zwyczaje, style życia, krajobraz, itd., podzielane przez jej mieszkańców, a także uznawane za cenne, godne kultywowania i wartościowe do demonstrowania i dyskusji o nich z innymi (Waszczyńska 2014, 53-60;).

Konstrukt tożsamościowy jest zatem złożony z wielu tożsamości o różnym poziomie znaczenia, zakorzenionych w biografii i doświadczeniach życiowych jednostek (Giddens 2007, 107; Wnuk-Lipiński 2004, 207-211), stanowiących swoistą *trajektorię rozwoju od przeszłości do antycypowanej przyszłości* (Giddens 2007, 105). Jest on formułowany w procesie społecznej interakcji w oparciu o symboliczne definicje wszystkich podmiotów relacji interpersonalnej, które ulegają zmianie wraz ze zmianą partnera interakcji lub zmianą sytuacji interakcji (Mead 1972, 89). Wymaga to zatem aktywności zarówno jednostek poszukujących własnej tożsamości, jak również modelującego działania różnych grup, organizacji czy instytucji, które zdają się wskazywać na określone standardy i wzory osobowości i sposobu postępowania (Giddens 2007). Tym samym, trwa nieustanny proces kształtowania indywidualności poprzez codzienne przekształcanie i modyfikowanie siatki wzajemnych uwikłań zwanych społeczeństwem (Bauman 2006, 49). Pewnym „spoiwem” nadającym wszystkim elementom tożsamości ład i sens, tworząc w ten sposób perspektywę dla definiowania cech personalnych,

porównywalnych, relatywizowanych do kontekstu społecznego może być tożsamość kulturowa. Jej znaczenie wobec aktualnej złożoności i dynamiki zmian rzeczywistości jest szczególnie istotne, ponieważ stanowi obszar poszukiwania podstawowego sensu i punkt oparcia dla jednostek w coraz bardziej nieprzewidywalnym świecie (Grzymała-Kazłowska 2013, 48). Tożsamość zdaje się stanowić punkt odniesienia i przybliżać komfort funkcjonowania w codziennych „zmaganiach” z coraz to nowymi wyzwaniami i nieprzewidywanymi sytuacjami.

Prowadzenie prac badawczych w obszarze tożsamości wymaga zatem podejścia analitycznego, które uwzględniałoby szereg perspektyw teoretyczno-empirycznych, stanowiąc dość szerokie *spectrum* warsztatowe. Analiza socjologiczna kategorii teoretycznej tożsamości stanowi pewien proces „wyłaniania się” z większej całości (Boksański 2005, 64-72). W tym ujęciu tożsamość jest odkrywaniem przez jednostki czegoś zewnętrznego, obiektywnego, funkcjonującego niezależnie jako odrębny byt. Dominuje tu sposób poznawania zjawisk związanych z tożsamością analogiczny do wyjaśniania przeżyć psychicznych, a więc zagadnień będących niejako na zewnątrz ludzkiego umysłu. Jest personifikowaniem rzeczywistości zewnętrznej (poza jednostkowej), społecznej, kulturowej (Brzezińska 2006, 59). Niemniej jednak trzeba zaznaczyć, że tożsamość ma jednak w większym stopniu charakter społeczno-kulturowy niż wewnętrzny, tj. psychologiczny (Bucholtz i Hall 2005). Jest to wyobrażenie o posiadaniu określonych cech, wartości, celów i dążeń wspólnych z daną grupą społeczną. Stanowi świadomościowe odbicie społeczno-kulturowych relacji i wspólnych interesów (Golka 2010, 355-356).

Przydatnym analitycznie mechanizmem „wyłaniania się” tożsamości jest funkcjonalna koncepcja jednostkowych identyfikacji. Zgodnie z jej założeniami kształtowanie się tożsamości jest wynikiem motywacji do podwyższenia własnej samooceny. W tym celu jednostki określają własną przynależność grupową i dokonują porównania z innymi grupami. Kategoryzacja, która jest kluczowym elementem porównania sprawia, że w konsekwencji dochodzi do podkreślania znaczenia własnej grupy względem innych grup, a dodatkowo uwydatniania istniejących pomiędzy nimi różnic. Kategoryzowanie i w efekcie rozróżnienie grupy własnej i obcej może nastąpić na skutek dowolnej, nawet nierzeczywistej cechy. Dzieje się tak w przypadku pewnego przekonania o posiadaniu określonego atrybutu jako elementu przynależności do określonej grupy społecznej, co prowadzi nie tylko do wspomnianej kategoryzacji, ale także do deprecjonowania innych osób, które tego atrybutu nie posiadają (Tajfel 1974; Tajfel i in. 1971).

Analityczne wykorzystanie procesu jednostkowych identyfikacji zdaje się zdejmować ciężar odpowiedzialności za dokonywanie pewnej charakterystyki określonych grup społecznych względem innych środowisk. Porównywanie się z innymi może stanowić wzbogacenie opisu danej zbiorowości, uwydatniając jej istotne cechy charakterystyczne, a ponadto wskazywać na uwarunkowania konfliktów pomiędzy różnymi grupami społecznymi. Przytoczony powyżej proces „wyłaniania się” tożsamości wpisuje się w model analityczny, który został określony jako światopoglądowy. To podejście zakłada, że wpływ na przekonania i zachowanie jednostki ma sposób, w jaki ona postrzega siebie oraz jak ją odbierają inni, w określonym kontekście społecznym, co prowadzi do konieczności poznania ogólnych osi, wokół których konstruowane są konkretne, jednostkowe sposoby postrzegania siebie (Bokszański 1988, 11). Wyróżnia się jeszcze trzy inne modele analityczne, przy czym dwa z nich w większym stopniu ukazują perspektywę bardziej psychologiczną (model zdrowia i egologiczny), niż socjologiczną. Dla porządku krótko przytoczę założenia tych konstruktów teoretycznych, ale przykładem zastosowania opatrę jedynie model interakcyjny jako bardziej zasadny z punktu widzenia realizowanego projektu badawczego.

Drugim modelem teoretycznym analizy tożsamości jest model zdrowia, w którym jednostka jest rozpatrywana równocześnie na trzech płaszczyznach (organizmu, ego i członkostwa w grupach społecznych) pod kątem jej zdrowia psychicznego oraz umiejętności dostosowania się do otoczenia społecznego. W tym ujęciu tożsamość jest konstruktem wielowymiarowym, złożonym i strukturalnie zależnym od okoliczności, jako efekt pewnej integracji poszczególnych aspektów funkcjonowania jednostki w strukturze społecznej (Erikson 1968).

Trzeci model, interakcyjny, wskazuje na definiowanie jednostki i innych w sytuacjach wzajemnych relacji interpersonalnych (ich charakteru, warunków), na kształt aktora społecznego, który ustawicznie się przeobraża, odgrywa role społeczne (Bokszański 1988, 10-11). W model interakcyjny wpisuje się propozycja socjologicznej perspektywy analizy tożsamości, jaką jest społeczne zakotwiczenie. Stanowi ona odpowiedź na potrzebę pogłębienia zagadnienia natury integracji oraz jej szerszych uwarunkowań i konsekwencji. Fundamentem tej koncepcji teoretycznej jest powiązanie tożsamości z interakcjami społecznymi jako czynnikiem zapośredniczającym we wszelkich działaniach ludzkich i relacjach społecznych (Blumer 2007). Jej zadaniem jest spajanie, uzupełnianie i łączenie zagadnień tożsamości, adaptacji i integracji społecznej. Zakotwiczenie społeczne jest więc próbą przywrócenia istotnych punktów odniesienia tym jednostkom, które w obliczu silnych przeżyć (np. kryzysu,

traumy) i poczucia zagrożenia w obszarze pamięci, cielesności i braku poczucia ciągłości poszukują stabilnych punktów oparcia. Dotyczy to zatem sytuacji głębokich zmian społeczno-kulturowych, w których jednostki mają silną potrzebę osiągnięcia pewnej stabilności funkcjonowania w codzienności. Koncepcja zakotwiczania umożliwia redefiniowanie tożsamości poprzez otwartość na różne możliwości i raczej unikanie odporności na zmiany (Bauman 2000). Kategoria teoretyczna zakotwiczania wydaje się być bardziej subtelna od mocno ugruntowanego w socjologii pojęcia zakorzenienia, które to zakłada trwalsze związanie jednostek ze stabilnym społecznym podłożem (Grzymała-Kazłowska 2013, 48-57). Jest to przydatne analityczne narzędzie, ponieważ pozwala na uchwycenie mechanizmów redefiniowania tożsamości w sytuacjach konfliktowych, w przypadku trudnych doświadczeń, które mogą wywoływać kryzys tożsamości.

Czwartym konstruktym analitycznym jest model egologiczny. Zgodnie z jego założeniami tożsamość jest dynamicznym efektem procesów psychologicznych (manifestowanych poprzez myślenie, emocje i działanie), które mogą być rozumiane jedynie poprzez związek z ich społecznym kontekstem i perspektywą historyczną (Waszczyńska 2014, 61-65).

Socjologiczne spojrzenie na kategorię tożsamości wymaga nie tylko decyzji co do przyjęcia konkretnego modelu teoretyczno-empirycznego, ale także uwzględnienia uwarunkowań, które oddziałują na kształtowanie się i redefiniowanie tożsamości. Coraz częściej zdarza się bowiem, że jednostki na skutek różnych okoliczności życiowych (pochodzenia, migracji, asymilacji kulturowej, itd.) kształtują swoją tożsamość nie tyle w procesie socjalizacji w jednorodnym środowisku społeczno-kulturowym, ale w warunkach wielokulturowości (Błęszyńska 2018), co prowadzi do rozbieżności w obszarze systemu aksjono-normatywnego, postaw i zachowań, a także sposobu myślenia jednostek. Brak jednorodności kulturowej i konieczności funkcjonowania w układzie wielokulturowych tożsamości i nieustannego zderzania się z określonymi jej elementami wymaga jednak jakiejś reakcji. Badania nad wielokulturową tożsamością nastolatków w Belgii wskazują, że młodzież z rodzin migrantów częściej przejawia doświadczenia konfliktowe niż nastolatki z rodzin zintegrowanych (Maene, Van Rossem i Stevens 2021). Dotyczy to także zbiorowości artystów, która stanowi przecież niezwykle zróżnicowany zbiór indywidualności, wywodzących się z różnych środowisk i kultur (Lewicka 2021). Zatem reakcje na funkcjonowanie w warunkach wielokulturowości przejawiają się w konkretnych postawach i zachowaniach. Dość częstą postawą wobec wielokulturowości jest poszerzanie własnej świadomości i przystosowanie się



poprzez asymilację z wybranymi elementami kulturowymi (Barker 2005, 293), chociaż w sytuacji, gdy środowisko wielokulturowe stanowi naturalną, początkową przestrzeń kształtowania tożsamości jego zakres oddziaływania jest znacznie silniejszy. W warunkach rzeczywistości globalnej wszyscy ludzie ulegają w mniejszym lub większym stopniu wpływom różnych kultur (Żuk 2016, 117).

Biorąc pod uwagę powyższe rozważania, należy jednak zwrócić uwagę, że aktualne zjawiska i procesy społeczno-kulturowe stwarzają możliwości dla redefiniowania tożsamości, a więc odejścia od pierwotnego dla jednostek środowiska. Tożsamości powstają w historii różnych społeczeństw, ale te wydarzenia są zawsze dziełem określonych osób z konkretnymi tożsamościami (Berger i Luckmann 1983, 263). Nie sposób się więc nie zgodzić z Antoniną Kłoskowską, która zauważyła, że *uczestnictwo w narodowej wspólnotie nie pochłania i nie wyczerpuje całego człowieka. Jest on ponadto członkiem innych wspólnot, wielu innych zbiorowości, grup celowych i społeczności* (1996, 103). Powyższe ustalenia wskazują, że obserwowany w ostatnich latach wzrost poziomu mobilności sprzyja „oderwaniu się” od przestrzeni (Korporowicz 2012) i ludzi, którzy dotychczas mieli wpływ na autoidentyfikację i zderzeniu się ze zróżnicowanymi środowiskami o rozbieżnych systemach aksjono-normatywnych. Socjologowie zaobserwowali już jakiś czas temu, że wszelkie interakcje z tradycjami i wartościami innych zbiorowości przyczyniają się do odradzania się i wzbogacania tożsamości kulturowej (Dyczewski 2000). Tym samym, wielokulturowa przestrzeń codzienności staje się coraz bardziej oczywistym podłożem do budowania własnej tożsamości (Nikitorowicz 2017, 16), czego przyczyn należy upatrywać w następujących okolicznościach:

Po pierwsze, coraz bardziej zaciera się granica między zjawiskami obiektywnymi a subiektywnymi w obszarze kształtowania tożsamości. W wymiarze praktycznym proces ten polega na tym, że poszczególne elementy kultury relatywizują swoje znaczenie w zależności od kontekstów (np. historycznego, społeczno-kulturowego, itd.). Innymi słowy, dany element kultury może pełnić w różnych grupach społecznych te same funkcje i jednocześnie być w innym stopniu powiązany z systemem hierarchii społecznej, czy też prestiżem. Zatem sens poszczególnych wytworów kultury jest różny, uzależniony od kontekstu, w jakim funkcjonują. Socjologowie wskazują ponadto, że istota odrębności kulturowej różnych grup społecznych jest osadzona w dominujących stylach życia, a nie tradycji i zwyczajach. Jak podkreśla Anthony Giddens, wszelkie, nawet najdrobniejsze wybory codzienności, które podejmują jednostki są decyzjami nie tylko o tym co robić, ale kim być, wskazują na przynależność do określonych

środowisk, kosztem innych (2007, 113-115). Zatem tożsamość jest budowana podmiotowo, na podstawie różnych, dostępnych strategii kulturowych, a także w oparciu o konsumpcję i sposób spędzania czasu wolnego (Jacyno 2007). Elementem kluczowym jest tutaj przebieg życia, a nie wydarzenia ze świata zewnętrznego, które mają znaczenie tylko wtedy, jeżeli wywołują sytuacje motywujące do samorozwoju, rozwiązania problemów i wątpliwości (Giddens 2007, 105-106). W takim ujęciu wielokulturowość można postrzegać jako stan przejściowy na drodze do uniwersalizacji tożsamości, jako efekt integracji różnych wpływów kulturowych (Paleczny 2008, 31-33).

Po drugie, istniejący dotychczas, dość jednoznaczny podział elementów kulturowych na pewną odrębność i wspólnotowość staje się coraz bardziej rozmyty. System aksjono-normatywny, w tym system wartości, zwyczaje, a także postawy i zachowania, które stanowią odzwierciedlenie procesu kształtowania tożsamości w procesach socjalizacji w grupach pierwotnych przenikają się wzajemnie, co zdecydowanie utrudnia proces ich wyjaśnienia na gruncie nauk społecznych. Elementy decydujące do tej pory o kulturowej odrębności, jak np. religia, język, pokrewieństwo, etniczność, itd. w coraz większym stopniu upodabniają, a nie odróżniają ludzi do siebie. W praktyce życia społecznego można bowiem spotkać wiele przykładów różnych grup społecznych posługujących się tym samym językiem, czy też przyjmujących określone postawy względem dbałości o zdrowie, itd. Tym samym, analiza socjologiczna współczesności wskazuje na procesy unifikacji w obszarze tożsamości (Suchocka i Królikowska 2014, 75) i innych przestrzeniach rzeczywistości społeczno-kulturowej, tj. aspiracji, mody, systemów wierzeń, stylów życia, itd. (Szymański 2016, 14). Obserwuje się także coraz większą refleksyjność jednostek i świadomość niejasności własnej tożsamości (Paleczny 2008, 33-34; Burszta 2004).

Po trzecie, kultura w coraz większym stopniu staje się atrybutem jednostek, a nie danej grupy społecznej, co oznacza subiektywizację zjawisk kultury, ich osobistą interpretację dla kształtowania własnej tożsamości. Obserwuje się bowiem *zanikanie takiego rodzaju identyfikacji z innymi, które polega na przejmowaniu za własne, nawet przedkładaniu dobra danej wspólnoty nad dobro jednostki, identyfikacji leżącej u podstaw, uznawanej i dziś za swoisty ideał, grupy osób połączonych więzami nie tylko społecznymi, ale i moralnymi* (Marody 2014: 255). Jednostki w oparciu o indywidualne doświadczenia, preferencje i pełnienie różnych ról społecznych dokonują określonych wyborów lub podlegają procesom internalizacji, uznając określone wytwory kulturowe za własne. Przy czym wyborów tych dokonują w oparciu o niemal nieograniczoną dostępność różnych możliwości. Elementy kultury podlegają

procesowi indywidualizacji, a także stanowią przestrzeń dla przeżyć osobistych, co osłabia znaczenie ścisłego powiązania kultury z konkretną grupą społeczną. Tym samym jednostki stają się coraz bardziej osamotnione wobec osobistych doświadczeń i przepływów różnych treści kulturowych (Bauman 2001). Należy jednocześnie zaznaczyć, że tożsamości nie można nikomu narzucić, ponieważ stanowi ona pewien projekt refleksyjny (Giddens 2007, 105), efekt dojrzałej autonomii jednostek i ich podmiotowości w procesie głębokich, codziennych przewartościowań w najbardziej elementarnych wymiarach życia (Sobecki 2018, 88). Jakkolwiek tożsamość jednostek jest kształtowana w odniesieniu do grup społecznych, to granice pomiędzy grupami ulegają coraz większemu rozmyciu, przez co znaczenia nabierają raczej cechy odrębności kulturowej, a nie grupy społeczne, czy kultury *sensu stricte*. Tożsamość jednostek jest zatem kształtowana w oparciu o płynną przestrzeń sfery biologicznej, psychologicznej i społeczno-kulturowej, znosząc sztywny podział na obiektywne i subiektywne obszary kultury, a bazując na połączeniu wymiarów jednostkowego z grupowym (Paleczny 2008, 35-36).

Proces redefinicji tożsamości odbywa się na kilka sposobów. Może on przybierać postać legitymizacji, która stanowi podstawę ludzkiej przynależności i orientacji w rzeczywistości, wiążąc, a w zasadzie zakorzeniając jednostkę w konkretnym środowisku kulturowym i wyposażając ją w określone cechy genetyczne (psycho-fizyczne), a także system aksjo-normatywny (wartości, normy, zwyczaje, obyczaje, itp.) i inne elementy kultury charakterystyczne dla danej społeczności (Melchior 1990, 26-27). W tym ujęciu tożsamość jest czymś głębokim, intensywnie przeżywanym, określającym nie tylko uznawane wartości, ale także sposób postrzegania rzeczywistości i przyjmowania określonych postaw i zachowań, często konserwatywnych, zachowawczych, czy też tradycyjnych. Jest to bazowa kategoria, która jest efektem tradycji i dziedziczenia (Bukowska-Floreńska 1997, 154), co oznacza, że jest niemożliwe, aby z niej zrezygnować. Tradycja lub obyczaj nakazują bowiem *życie w stosunkowo sztywno ustalony sposób* (Giddens 2007, 112). W takim ujęciu tożsamość w swej istocie jest niezmienna, niepodlegająca modyfikacji i prowadzi do kształtowania skrajnych i ekskluzywnych identyfikacji (Castells 2010, 23).

Innym razem redefinicja tożsamości jest pewną formą oporu, stanowiąc swoistą presję środowiska na konieczność dostosowania się do nowych okoliczności funkcjonowania (np. przymusu społecznego, presji politycznej, czy też dysproporcji ekonomicznej) jako odpowiedź na zmieniające się struktury społeczne i porządek aksjo-normatywny oraz zagrożenia dla trwałości i jednorodności tożsamości (Machaj 2017, 23). Jest to dynamiczny proces

rekonstrukcji tożsamości, charakterystyczny dla osób kontestujących rzeczywistość i podejmujących wysiłek innowacyjny, który z jednej strony zmierza do zachowania i utrwalenia aktualnego *status quo* w obrębie identyfikacji jednostki (Castells 2010, 383), a z drugiej strony do poszukiwania nowego modelu identyfikacyjnego (Szczepański i Śliz 2015, 85; Castells 2010, 24). Stanowi także element rywalizacji, konkurencji, podboju czy migracji, a więc pewną strategię postępowania w przypadku zbyt szybko przebiegających procesów przemian. Perspektywa oporu jest fazą przejściową, zorientowaną na odejście od dotychczasowego sposobu identyfikacji jednostki na rzecz nowego jej redefiniowania.

Coraz częściej jednak proces redefinicji tożsamości odbywa się jako działanie projektujące, co oznacza efekt łączenia i kształtowania światopoglądów i postaw w odpowiedzi na zmieniającą się rzeczywistość, a w szczególności wyzwania globalizacji, w tym nowych uwarunkowań, układów strukturalnych i kulturowych. Polega na budowaniu nowej tożsamości, która redefiniuje własną pozycję społeczną i jednocześnie dąży do transformacji całej struktury społecznej (Castells 2010, 24). Opiera się na łączeniu przynajmniej dwóch elementów składowych tożsamości o węższym zakresie, stanowiąc pewną hybrydę, co w efekcie prowadzi do powstania nowych, nieredukowalnych rodzajów tożsamości (Castells 2010, 385).

Aktualne przemiany społeczno-kulturowe, wynikające m.in. z dynamicznego postępu technologicznego, zaniku barier lokalizacyjnych (w sensie odległości) i komunikacyjnych, powszechnego dostępu do informacji i wiedzy, wzrostu poziomu mobilności, intensyfikacji procesów migracji ludności i ruchu turystycznego, itd. oddziałują na tożsamości jednostek. Jak zauważył Marshall McLuhan, wszelkie wynalazki technologiczne *kształtują i kontrolują zakres i formę działalności ludzkiej* (2001, 213). Gwałtownie postępująca technicyzacja i rozwój nauki nie pozostają także bez znaczenia dla podważenia aksjologicznych podstaw świata, w tym także zakwestionowania dotychczasowych reguł sztuki (Kluszczyński 2017, 9-10). Interesującym przykładem redefiniowania tożsamości w kontekście powszechnego wykorzystywania nowoczesnych technologii jest wpływ self-trackingu na codzienne funkcjonowanie i kształtowanie tożsamości jednostek. Badania wskazują, że pozyskiwanie najróżniejszych danych głównie przy pomocy urządzeń mobilnych i powiązanych z nimi aplikacji w celu poprawy zdrowia, wydajności, organizacji różnych aktywności itp. jest coraz bardziej popularne. Motywem takiego działania okazuje się być chęć poprawy własnej świadomości, dogłębne poznanie własnego ciała i umysłu i bardziej efektywna kontrola swojego życia. W rzeczywistości wskazana technologia pozostaje nadal narzędziem w rękach ekspertów, stwarzając jedynie pozory dostępu do rzetelnej wiedzy (Iwasiński 2017). W przypadku świata

artystycznego wpływ postępu cywilizacyjnego wymaga nieco większej uważności. Wirtualizacja przestrzeni kreatywnej, a także powszechna estetyzacja rzeczywistości wymuszają zmianę dotychczasowych zasad funkcjonowania sztuki i reorientacji zainteresowań i postaw artystów. Aktualnie obowiązujące wzorce i strategie rynkowe świata sztuki zorientowane wokół reguł ekonomii pozbawiają sztukę wyjątkowości i szczególnej roli społecznej, ingerując w tożsamość zbiorową artystów. Okazuje się bowiem, że współczesne przemysły kulturowe i kreatywne (reklama i inne dziedziny aktywności komercyjnej), dysponujące ogromnymi budżetami w wyniku walki o uwagę i akceptację odbiorców tworzą produkty, których estetyka i forma często nie odbiega od standardów sztuki. W takich okolicznościach artyści, których aspiracją jest podjęcie dyskursu publicznego o istotnym znaczeniu ze względu na treść zmuszeni są do działalności na cudzych terytoriach lub wpisania przekazu w przestrzeń dyskursu wspólnie z tymi przedstawicielami innych dyscyplin, którzy także dostrzegają wartość i pożytek płynący z działalności transdyscyplinarnej (Kluszczyński 2017, 18).

W efekcie modyfikowanie tożsamości może mieć wymiar pozytywny, co obserwuje się w przypadku wzrostu poziomu samoświadomości, otwartości, tolerancji, kreatywności, zdolności adaptacyjnych, co zdają się potwierdzać aktualne wyniki badań nad wsparciem procesów eksploracji tożsamości uczniów o różnych statusach tożsamości obywatelskiej (Denney 2021). Z kolei o negatywnym wymiarze modyfikacji w obrębie tożsamości na skutek aktualnych procesów i zjawisk społeczno-kulturowych można mówić w sytuacji niestabilności, niepewności, tymczasowości, czy też dezorientacji i lęku jednostek. Jakkolwiek dynamika życia społeczno-kulturowego wymusza dokonywanie pewnych korekt w obrębie tożsamości, kluczowe jest wskazywanie na te elementy rzeczywistości, które stanowią spoiwo danej zbiorowości. Stwarza to możliwość do pojawienia się tożsamości „wielordzeniowych”, czyli opartych na połączeniu kilku obszarów będących częściami składowymi poszczególnych społeczności.

Kształtowanie i redefiniowanie tożsamości odbywają się w oparciu o procesy uniwersalizacji i homogenizacji, co w praktyce oznacza nakładanie się na siebie trzech rodzajów tożsamości. Pierwsza perspektywa to spojrzenie szerokie (globalne), polegające na poszukiwaniu szerszego, wspólnego rodzaju identyfikacji dla wielu różnorodnych kulturowo grup społecznych. Legitymizacja odrębności bardziej złożonych środowisk kulturowych, o hybrydalnej strukturze jest osadzona na poszukiwaniu szerszej zasady integracji. Rozwiązaniem może być uniwersalizacja tożsamości, która wskazuje na identyfikację

w oparciu o uniwersalny charakter, tj. akceptowalny przez wszystkich zainteresowanych. Druga perspektywa, tj. homogeniczna bazuje na tradycyjnych, etnicznych i narodowych komponentach odrębności kulturowej, w tym więzi językowej czy terytorialnej, które w procesie interterytorializacji stają się elementami składowymi szerszej kategorii tożsamościowej. Jest to pewien rodzaj identyfikacji zorientowany na wartości, który zderza się z innymi rodzajami tożsamości. Z kolei trzecia perspektywa, czyli ujęcie wąskie (ekskluzywne) stanowi taki rodzaj identyfikacji kulturowej, który zawiera się w różnorodności regionalnych i lokalnych wspólnot etnicznych, mniejszości autochtonicznych, plemiennych wspólnot lokalnych (Paleczny 2008, 136-138).

Proces uniwersalizacji i homogenizacji tożsamości wskazuje na zwrot w kierunku funkcjonowania w rzeczywistości wielokulturowej (Niktorowicz 2017, 21). W praktyce życia społecznego oznacza to integrację na poziomie terytorialnym, prawnym i społeczno-kulturowym w oparciu o uznanie określonego dziedzictwa kulturowego, języka, wartości, norm i zwyczajów, stylów życia, postaw, itd., stanowiąc pewien wynik kumulowania i pomnażania elementów składowych tożsamości. Należy bowiem pamiętać, że w warunkach wielokulturowości istnieje swobodna przestrzeń dla obecności i rozwoju różnych rodzajów tożsamości kulturowych, z wyjątkiem obserwowanych zjawisk nierówności w dostępie do określonych form kapitału kulturowego (np. systemu edukacji), czy też ekonomicznego (np. podział dochodów). Wyraża się to w szczególności poprzez prawo do własnej odrębności w ramach pewnej większej całości, czyli w dążeniu do równości i spójności społeczno-kulturowej w oparciu o poczucie więzi cywilizacyjnej, co umożliwia funkcjonowanie wielu grup rasowych, etnicznych, językowych, religijnych, itp. Pluralizm współczesnych zbiorowości wielokulturowych pozwala zatem na istnienie w przestrzeni społeczno-kulturowej określonych elementów tożsamości, charakterystycznych dla wąskich grup społecznych, np. tradycji i dziedzictwa historyczno-kulturowego, języków, religii, stylów życia, itd. Jest to szczególnie istotne wobec aktualnych wyzwań, związanych właśnie z różnorodnością i złożonością społeczeństw, w których rzeczywistym problemem jest nie tylko włączenie jakiegoś elementu do większej całości, ale zapewnienie spójności społecznej i utrzymanie ładu społecznego (Grzymała-Kazłowska 2013, 50; Paleczny 2008, 138-141).

Funkcjonowanie w rzeczywistości wielokulturowej prowadzi do różnych reakcji ze strony jednostek, które tworzą pewne *continuum* postaw od afirmacji po odrzucenie. Dostosowanie się do warunków wielokulturowości jest zależne od wielu czynników, w tym m.in. cech osobowościowych jednostek, ich wieku, kompetencji, nastawienia, a także od

wielkości grupy, dominującej ideologii, ciągłości historycznej, poziomu rozwoju technologicznego, itd. Socjologowie wskazali na pewne wzory przemian tożsamości w odniesieniu do funkcjonowania w wielokulturowych zbiorowościach. Opisują je trzy modele.

Pierwszy został określony jako model kształtowania postaw etnocentrycznych i egocentrycznych typu monocentrycznego, jednorodnego. W jego zakresie wyróżnia się dwa podejścia, tj. konserwatywne i innowacyjne. Podejście konserwatywne jest oparte na kultywowaniu tradycji danego środowiska kulturowego (Bukowska-Floreńska 1997, 154; Wódz 1992, 13; Wielecki 1990, 74-75), a więc kształtowaniu tożsamości zachowawczej (konserwującej), zorientowanej i ograniczającej się jedynie do pierwotnych i naturalnych dla jednostek elementów kultury. Z kolei podejście innowacyjne zmierza do kształtowania nowego rodzaju tożsamości, tzw. tożsamości uniwersalnej, która stanowi pewną syntezę elementów kultury różnych grup społecznych, jednocześnie nie wykluczając także elementów kultury pierwotnej dla jednostek (Nikitorowicz 2018, 57; Sadowski 2011, 10). Istnieje tu pewne przyzwolenie na „porzucenie” macierzystej tożsamości na rzecz tożsamości dominującej w rzeczywistości, w której jednostki funkcjonują.

Drugi konstrukt teoretyczny nazwano modelem kształtowania tożsamości jednorodnych, etnocentrycznych typu syntetycznego. Jego istotą jest synkretyczna lub hybrydalna forma identyfikacji kulturowej, która wyłania się z procesu łączenia wpływów co najmniej dwóch kultur. W praktyce polega to na przejmowaniu przypadkowych a zarazem funkcjonalnych elementów kultury, które mają istotne znaczenie dla pozycji poszczególnych jednostek. Tym samym, jednostki nie tyle dostosowują się do dominujących wzorów w danym systemie społeczno-kulturowym, ile dokonują pewnych subiektywnych wyborów ze względu na własne potrzeby i preferencje, co prowadzi do tworzenia oryginalnych, dotąd niespotykanych środowisk kulturowych (Smolarkiewicz i Kubera 2017, 7-8; Waszczyńska 2014, 49. 69). Tożsamość kształtowana w oparciu o ten model jest pewną formą przejściową pomiędzy kulturą macierzystą a kulturą nową, co może prowadzić do łączenia niektórych ich elementów i powstawania zupełnie nowych, np. języka, religii, zwyczajów, itd.

Trzeci model nazwano modelem uniwersalizacji, integracji typu pluralistycznego. Jego założenia wskazują na postawę uległości wobec dominujących praw procesów asymilacji i redefinicji tożsamości w kierunku pluralistycznym jako kierunku naturalnego w nowych okolicznościach funkcjonowania (Szczepański i Śliz 2015, 85). Wyróżnia się dwie wersje tego modelu, tj. zintegrowaną, stanowiącą bardziej lub mniej jednolitą kompozycję postaw

i wartości związanych z identyfikacją z jedną lub więcej kulturami, oraz zdeintegrowaną (szoku kulturowego), w której występuje niedopasowanie elementów poszczególnych kultur prowadzące do konfliktu postaw i wartości. W przypadku tej drugiej wersji dochodzi do codziennej konieczności wyboru pomiędzy aspektami naturalnymi, rdzennymi, a nabytymi i przyswojonymi w częściowej akulturacji, co może prowadzić do dychotomii postaw w zależności od środowiska, w którym jednostki przebywają. W efekcie, dochodzi do konfliktu wartości, norm i tożsamości. Kluczowe w tym przypadku jest spojrzenie na kształtowanie i redefiniowanie tożsamości przez pryzmat kontekstów społeczno-kulturowych (Waszczyńska 2014, 52; Wróblewska 2011, 180). Tożsamość jest bowiem nieustannym procesem dostosowywania się do wciąż zmieniających się uwarunkowań rzeczywistości i w coraz większym stopniu zależy od sytuacji, aktualnej potrzeby i usytuowania jednostek w systemie społeczno-kulturowym. Podobnie jak kultura, także tożsamość podlega procesowi uniwersalizacji, w zależności od wpływu innych kultur (Paleczny 2008, 146-149).

Powyższy przegląd podejść w analizie socjologicznej z wykorzystaniem kategorii teoretycznej tożsamości wskazuje na potencjał rozwoju badań w oparciu o to pojęcie. Kategoria teoretyczna tożsamości wydaje się być niezwykle użytecznym narzędziem analitycznym do opisu i wyjaśniania szerszego obszaru zjawisk i procesów społecznych, zwłaszcza jeżeli wziąć pod uwagę różne konteksty społeczno-kulturowe oddziałujące na przemiany postaw i zachowań jednostek w codzienności. Aktualne badania wskazują zresztą, że kontekstowość jest silną determinantą klasyfikacyjną w postrzeganiu rzeczywistości (Wang i Tucker 2021). Sprzężenie zwrotne pomiędzy dynamiką tożsamości jednostek a dynamiką struktury i formy współczesnego społeczeństwa prowadzi nieustannie do refleksji w kierunku redefiniowania ich autoidentyfikacji. Można wręcz odnieść wrażenie, że pytania o miejsce jednostek w rzeczywistości stają się coraz bardziej „natarczywe” i oczekujące odpowiedzi (Firlit 2016, 84-85). Tym samym, kategoria teoretyczna tożsamości pozostaje wciąż „tajemniczym” kluczem do rozwikłania wielu zagadek współczesnych zjawisk i procesów społeczno-kulturowych, o ile zostanie zestawiona z innymi kategoriami analitycznymi. Stwarza to dodatkowe możliwości analityczne, a przede wszystkim pozwala dostrzec tło i istotę poszczególnych elementów rzeczywistości (Brubaker i Cooper 2000, 36). Przykładem takiego skutecznego połączenia są badania nad tożsamością w kontekście muzyki, które wskazują m.in., że muzyka i budowanie pokoju mogą łączyć się w i poprzez koncepcję tożsamości (Robertson 2020, 17-18). Spojrzenie na tożsamość przez pryzmat konfliktu zatem mojej opinii stwarza interesującą perspektywę poznawczą.



Rzeczywistość społeczna wiąże się z pełnieniem wielu ról, co oznacza jednoczesne funkcjonowanie pośród wielu kontekstów społeczno-kulturowych, często stojących wobec siebie w sprzeczności. Oczywistą i naturalną konsekwencją postaw i zachowań jednostek, które nie są zbieżne z ustanowionymi w danej zbiorowości wzorami, jest konieczność zmierzenia się z nowymi niebezpieczeństwami (Giddens 2007, 109). Tożsamość może być więc w konflikcie z oczekiwaniami danej zbiorowości czy środowiska kulturowego, co prowadzi do konfliktu pełnionych ról społecznych (Mucha 1978, 157) i wartości, dysonansu postaw (Sobocińska 2019, 144). W efekcie dochodzi do konieczności sprostania wyzwaniu trudnego „zderzenia się” z rzeczywistością i redefinicji własnej tożsamości. Sytuacja dysonansu poznawczego w obrębie nieudolnej próby jednoczesnego wypełnienia norm kilku grup społecznych, które pozostają względem siebie w pewnej sprzeczności, prowadzi zatem do konfliktu tożsamościowego. Sprzeczność w obrębie identyfikacji, jakkolwiek może wydawać się zjawiskiem rozpoznany, pozostaje wciąż bardzo rozwojowym poznawczo na gruncie socjologii i nauk społecznych.

### **1.3. Mechanizmy konfliktu tożsamościowego**

Uwarunkowania współczesnej rzeczywistości, w tym w szczególności proces globalizacji, upowszechnienie postępu technologicznego, indywidualizacja życia społecznego, itd. sprawiają, że codzienne funkcjonowanie jest niezwykle dynamiczne i wiąże się z koniecznością dokonywania niezmiernie liczby wyborów o tożsamościowym znaczeniu (Giddens 2007). W takiej sytuacji wszelkie kreacje tożsamościowe mają charakter tymczasowy i są wyrazem dominacji spontaniczności nad konsekwencją, co przejawia się skłonnością do ulegania różnym trendom, modom itp. ~~W związku z powyższym~~ Współczesność generuje istotne problemy z samookreśleniem, z jednoznaczną odpowiedzią na pytanie o to, kim jestem lub kim chciałbym być. Pytanie o kwestie tożsamości jest dziś kluczowym z punktu widzenia opisywania relacji w wymiarach: społecznym i kulturowym (Suchocka i Królikowska 2014, 73-74) i stanowi problem, z którym mierzy się także środowisko artystyczne. Jest to pytanie natury egzystencjalnej, które staje się tematem autorefleksji, a często albo pozostaje bez odpowiedzi, albo prowadzi do uświadomienia sobie konfliktu pełnionych ról społecznych, niespójności autoidentyfikacji, rozbieżności pomiędzy wyobrażeniami o własnym „ja” a obrazem własnej osoby kreślonym przez innych, czyli konfliktu tożsamościowego.

Psychologowie określają, że konflikt tożsamościowy jest charakterystyczny dla etapu adolescencji i oznacza *przeżywanie na poziomie emocjonalnym i doświadczanie na poziomie poznawczym konfliktu między wzbudzaną poczuciem niepewności siebie potrzebą nowego*

*określenia siebie i swojego miejsca w życiu a dostępnymi jednostce środkami zrealizowania tego celu – własnymi zasobami i zasobami swego społecznego otoczenia* (Brzezińska 2017, 47). Za przyczynę utraty wewnętrznej spójności, czyli stanu podziału i rozdarcia uznaje się brak zgodności pomiędzy pełnioną rolą społeczną, cechami temperamentu a cechami ciała (Drabarek 2016, 158). Zatem konflikt tożsamościowy w opinii psychologów jest kryzysem legitymizacji, czyli sytuacją, w której w obliczu kilku powziętych i sprzecznych wobec siebie zobowiązań konieczne jest podjęcie decyzji oznaczającej rezygnację z jednego z nich (Baumeister i in. 1985, 408). Nie sposób jednak nie zauważyć, że sposób definiowania konfliktu tożsamościowego na poziomie jednostkowym wskazuje na zewnętrzne, niezależne od jednostki czynniki o społeczno-kulturowym charakterze, determinujące sytuację wewnętrznej sprzeczności w obrębie autoidentyfikacji.

Tożsamości społeczne są powiązane z normatywnymi standardami myślenia i działania, głęboko wpływając na codzienne decyzje poszczególnych członków grupy. Te normy społeczne zapewniają ramy do identyfikowania najbardziej odpowiednich działań w każdej sytuacji. Jednak biorąc pod uwagę rosnącą złożoność świata społecznego, jednostki coraz częściej silnie identyfikują się z wieloma grupami społecznymi jednocześnie. Kiedy te grupy zapewniają rozbieżne normy behawioralne, jednostki mogą doświadczać konfliktu tożsamości (Hirsh i Kang 2015, 223). Zatem równoczesna partycypacja w różnych środowiskach kulturowych lub czerpanie zasobów z różnych systemów kultury, które zawierają sprzeczne aksjologie lub pozostają ze sobą w konflikcie może prowadzić do wewnętrznych napięć i konfliktów wśród jednostek (Majcherek 2009, 176). W szczególności chodzi tutaj o rzeczywistość funkcjonowania w wielu środowiskach jednocześnie, np. społeczeństwa wielokulturowego, czyli mieszanego etnicznie, rasowo, religijnie i językowo, w którym jednostki „zderzają się” z różnymi typami tożsamości. W praktyce codzienności oznacza to częste i wzajemnie sprzeczne oddziaływanie różnych norm społecznych. Prowadzi to do dysonansu postaw, dyskomfortu funkcjonowania i wymusza reakcję na tą trudną do zaakceptowania sytuację.

Konflikt tożsamości w mniejszym stopniu może mieć miejsce w środowisku zamkniętym, tradycyjnym, jednorodnym, homogenicznym, gdzie istnieje mniejsze prawdopodobieństwo odstępstw od grupowego, kulturowego „szablonu”. Z kolei bardziej dynamiczne, plastyczne i odległe od kulturowego wzorca formy wydają się być kreowane w środowiskach złożonych, pluralistycznych, wielokulturowych. Zarówno kultury zamknięte, homogeniczne, ekskluzywne, „dośrodkowe”, jak i kultury otwarte, heterogeniczne, inkluzywne

wytwarzają typy tożsamości kontestacyjnej, nietypowej, nonkonformistycznej. Inna jest oczywiście skala zjawisk odstępstwa od kulturowej normy w małych wspólnotach opierających swe istnienie na silnie przestrzeganej i chronionej tradycji, od tych, jakie towarzyszą różnokulturowym, synkretycznym, wielkim przestrzeniom cywilizacyjnym. Jednak w obu przypadkach o tempie przemian tożsamości, sposobach przystosowania jednostek do zmieniającej się rzeczywistości decydują cechy osobnicze jednostek, w tym poziom ich rozwoju intelektualnego, zdolność adaptacji, skłonność do przyjmowania nowych wyzwań i uczenia się nowych norm i ról społecznych (Paleczny 2008, 70-71). Mam jednak przekonanie, że dynamika przemian tożsamości jednostek jest także uwarunkowana społecznie i kulturowo, czego dowodem jest szybsze przystosowanie się do grupy w warunkach otwartości i uważności na poszczególnych jej członków (Syper-Jędrzejak i Bednarska-Wnuk 2019, 61-62), czy też w warunkach większego rozproszenia mniejszości etnicznej w kraju przyjmującym (Landau-Czajka 2006, 115; Jasiewicz 1977, 362).

W perspektywie socjologicznej, *konflikty o tożsamość posiadają wyraźne, sztywne granice, zaś przedmioty rywalizacji mają cechy kulturowe* (Kalandyk 2010, 38). Są to sytuacje, w których jednostki starają się zachować wielorakie tożsamości i jednocześnie spełniać wielowymiarowe normy wielu grup społecznych. Do konfliktu tożsamościowego dochodzi zatem wtedy, gdy jednostki zostają ukarane za odstępstwo od obowiązujących norm społecznych jednej zbiorowości na skutek podjętych działań wymaganych do spełnienia norm społecznych innej zbiorowości (McHardy i Ratcliffe, 2017, 1-3). Przyczyn konfliktu tożsamościowego należy bowiem upatrywać w sytuacjach kryzysowych (Giddens 2007, 253), „zderzeń cywilizacji” (Majcherek 2009, 31), niestabilności struktury społecznej, zagrożenia trwałości grupy, czy też ochrony własnej osobowości, indywidualności i intymności (Paleczny 2008, 56-57).

Biorąc pod uwagę dotychczasowe rozważania i badania nad sprzecznościami w obszarze autoidentyfikacji, wyróżniłbym trzy poziomy konfliktu tożsamościowego:

1. Indywidualny: definiowany jako dysonans poznawczy pomiędzy własnymi oczekiwaniami i wyobrażeniami w zakresie potrzeby określenia siebie i sposobu funkcjonowania w relacjach z innymi, a możliwościami i zdolnościami oraz ograniczeniami psycho-fizycznymi, które pozwalają na realizację tego celu. W szczególności dotyczy to motywacji do pełnienia określonych ról społecznych, wyobrażeń na temat określonych grup społecznych, czy też kategorii społeczno-zawodowych, itd.

2. Środowiskowy: odnosi się do elementów strukturalnych funkcjonowania jednostek w poszczególnych grupach społecznych; sprzeczność w obszarze tożsamości wynika z różnic w odniesieniu do miejsca w strukturze grupy społecznej, wykształcenia, poziomu zamożności, zakresu sprawowanej władzy, ważności pełnionych funkcji. Konflikt tożsamościowy jest w tym przypadku związany np. z rywalizacją, walką o pozycję i prestiż lub kooperacją i współpracą.
3. Społeczno-kulturowy: jest związany z funkcjonowaniem w wielokulturowej rzeczywistości społecznej, a więc z aktualnymi zjawiskami i procesami społeczno-kulturowymi, w tym m.in. globalizacją, cyfryzacją, rozwojem technologicznym, itd. Dotyczy takich aspektów codzienności jak unifikacja języka, upowszechnienie nowoczesnych technologii, zintensyfikowanie wpływu odbiorców produktów i usług na proces produkcji, komercjalizację różnych obszarów aktywności, itd.

W dotychczasowych analizach socjologicznych najczęściej konflikt tożsamościowy jest kojarzony ze zróżnicowaniem etnicznym i kulturowym. Badania nad chińskimi emigrantami wskazują, że nawet w stosunkowo podobnym otoczeniu kulturowym (takim jak Singapur), zmienne międzygrupowe nadal miały najbardziej wyraźny i niepowtarzalny wkład i odpowiadały za największą ilość wariacji w konflikcie tożsamościowym. Zatem to nie różnice otoczenia decydowały o występowaniu konfliktu tożsamościowego, ale raczej warunki relacji interpersonalnych z obywatelami przyjmującymi, odczuwana dyskryminacji, czy też poczucie ciągłości kulturowej (Lin 2008, 139-140). Inne badania także potwierdzają, że konflikt tożsamościowy wynika z przekonania o odczuwaniu dyskryminacji i związanych z tym negatywnych uczuć wobec większości narodowej (Fleischmann i Phalet 2016). Nie dziwi zatem sytuacja, że w ostatnich latach powstają opracowania podkreślające znaczenie uniwersalizacji tożsamości narodowych, np. w kontekście modernizacji (Yuki 2021). Wobec powyższych ustaleń, konflikt tożsamościowy jako poznawczy aspekt akulturacji wydaje się być znacznie lepiej rozumiany i wyjaśniany w kategoriach teorii identyfikacji społecznej niż w przypadku zastosowania teorii rozwojowych, podkreślających znaczenie relacji rodzinnych i poziom identyfikacji etnicznej (Lin 2008, 140).

Zróżnicowanie etniczne i kulturowe w uwarunkowaniach wielokulturowej rzeczywistości jest jednym z wątków współczesnych analiz społeczno-kulturowych (Stroink i Lalonde 2009), w których konflikt tożsamościowy zdaje się odrywać istotną rolę. Badania

wskazują, że osoby dwukulturowe o mniej zintegrowanych tożsamościach mają tendencję do przeciwstawiania się istotnym normom społecznym, podczas gdy osoby o wysoce zintegrowanych tożsamościach stosują się do wspomnianych norm. Kluczowym aspektem asymilacji kulturowej i osiągnięcia konsensusu w grupie społecznej jest integracja tożsamości dwukulturowych (Mok i Morris 2010, 1116). Co ciekawe, efekty asymilacji wśród osób o wyższym stopniu integracji dwukulturowych tożsamości sugerują większą skłonność do auto-stereotypowania w stosunku do norm społecznych własnej grupy (Mok i Morris 2009, 888). Inne badania wskazują, że obniżenie poziomu konfliktu tożsamościowego w przypadku dwukulturowego środowiska socjalizacyjnego jest związane ze spójnością rodziny, centralnym miejscem tożsamości etnicznej i przynależnością do grupy etnicznej, co wskazuje, że kluczowe jest promowanie wśród młodych imigrantów pozytywnej samooceny, spójności rodzin i zintegrowanej, nabytej tożsamości (Stuart i Ward 2011). W oparciu o przytoczone wyniki badań przypuszczam, że poczucie własnej wartości stanowi jedno z kluczowych obszarów konfliktu tożsamościowego.

Konflikt tożsamościowy jest więc związany ze zróżnicowaniem strukturalnym, w tym przede wszystkim nierównościami społecznymi. Niektóre badania wskazują, że w przypadku wystąpienia konfliktu tożsamościowego większe znaczenie zdają się mieć pozytywne relacje międzygrupowe niż działania na rzecz zniwelowania niesprawiedliwości społecznej w dystrybucji i dostępie do poszczególnych rodzajów kapitałów (Belgrade i Lee 2021, 190-192). Nie bez znaczenia jest także zróżnicowanie płciowe (Russo i van Hooft 2011, 113), zwłaszcza w środowiskach dotychczas zdominowanych przez jedną z kategorii (Veldman i in. 2017). Badania wskazują, że kobiety są znacznie bardziej podatne na konflikt tożsamościowy niż mężczyźni. W grupie kobiet uczęszczających na elitarne studia MBA zaobserwowano sprzeczność w obrębie tożsamości płciowej i rodzinnej względem tożsamości zawodowej. Z kolei w przypadku męskiej części tej grupy badanych wspomniane tożsamości zdawały się wzajemnie wzmacniać. Ponadto, potwierdzono, że kobiety w mniejszym stopniu są chętne do wzajemnej konkurencji niż mężczyźni (Cadsby i in. 2013, 299). Kobiety artystki bywają skandalistkami i potrafią odważniej niż mężczyźni podążać własną drogą, być bezkompromisowe (Kamisińska 2013, 63). Na podstawie przedstawionych powyżej badań można wnioskować, że konflikty tożsamościowe dotyczą walki o pozycję w grupie.

Do konfliktu tożsamościowego dochodzi na styku różnych wymiarów funkcjonowania w codzienności, np. zawodowego i prywatnego. Ten aspekt dość dobrze zdaje się obrazować badanie zorientowane na ukrywanie tożsamości religijnej w środowisku akademickim ze

względu na obawy związane z wykorzystaniem tych informacji w celach politycznych i ewentualnych zagrożeń z dalszym rozwojem kariery zawodowej. Jednocześnie przekonanie osób, które ukrywają swoją religijność wśród koleżeństwa w środowisku akademickim, może szkodzić przyjęciu przez nich tożsamości naukowca. Przyczynami postawy ukrywania swojej religijności była chęć uniknięcia postrzegania jako mniej zdolnego naukowca lub jawnej dyskryminacji i wrogości. Ukrywanie tożsamości często przynosi efekt przeciwny do zamierzonego, jeśli chodzi o tworzenie poczucia przynależności i tożsamości do drugiej grupy, ponieważ zamiast pozwalać na wtapianie się i tworzenie więzi z innymi, może podkopywać poczucie przynależności do społeczności akademickiej (Scheitle i Dabbs 2021, 9-10). Osoby, które starały się stłumić tożsamość w pracy, częściej doświadczały dyskryminacji, miały niższą satysfakcję z pracy i częściej chciały z niej odejść (Madera i in. 2012). Sfery prywatna i zawodowa jako dwa rozłączne aspekty funkcjonowania w codzienności nie pozostają bez wzajemnego wpływu i przenikania się, co w przypadku postawy ukrywania własnej tożsamości wynikającej z jednej z nich może prowadzić do poważnych konsekwencji zanurzeniowych, a z pewnością do konfliktu tożsamościowego. W tym przypadku obszarem konfliktu tożsamościowego jest poczucie własnej wartości.

Konflikt tożsamościowy w sferze zawodowej ma bardzo praktyczne implikacje dla zastosowań zarządczych, tj. np. wprowadzania zmian w środowisku pracy. Okazuje się bowiem, że osoby, u których występuje konflikt tożsamościowy przywiązują większą wagę do możliwości pracy w dogodnym harmonogramie oraz we wspierającym środowisku pracy (rozumianym przez dobre relacje z menedżerami i współpracownikami). Co więcej, bardziej prawdopodobne jest, że będą one chciały pracować w niepełnym wymiarze godzin (Russo i van Hooft 2011, 114). Z kolei badania na temat konfliktu tożsamościowego w biznesie rodzinnym wskazały na konieczność zarządzania wspomnianym konfliktem przy pomocy modelu meta-tożsamości rodzinno-biznesowej (Shepherd i Haynie 2009) jako sposobie na pogodzenie dwóch niezwykle bliskich sobie rzeczywistości. Konflikt tożsamościowy jest zatem istotny dla relacji pomiędzy czasem pracy i czasem odpoczynku, w szczególności, gdy te dwie przestrzenie aktywności trudno jest od siebie oddzielić, jak to ma miejsce w przypadku dużej liczby artystów. Obszar konfliktu jaki zarysowuje się w powyżej analizie stanowi poczucie niezależności jednostek.

Ciekawym przykładem badań na temat konfliktu tożsamościowego dotyczącego sfery prywatnej jest projekt empiryczny o wpływie przekazu marketingowego związanego z bielizną modelującą sylwetkę na sposób postrzegania przez klientów własnego ciała i innych osób.

Konflikt tożsamościowy jest efektem prowokacji w stosunku do klientów polegającej na manifestowaniu sprzecznych narracji, tj. zawężonej kobiecości i elastycznego feminizmu. W efekcie konsumenci zostają zmuszeni do refleksji nad możliwością osiągnięcia idealnej równowagi między upodmiotowieniem a kobiecością, promowanej przez bieliznę modelującą. Okazuje się bowiem, że pomimo oczywistego niezadowolenia z bielizny modelującej konsumenci w większości angażują się w kilka prób pogodzenia swoich własnych projektów tożsamości ze sprzecznymi logikami niesionymi przez ten produkt. Ponadto, konflikty tożsamości mogą kolidować z indywidualnymi projektami tożsamości konsumentów i jednocześnie nie skutkować postawą jakiegokolwiek oporu. Badania te wskazują także na przedmioty (dobra konsumpcyjne) jako elementy, które biorą udział w tworzeniu i reprodukcji ideologii rynkowych (Zanette i Scaraboto 2019, 451-452). Tym samym konflikt tożsamościowy dotyka sfery stylu życia i związanych z nim codziennych wyborów, w tym m.in. konsumenckich, w obrębie których kształtowana jest autoidentyfikacja. W szczególności wyłania się tutaj walka o poczucie własnej wartości.

Inne badania nad konfliktem tożsamościowym dotyczyły m.in. wpływu konfliktu tożsamościowego na samopoczucie emocjonalne (Hamblin i Gross 2013; Brown i Brown 2013), biseksualizmu (Zinik 1985) i mniejszości seksualnych w kontekście religijności (Dehlin i in. 2015; Anderton i in. 2011), konstrukcji i walidacji skali konfliktów tożsamości etno-kulturowej (Ward i in. 2011), pełnienia przez dziadków roli opiekunów zastępczych dla swoich wnuków (Backhouse i Graham 2012), zmagania weteranów wojennych z funkcjonowaniem w codzienności (Smith i True 2014), ograniczeń w sposobie spędzania czasu wolnego i negocjowania czasu wolnego (Jun i Kyle 2011), czy też wpływu konfliktu tożsamościowego firmy na jej reputację (Harvey i in. 2017), relacje w organizacji (Dalton i Chrobot-Mason 2007) i związane z tym skutki, tj. osłabienie motywacji (Ramarajan i in. 2018), mniejsza skuteczność w rozwiązywaniu problemów, błędne obliczenia, impas i niewykonanie zobowiązań (Walton 1969). Tym samym, problematyka konfliktu tożsamościowego wydaje się być obszarem nie w pełni spenetrowanym badawczo, wskazującym na duży potencjał rozwojowy, a ponadto jej zakres obejmuje bardzo szerokie *spectrum* zagadnień.

Zakres prac badawczych poruszających tematykę konfliktu tożsamościowego wskazuje na konieczność zastanowienia się nad ich przyczynami, które ogniskują się wokół czterech tzw. dylematów tożsamościowych (Giddens 2007, 252-273).

Pierwszy dylemat tożsamościowy, czyli obszar konfliktu tożsamościowego współczesnej rzeczywistości społeczno-kulturowej można określić jako *continuum* unifikacji

i fragmentacji. Współczesność charakteryzuje wielość możliwości funkcjonowania, myślenia, interpretacji, itd., co nie pozostaje bez znaczenia dla sfery bycia jednostek. Okazuje się bowiem, że nawet odległe – w sensie fizycznym – zdarzenia i procesy społeczne mogą być traktowane przez jednostki w kategoriach osobistego doświadczenia. Z kolei, aktualne sprawy z najbliższego otoczenia mogą być bardziej nieuchwytnie, co w efekcie może się wiązać z procesem unifikacji, a więc kształtowaniem określonych postaw właśnie w odniesieniu do wydarzeń odległych, na wielką skalę, np. „zderzenia się” procesów uniwersalizacji kulturowej ze zróżnicowaniem regionalnym i lokalnymi kulturami (Kuciński 2011, 26). Procesom fragmentacji sprzyja zaś czynnik różnicowania się kontekstów interakcji. Jednostki są uczestnikami wielu różnych grup społecznych i sytuacji, z których każda może oczekiwać innego rodzaju odpowiednich zachowań, co zmusza do dostosowywania się do specyficznych wymogów różnych środowisk. W efekcie dochodzi do konfliktu tożsamościowego, który może przerodzić się w dezintegrację samoidentyfikacji lub redefinicji dotychczasowej tożsamości np. w kierunku własnej, wyjątkowej samoidentyfikacji. Skrajne postawy w procesie redefinicji własnej tożsamości prowadzą w tym przypadku z jednej strony do konstrukcji autoidentyfikacji w oparciu o zespół niezmiennych zobowiązań, czyli tzw. tożsamość sztywnego kompulsywnego tradycjonalisty, a z drugiej strony do rozmywania autoidentyfikacji w różnorodnych kontekstach działania (Giddens 2007, 259-261), co określa się autorytarnym konformizmem (Fromm 1993, 180).

Drugi dylemat tożsamościowy stanowi *continuum* pomiędzy bezsilnością a kontrolą. Rozwój technologiczny globalnego świata sprawia, że coraz więcej elementów warunkujących codzienne funkcjonowanie jest poza kontrolą jednostek, które wobec coraz bardziej rozrastających się systemów społecznych odczuwają alienację i brak autonomii, a ich umiejętności są dewaluowane. Życie społeczne i gospodarcze przeniknięte jest licznymi wzajemnymi powiązaniem na skalę globalną, niepewnością i procesami wywłaszczeniowymi, nad którymi jednostki nie są w stanie zapanować. Te same procesy i zjawiska społeczne stwarzają także nowe możliwości do sprawowania kontroli nad własnym życiem w wymiarze innym niż dotychczas. Okazuje się bowiem, że postawa zaufania względem systemu, na który nie można mieć większego wpływu może przynieść określone, wymierne korzyści. Tym samym, jednostki balansują na granicy pomiędzy bezsilnością i przejmowaniem kontroli (Giddens 2007, 261-264), co prowadzi do sytuacji sprzeczności w obrębie własnej tożsamości.

Trzeci dylemat tożsamościowy dotyczy *continuum* pomiędzy autorytetem a niepewnością. Coraz bardziej odczuwalne jest zjawisko kryzysu autorytetów (Ratajczak



2020), charakteryzujące się m.in. coraz większą liczbą źródeł, które pretendują do rangi autorytetu, ale w rzeczywistości nimi nie są (Piórkowski 2016, 60). Złożoność współczesnego świata sprawia, że aktualnie nie ma autorytetów obejmujących szeroki zakres aspektów jego funkcjonowania. Autorytet kształtowany jest zatem poprzez czerpanie siły z zasady powątpiewania, wskazując na konieczność stosowania przez odbiorców narzędzia sceptycyzmu poznawczego. Powszechnym sposobem radzenia sobie w takich okolicznościach jest zatem rutynowość funkcjonowania w ramach przyjętego stylu życia, a także zaufanie do systemów abstrakcyjnych. Współwystępowanie wzajemnie sprzecznych autorytetów powoduje jednak, że niektóre jednostki poszukują stabilności w szerszych systemach władzy, przejawiając skłonność do tzw. dogmatycznego autorytaryzmu. W praktyce oznacza to wyrzeknięcie się zdolności do krytycznej oceny na rzecz twierdzeń formułowanych przez autorytet na zasadach niewolniczego przywiązania się do autorytetu i przeświadczenia o jego nieomylności, zamiast zaufania do niego (Giddens 2007, 265-268).

Czwartym dylematem tożsamościowym jest *continuum* pomiędzy doświadczeniem osobistym a doświadczeniem urynkowionym. Rozwój współczesnych instytucji jest determinowany procesem akumulacji kapitału, co prowadzi do urynkowienia wielu aspektów życia społecznego, w tym m.in. konsumpcji (Bednorz i in. 2012, 24) Efektem urynkowienia jest bowiem ustanowienie standardowych, masowo rozpowszechnionych wzorów konsumpcji, które kształtują określone style życia. Rynek wciąż zdaje się promować określone produkty i usługi, przypisane do konkretnych stylów życia na zasadzie wartości symbolicznej a nie użytkowej (Bauman 1998, 245-246). Rozwój tożsamości jednostek, ich styl życia, samorealizacja mogą być kształtowane przez rynek, co jednak nie prowadzi do prostej reorganizacji wzorów zachowań. Dzięki doświadczeniom zapośredniczonym jednostki uzyskują poczucie refleksyjnej kontroli nad swoim życiem, a także spójność własnej narracji tożsamościowej, ponieważ dokonują rozróżnień między różnego rodzaju informacjami interpretując je na własny sposób. W efekcie dochodzi do indywidualizacji życia społecznego, które jest poddane nieustannemu zmaganiu z wpływami rynku (Giddens 2007, 268-273).

Jednostki stając wobec powyższych dylematów tożsamościowych mierzą się z sytuacją niedopasowania (konfliktu) aktualnej tożsamości do wymagań otoczenia i związanego z tym dyskomfortu jako bodźca do zmiany w obrębie tożsamości (Horton i de Araujo Wanderley 2018, 47; Vleioras i Bosma 2005, 407). Dolegliwość przeżywania konfliktu tożsamości jest na tyle poważna, że przewyższa korzyści płynące z przynależności do wielu grup społecznych (McHardy i Ratcliffe, 2017, 1-3), dlatego konieczne jest powzięcie jakichś konkretnych działań

ukierunkowanych na redefinicję tożsamości. Konflikt tożsamościowy może bowiem prowadzić do efektów o charakterze negatywnym, tj. poczucia rozproszenia ról społecznych (braku wierności samemu sobie), niepewności, izolacji, dysocjacji tożsamości, a nawet jej dezintegracji, albo pozytywnym, które wyrażają się „cnotą” wierności sobie, zdefiniowaniem celu życiowego (Jankowska 2017, 58), uformowania tożsamości, czyli nabrania pewnego jej kształtu (Brzezińska 2017, 49). Wyzwanie redefinicji własnej tożsamości wiąże się z procesami akulturacji i asymilacji, tj. dodania nowych elementów i ich zintegrowanie z macierzystą, istniejącą tożsamością kulturową, bądź wyłonienia się nowej, szerszej, bardziej uniwersalnej jej odmiany (Paleczny 2008, 71). Powodzenie tej przemiany jest determinowane systematycznym i ciągłym samo rozumieniem, czyli utrzymywaniem trwałej więzi z inną osobą, umożliwiającą refleksyjność i otwartość (Giddens 2007, 255).

Proces formowania się nowej tożsamości (jej redefinicja) z perspektywy indywidualnej (psychologicznej) rozpoczyna się identyfikacją niedookreślonych granic własnej osobowości, małym zróżnicowaniem i słabym uporządkowaniem własnych doświadczeń. W takiej sytuacji jednostka nie dostrzega konfliktu między własnymi potrzebami a oczekiwaniami innych, a w konsekwencji przestaje odczuwać pojawiające się wątpliwości i potrzeby zmiany. Jest to faza rozporozszona (przedkryzysowa), w której występują częste chaotyczne i raczej reaktywne działania poszukiwawcze, ukierunkowane na własną identyfikację, samookreślenie. W niektórych sytuacjach jednostka doświadcza poczucia zagubienia i zamętu, co w efekcie może prowadzić do niemożności podjęcia wyborów w sferze wartości czy działań. Kolejnym etapem jest faza moratoryjna, w której jednostka podejmuje pozorne działania orientacyjno-poszukiwawcze (eksploracyjne). W praktyce polega to na próbach identyfikacji atrakcyjnych, zgodnych z wyobrażeniami jednostki sposobów funkcjonowania w codzienności (konkretnych postaw, zachowań, stylów życia, itp.). Odbywa się to jednak bez dokonywania wyboru i angażowania się w zidentyfikowane oferty, co skutkuje „trwaniem w kryzysie”. Następnie jednostka przechodzi do fazy przejętej (nadanej), która charakteryzuje się brakiem lub rzadkim podejmowaniem działań poszukiwawczych z własnej woli i jednoczesną gotowością do angażowania się w działania analogiczne do występujących u osób znaczących (wzorców tożsamościowych). Chodzi tutaj o postawę naśladownictwa, czyli „przejęcia” pewnych elementów „bycia” od osób, które stanowią dla jednostki pewien wzór, czy nawet autorytet. Ostatnim etapem procesu redefinicji tożsamości jest faza osiągnięta, w której jednostka jest zdolna do porównań społecznych i autorefleksji, co przejawia się podejmowaniem licznych i różnorodnych działań poszukiwawczych (eksploracja ofert działania i wartości)

samookreślenia. W efekcie jednostka dokonuje wyboru i podejmuje decyzje co do stopnia zaangażowania się w wybrane i samodzielnie „przetestowane” obszary własnej identyfikacji (Brzezińska 2017, 49-51).

Perspektywa społeczna (socjologiczna) procesu redefinicji tożsamości jest konstruowana m.in. z uwagi na wysokie prawdopodobieństwo, że tożsamość sytuacji egzystencjalnej ludzi uwikłanych w narastanie konfliktów od dawna uświadomionych, ale nie rozwiązanych powoduje podobieństwo reakcji (Jawłowska 1975, 243-244). Jej optyka wskazuje z kolei, że w reakcji na „zderzenie się” z odmiennymi kulturami czy światami społecznymi możliwe są dwie reakcje. Pierwsza jest próbą ochrony własnego miejsca w kulturze i obrony własnej tożsamości, czyli głównie elementów łączących różne grupy społeczne, osadzonych na wspólnocie dziedzictwa, tradycji, zwyczajów i historii (Buchowski 2007, 48) poprzez opór wobec „zewnętrznej” presji. Jest on wyrażany m.in. poprzez postawę buntu przeciwko systemowi społecznemu w różnych formach kontestacji i stanowi próbę obrony prawa do indywidualizacji własnej tożsamości kulturowej i przeciwstawienie się presji organizacji społecznej w wersji głoszonej przez konformistyczną większość. W efekcie postawy nonkonformizmu i kontestacji wobec (nie)ładu kulturowego dochodzi do zmian w obrębie nie tylko organizacji i strukturze grupy, ale także w świadomości jej członków, co prowadzi do przemian ich tożsamości. W wyniku procesu redefinicji tożsamości powstają tzw. „tożsamości odśrodkowe”, które zagrażają stabilności grupy oraz jej integralności i jedności. Przy czym należy pamiętać, że wszelkie odstępstwa od kulturowej normy bywają „etykietowane” przez grupę (Paleczny 2008, 56-57). Dzieje się tak m.in. w przypadku zmagania z buntowniczymi nastolatkami i odmieńcami, którzy nie chcą zaakceptować obowiązujących zasad, wpływając na ich wewnętrzne „ja” w taki sposób, żeby podporządkowało się zewnętrznym normom (Fukuyama 2019, 55). Uważam, że jeżeli postawa kontestacji prowadzi wyłącznie do przemian w obrębie tożsamości indywidualnej i nie obejmuje modyfikacji tożsamości zbiorowej, to dochodzi do wykluczenia jednostek, które nie akceptują obowiązującego w danej grupie społecznej ładu kulturowego.

Druga polega na wzajemnym przenikaniu się kultur i wytworzeniu nowych rodzajów tożsamości, stanowiąc realizację wizji Anthony’ego Giddensa wejścia w zewnętrzny świat społeczny (2007, 252). W praktyce oznacza to zastąpienie dotychczasowej tożsamości nowym, bardziej uniwersalnym typem identyfikacji kulturowej lub przekształceniu jej w pewien rodzaj podwójnej tożsamości kulturowej (Paleczny 2008, 131-132). Badania ponadto wskazują, że osoby, które postrzegają swoje dwie tożsamości kulturowe jako splecione i kompatybilne,

mogą odczuwać większy komfort i bezpieczeństwo wynikające z pewności siebie w porównaniu z tymi, którzy postrzegają swoje tożsamości kulturowe jako oddzielone i opozycyjne. W ten sposób zintegrowane osoby dwukulturowe mogą podążać za wskazówkami kulturowymi bez poczucia, że porzucają część siebie. Z drugiej strony, skonfliktowane osoby dwukulturowe częściej doświadczają sygnału kulturowego jako zagrażającego ich innej tożsamości kulturowej, wywołując potrzebę wycofania się lub potwierdzenia tej innej tożsamości w celu przywrócenia równowagi w tożsamościach dwukulturowych (Mok i Morris 2009, 888). Proces redefinicji tożsamości w zróżnicowanym środowisku społecznym, o długotrwałym charakterze, obejmującym różne formy i warianty akulturacji pozwala zatem na przekroczenie wielu barier, np. religijnych, językowych czy rasowych i wyłonienie się nowej, szerszej od dotychczasowej tożsamości grupowej (Paleczny 2008, 73). Współczesne analizy na poziomie polityki migracyjnej podkreślają zresztą, że dobrze zasymilowani nowi obywatele wnoszą do danego społeczeństwa zdrową różnorodność, zaś słabo zasymilowani stanowią obciążenie, a niekiedy nawet zagrożenie (Fukuyama 2019, 210).

Rozważając proces redefinicji tożsamości należy zauważyć, że całkowita zamiana (zastąpienie) jednej identyfikacji drugą jest możliwa, ale osiągalna jedynie w wymiarze grupowym w perspektywie czasu co najmniej trzech pokoleń. Pierwotnie ukształtowana tożsamość może ulec jedynie „uzupełnieniom”, przemianom polegającym na „dodaniu” nowych elementów tożsamościowych innych grup (Paleczny 2008, 100). Nie sposób bowiem całkowicie „wymazać” pewnych ukształtowanych kulturowo, we wczesnych etapach socjalizacji elementów świata społecznego. Długotrwałe oddziaływanie otoczenia zewnętrznego na jakąś grupę społeczną może jednak spowodować „przejęcie” tak wielu elementów tożsamościowych, że bardzo istotnie wpłynie to na obraz tożsamości tej grupy.

Możliwe jest także oddziaływanie w kierunku przeciwdziałania występowaniu konfliktów tożsamościowych i utrzymania pewnej spójności w obrębie projektu „ja”. Jest to szczególnie ważne w sytuacji dużego poziomu motywacji do przynależności do określonej grupy społecznej. Zaobserwowano bowiem, że w przypadku zmian zachodzących w środowisku korporacyjnym, zdolność do podjęcia wysiłku ukierunkowanego na redefinicję własnej tożsamości i kreowania miejsca pracy będzie zależała od poziomu dyskrekcji zawodowej i zaangażowania biznesowego (Horton i de Araujo Wanderley 2018, 47), czyli właśnie „przyjaznej” kultury organizacyjnej. Dotychczasowe badania wskazują także, że przeciwdziałanie występowaniu konfliktu tożsamościowego może być skuteczne, zwłaszcza

w sytuacji kreowania poczucia własnej wartości i tzw. pozytywnej tożsamości. Badacze poddali analizie przypadek kobiet pełniących stanowiska kierownicze. Okazuje się bowiem, że wraz ze wzrostem poczucia własnej wartości i pozytywnych tożsamości płciowych oraz przywódczych zmniejsza się poziom konfliktu tożsamościowego między tożsamością kobiety a tożsamością przywódczyni, co w efekcie prowadzi do korzystnych konsekwencji psychologicznych i motywacyjnych. Kształtowanie pozytywnej tożsamości płciowej rzeczywiście zmniejsza konflikt tożsamości kobiet liderek. Ponadto, redukcja poziomu konfliktu tożsamościowego i kreowanie pozytywnej tożsamości płciowej zmniejsza stres, zwiększa satysfakcję z życia i sprawia, że kobiety postrzegają przywództwo bardziej w kategoriach atrakcyjnego celu niż obowiązku (Karelaia i Guillén 2014). Ustalenia te pozwalają sądzić, że kreowanie odpowiedzialnych, przyjaznych, opartych na wzajemnej współodpowiedzialności i zaufaniu relacji interpersonalnych w grupie społecznej zmniejsza prawdopodobieństwo występowania konfliktów tożsamościowych.

Powyższe rozważania w mojej opinii wymagają podkreślenia, że pojęcie konfliktu tożsamościowego stanowi nie tylko element świata indywidualnego, ale także świata społeczno-kulturowego. Należy je zatem rozpatrywać także z perspektywy socjologicznej, która wskazuje, że jest to sytuacja wykluczająca spełnienie obowiązujących norm lub reguł społecznych jakiejś grupy społecznej na skutek podjętych działań wymaganych do spełnienia norm lub reguł społecznych innej grupy społecznej. Analiza dotychczasowego dorobku nauk społecznych w temacie konfliktu tożsamościowego pozwala sądzić, że jest to zagadnienie o dużym potencjale rozwojowym, wymagające pogłębionych prac badawczych. Ponadto, na tej podstawie uważam, że konflikt tożsamościowy odbywa się na trzech poziomach, tj. indywidualnym, środowiskowym i społeczno-kulturowym, co wskazuje na wieloaspektowy i złożony konstrukt, wymagający całościowego spojrzenia w procesie poznawczym. Oznacza to nie tylko konieczność odkrycia przyczyn konfliktu tożsamościowego, jego charakterystyki, ale także sposobów postępowania. Jest to o tyle istotne, że konflikt tożsamościowy wymaga reakcji, czyli walki o dotychczasową tożsamość, albo jej redefinicji. Moim zdaniem sposób postępowania w sytuacji konfliktu tożsamościowego jest różny w zależności od uwarunkowań środowiskowych, kulturowych, społecznych i jednostkowych, a więc specyficzny dla danej sytuacji. Nie sposób określić wszystkich możliwych reakcji na sytuację sprzeczności w obrębie tożsamości jednostek, choć aspekt ten będzie przedmiotem analizy w dalszej części pracy.

## **Rozdział 2. Aktywność artystyczna jako obszar konfliktu tożsamościowego**

### **2.1. Świat sztuki jako przestrzeń konfliktu**

Współczesny świat sztuki pełen jest różnego rodzaju sprzeczności i sytuacji konfliktowych (Stachura 2020, 109). W polu produkcji kultury wyróżnia się przynajmniej trzy przestrzenie konfliktów, odnoszące się po pierwsze do istoty sztuki, po drugie do tworzenia sztuki i po trzecie do jej upowszechniania. Sprzeczności w obrębie istoty sztuki dotyczą jej zakresu, sposobów definiowania, czy też podejścia w postrzeganiu i analizie. Konflikty w przestrzeni tworzenia sztuki dotyczą z kolei kwestii walki o niezależność, rywalizacji w środowisku i na rynku sztuki, czy też walki o wolność i jakość artystyczną w procesie twórczym. Przestrzeń upowszechniania efektów pracy artystycznej cechuje się wreszcie konfliktowością w obrębie dostępu do zasobów umożliwiających uczestnictwo w sztuce i jej percepcji, a także roli artysty jako nadawcy komunikatu symbolicznego i stosowania określonych form wyrazu artystycznego.

Pierwszą przestrzenią konfliktu w sztuce jest sama jej istota, w tym obszar definicyjny, czego najlepszym przykładem jest nieustający dyskurs i różnice w postrzeganiu samego pojęcia sztuki. Przede wszystkim należy zwrócić uwagę, że jest ono trudne do „uchwycenia” w jakieś sztywne ramy, czy też jednoznaczne granice. Dość wspomnieć za Hansem Abbingiem, że nikt nie jest w stanie dokładnie wykryć sztuki za pomocą jakiegoś obiektywnego urządzenia (2002, 20). Problem uchwycenia sztuki polega m.in. na jej izolowanym statusie społecznego doświadczenia, poznania i działania, co sprawia wrażenie jakby stanowiła byt na pograniczu fikcji i rzeczywistości (Kroeber 2002, 204). Zatem trudno jest nadażyć za dynamiką sztuki, co jednak nie oznacza, że nie należy czynić wysiłków w tym zakresie. W efekcie prowadzi to do sytuacji, w której konieczne jest dostosowanie aparatu pojęciowego i teoretycznego do nieustannych przemian w jej obrębie (Niziołek 2015, 16). Jak bowiem zauważył Marek Krajewski, nowe zjawiska w obrębie kultury lub takie, które w opinii twórców lub użytkowników kultury są uznane za kulturowe, pojawiają się dość spontanicznie. Wskazał, że współcześnie obserwuje się zarówno poszerzanie pola kultury (jako redefinicji kulturowych aspektów rzeczywistości, czyli dążenia do uznania za kulturowe tego, co do tej pory nie było w ten sposób traktowane), jak również zjawiska przeciwstawne, a więc zawężanie pola kultury, takie jak hybrydyzacja, czy też degradowanie niektórych jej form, co w efekcie prowadzi do próby konstrukcji bardziej adekwatnych narzędzi rozumienia współczesnej kultury (2017, 30-35). Okazuje się bowiem, że działania, wcześniej uważane za awangardowe i swoiste dla pewnych grup społecznych czy kulturowych, już teraz powinny być wpisane w szerokie

spektrum aktywności twórczej w obszarze sztuki i brane pod uwagę przez instytucje upowszechniania kultury jako preferowane formy aktywności i twórczości artystycznej (Matyjewicz 2009, 33). Ponadto, sztuka wciąż zmagą się z kwestią *muzealizacji*, a więc wyrwaniem ze społecznego kontekstu, czy też braku społecznego wpływu (Niziołek 2015, 17), choć w ostatnich latach badacze i analitycy kultury zaczynają dostrzegać jej użyteczny charakter i partycypacyjny wymiar (Kowalewski, Nowak i Thurow 2010). Współczesne analizy środowiska artystycznego wskazują na odejście od typu samotnie egzystujących twórców w kierunku ich współuczestnictwa w projektach społecznych (Dziadzia, Głyda-Żydek i Piskorek-Oczko 2015). Coraz częściej bowiem na sztukę spogląda się jak na element szerszej rzeczywistości, a nie wyłącznie z perspektywy jej instrumentalnego wykorzystania. Jednym z przykładów istotności kontekstów sztuki i jej oddziaływania społecznego jest m.in. kwestia współpracy badaczy i artystów i ich dążenia do zwiększenia sprawiedliwości społecznej (Rancew-Sikora 2020, 8), czy tworzenie się nowego gatunku, tj. sztuki środowiskowej (Tang 2021). Odmienność sposobów postrzegania sztuki prowadzi więc do refleksji nad aktywnością artystyczną, a w szczególności sprzecznością pomiędzy nieograniczoną możliwością jej podejmowania, a określeniem pewnych „warunków wstępnych” takiego działania.

Na gruncie problemu dostępności do podejmowania aktywności artystycznej można zaobserwować, że istnieją dwa sprzeczne wobec siebie podejścia w sposobie postrzegania aktywności artystycznej: ekskluzywne i inkluzyjne. Podejście ekskluzywne dość dobrze obrazuje funkcjonalne ujęcie aktywności artystycznej, w którym stanowi ona istotną wartość dodaną do rozwoju kulturowego, tj. rozwoju rzemiosł oraz wartości gospodarczych poprzez *ustalenie wzorców i wartości w obrębie poszczególnych dziedzin twórczości artystycznej czy rękodzielniczej* (Malinowski 2000, 137). Oznacza to, iż twórcy, oprócz poczucia zadowolenia estetycznego, zyskują w opinii odbiorców także wysoką pozycję społeczną oraz mniej lub bardziej precyzyjne określenie wartości ekonomicznej tychże wytworów. Innymi słowy, efekty pracy twórczej (np. w zakresie sztuki artystycznej), czyli rękodzieła ze względu na swoją wartość mogą funkcjonować jako środki płatnicze w obrębie danej zbiorowości. Sposób ich wytworzenia jest bowiem osiągalny jedynie dla takich osób, które są wyposażone w umiejętności kreowania złożonych, doskonałych form, z wykorzystaniem niełatwego materiału, a także wysokiego poziomu zręczności i twórczego myślenia (Malinowski 2000, 137). Wskazuje to na określone oczekiwania względem podejmowania przez kogoś aktywności artystycznej, związane z odpowiednim poziomem kompetencji i jakości efektów pracy twórczej, niedostępnym powszechnie. Ekskluzywna perspektywa sztuki może obejmować nie

tylko samych twórców, ale również odbiorców. Przykładem takiego podejścia są analizy m.in. Antoniny Kłoskowskiej, które podkreślają komunikowanie abstrakcyjne przy pomocy form artystycznych, czyli coś wyjątkowego, co jest dostępne jedynie dla tych, którzy posiadają odpowiedni kapitał kulturowy (kompetencje), umożliwiający ich odbiór, a następnie reinterpretację czy redystrybucję. Wspomniana badaczka wskazywała bowiem, że wyjątkowość sztuki przejawia się w symbolizowaniu rzeczywistości, poprzez intencjonalną fikcyjność, czy też dozę fikcyjności jej przedstawień (2007, 216).

Z kolei przykładem dominującego dziś podejścia inkluzyjnego jest koncepcja *żywej kultury* Barbary Fatygi, wskazująca właśnie na wielowymiarowość środowiska, w jakim funkcjonuje współczesny człowiek, a co za tym idzie na dynamiczne procesy rozwijania się praktyk kulturowych. Innymi słowy, kultura jest specyficznym środowiskiem człowieka, w którym funkcjonują różne federacje subkultur z wyraźną dominacją kultury popularnej, a nie kultury wysokiej (2017, 36-37). Sztuka nie jest już elitarna, a więc istnieje możliwość jej szerszego oddziaływania, a w szczególności spowodowanie zmiany poprzez działanie własne i podmiotowe w człowieku. Oznacza to, że sztuka jest sposobem wytworzenia takich warunków, aby zmiany chcieli dokonywać sami jej uczestnicy. Dotyczy to zarówno zakresu twórczego uczestnictwa, jak i dystrybucji uprawnień twórczych (Niziołek 2015, 19-20). Aktualna formuła aktywności twórczej pozostaje otwarta, co oznacza praktycznie brak konieczności spełnienia jakichkolwiek wstępnych wymagań, a także dużą swobodę i wolność artystyczną w obszarze zarówno podejmowanej tematyki, jak również zastosowanych form ekspresji (Horgan 2014, 757). Jest dziś dość oczywiste, że wszelkie ograniczania w podejmowaniu aktywności artystycznej wydają się być zawężające perspektywę analityczną zjawisk i procesów w obrębie sztuki, skazując badacza na brak możliwości poznania pełni rzeczywistości świata artystycznego.

Wobec tych dwóch odmiennych podejść w postrzeganiu sztuki pozostaje mi jedynie wskazać, że sztukę należałoby definiować w sposób niezwykle otwarty, a więc jako kategorię konstruowaną społecznie. Współczesne praktyki artystyczne często bowiem wychodzą poza pewne przyjęte, czy też wyobrażone schematy sztuki, wciąż poszerzając jej zakres. Często sztuka powstaje nie tylko w obrębie tzw. świata sztuki, ale także poza nim (Niziołek 2015, 53-54). W tym kontekście dość ciekawym i niezwykle prostym sposobem definiowania sztuki jest podejście Hansa Abbinga, który wskazuje, że to, co uważane jest za sztukę, jest względne, dlatego: sztuka jest tym, co ludzie nazywają sztuką. Ściślej rzecz ujmując, to ludzie określają czym jest sztuka w określonym obszarze artystycznym (2002, 19-20). Taki sposób



definiowania może zresztą generować sprzeczności w obrębie samej istoty sztuki, tj. jej zakresu, sposobu postrzegania i podejścia w analizie.

Świat sztuki ewoluuje w kierunku systemu hybrydowego, w którym zarówno różnego rodzaju relacje, jak i projekty przeobrażają koncepcje i instytucje autonomicznego pola sztuki. W procesie tym niezwykle ważną rolę odgrywa przyspieszenie rytmów produkcji artystycznej, przewartościowanie dzieł sztuki i metody budowania artystycznej trajektorii (Szreder 2016, 27). Najogólniej rzecz ujmując można powiedzieć, że nic już nie jest takie samo jak wcześniej. Aktywność artystyczna jest w tym przypadku częścią osobowości twórców, realizowaną często „po godzinach” i wyraża nie tylko ich indywidualne refleksje, postawy, wizje, itp., ale także zdaje się przedstawiać rzeczywistość postrzeganą z ich perspektywy, jednocześnie istotnie na nią wpływając. Przeobrażanie koncepcji i instytucji sztuki jest coraz bardziej widoczne w kontekście np. intensyfikacji produkcji artystycznej (zarówno pod względem większej liczby wytworów artystycznych, jak również zwiększenia poziomu dostępności do nich), czy też kreowania kariery artystycznej (jako projektu tożsamościowego, otwartego na zaangażowanie innych osób także z grona pozaartystycznego). Aktywność artystyczna staje się w tym przypadku niejako stylem życia, sposobem realizacji własnego rozwoju, ale także komunikowania z innymi uczestnikami życia społecznego. Jest projektem tożsamościowym, w obrębie, którego pojawia się wiele sprzeczności zarówno na etapie procesu twórczego, jak również podczas upowszechniania efektów pracy artystycznej.

Proces twórczy jako istotny element codziennego funkcjonowania artystów stanowi drugą przestrzeń konfliktu w sztuce. Jednym z obszarów sprzeczności jest w tym przypadku zacieranie się granic pomiędzy czasem twórczej ekspresji artystycznej (czasem pracy) a czasem wolnym (czasem relaksu, odpoczynku i regeneracji), co wynika m.in. z upowszechnienia nowoczesnych technologii (Harvey 2014; Walsh 2011). Z chwilą stosowania rozwiązań komunikacyjnych w oparciu o nowe technologie komunikacyjne nie ma bowiem konieczności osobistej, bezpośredniej obecności w konkretnym miejscu, tj. spotkania wymagającego dalekiej i długiej podróży (przy jednoczesnej oszczędności kosztów). Taka sytuacja sprzyja akceptacji dla coraz większej liczby zadań do realizacji, co w konsekwencji wiąże się ze znacznym ograniczeniem czasu wolnego. Trzeba mieć świadomość, że rozwój nowoczesnych technologii komunikacyjnych tylko pozornie stwarza możliwości oszczędności czasu i środków finansowych, ponieważ w praktyce najczęściej zaoszczędzony czas jest przeznaczany na realizację kolejnych zobowiązań. Paradoks tej sytuacji polega na tym, że podjęcie wielu zobowiązań jednocześnie może być z jednej strony rozwojowe pod względem artystycznym

(sytuacja tzw. „flow”), ale z drugiej strony wiąże się z ryzykiem niewywiązania się z niektórymi z nich w terminie (podważeniem dotychczasowego prestiżu i uznania na rynku sztuki), czy też zbyt dużą presją i stresem (brakiem „wenty”, niskim poziomem jakości pracy artystycznej). Przestrzeń czasu często jest dla artystów „nieokiełznana”, trudna do jednoznacznego rozróżnienia pomiędzy czasem twórczej ekspresji artystycznej (pracy) a czasem wolnym (relaksu, odpoczynku i regeneracji) (Jeran i Gruszka 2016, 102; Kopeć 2016b, 259), co może generować konflikty np. w relacjach z domownikami (Sułek 2016, 38). Specyfika procesu twórczego charakteryzuje się bowiem momentami całkowitego „zatopienia się” w pracę nad dziełem artystycznym i zatracenia innych zobowiązań i powinności, wynikających z pełnienia różnych ról społecznych (np. małżonka, rodzica, opiekuna itd.).

Podjęcie aktywności artystycznej i realizacja procesu twórczego wiąże się także z konfliktem pomiędzy zorientowaniem na działaniach artystycznych (merytorycznych) a realizacją pozostałych, wymaganych przez innych powinnościach (administracyjnych, marketingowych, itd.). Coraz częściej zdarza się, że wskaźniki artystycznego sukcesu są zastępowane wskaźnikami pozaartystycznymi (z obszaru biznesu, finansów, zarządzania itd.), zaś ocena wytworów pracy artystycznej jest dokonywana właśnie ze względu na kryterium sukcesu biznesowego (Szlendak 2017, 66-67), co zdaje się potwierdzać centralną rolę pieniądza w życiu społecznym (Simmel 1997, 203). Tym samym, uwarunkowania współczesnej aktywności artystycznej wymuszają na twórcach sztuki cały szereg postaw niezwiązanych bezpośrednio z procesem twórczym, ale aktywnością dodatkową, pozamerytoryczną i często nie w pełni zrozumianą i akceptowaną przez środowisko artystyczne. Może to prowadzić do rywalizacji pomiędzy artystami na polach aktywności, które nie mają związku z ich rozwojem (w sensie warsztatowym, ekspresyjnym, itp.), ale właśnie w przestrzeni współczesnego rynku konsumpcyjnego. Nie można oprzeć się wrażeniu, że aktywność artystyczna staje się częścią kultury konsumowania i produkowania (Burszta 2009, 177), ulegając procesowi komercjalizacji. Za przykład może posłużyć urządzenie marketów w galeriach i organizowanie strefy kultu w tego typu miejscach (Nadrowski 2016, 168). Proces komercjalizacji sztuki dotyka także sfery zarządzania instytucjami kultury, które coraz częściej są postrzegane i oceniane na podstawie kryterium dochodowości. Te instytucje kultury, które nie przynoszą zysku albo odnotowują nieustanne straty, poddawane są w wątpliwość dalszego dotowania i funkcjonowania. Współczesny dyrektor teatru to nie tylko osoba odpowiedzialna za warstwę artystyczną, ale także albo przede wszystkim sprawny menadżer, który ma za zadanie zadbać o jego dochodowość (Lewandowski 2010, 25).

Proces komercjalizacji sztuki prowadzi także do konfliktu pomiędzy autotelicznym a komercyjnym wymiarem aktywności artystycznej. Już John Dewey zauważył, że wszelkie formy sztuki stanowią rozwinięcie pierwotnych doświadczeń, które traktować należy w kategoriach wartości autotelicznych, tj. odczuwania przyjemności z twórczości artystycznej i percepcji produktów działalności artystycznej. Jako przekształcona forma doświadczenia pierwotnego determinują one wrażliwość i wyobraźnię ludzką, a w efekcie umożliwiają adaptację do środowiska poprzez tzw. próbę generalną, czyli *szczegółowe roztrząsanie (w wyobraźni) różnorodnych, konkurujących ze sobą możliwych linii działania* (Dewey 1922, 190). Zadaniem sztuki jest więc przywrócenie ciągłości pomiędzy doświadczeniami o wyrafinowanej i zintensyfikowanej formie, jakimi są dzieła sztuki, a wydarzeniami codziennymi, tj. przeżyciami i cierpieniami (Dewey 1932, 3). Nie dziwi zatem teza Stefana Czarnowskiego, który twierdził, że *praca twórcza i twórczy czyn rewolucyjny stanowią źródło wszelkich wartości* (2005, 90). Kreowanie sztuki samo w sobie może dostarczać artystom poczucie satysfakcji i spełnienia. Wskazuje to na potrzebę samorealizacji jako jednego z głównych, tj. dominujących motywów aktywności artystycznej. Jest to związane z mitem bezinteresowności, czyli postawą świadczącą o swoistym dystansie do wartości materialnych i korzyści praktycznych wynikających z aktywności twórczej (Krawczak 2013, 71). Trzeba jednak pamiętać, że istnieją jeszcze inne motywacje do „uprawiania sztuki”, np. związane z wymiarem komercyjnym. Decyzja o rozwoju kariery artystycznej może być spowodowana np. chęcią osiągnięcia określonego poziomu popularności i wypracowaniem marki artystycznej na rynku sztuki, co ma bezpośrednie przełożenie na pozycję społeczną, prestiż czy dochody.

Współczesne uwarunkowania stwarzają bowiem możliwości traktowania twórczości artystycznej także w kategoriach instrumentalnych jako środek do osiągnięcia określonego celu. W postmodernistycznej wizji konsumpcjonizmu, Jean Baudrillard przedstawił sztukę, a w zasadzie jej użyteczność jako wyznacznik przynależności do poszczególnych klas społecznych, zwracając w głównej mierze uwagę na aspekt kreowania pozycji społecznej. Aktywność artystyczną określił jako *zbytkowy i uboczny efekt „piękna”*, stanowiący raczej dowód luksusu, niż wartość autoteliczną (2006, 119). Współczesne postrzeganie sztuki nie wyklucza wymiaru instrumentalnego i dotyczyć to może zarówno aspektu konsumowania dzieł artystycznych, jak również realizacji ścieżki kariery aktywności artystycznej jako pewnej wizji osiągnięcia sukcesu w postaci finansowej, prestiżu, pozycji społecznej, itd. Współczesny styl życia narzuca ukierunkowanie wszelkich podejmowanych aktywności na sukces, który postrzegany jest przez społeczeństwo jako zasobność finansową (Januszkiewicz 2010, 294;

Bylok 2005, 89) oraz funkcjonowanie w środowisku rozmaitego rodzaju elit, a w zasadzie środowisk, które wyróżniają się pod jakimś względem na tle innych. Motywacja do podejmowania aktywności artystycznej może zatem być zorientowana instrumentalnie na osiągnięcie korzyści wyłącznie dla siebie, co pozostaje w sprzeczności do istoty sztuki jako pewnej przestrzeni otwartego dostępu i benefitów dla wszystkich (Kietlińska 2012, 101; Sawicka 2007, 47; Heidegger 1992). Zorientowanie indywidualistyczne jest zorientowane na przynależność do środowiska artystycznego i wynikających z tego faktu możliwości kreowania własnej tożsamości, czy też kształtowania własnego wizerunku jako członka elitarniej grupy społecznej, a w konsekwencji stwarza możliwość uzyskania uznania, prestiżu, pozycji, popularności, itd. (Sobocińska 2019). Zogniskowanie wokół wyłącznie własnego sukcesu w polu produkcji kulturowej jakkolwiek może stanowić dążenie do zaspokojenia ambicji i potrzeb związanych z afirmacją, kłóci się nieco z istotą sztuki jako otwartej przestrzeni szerszego dyskursu, związanego z kulturalnym rozwojem danej społeczności (Niziołek 2015, 271). Każda twórczość artystyczna ukierunkowana na sukces biznesowy podlega bowiem ocenie rynku sztuki, a więc z założenia jej efekty są upowszechniane, stanowiąc nie tylko przedmiot estetyzacji życia społecznego, ale także element dyskursu publicznego w obszarze tematyki, którą podejmuje.

Indywidualistyczne, instrumentalne podejście do twórczości artystycznej nieuchronnie prowadzi do konfliktu z innymi twórcami sztuki o uznanie, prestiż, pozycję, markę, itd. (Krajewski i Schmidt 2017, 77). W dobie powszechnego dostępu do nowoczesnych narzędzi komunikacyjnych to zjawisko może być bardziej nasilone. Nietrudno bowiem wyobrazić sobie sytuację, w której za pośrednictwem rzeczywistości wirtualnej mieszkając w niewielkiej, nieznaczącej na rynku sztuki miejscowości, czy też nawet w niemal odizolowanej od świata zewnętrznego osadzie można być jednocześnie w centrum „wielkiego świata”. Aktywne uczestnictwo na spotkaniu w Paryżu, a godzinę później w Tokio jest możliwe za pośrednictwem nowoczesnych technologii komunikacyjnych bez konieczności przemieszczania się. Ponadto, współczesne urządzenia mobilne z dostępem do sieci Internet umożliwiają publikowanie osiągnięć artystycznych, ich dystrybucję w przestrzeni medialnej i wirtualnej w sposób niemal intuicyjny i niezwykle szybki. Jest to zresztą przestrzeń coraz częściej wykorzystywana do poszukiwania i ekspresji tożsamości (Doktorowicz 2015, 14). Dziś niemal każdy (choćby hobbystycznie) może być „kreatorem” życia społecznego, publicznego, czy też artystycznego, nie ograniczając się do bycia jedynie odbiorcą, ale także wejścia w nową rolę – twórcy. Artyści dysponują zatem sprzyjającymi warunkami do rozwoju

własnej kariery, marki artystycznej, itp., osiągnięcia sukcesu artystycznego, biznesowego, zawodowego nie tylko na rynku lokalnym czy regionalnym, ale również międzynarodowym. Ponadto, należy zauważyć, że podjęcie wyzwania realizacji ścieżki ekspresji artystycznej za pośrednictwem nowoczesnych technologii komunikacyjnych i ewentualnym pozyskaniu zainteresowania ze strony odbiorców możliwe jest osiągnięcie pewnej popularności, a nawet uznania w środowisku artystycznym, co może powodować reakcje konfliktowe ze strony artystów już funkcjonujących na rynku sztuki. Stwarza to sytuację bezpośredniej rywalizacji pomiędzy artystami (Krajewski i Schmidt 2018, 55), których reakcja w obliczu poczucia zagrożenia własnej pozycji w środowisku, czy też na rynku sztuki może wpisywać się w mniej lub bardziej bezpośrednią konfrontację.

Przykładem rywalizacji artystów o uznanie, prestiż, pozycję, markę, itd. w obrębie własnego środowiska, jak i na rynku sztuki jest zjawisko nadmiaru efektów pracy twórczej. Jego przyczynę stanowi m.in. dość wyraźnie widoczny postęp technologiczny, który oddziałuje także na sztukę (Gong 2021), powodując w jej obrębie szereg zmian. Przede wszystkim powszechny dostęp do sieci Internet i nowoczesnych technologii komunikacyjnych sprawiają, że produkty kulturowe przemieszczają się z prędkością nieosiągalną dla obiektów fizycznych i rozprzestrzeniają nie zważając na granice terytorialne, przez co sztuka przyrasta w tak szybkim tempie, że trudno jest nadążyć za jej rozwojem i wszystkimi przeobrażeniami. Praktycznie nie istnieją żadne bariery wejścia na rynek sztuki, co oznacza dynamiczny wzrost liczby nowych twórców i dostępnych dzieł. Wzrost liczby efektów pracy artystycznej (dzieł, wydarzeń, marek, itp.) wskazuje zatem na konieczność spojrzenia na sztukę przez pryzmat zjawiska nadmiaru (Szlendak 2013). Marian Golka posłużył się tu metaforą śmieci i określił kulturę jako swoistą *gospodarkę śmieci kulturowych*. Autor tej koncepcji wskazuje, że przed ostatecznym wyrzuceniem śmieci kulturowych możliwe jest ich przechowanie w jakiś niszowych miejscach poza główną sceną, co może oznaczać brak intencji ich całkowitego zniszczenia lub wyrzucenia, a wręcz zachowania na inne czasy. Zdarza się bowiem, iż niektóre wytwory kulturowe kierowane do ostatecznego zniszczenia są przywracane lub odtwarzane. Inną kwestią jest fakt, iż wiele wytworów kulturowych nie wchodzi do oficjalnego obiegu, jest pomijanych, tworząc swoście utajony byt, nieznaną sferę, dostępną jedynie wyjątkowym szperaczom. Należy jednak pamiętać, że większość odrzuconych wytworów kulturowych staje się podłożem, na którym wyrastają nowe wytwory kulturowe (Golka 2015, 31-38). Artyści stają wobec wyzwania walki o uznanie, prestiż zarówno we własnym środowisku, jak i na rynku sztuki, a więc zostają niejako zaproszeni przez nowych twórców do wejścia w nowe obszary

(np. obieg mobilny), czy też bezpośrednią rywalizację rynkową (sprzedaż dzieł odbiorcom). W praktyce oznacza to sytuację z założenia konfliktową, a więc konieczność bezpośredniej rywalizacji z innymi artystami, np. „prześciganie się” w liczbie sprzedaży biletów na spektakl. Wyzwaniem pozostaje także kreowanie własnej marki artystycznej i brak anonimowości, zwłaszcza wobec coraz większej liczby wytworów artystycznych upublicznianych za pomocą nowoczesnych technologii. Sytuacja bezpośredniej rywalizacji z pewnością może być korzystna z punktu widzenia indywidualnego rozwoju artystów, ale stwarza także warunki do podziałów, antagonizmów, patologii, a w efekcie obniżenia poczucia afirmacji i identyfikacji.

W przestrzeni procesu twórczego coraz częściej obecne są osoby niezwiązane bezpośrednio ze sztuką, co może generować konflikt wewnętrzny wśród artystów. Współczesne uwarunkowania organizacji produkcji niemal wykluczają możliwość wytworzenia dzieła bez interwencji, pomocy, kierowania, współpracy czy przeszkód osób trzecich (Negus i Pickering 2010, 22). Struktura tego typu organizacji sprawia, że już od początku aktywności twórczej dostęp do twórców mają osoby pełniące różne role społeczne, zarówno o charakterze formalnym, jak i nieformalnym. Ich bezpośrednia styczność z twórcami, interakcja, podczas której następuje wymiana poglądów, uwag, reakcja na – często jeszcze nie ukończony – efekt pracy twórczej, może prowadzić do redefiniowania ich pierwotnych zamysłów, wyobrażeń, itp. Tym samym, artyści nie są skupieni jedynie na źródle własnej ekspresji, ale rozważają także bodźce pochodzące od pośrednich uczestników procesu twórczego. Zatem, nawet szczątkowe uwzględnienie sposobu rozumienia, interpretacji danego zjawiska przez twórców wskazuje na interakcję o społecznym wymiarze. Realizowany w ten sposób proces komunikacji poprzez sztukę nie ogranicza się zatem jedynie do momentu upowszechnienia dzieła artystycznego szerszej publiczności i oczekiwania na informację zwrotną, ale jest prowadzony niemal od samego początku aktu twórczego. Włączanie odbiorców do procesów twórczych w obszarze sztuki jest współcześnie zjawiskiem coraz bardziej powszechnym i wskazującym na otwarty sposób uprawiania sztuki. Jak wskazują Maria Flis i Wojciech Klimczyk celem artystów jest tutaj ucieleśnienie, specyficznej wrażliwości, która leży u podstaw społecznie kształtowanej twórczości. Dzieło jest kreowane świadomie w celu nawiązania relacji emocjonalnej z odbiorcą (Flis i Klimczyk 2017, 142).

Model włączania odbiorców do procesów twórczych w obrębie sztuki przedstawił m.in. Samuel Weber w koncepcji komunikacyjnej aktywności artystycznej. Opisując teatralność jako medium wskazał na siłę stawiającą innego w sytuacji, w której czuje się on nie na miejscu, tzn., że bez względu czy jako publiczność, widz, słuchacz, czy też czytelnik, adresat zostaje

wezwany do tego, by nieść świadectwo zwrotu zdarzeń, których nigdy nie można zobaczyć jako takich (2009, 165). Tym samym, umożliwia to odbiorcom wejście w interakcję z dziełem sztuki lub nadawcą, pomimo braku określonych kompetencji, wypracowanego własnego zdania czy poglądu, itp. Przybierają oni niejako postać nadawców – stosując narrację teatralną można powiedzieć, że odgrywają rolę – głoszących komunikat, który nie jest ich własnym. W tej sytuacji odbiorcy sztuki są niejako „przedłużeniem” trwałości przekazu symbolicznego, stanowiąc kolejny nośnik dystrybuowania. Włączanie odbiorców do procesu twórczego w sztuce wiąże się zatem z konfliktem wewnętrznym artystów, którego istotą jest dylemat pomiędzy realizacją własnej wizji artystycznej a oczekiwaniami innych uczestników procesu twórczego. W szczególności zastanawiające jest, na ile proces twórczy ulega przeobrażeniom ze względu na wynik pewnej kalkulacji, a więc racjonalnego myślenia i wpływów innych, a nie jedynie własnej wizji i ekspresji artystycznej. Jak bowiem wskazał Jürgen Habermas w swojej koncepcji działania komunikacyjnego, społeczne komunikowanie się oparte jest na racjonalności jako podstawie rekonstrukcji porządku społecznego (1999, 188). W tym ujęciu racjonalność stanowi podstawę podejmowania wszelkich interakcji i procesów komunikowania się i może przypominać ekonomiczną analizę korzyści i kosztów. Wszelkie działania oparte na rozumowaniu można uznać za strategię dążenia do osiągnięcia założonych celów, spełnienia oczekiwań czy realizacji własnych interesów. Tym samym, określony kształt dzieła artystycznego może być powiązany z chęcią odniesienia określonej korzyści, stanowiąc wyraz instrumentalnego traktowania sztuki, co jednocześnie może oznaczać wewnętrzną sprzeczność twórcy, wynikającą z niedochowania pewnych standardów jakości, czy też własnej wizji.

Dbłość o jakość artystyczną stanowi zresztą kolejny wymiar konfliktu w przestrzeni procesu twórczego, którego przyczyną jest m.in. proces komercjalizacji sztuki. Już przedstawiciele Szkoły Frankfurckiej, Max Horkheimer i Theodor W. Adorno uznawali, że sztuka jest towarem (1994, 177). Od lat obserwuje się bowiem coraz mniejsze znaczenie integracji społecznej opartej na standardach moralnych i procesach komunikacji społecznej, i jednocześnie wzrost znaczenia pieniędzy, rynku i racjonalnej kalkulacji (Lukács 1988, 199-245). Nie dziwi zatem fakt, iż sztuka podlega utowarowieniu, co oznacza, że aktywność artystyczna jest traktowana w kategoriach ekonomicznych, biznesowych. *Ważne są nie jakiegokolwiek wartości, przywiązanie do książkowego produktu, ale sam jego obieg, im on większy, tym – paradoksalnie – wartość kulturowa produktu mniej istotna* (Burszta 2009, 175). Ciekawym przykładem komercjalizacji sztuki jest jej wykorzystanie do komunikowania marketingowego jako sposób nawiązania kontaktu z konsumentem. Odbywa się to poprzez

włączenie pewnych nawiązań do sztuki w komunikowaniu marki produktu lub usługi. Autorzy wspomnianych badań zwracają zresztą uwagę na bliskie relacje pomiędzy reklamą a sztuką, a także na artystyczny wymiar reklamy. W swoich analizach wskazują na wpływ sztuki wizualnej na korzystne postrzeganie produktów, których reklama zawiera odniesienia właśnie do sztuki, a także przyjmowanie tego typu strategii promocyjnej przez coraz większą liczbę podmiotów gospodarczych (Heredero i Chaves 2016, 109). W efekcie procesu komercjalizacji sztuki dochodzi do trywializacji efektów pracy artystycznej, co często jest postrzegane w kategoriach obniżenia poziomu ich jakości i sprowadzenia do *stricte* ekonomicznej wartości (Velthuis 2003).

Komercjalizacja sztuki wiąże się także z konfliktem pomiędzy dbałością o jakość dzieł artystycznych a zaspokajaniem oczekiwań publiczności. Sztuka coraz częściej ma charakter masowy niż elitarny, co ma swoje bezpośrednie odzwierciedlenie w liczbie dostępnych wydarzeń artystycznych (Szlendak 2017, 67-69). W przypadku oceny wytworów pracy artystycznej w oparciu o kryterium sukcesu biznesowego twórczość artystyczna sprowadzona jest do wykreowania przekazu „chwytliwego”, zorientowanego na chwilowe zainteresowanie jak największej liczby odbiorców. Taka sytuacja nie sprzyja refleksyjności nad tematyką podejmowaną przez artystów, zwłaszcza wobec tempa współczesnego życia. Można wręcz odnieść wrażenie, że wysiłek skierowany jest raczej na utrzymanie odbiorców sztuki przez jak najdłuższy czas w nurcie wypracowanego i obowiązującego trendu, tzw. mody (np. zainteresowania zakupem płyty z listy przebojów), jednocześnie licząc na przyswojenie określonej interpretacji twórcy lub instytucji promującej wydarzenie, jako własnej i jej dalsze upowszechnianie. Mechanizm ten opisał już zresztą m.in. Wojciech Burszta, wskazując, że *postkultura to zwyczaj trawienia nieprzerwanego strumienia informacji z minimalnym ich wchłanianiem* (2009, 194). Nie sposób więc nie zauważyć, że aktywność artystyczna wpisuje się w ogólne trendy o globalnym wymiarze, przekształca się dynamicznie w zmieniającej się rzeczywistości, starając się trafić z przekazem symbolicznym do współczesnych konsumentów sztuki (Jaszewska 2011). Praktycznym wymiarem utowarowienia sztuki są czasowe trendy określające kierunek i formy artystycznej ekspresji. Niektóre kierunki w sztuce są bardziej „modne”, czy też lepiej się „sprzedają”, niż inne. Może to prowadzić do rywalizacji w środowisku artystycznym w obrębie stosowania nowatorskich, niepowtarzalnych form komunikowania przekazu symbolicznego. Dodatkowo, presja skierowana na twórców wynikająca z powszechnego dążenia do zaspokojenia coraz bardziej wyszukanych potrzeb materialnych (chęć zyskania popularności, sukcesu biznesowego, itp.) niejako wymusza



zastosowanie różnorodnych form i środków wyrazu artystycznego, aby choć na moment, na krótką chwilę zaspokoić oczekiwania odbiorców w zakresie intensywnego przeżycia transcendentalnego (Szlendak 2010, 89). Taka sytuacja prowadzi do rozwoju sztuki w obrębie tzw. warsztatu artystycznego, ale skłania także do refleksji nad wyższością zastosowanej formy artystycznej nad treścią przekazu symbolicznego. Nie oznacza to wcale, że współczesna sztuka jest wyłącznie lekką, łatwą i przyjemną formą rozrywki (Iwasiński 2015, 15), lecz bywa także głęboką inspiracją czy poważnym dyskursem (Dera 2019). Rolą współczesnej sztuki jest zatem stawianie wyzwań kulturze masowej, tj. odnajdywanie granic kultury masowej i obnażanie ich, celowym wyłamywaniem się spod kontroli zdrowego rozsądku i konwencji (Levine 2013, 295), co prowadzi do nadania określonego znaczenia w kontekście innych wytworów artystycznych, a także uzyskanie zrozumienia wśród odbiorców (Gołaszewska 1986, 30).

Trzecią przestrzenią konfliktów w polu sztuki jest jej upowszechnianie, czyli moment wejścia w interakcję z odbiorcami. Jednym z wymiarów sprzeczności w obrębie dystrybucji sztuki jest spłylenie przekazu na skutek rozwoju i upowszechnienia nowoczesnych technologii komunikacyjnych, za pośrednictwem których efekty pracy artystycznej są coraz częściej rozpowszechniane. Jakkolwiek dominującą formą styczności ze sztuką jest nadal bezpośrednia, osobowa forma, coraz częściej możliwe jest wejście w interakcję z efektami działalności twórczej poprzez technologię (np. sieć Internet). Takie uwarunkowania stwarzają przestrzeń dla konfliktu pomiędzy zwiększeniem poziomu dostępności do odbiorców, a zmianą w podejściu do kreowania przekazu przez nadawcę. Uczestnictwo w sztuce w formie innej niż osobowa (np. wirtualnej), powoduje, że nie wszystkie bodźce przekazu zostają pobudzone ze względu na brak bezpośredniej styczności fizycznej (w sensie współdzielenia przestrzeni) pomiędzy nadawcą i odbiorcami, a więc jest on niejako spłycony. Efekty aktywności artystycznej są w tym przypadku strywializowane, a ponadto, twórcy nie mają możliwości zaobserwowania żywej, bezpośredniej reakcji odbiorców. Sztuka staje się – analogicznie do wszystkich pozostałych elementów świata widzianego oczami konsumentów – *magazynem towarów konsumpcyjnych, które walczą o przelotne, przejściowe i nietrwałe zainteresowanie potencjalnych klientów w nadziei, że uda im się przyciągnąć i utrzymać czyjąś uwagę nieco dłużej niż przez krótką chwilę* (Bauman 2011, 119). W takim przypadku technologia nie pozwala na pełne „zasmakowanie” sztuki wszystkimi zmysłami, ograniczając relacje interpersonalne pomiędzy nadawcami i odbiorcami, a także ograniczając proces komunikowania, lub w najlepszym razie opóźniając informację zwrotną dla twórców. Paradoksalność tej sytuacji polega na tym, że z jednej strony rozwój i powszechność technologii

umożliwia umasowienie sztuki, jej popularyzację, dotarcie do większej liczby odbiorców („pod strzechy”), a z drugiej strony nie pozwala na uczestnictwo w sztuce w pełnym wymiarze, ograniczając odbiorców w sposobie percepcji jedynie do dwóch zmysłów, tj. wzroku i słuchu, a także praktycznie pozbawiając ich możliwości wejścia w żywą relację z twórcą.

Innym wymiarem konfliktowości w przestrzeni upowszechniania sztuki jest odmiennosc wizji artystów dotyczących treści i sposobu rozumienia przekazów symbolicznych, a ich percepcji i interpretacji przez odbiorców. Istota wskazanego konfliktu polega na odejściu od proponowanej przez twórców sztuki narracji i sposobu myślenia na rzecz pobudzenia refleksyjności odbiorców. W klasycznym ujęciu, warsztat ekspresyjny sztuki umożliwia względnie trwałe zarejestrowanie określonych odczuć, wrażeń, interpretacji, itp. artystów w odniesieniu do konkretnego zjawiska czy postawy społecznej. Sztuka wyrażana jest poprzez symbole, tj. znaki, które określają świadomość zbiorową i stają się wartościami naczelnymi (Czarnowski 2005, 181). Przekaz ten jest w określony sposób zakodowany, a więc zawiera pewien „ładunek wartościujący”, który z kolei może być dystrybuowany nie tylko na bezpośrednich odbiorców wytworów aktywności artystycznej, ale także na inne osoby poprzez interakcje społeczne. Szerokie spectrum oddziaływania sztuki sprawia, że zwiększona intensywność dystrybuowania tego typu przekazu może wykreować schemat, wzorzec rozumienia, interpretacji określonych zjawisk czy postaw społecznych, którego asymilacja w danej zbiorowości oznacza zmianę świadomości społecznej. Dzieje się tak jedynie w przypadku ograniczonej refleksyjności, gdzie jest ona zastępowana właśnie „ładunkiem wartościującym” zawartym w danym przekazie, co w efekcie prowadzi do uznania przyjętych wartości za nadrzędne wobec własnych lub wręcz jako własne. Poprzez powtarzalne interakcje pomiędzy ludźmi o wysokim poziomie symbolicznego manipulowania i komunikowania z ludźmi o niskim poziomie tychże kompetencji kultury klasowe są nie tylko kształtowane, lecz także podtrzymywane (Collins 1975, 49-88). Tym samym, symbole kulturowe stanowią zakres treści rytuałów interakcyjnych, które mają na celu tworzenie i podtrzymywanie wspólnego poczucia rzeczywistości (Collins 1975, 114-131).

Współcześnie dość rzadko można zaobserwować kompetentnych uczestników życia kulturalnego (Kietlińska 2012, 96), czyli osób o dużym poziomie kapitału kulturowego, nawet pomimo dużego poziomu zróżnicowania kompetencji kulturowych odbiorców sztuki (Franckiewicz-Olczak 2018, 98). Tym samym, taka relacja pomiędzy artystami i publicznością przeradza się w komunikację ludzi na podobnych poziomach kompetencji, co uniemożliwia narzucenie określonego sposobu postrzegania i myślenia, a jedynie wskazanie tematu, który z

punktu widzenia artystów wymaga pogłębionej refleksji i dyskursu publicznego (Krajewski 2012, 87). Rola artystów jako interpretatorów otaczającej rzeczywistości jest w tym przypadku ograniczona. Współczesną twórczość artystyczną należy rozumieć nie w kategoriach gotowego do odczytu komunikatu, ale jako procesu komunikowania, a więc w pewnym sensie wtapiania się sztuki w codzienność (Antonik 2014, 67-68). Kluczowe dla zrozumienia współczesnej sztuki jest zatem traktowanie jej jako konkretnego elementu rzeczywistości, którego nie można wyciągnąć z całości i poddawać analizie jak w pełni samodzielnego bytu. W związku z powyższym, *kultura może istnieć jedynie jako intelektualna i praktyczna krytyka istniejącej rzeczywistości społecznej* (Bauman 2012, 317). Wykorzystywane przez twórców kanały dystrybucji przekazu w sztuce wskazują na oddziaływanie na emocjonalną, ale także intelektualną sferę odbiorców. Poprzez pewne „przymuszenie” konsumentów sztuki do refleksji nad danym zagadnieniem, w ich świadomości wypracowane zostaje określone stanowisko, które przejawia się w praktycznym wymiarze codziennego funkcjonowania, tj. jednoznacznych zachowań, postaw, itp.

Rozbieżność w sposobie rozumienia efektów pracy artystycznej przez samych twórców sztuki i jej odbiorców wynika z „rozmycia” przekazu, tj. wzajemnego braku zrozumienia formułowanych komunikatów, a przede wszystkim ograniczeń w stosowaniu wysoce abstrakcyjnych form wyrazu. Powyższy problem zauważyła Elżbieta Hałas, która wskazała na kompetentnych i twórczych uczestników życia społecznego i ich wzajemne oddziaływanie na siebie jako element kluczowy dla tworzenia różnych form społecznego funkcjonowania (1987, 23). Przede wszystkim chodzi tutaj o umiejętności posługiwania się symbolami i związkami znaczeń, które określają predyspozycję do uczestnictwa w sztuce, nawet w roli najmniej aktywnej, tj. odbiorcy. Co ważniejsze, pozwalają one na komunikację dwustronną, a więc na reinterpretację zakodowanego przekazu symbolicznego, ale także na złożony proces nawiązywania relacji społecznych, produkcję więzi i tworzenie reguł dla kolejnych działań (Krajewski i Zeidler-Janiszewska 2010, 12). Wzmoczona aktywność kompetentnych uczestników sztuki i intensyfikowanie interakcji pomiędzy aktorami sceny twórczej sprzyja kreatywności w wymiarze ekspresyjnym. Sztuka jawi się więc jako przestrzeń dynamiczna, za pośrednictwem której możliwy jest dyskurs publiczny. Jest formą komunikacji, który wymaga jednak nieco zaangażowania intelektualnego, uruchomienia pewnych pokładów myślenia abstrakcyjnego, czy też podstawowej znajomości posługiwania się znakami i symbolami.

Tymczasem współczesna sztuka wykorzystuje szereg form wyrazu, w tym m.in. znaki graficzne, np. emotikony, które mogą zawierać bardzo dużą liczbę desygnatów, a także

sformułowania międzynarodowe, uniwersalne czy zapożyczone z innych kultur, co stwarza możliwości bardzo swobodnej interpretacji poszczególnych przekazów. Tego typu postawy przekładają się na poziom dyskursu artystycznego, który coraz częściej, aby mieć w ogóle możliwość porozumienia się z publicznością wykorzystuje formy wyrazu artystycznego, które mogą być niezrozumiałe, nieczytelne, dość luźno interpretowane. Współczesną twórczość można więc scharakteryzować jako *tworzenie metaksiążek żerując na innych książkach, metatekstów zlepionych ze strzępków innych tekstów* (Jameson 2011, 99), co zdaje się być w tym przypadku bardzo wymowną metaforą. Tym samym, rola języka ulega przeobrażeniu w kierunku utraty zdolności do ugruntowywania pojęć, czy też zdolności do organizowania symboli w koherentne systemy pojęć. W sytuacji braku powiązania poszczególnych znaków problematyczne staje się znaczenie pojęć, zaś indywidualne doświadczenia stają się seriami czystych, niepowiązanych uobecnień w czasie (Jameson 2009, 277-278). Trudno jest nie zauważyć obecności znaków i symboli w sztuce, dla której są to podstawowe atrybuty, ale należałoby się zastanowić na ile te instrumenty ekspresji artystycznej są efektywne w konstruowaniu przekazu symbolicznego, tj. czy nie giną w morzu znaków i symboli pozaartystycznych. Komunikacja poprzez sztukę szczególnie dzisiaj jest narażona na zagłuszenie przez liczne „szумы”, co sprawia, że aktywność artystyczna staje się wyzwaniem także organizacyjnym i biznesowym. Konfliktowość pojawiających się szumów w komunikacji artystów z odbiorcami ma przede wszystkim charakter strukturalny i dotyczy różnic w dostępie do kapitału kulturowego. Poziom kompetencji artystycznych między twórcami sztuki a jej odbiorcami nie pozwala najczęściej na merytoryczny dialog.

Rolą współczesnej sztuki staje się dostarczanie informacji na temat społeczeństwa w postaci symptomu. Podejście to należy rozumieć jako swoisty wyraz sprzeczności, z których złożona jest rzeczywistość społeczna, a nie jej modelowanie *sensu stricte* (Jameson 2011, 152). Istotą aktywności artystycznej jest zatem dostarczanie informacji na temat otaczającej rzeczywistości, które są wynikiem pewnego specyficznego spojrzenia, tj. wrażliwości artystycznej, połączonej z pogłębioną refleksją, ukazujące wszelkie jej sprzeczności, niedociągnięcia, błędy, wypaczenia, absurdy, itp. Innymi słowy, sztuka poprzez uwydatnienie określonych cech rzeczywistości społeczno-kulturowej (często nazbyt je podkreślając) zwraca uwagę na jej istotne aspekty. Charakterystyczne dla aktywności artystycznej jest właśnie to, że w swoim przekazie posługuje się niezwykle ostrymi środkami wyrazu (Szymańska 2013b), zmuszającymi odbiorcę do wysiłku intelektualnego i myślenia abstrakcyjnego, a czasami wywołując nawet pewien wstrząs (Tatarkiewicz 1982, 40-45). Artyści wcielają się w rolę

krytyków rzeczywistości ukazując ją na sposób karykaturalny, co wiąże się z koniecznością styczności z trudnym doświadczeniem konfrontacji. Taka sytuacja może prowadzić do postawy niechęci, czy wręcz ucieczki od trudnego zderzenia się z rzeczywistością przedstawianą przez artystów. Odbiorcy sztuki mogą mieć odmienne od twórców sztuki sposoby postrzegania i oceniania określonych procesów czy zjawisk, czego efektem jest postawa antagonistyczna wobec artystów, którzy podjęli daną tematykę.

Kolejnym wymiarem konfliktu w przestrzeni upowszechniania sztuki jest dylemat zorientowany na to, kto jest rzeczywistym nadawcą komunikatu symbolicznego. Zazwyczaj to artysta usiłuje przekazać określone wartości drugiej osobie (Krawczak 2013, 103), jednak już Andrzej Tyszka w swoich badaniach nad uczestnictwem w kulturze podkreślał znaczenie indywidualnego udziału w zjawiskach kulturowych. Wskazywał, że nie pozostaje ono bez znaczenia dla przyswajania treści kultury, sposobu postępowania wobec dóbr kultury, podleganiu normom i wzorom kulturowym, czy chociażby tworzenia nowych, lub przetwarzania, czy też odtwarzania istniejących treści kultury (1971, 54). Jednocześnie podkreślał, że konieczne jest włączenie do socjologicznej analizy kultury nie-masowych i nieinstytucjonalnych zjawisk (1971, 50), bowiem *uczestnictwo kulturalne jest treściowo, aksjologicznie i informacyjnie bogatsze i daleko wykracza poza te formy, które organizują radio, gazeta, książka, film czy spektakl teatralny, program telewizyjny czy wycieczka do muzeum* (1971, 49). Dzisiaj można więc zaobserwować wielozmysłowość współczesnej aktywności kulturalnej. Postawa publiczności nie jest skupiona w pełni na percepcji pojedynczego przekazu, ale wskazuje na zainteresowanie absorpcją wielu bodźców kulturalnych jednocześnie. Analizując to zjawisko, Tomasz Szlendak posługuje się pewnym przykładem kumulacji bodźców oddziałujących na wiele zmysłów, w tym także zmysłu smaku, co nazywa wręcz konsumowaniem kultury w sposób całkowicie dosłowny. W swojej koncepcji zauważa, że ludzie są zainteresowani nie tylko samym odbiorem kultury, ale także jej tworzeniem, co odbywa się z wykorzystaniem nowoczesnych technologii. Podejmowanie aktywności kulturalnej zdaje się być warunkowane możliwością styczności z wieloma „atrakcjami” w jednym miejscu, w możliwie jak najkrótszym czasie. Istotne jest stworzenie takiej przestrzeni dla uczestnictwa w kulturze, która pozwala niemal każdemu na wejście w rolę twórcy kultury. Nie istnieją bowiem żadne ograniczenia dla tworzenia kultury, wynikające z konieczności odpowiedniego przygotowania merytorycznego (kompetencji, doświadczenia itd.) (Szlendak 2010, 81). Odbiorcy sztuki coraz częściej są obecni w procesie twórczym, choć jest to chwilowe, przelotne, zorientowane na zaspokojenie własnych potrzeb. W efekcie rola

społeczna artystów jako twórców sztuki traci swą istotę i wyrazistość, przeradzając się w „dostarczycieli wrażeń”, czyli komercyjnych usługodawców sektora kultury. Wielozmysłowość współczesnej aktywności kulturalnej może prowadzić artystów do refleksji nad własną rolą, pozycją, miejscem w świecie sztuki. Jest to pytanie egzystencjalne, fundamentalne z punktu widzenia własnej tożsamości, bowiem podkreślające odmienność postrzegania sztuki przez jej twórców i odbiorców.

Wreszcie, współczesna sztuka generuje konflikt na poziomie tożsamościowym, kreując różne abstrakcyjne formy rzeczywistości, do których dążą nie tylko odbiorcy, ale i sami artyści. Już Florian Znaniecki zauważył, że twórca *tworząc świat, tworzy siebie w tym świecie; czym jest poza swym dziełem, nie wiemy, wiemy tylko, że jest twórcą* (1987, 208). Nie ulega bowiem wątpliwości, że sztuka jest związana z procesami tworzenia tożsamości indywidualnej oraz zbiorowej (Bell 1998, 68-70), choćby stwarzając możliwość „wejścia w abstrakcyjny świat i określoną w nim rolę społeczną”, co może prowadzić do odwiecznego konfliktu, czyli dysonansu pomiędzy rzeczywistością fikcyjną a realną. Różne projekcje i przekonania w obrębie własnego „ja” bywają bardzo skonfliktowane z identyfikacją, jaka wyłania się z rzeczywistego sposobu postrzegania jednostki przez innych uczestników życia społecznego. Ponadto, trzeba pamiętać, że jednostka funkcjonując i będąc „uwikłaną” w wielość relacji z innymi ludźmi, grupami społecznymi, instytucjami, strukturami itd. pełni różne role społeczne, a w konsekwencji buduje poczucie identyfikacji i tożsamości z wieloma środowiskami, które często są ze sobą sprzeczne w jakimś wymiarze. Współtworzy różne kultury – czy też posługując się językiem Barbary Fatygi – różne subkultury, składające się na bogactwo pejzażu kulturowego (2017, 36-37), różnorodnego i czasami skonfliktowanego ze sobą. W takich warunkach, przy braku niepodważalnych reguł, norm, wartości o wiele bardziej naturalnie przychodzi postawa niekonsekwencji i zmiany decyzji, a więc tymczasowości, płynności indywidualnych identyfikacji (Leszniewski 2007). Wypada jednak podkreślić, że to właśnie sztuka stanowiąc przestrzeń różnego rodzaju sprzeczności, konfliktów, itp. jednocześnie wykazuje możliwości prowadzenia dyskursu prowadzącego do stawiania odważnych pytań, poszukiwań odpowiedzi i „zderzania się” odmiennych perspektyw na miejsce i rolę człowieka w aktualnej rzeczywistości. Kwestia tożsamości artystów i związane z nimi konflikty i sprzeczności jest więc na tyle złożona wewnętrznie, że implikuje potrzebę kolejnych analiz i badań empirycznych (Sobocińska 2019, 153), a przynajmniej odrębnego potraktowania w kolejnej części niniejszej pracy.

## 2.2. Aktywność artystyczna jako forma ekspresji i poszukiwania tożsamości

Refleksję nad aktywnością artystyczną w konfliktogennym świecie sztuki należy rozpocząć od próby określenia, czym właściwie jest tego typu działalność. Nie chodzi tutaj o przegląd wszystkich dotychczasowych definicji i ich zakresów, ale raczej o zwrócenie uwagi na elementy charakterystyczne, specyficzne dla „uprawiania” rzemiosła artystycznego. Podobnie jak w przypadku innych rodzajów działalności, także aktywność artystyczną można bowiem określić poprzez pewne cechy, co w efekcie powinno pozwolić na lepsze zrozumienie tej subtelnej materii w kontekście jej relacji z innymi elementami rzeczywistości społeczno-kulturowej. Innymi słowy, chodzi o refleksję nad istotą aktywności artystycznej, czyli określeniem do czego zmierzają wysiłki w obszarze kreowania sztuki, czy też jakie mają znaczenie dla samych artystów i jej odbiorców. Jest to ważne ze względu na liczne konflikty w przestrzeni sztuki, które znacząco wpływają na podejmowanie, realizację i znaczenie aktywności artystycznej.

Aktywność artystyczna nie byłaby możliwa bez kreatywności jako siły napędowej, która jest niezbędna do podejmowania wysiłków w obszarze o bardzo dużym poziomie abstrakcji (Glăveanu 2013). Tworzenie wspólnot wyposażonych w potencjał kreatywności jest cechą specyficzną wyłącznie dla gatunku ludzkiego (Bauman 2012, 243-244). Wyrazem kreatywności jest praktyczność, pomysłowość i zręczność wykorzystywana przez jednostki o odpowiednim poziomie intelektu do kształtowania nieprzyjaznego środowiska do własnych potrzeb, przy czym jest to możliwe jedynie w sytuacji, w której człowiek nie jest zmuszony do zapewnienia sobie środków przetrwania oraz nacisków potrzeb fizjologicznych (Bauman 2012, 312-313). Zatem aktywność artystyczna jest wynikiem realizacji potrzeb tzw. wyższego rzędu, zorientowanym na uzyskanie określonego efektu, osiągnięcie jakiegoś celu, dzięki wykorzystaniu refleksyjności i potencjału intelektualnego oraz uzdolnień w zakresie ekspresyjnym. Innymi słowy kreatywność polega na *tworzeniu nowych, znaczących form* (Florida 2010, 83).

Wielopłaszczyznowość i wielowymiarowość kreatywności przejawiają się w odmiennym sposobie myślenia i zwyczajach, kultywowaniu norm i wartości w wymiarze kultury pracy, które zapewniają szeroki zakres bodźców aktywizujących o charakterze społecznym czy ekonomicznym (Florida 2010, 42). Wymaga ona jednak zdolności do syntezy, tj. przesiewania danych, spostrzeżeń i materiałów w celu otrzymania kombinacji nowych i użytecznych (Florida 2010, 50), które bazują na kapitale kulturowym, tj. już wykształconych umiejętnościach i kompetencjach. Znamiennym dla produktów pracy

artystycznej jest formułowanie przekazu nie wprost, tylko przy pomocy wykreowanej, fikcyjnej rzeczywistości, przyjmując tym samym charakter ikoniczny lub abstrakcyjny. To właśnie od poziomu znajomości reguł rozumienia sztuki zależy sposób interpretacji ostatecznego dzieła, umożliwiając jego niezwykle osobisty odbiór z zaangażowaniem emocji (Kostyrek i Kostyrek 1972, 13-14). Zatem kreatywność osiąga najwyższy poziom w sytuacji, kiedy jednostka z wewnętrzną motywacją posiada duże doświadczenie w danej dziedzinie, ma rozwinięte umiejętności kreatywnego myślenia i pracuje w środowisku o wysokim poziomie wsparcia dla kreatywności (Amabile 2013). Jest to więc zdolność do myślenia i formułowania przekazów na poziomie abstrakcyjnym. Kreatywność może być ściśle związana z talentem, co doskonale obrazuje porównanie autorstwa Julii Cameron, która wskazuje na wysiłek twórczy artystów w odniesieniu do modlących się w klasztorach mnichów: jednym zostanie objawiona jakaś wizja, zaś inni są zmuszeni do wyjątkowego trudu przez wszystkie swoje dni (2013, 22). Brak utalentowania w jakiejś dziedzinie sztuki nie wyklucza jednak potencjału kreatywności (Jung i Chang 2017). Możliwe jest bowiem podejmowanie wysiłków w obszarze aktywności artystycznej bez wyraźnego talentu artystycznego i czerpanie satysfakcji z takiej sytuacji, a także osiągnięcie mniejszych lub większych sukcesów (Bachórz i Stachura 2015, 90-91).

Ponadto, kreatywność we współczesnej rzeczywistości okazuje się być charakterystycznym czynnikiem wyróżniającym różne środowiska twórcze (García-García i in. 2019), a także określającym dynamikę struktury społecznej, w szczególności w wymiarze stosunku do kultury organizacji (Gao i in. 2021), kreowania relacji interpersonalnych i sieci powiązań (Hemonnet-Goujot, Ivens i Pardo 2022), stylu życia itp. Odmienność ta wyrażana jest m.in. w przedmiocie wynagradzania, a więc odstąpieniu od dotychczasowego doceniania wykonanych z planem i harmonogramem zadań na rzecz tworzenia, tj. wartości dodanej do organizacji (Florida 2010, 31). Dotyczy to nie tylko środowiska artystycznego, ale znacznie szerszej zbiorowości. Nie sposób nie zauważyć, że współczesne organizacje stwarzają przestrzeń dla rozwoju kompetencji zorientowanych na wykorzystanie potencjału kreatywności, który zdaje się być nieco uspiiony (Berg 2019). Szczególny wpływ na organizacje o cechach twórczych ma środowisko zewnętrzne, które uznaje wiedzę i twórczość jako siły napędzające rozwój gospodarczy i społeczny. Ponadto, na rozwój twórczości w organizacji wpływa społeczne uznanie dla twórców oraz system edukacji premiujący twórczość i kreatywne myślenie oraz kształtowanie umiejętności pracy twórczej. Nie bez znaczenia jest też presja konkurencji, rozwój technologiczny, a także budowanie relacji z otoczeniem, dzielenie się wiedzą oraz otwartość organizacji (Machnik-Słomka 2015, 216-226). Ponadto,



współcześnie obserwuje się projektowe podejście do realizacji celów i zadań zawodowych. Tym samym, czas realizacji dzieła artystycznego, które zostało zamówione jest ograniczony i kończy się zazwyczaj określonym z góry terminem. Kwestia podejścia do czasu jest zresztą bardzo istotnym elementem funkcjonowania w świecie sztuki, bowiem czas jest „na wagę złota”, jest szanowany przez artystów, którzy w sytuacji nadmiernego obciążenia pracą odmawiają wzięcia udziału w projektach mało rozwojowych, nieopłacalnych z punktu widzenia biznesowego, czy też rozwoju artystycznego.

Współczesna aktywność artystyczna opiera się głównie na efekcie synergii pomiędzy talentem i jego doskonaleniem, pracą oraz współdziałaniem z przedstawicielami zbliżonych – a czasem zupełnie odmiennych – obszarów ludzkiego działania, co wpływa na poczucie przynależności do środowiska twórczego i kształtowanie własnej tożsamości. Nawet jeśli bezpośrednie działania twórców nie wskazują na uzyskanie efektu w postaci konkretnego dzieła artystycznego, w ich świadomości przenikają się procesy myślowe, zmierzające właśnie do uzyskania tegoż efektu. W przypadku aktywności artystycznej trudno jest mówić o stałych wymiarach czasowych poświęconych merytorycznemu zaangażowaniu w pracę nad dziełem, ale raczej o pewnym przenikaniu się procesów twórczych z innymi działaniami. Nie chodzi tu o brak możliwości ustalenia i przestrzegania określonych reguł czy planu dnia, ale o nieustanną obecność w świadomości twórców przedmiotu ich artystycznej działalności. Jest to w pewnym sensie styl życia, który określa tożsamość artystów, będących w nieustannym procesie tworzenia, co zostało nazwane mózgiem artystycznym. Charakteryzuje się on holistycznym spojrzeniem na rzeczywistość, które dostrzega różne odcienie i wzory, operuje swobodnymi skojarzeniami, tworzy nowe powiązania dla wykreowania nowej wartości. Ponadto, mózg artystyczny jest źródłem impulsów twórczych, operując głównie symbolami i opierając się na zmysłach (Cameron 2013, 45-56). W tej charakterystyce widoczna jest cecha specyficzna i w pewnym sensie wyróżniająca środowisko artystyczne, kształtująca tożsamość indywidualną i zbiorową, tj. talent. Należy jednak pamiętać, że same zdolności artystyczne, nawet jeżeli są nieustannie rozwijane, nie stanowią gwarancji sukcesu rozumianego w kategoriach artystycznych lub biznesowych. Aktywność artystyczna, jak każda inna, jest bowiem wpisana w relację artystów do otaczającej rzeczywistości, w tym także pozaartystycznej.

Wobec licznych relacji i sieci powiązań interpersonalnych funkcjonowanie artystów w codzienności oznacza coraz mniejszy poziom ich niezależności. Współcześnie obserwuje się walkę o wolność artystyczną jako gwaranta refleksyjnego podejścia do kreowania przekazu symbolicznego (Ślęzak 2019, 118). Aktywność artystyczna stanowi bowiem najczystsza postać

modelu komunikacji uwarunkowanej właśnie przez wolność (Dawydow 1971, 39). W praktyce oznacza to dążenie do niezależności (choć trudno jest dziś mówić o jakiegokolwiek niezależności), charakteryzującej się brakiem jakiegokolwiek presji ze strony osób odpowiedzialnych za ekonomiczną, finansową, biznesową, organizacyjną, itp. sferę przedsięwzięcia artystycznego. Jakkolwiek sztuka jest przestrzenią zaangażowania wielu środowisk – nie tylko związanych z artystami, ale także i odbiorcami – wymaga jednak częściowego odizolowania i sfery wolności dla wykorzystania potencjału kreatywności i realizacji zamysłu artystów. Wolność twórczą należy więc postrzegać w kategoriach cechy specyficznej aktywności artystycznej, a także czynnika determinującego lub wręcz gwarantującego jakość wytworów pracy artystycznej, pozwalając skupić uwagę twórców sztuki wyłącznie na merytorycznej pracy. Wolność twórcza prowadzi do rozwoju sztuki, nie tylko w obszarze samego warsztatu pracy artystycznej (Sztabiński 2010, 30), ale także refleksyjnego spojrzenia na rzeczywistość. W pewnym sensie wolność twórcza jest jedynie ideą, a więc bytem nie występującym w rzeczywistości w tzw. czystej postaci, bowiem nie jest możliwa pełna izolacja od czynników społeczno-kulturowych oddziałujących na twórców.

Wobec trwającej walki o wolność artystyczną należałoby się zastanowić, w jakim stopniu współczesna sztuka zwalnia z odpowiedzialności w stopniu niemal doskonałym. Chodzi tu o formułowanie przekazu artystycznego jako swoistego automatyzmu psychicznego, działanie wyzwolone z więzów moralności i kontroli sprawowanej przez rozum (Osęka 1978, 117). Innymi słowy, niektóre przekazy symboliczne wydają się być konstruowane w sposób nieco bezrefleksyjny, pozbawiony pogłębionego wysiłku intelektualnego i ukierunkowany na odtworzenie już obowiązującego dyskursu w przestrzeni sztuki. Konsekwencją tego jest brak odpowiedzialności za słowo (w rozumieniu jego świadomego stosowania dla potrzeb komunikacji, ekspresji zewnętrznej, itp.). W takiej sytuacji dostrzega się większą koncentrację artystów na formie przekazu niż samej treści konstruowanych komunikatów, czego przyczyną może być chęć uzyskania tzw. rozgłosu, popularności, co przekłada się na zainteresowanie różnych instytucji, kolejnych odbiorców, a w efekcie prowadzi do zwiększenia przychodów z działalności artystycznej. Chęć zdobycia popularności wśród odbiorców często wiąże się z pewnym odstępianiem od wysublimowanych dla świata artystycznego zasad moralnych i uległością w formie przekazu w kierunku jego przystępności. Współcześnie ryzykiem – głównie w kategoriach biznesowych (Szczepański i Śliz 2016, 25) – okazuje się podejmowanie tematyki wymagającej wysiłku intelektualnego od odbiorców. W sytuacji braku zrozumienia przekazu, jego odmiennej oceny czy interpretacji przez publiczność możliwy jest jej konflikt

z twórcą w obrębie wartości, których ten komunikat symboliczny dotyczył, co wiąże się z konkretnymi stratami w wymiarze ekonomicznym i wizerunkowym. Z kolei wzięcie odpowiedzialności za kreowany przekaz symboliczny oznacza właśnie podjęcie takiego ryzyka.

Dzisiejsza odpowiedzialność za przekaz przejawia się w tym, że artyści są ukierunkowani na poznanie potrzeb i oczekiwań potencjalnych i rzeczywistych odbiorców sztuki, a następnie zaproponowanie działań, które pełni funkcję pudła rezonansowego. Poprzez nagłaśnianie wspomnianych potrzeb i oczekiwań sztuka staje się jednym z kanałów społecznej artykulacji (Stokfiszewski 2017, 79). Zdaje się to wskazywać na funkcję podkreślania, czy też wskazywania określonych – istotnych w danym momencie rzeczywistości – treści. Oznacza to, że należy ją traktować przede wszystkim jako tworzenie płaszczyzny do indywidualnej i zbiorowej ekspresji, a więc pewnej przestrzeni do stymulowania kreatywności i twórczości. W tym ujęciu sztuka jawi się jako pewien „katalizator” procesów i zjawisk społeczno-kulturowych, którymi należałoby się zająć w pierwszej kolejności. Jest to zatem sposób komunikowania symbolicznego wymagający nie tylko zaangażowania na poziomie myślenia abstrakcyjnego i intelektu, ale także podjęcia konkretnych postaw czy zachowań w codzienności. Sztuka może być więc postrzegana jako ekspresja istotnych aspektów tożsamościowych nie tylko pojedynczego twórcy, ale danej zbiorowości, do której artysta należy. Czasami ta ekspresja wskazuje także na pewne sprzeczności w obrębie codziennych praktyk określonego środowiska z uznawanymi przez nie wartościami, co istotnie wpływa na sposób postrzegania identyfikacji indywidualnej i zbiorowej.

Wolność artystyczna w sztuce jest wyrażana poprzez zespolenie indywidualizmu formy wypowiedzi i uniwersalizmu treści (Zuber 2008, 27). Sztuka stwarza wiele możliwości ekspresyjnych, głównie ze względu na bogactwo dostępnych form wyrazu artystycznego (własnej ekspresji poprzez kreowanie określonego przekazu symbolicznego). Jednocześnie pozostawia twórcom duży poziom swobody i wolności w obszarze kreowania przekazu, odwołując się do ich wrażliwości i kompetencji (umiejętności zastosowania poszczególnych form ekspresji artystycznej). Zmysł dystynkcji zobowiązuje jednak nie tylko do poszukiwania coraz to bardziej atrakcyjnych dla odbiorców form ekspresji (ukierunkowanych na zdobycie popularności i chwilowego rozgłosu), świadczących w dużej mierze o indywidualizmie twórców (w sensie podejmowanej tematyki, form wyrazu artystycznego, itp.), ale także do wykreowania przekazu symbolicznego o istotnym znaczeniu dla odbiorców, przy zachowaniu wysokiego poziomu artystycznego i jednocześnie akceptowalnego pod względem percepcji,

nie tylko dla wyjątkowo ukształtowanego konsumenta sztuki. Tym samym współczesna aktywność artystyczna czasami zdaje się podejmować zagadnienia popularne, powielane przez innych twórców lub media, czyli wpisujące się w tzw. dyskurs publiczny, co sprawia wrażenie celowego oddziaływania jakichś konkretnych grup interesów. Chodzi tu o sytuacje narzucania pewnych treści czy sposobów postrzegania rzeczywistości przez osoby, które dysponują instrumentami oddziaływania na artystów, np. możliwością przekazywania środków finansowych. W takiej sytuacji zachowanie pewnego dystansu i refleksyjności wymaga od twórców dużej dojrzałości artystycznej, która umożliwi konsekwentną realizację procesu twórczego, uwzględniającego z jednej strony indywidualną potrzebę i sposób ekspresji, a z drugiej strony potrzeby i zdolności percepcji odbiorców.

Jednym z wymiarów wolności artystycznej jest podejście do organizacji pracy twórczej w obszarze sztuki. Chodzi tu przede wszystkim o trudności w sformułowaniu ładu organizacyjnego, obejmującego poszczególne procesy pracy twórczej. Ich przyczynami są m.in. brak powtarzalności celów poszczególnych prac, brak możliwości bezpośredniej obserwacji przebiegu i postępów znacznej części prac, a także stosowania formalnych środków kontroli przebiegu poszczególnych prac (Florida 2010, 142). Proces twórczy w sztuce pozostaje zatem poza schematyczną powtarzalnością (Sawyer 2021). Aktywność twórcza podejmowana jest ze względu na niezliczoną liczbę motywów, co oznacza, że istnieje wiele ścieżek procesu twórczego. Brak powtarzalności celów aktywności twórczej powoduje, że proces twórczy jest dynamiczny, tj. cechuje się poszukiwaniem rozwiązań w zakresie realizacji wyznaczonego celu z uwzględnieniem uwarunkowań współczesnej przestrzeni artystycznej (osiągnięciem odpowiedniego poziomu atrakcyjności dzieła dla odbiorców). Sytuacja skrytości i niedostępności procesu twórczego dla osoby spoza kręgu artystycznego powoduje brak możliwości odniesienia się do istoty procesów zachodzących podczas kreowania dzieła, zaś jedynie na podstawie pewnego wyobrażenia i sfery domyślności nie jest możliwe zaspokojenie potrzeby zrozumienia technicznego (artystycznej formy ekspresji) aspektu ekspresji osadzonej w intelektualnej i duchowej sferze kreowania przekazu. Można przypuszczać, że poznanie relacji zastosowania środków wyrazu artystycznego względem motywacji i treści przekazu jest procesem dojrzewania w umyśle artysty pewnej spójnej wizji kreacji opartej na natchnieniu (społeczno-kulturowej inspiracji). Pomimo, że proces twórczy podlega pewnym standardom dotyczącym jakości warsztatu artystycznego, pozostawia niemal pełną swobodę i wolność artystom, aż do momentu ukończenia dzieła. Stwarza to wrażenie niemal całkowitej niezależności (Franczak 2015, 106) twórców, z wyjątkiem sytuacji, w której zamawiający

wywiera próby nacisku w zakresie ostatecznego kształtu dzieła – według własnych preferencji, oczekiwań, pragnień, wyobrażeń, itp. Wszelkie próby oddziaływania na artystów w procesie twórczym stanowią źródło konfliktu zarówno wewnątrz artystów (w obrębie poczucia własnej wartości), a także z innymi uczestnikami procesu twórczego (w obrębie poczucia niezależności).

Biorąc pod uwagę powyższe, wolność artystyczna i dążenie do niezależności w pracy twórczej w obszarze sztuki stanowią podstawowy aspekt tożsamości artystów. Osiągnięcie tego stanu wiąże się jednak z postawą dyscypliny i konsekwencji w dążeniu do realizacji celów (Żywczok 2011, 308; Florida 2010, 52) zorientowanych wokół etosu artystycznego, czyli nieco mitologicznego spojrzenia na misję i rolę artystów, tj. z perspektywy określonych wartości, wzorców, norm i reguł postępowania. Dyscyplina i konsekwencja w działaniu konieczna jest do utrzymywania potencjału twórczego, w tym jak najdłuższego skupienia na procesie twórczym. Ponadto, uniemożliwia rozproszenie, czy też dopuszczenie do umysłu twórcy zbyt wielu impulsów lub bodźców zewnętrznych. Jest także elementem kreowania własnego „ja”, własnej tożsamości, ponieważ zapewnia ciągłość działania – co w przypadku aktywności twórczej nie jest wcale takie oczywiste. Konsekwencja w dążeniu do realizacji celów może być pomocna w obszarze poszukiwania przez twórców własnej tożsamości (Wallis 1978, 132), wzmacniając wyrazistość i jasno określony wizerunek artystyczny. Zdaje się utrzymywać twórców w tzw. „kursie dzieła”, uwrażliwiając na bodźce zewnętrzne i słuchanie różnego rodzaju „natchnień”, w tym interakcje z innymi, jednocześnie ograniczając sposób postrzegania „w oderwaniu od rzeczywistości”.

Aktywność artystyczna jest więc procesem wielowymiarowym, który w szczególności wydaje się interesujący poznawczo pod względem aspektu komunikacyjnego. Komunikacyjne aspekty sztuki zaczynają być coraz częściej obecne w analizach współczesnych socjologów (Jabłońska 2019). Sposób, w jaki możliwe jest komunikowanie poprzez sztukę, jest istotny dla zrozumienia nie tylko motywacji do ekspresji artystycznej, ale przede wszystkim spojrzenia na aktywność artystyczną w kontekście budowania własnej tożsamości. Konstruowanie przekazu o symbolicznym „ładunku” jest bowiem związane z wyrażaniem siebie, własnych refleksji, przemyśleń, spostrzeżeń, wizji, pragnień, itd. Sztuka staje się więc przestrzenią, w której możliwe jest zderzenie własnej wizji świata z odbiorcami, a przez to wejście w pewną relację z nimi. Poddanie ocenie zewnętrznej własnej ekspresji artystycznej (upowszechnianie dzieł artystycznych) stwarza warunki do kreowania własnego wizerunku, a także poszukiwania

odpowiedzi na kluczowe pytania egzystencjalne, zwłaszcza te dotyczące własnego projektu „ja”, ale także poszukiwań identyfikacji zbiorowych.

Wobec powyższych ustaleń nie sposób nie zauważyć, że twórcy sztuki są nadawcami pewnego komunikatu (Gołaszewska 1986, 9), zatem *twórczość jest zakorzeniona w rzeczywistości człowieka, związana jest w sposób istotny z odbiorcą, z wartościami, ku tworzeniu których aspiruje, związana jest z dziełem sztuki* (Gołaszewska 1986, 13). Zdarza się bowiem, że twórcy przyjmują aktywną postawę w dzisiejszej rzeczywistości: nie są tylko biernymi obserwatorami bieżących zjawisk, wydarzeń, przemian, ale aspirują także do roli „kreatorów” – kogoś, kto chce mieć wpływ na świat społeczny w różnych wymiarach: estetycznym, etycznym, politycznym i innych. Poprzez nadawanie określonego komunikatu, stanowiącego pewną ocenę, refleksję, interpretację rzeczywistości, twórcy podejmują próbę jej kreowania, oddziałując na sposób postrzegania i myślenia odbiorców. Sztuka stwarza bowiem niepowtarzalną okazję do zaprezentowania szerszemu gronu odbiorców swoich przemyśleń, wątpliwości, wyobrażeń, itp. W przypadku niektórych kategorii odbiorców, prestiż czy pozycja społeczna twórców może bowiem istotnie wpływać na sposób ich percepcji. Istotnym elementem twórczości artystycznej jest *uświadomienie sobie do kogo lub do czego się ta twórczość zwraca* (Andrukowicz 2000, 80), a więc określenie grupy docelowej. Przekaz w sztuce jest projektowany często z myślą o konkretnych odbiorcach, przez co artyści starają się w taki sposób wykreować jego treść i dostosować formę wyrazu, aby jak najlepiej dotrzeć do tzw. publiczności.

Zasadniczym przedmiotem przekazu symbolicznego, a więc twórczości artystycznej jest nic innego jak *ujawnienie jakiejś cechy głównej, jakiejś właściwości, wydatnej i znacznej ważnego punktu widzenia, zasadniczej podstawy istnienia przedmiotu* (Taine 2010, 28). Za cechę istotną uznaje się zatem pewną *właściwość, od której pochodzą wszystkie inne, a przynajmniej wiele z nich, odpowiednio do związków stałych* (Taine 2010, 28). Wysilek pracy artystycznej jest uwydatnieniem jakiejś istotnej dla twórców idei, wartości, w sposób zwracający uwagę odbiorców, przy wykorzystaniu środków wyrazu artystycznego. Istota twórczości artystycznej polega na rozwijaniu środków wyrazu dla przekazywania istotnych wartości. W gruncie rzeczy chodzi o treść, a nie o formę, jednak sposób oddziaływania na odbiorcę ma tutaj ogromne znaczenie. Ekspresja zewnętrzna w postaci dzieła artystycznego zawiera określoną narrację twórców, która zdaje się wyrażać ich własne refleksje, postawy, itp. Istotą dzieła artystycznego jest jego treść, zaś forma ekspresji stanowić ważne – lecz nie najważniejsze – uzupełnienie. Celem sztuki jest wydobywanie pewnego ujęcia, stworzenia

przestrzeni dla przewagi określonej cechy nad innymi, jednak w taki sposób, który *nie wyciska swojego piętna dość silnie i dość widocznie na przedmiotach noszących jej znamię* (Taine 2010, 30). Oznacza to wskazanie za pomocą dzieła artystycznego cechy ważnej przedmiotu tak wydatnie i widocznie jak to tylko możliwe. W tym sposobie wyrażania siebie, dość wyraźnie zaznaczona jest własna ocena, interpretacja, sposób myślenia twórców, która pozostaje otwarta lub stwarza przestrzeń do dyskursu o charakterze społecznym.

To właśnie zaangażowanie artystów w świat rzeczywisty (rozumiany jako kontakt z bytem realnym, istniejącym w świadomości artystów, obejmującym także rzeczywistość cyfrową) umożliwia wyłanianie się sztuki, przy czym nie jest ona redukowalna do poszczególnych intencji, czy też czynników społeczno-historycznych, lub też oddziałuje na ograniczenie tejże intencjonalności. Czynności materialne działalności artystycznej umożliwiają niezastąpiony wgląd w praktyki, materiały i procesy, w których nowe formy kulturowe są rzeczywiście projektowane i osiągane, tj. w uprzywilejowaną ścieżkę ugruntowanych empirycznie wskaźników dynamiki produkcji kulturowej (Rubio 2012, 156). Nie ulega żadnej wątpliwości, że pomimo iż aktywność artystyczna inspirowana jest światem materialnym, czerpie z niego, czy wręcz pozostaje z nim nierozdzielna, stanowi jednak pewną odrębność w formie. Świadczy o tym, przede wszystkim fakt, iż nie jest możliwe zredukowanie twórczości artystycznej jedynie do pewnej intencji, ze względu na istotę i swoistą doniosłość formułowanego za jej pośrednictwem przekazu symbolicznego. Wymiar materialny aktywności artystycznej, a więc wszelkie wytwory pracy twórczej pozwalają często dostrzec zjawiska, procesy, postawy, zachowania, itp. w strukturze społecznej, które stanowią rzeczywistość społeczno-kulturową życia codziennego. Obnażają w ten sposób przed odbiorcami pewne subtelności, stanowiąc swoistą fotografię tożsamościową, których oni nie dostrzegą ze względu na realizację coraz bardziej wyszukanych zadań, pragnień, marzeń, ambicji, itp.

Wobec tak licznych odniesień sztuki do poszczególnych elementów rzeczywistości, pełne znaczenie formułowanego w sztuce przekazu symbolicznego może zostać poznane jedynie z uwzględnieniem społecznego kontekstu komunikowania się i działania (Hałas 1987, 62). Znaczenie jest w tym przypadku procesem komunikacji i interpretacji osadzonym w sytuacjach wzajemnego oddziaływania (Hałas 1987, 75) i nie można go wyprowadzać z niejzykowych zdarzeń, tj. stanu emocjonalnego nadawcy, aspektów bezpośredniego otoczenia nadawcy, itp. Tego typu kontekst powinien być analizowany w oparciu o inne treści wchodzące w skład tego samego przekazu oraz bezpośrednio sąsiadujących z analizowaną

treścią (Bauman 2012, 154-155). Najczęściej odbiorcy mają możliwość poznania kontekstu społeczno-kulturowego, odnoszącego się np. do systemu aksjo-normatywnego, zaś zdecydowanie rzadziej uchwycenia kulisy procesu twórczego. Kulisy bowiem pozostają w ukryciu, będąc dostępne jedynie dla nielicznych, co może wpływać na poziom zrozumienia przekazu symbolicznego wyrażonego poprzez dzieło artystyczne. Nie zmienia to faktu, że kontekst ekspresji artystycznej jest niezwykle istotny dla zrozumienia samego przekazu artystycznego, a także osadzenia twórców w konkretnej rzeczywistości społeczno-kulturowej, a nawet przeniknięcia ich „jestestwa”.

Aktywność artystyczna może stanowić wyraz pewnej ekspresji własnej, być formą wyrażenia siebie, swoich refleksji, wizji, koncepcji, interpretacji, itd. W tym przypadku sztuka jest niejako narzędziem, które dystrybuje określony przekaz, czy też przestrzeń dyskursu i rozważań, a także poszukiwań nowych rozwiązań. Zatem nieodłącznym elementem twórczości artystycznej jest czynnik zmiany jako sensownej i wartościowej nowości. Osiągnięcia, które wydają się być zupełnie nowatorskimi i do tej pory niespotykanymi, w rzeczywistości są zaczerpnięte ze swoich poprzedników, dlatego słusznym jest określenie ich jako pomnażanie dziedzictwa kulturowego (Maciąg 2014, 26-27). Tego typu sytuację definiował np. Stefan Czarnowski stwierdzając, że *twórczość jednostek, nawet najgenialniejszych, pomnaża lub zmienia to tylko, co było przed nimi, a kierunek jej jest określony przez to wszystko, co jako kultura duchowa i materialna pozwala tymże jednostkom na rozwój ich twórczości* (2005, 10). Oznacza to bowiem, że twórcy tylko pozornie dysponują pełnią swobody w podejmowaniu aktywności w obrębie sztuki, ponieważ kreując *nowe dzieła, nowe formy ujęcia piękna, stosują technikę ustaloną przez poprzedników, a przyjętą i przekształconą przez współczesne środowisko i przez nich samych* (Czarnowski 2005, 22). Dopiero perspektywa mijającego czasu pozwala na określenie sumy pewnych modyfikacji w kategoriach rozwiązania o charakterze innowacyjnym (Heller 2014, 49-89), co wyjątkowo trafnie zobrazował Michał Heller, opisujący historię powstania równań pól ogólnej teorii względności Alberta Einsteina (2014, 69-89). Tym samym, nawet jeśli artyści wychodzą poza aktualnie obowiązujące kanony i trendy w sztuce, wyzwalamy się spod wpływów mistrzów, szkół czy rzemiosła artystycznego, tworząc nowy styl, nie są w pełni samodzielni (Czarnowski 2005, 22). Współczesna aktywność artystyczna czerpie bowiem z dotychczasowego kapitału kulturowego i artystycznego (w obrębie środków wyrazu, techniki, itp.) i w zdecydowanej liczbie przypadków stanowi modyfikację tego, co już było, a co nie wyklucza przecież kreatywności w obszarze poszukiwania tzw. nowych rozwiązań. W szczególności refleksja



dotycząca własnego „ja”, czy też sposobu, w jaki jednostka tworzy auto-narrację, jest determinowana właśnie poprzez społeczeństwo i tradycję (Burszta 2009, 81). Tradycje etniczne stanowią podstawową treść kultury technicznej i symbolicznej, co wynika z ciągłości kulturowo-etnicznej dziedzictwa każdej wyodrębnionej wspólnoty (Burszta 2009, 95). Wydaje się bowiem niemożliwym, aby pominąć podczas kreowania auto-narracji kapitał kulturowy, tj. wzory kulturowe, nabyte w procesie socjalizacji. Dotychczasowe doświadczenia funkcjonowania w określonej strukturze społecznej, w określonym układzie kulturowym, które są przesiąknięte specyficznymi i jedynymi w swoim rodzaju typami zachowań, postaw, itp. sprawiają, że tworząc jakikolwiek przekaz nie można pozbawić go elementów związanych z dziedzictwem kulturowym (Baldini 2015).

Na aktywność artystyczną można zatem spojrzeć z perspektywy poszukiwania własnej tożsamości. Zwłaszcza współcześnie tego typu perspektywa nie powinna być zaskakująca, jeżeli problem z tożsamością uznać za aktualny (Suchocka i Królikowska 2014, 73-74). Obszar sztuki jawi się wtedy jako przestrzeń otwarta, dostępna i przede wszystkim umożliwiająca dialog, w którym można poszukiwać odpowiedzi na nurtujące pytania o egzystencjalnym charakterze. Taka perspektywa zachęca także do autorefleksji. Aktywność artystyczna może być w tym przypadku formą wyrażania siebie i kreowania własnego wizerunku, ale przede wszystkim poszukiwaniem odpowiedzi na pytanie o własne „ja” lub też o identyfikację zbiorową (Carrillo Barbosa i Guzmán Rincón 2022). Zatem każde dzieło sztuki ma swoją tożsamość, co oznacza, że jest jedyne w swoim rodzaju, niemożliwe do pomylenia, nawet z innymi dziełami tego samego artysty. Twórcy wyrażają bowiem poprzez sztukę nie tylko siebie i swoje uczucia i doświadczenie, ale także uczucia i doświadczenia innych, podobnych im osób. W ten sposób wyrażana jest pewna wspólnota wartości, która ingeruje w wartości osobiste, czy też szerszych grup społecznych. W takiej perspektywie sztuka jest jedną z najważniejszych odpowiedzi, jakich udzielił człowiek na swoje egzystencjalne pytania i miejsce we współczesnym świecie, głównie poprzez dostarczanie wiedzy na temat samoświadomości i innych ludzi (Rusu 2017, 144-145). Sztuka jest także formą prowadzenia dialogu z odbiorcami, który może być ukierunkowany np. na pozyskiwanie zwolenników przez konkretne środowiska polityczne, społeczne czy religijne, kształtując poczucie identyfikacji, co ma często charakter niejawnego lub stanowi efekt uboczny innych oddziaływań sztuki (Niziołek 2015, 64). Komunikowanie sztuki jest czasami zorientowane wychowawczo i dotyczy określonej wizji dobra wspólnego (Golka 1996, 205) jako podstawy identyfikacji w ramach danego środowiska społecznego.

Tożsamościowy charakter aktywności artystycznej można zaobserwować m.in. w mitologizacji tego środowiska. Chodzi tu bowiem o podkreślenie pewnej wyjątkowości, niepowtarzalności, misyjności, czy też ograniczonej dostępności artystów i ich roli w strukturze społecznej. Szerzej charakteryzuje to zjawisko mit powołania czy też mit wyjątkowości (Krawczak 2013, 63-69). Poczucie wyjątkowości, jakie panuje wśród niektórych twórców sztuki (Szuba 2018, 115), może być silną podstawą integrującą środowisko artystyczne. Płaszczyzną wzajemnej identyfikacji i porozumienia jest m.in. specyfika aktywności twórczej, a więc szereg uwarunkowań odróżniających sposób wykonywania zawodów artystycznych od innych, które z czasem stanowią specyficzny styl życia. Codziennosc funkcjonowania w takich uwarunkowaniach (godziny pracy, stosowany język, sposób postrzegania rzeczywistości, wrażliwość na odbiór bodźców zewnętrznych itp.) może znacznie ograniczać rozwój relacji z osobami z innych środowisk, jednocześnie zwiększając intensywność interakcji wewnątrz grona artystycznego. Wiara twórców w ich wyjątkowość, poczucie misji i odpowiedzialności za otaczającą rzeczywistość, itp. prowadzi do zbudowania pewnego obrazu własnej osoby (tożsamości), który może być nieprawdziwy, tj. oparty jedynie na micie powołania lub wyjątkowości.

Działalność twórcza ulega już od jakiegoś czasu procesom uniwersalizacji, związanej z upowszechnieniem nowoczesnych technologii i jej obecności w procesach twórczych. Nowoczesne technologie informatyczne stwarzają możliwości funkcjonowania informacji specjalistycznych z różnych obszarów tematycznych we wspólnej dla wszystkich przestrzeni cyfrowej, co pozwala nie tylko na konfrontację przedstawicieli poszczególnych dziedzin wiedzy, ale przede wszystkim na ich integrację (Krzysztofek 2010). Rozwój technologii sprawił, że coraz częściej przenika ona sztukę (Asefi, Khasraghi i Roders 2019), stanowiąc element procesu twórczego. Dziś trudno wyobrazić sobie upowszechnianie efektów pracy twórczej bez wykorzystania technologii, która stanowi efektywne rozwiązanie dla konfrontowania stanowiska jednego twórcy ze środowiskiem artystycznym, ale także i wzajemnej integracji. Współczesne rozwiązania technologiczne stają się platformą dyskursu artystycznego, która pozwala na uzyskanie błyskawicznej, niemal natychmiastowej informacji zwrotnej, bezpośrednio po upowszechnieniu dzieła artystycznego. W szczególności kluczowa jest możliwość upowszechnienia efektów pracy artystycznej szerszej publiczności bez konieczności zaangażowania instytucjonalnego. Taka sytuacja sprzyja podjęciu wysiłków w kierunku rozpoczęcia aktywności artystycznej. Zwiększenie możliwości upublicznienia efektów pracy twórczej stanowi bowiem szansę na wyrażenie swojego zdania, refleksji, czy

wreszcie postawy względem jakiejś konkretnej kwestii, problemu, itp. Tym samym, podjęcie wysiłku pracy twórczej może wynikać właśnie z wyboru sztuki jako formy wyrażenia własnej ekspresji, ale może być także czymś znacznie głębszym. Aktywność artystyczna może być chęcią zderzenia swojej myśli z publicznością, z odbiorcami, dla których komunikat zawarty w formie wyrazu artystycznego stanowi przedmiot pogłębionej refleksji. Wysiłek pracy twórczej w obszarze sztuki może być także sposobem poszukiwania własnej tożsamości, próbą odpowiedzi na pytanie kim jestem lub kim chciałbym być.

Przykładem nieograniczonych możliwości (współ)tworzenia sztuki w oparciu o upowszechnianie nowoczesnych technologii w życiu codziennym jest publikowanie fotografii, tzw. ikonosfera Internetu. Rozwój nowoczesnych technologii obrazowania i ich powszechna dostępność wpływa na relacje i sposoby interakcji, zachęcając do czynnego uczestnictwa w wirtualnej ekspresji. Tego typu aktywność ma charakter tożsamościowy (Olechnicki 2009, 314-315), co w kontekście pozornej anonimowości oraz możliwości łatwego upowszechnienia materiału w wirtualnej przestrzeni staje się urzeczywistnioną fantazją głębokich pokładów ludzkiej psychiki (Ferenc i Olechnicki 2008, 7-12).

Coraz częstsza obecność nowoczesnych technologii w procesach twórczych zmienia świadomość twórców w zakresie ich stosowania, a także nastawienie do przemysłu kultury i rynku, który jest współcześnie postrzegany jako przestrzeń umożliwiająca rozwój kariery poza sformalizowanymi związkami artystycznymi. Oznacza to możliwość kreowania własnej pozycji na rynku usług kreatywnych w oparciu o niemal nieograniczoną swobodę działań (Krawczak 2013, 127). Przemysł kultury wraz z nowoczesnymi technologiami stwarza przestrzeń do niemal nieograniczonej aktywności twórczej, która może być natychmiast upowszechniona – z wyłączeniem instytucjonalnej sfery kultury. Oznacza to zmianę dotychczasowego porządku kreowania marki i renomy twórców w kierunku przejęcia przez artystów własnej inicjatywy w zakresie rozwoju wizerunku, za pomocą powszechnie dostępnych narzędzi wirtualnej rzeczywistości, np. media społecznościowe (Saboo, Kumar i Ramani 2016). Sytuacja ta wymusza na instytucjach kultury aktywność także w tej formie upowszechniania dzieł artystycznych, co intensyfikuje promocję twórców i ich dzieł w wymiarze wirtualnym (Maźnica 2016). Twórcy zyskują znacznie większą swobodę w kształtowaniu relacji ze środowiskiem znawców i odbiorcami, co może być korzystne szczególnie dla początkujących i mniej doświadczonych artystów (Kopeć 2016b, 268), ale też ogranicza czas i skupienie wyłącznie na pracy twórczej. Tym samym, odpowiedzialność za rozwój własnej twórczości upublicznionej w większym stopniu przechodzi na twórców, którzy

stają się niejako „kowalami własnego losu”. Ma to także duże znaczenie dla kwestii kreowania własnego wizerunku, marki artystycznej, a także odkrywania własnego „ja”. Współczesna aktywność artystyczna niewiele się bowiem różni od działalności gospodarczej, w której konieczna jest koncentracja na zdobywaniu rynku. Podobne wydają się być także niektóre sposoby osiągania celów (zresztą w obszarze sztuki coraz częściej obecne są cele o charakterze biznesowym), np. projektowy charakter pracy, wykorzystywanie nowoczesnych technologii do kreowania wizerunku, marki, itp. Duży poziom niezależności i swobody działania w tym obszarze aktywności artystycznej stanowi projekt długoterminowy, o istotnym znaczeniu dla wizji projektu „ja”.

Kształtowanie tożsamości marki artystycznej odbywa się w oparciu o styl, który pozwala rozpoznać artystów po ich pracach. Stanowi on pewną oś, wokół której kreowane jest wysokiej jakości, niepowtarzalne i nowatorskie dzieło artystyczne (Szymańska-Palaczyk 2015, 24). Środowiska twórcze ze względu na swoją kreatywność „prześcigają” się w osiągnięciach, będąc w nieustannej rywalizacji o różne formy uznania. Realizacja własnych ambicji w obszarze aktywności artystycznej wymaga wypracowania własnego stylu jako znaku rozpoznawczego, czyli tzw. marki artystycznej. Tym samym ogniskujące się wokół tego typu zabiegów myśli, idee, postawy, zachowania, opinie, oceny, itd. stanowią podstawy kreowania własnego wizerunku, własnego „ja” artystycznego. Często odbywa się to także z wykorzystaniem nowoczesnych technologii. Tożsamość artystyczna jest bowiem kreowana m.in. poprzez *social media*, w których można pozyskać informacje o aktualnych wydarzeniach, relacjach z wydarzeń i odniesień do artykułów na temat konkretnych artystów, czy też sztuki w ogóle (Szymańska-Palaczyk 2015, 39). Dostępne powszechnie narzędzia sieciowe i intuicyjność posługiwania się nimi są dziś nieodłącznym elementem kreowania własnego wizerunku czy marki artystycznej – choć należy mieć na uwadze, że kreacja wirtualna może znacznie odbiegać od rzeczywistości.

Nowoczesne technologie informatyczne umożliwiają bowiem ekspresję własnych ocen, emocji, refleksji, włączając je w szerszy dyskurs, prowadzący do nowych inspiracji i bodźców pobudzających aktywność twórczą (Adamczak 2010), stając się niejako kolejnym zasobem technologicznym i poszerzając dotychczasowe instrumentarium artystyczne. Wykorzystanie nowoczesnych technologii w procesach twórczych, szczególnie w obszarze przemysłu audiowizualnego, czyli w szczególności wśród artystów związanych z obszarem filmu, muzyki czy grafiki, przyczynia się do modyfikacji dzieła artystycznego w zakresie środków wyrazu, dostarczając zupełnie nowego, świeżego spojrzenia na kreowany przekaz symboliczny. O wiele

częściej najnowsze osiągnięcia techniki wykorzystuje się w procesach komunikacji i upowszechniania efektów pracy twórczej, co pozwala na skrócenie czasu oczekiwania na reakcję odbiorców lub środowiska artystycznego (znawców tematu). Stwarza to także możliwości wejścia w relacje z innymi twórcami i tym samym prowadzenie dyskursu w szerokim gronie specjalistów od sztuki. Jest to szczególnie istotne dla twórców z małych ośrodków, przełamując dotychczasowe bariery geograficzne i ukazując im nowe możliwości rozwoju i szerszą perspektywę funkcjonowania. Brak konieczności angażowania instytucji kultury do upowszechniania dzieła artystycznego otwiera możliwości zaistnienia w świecie sztuki (Szczepaniak 2018, 162) w szczególności młodym i mniej doświadczonym artystom, stwarzając im możliwości błyskawicznego rozwoju i kariery, poprzez instrumenty kreowania własnej marki, renomy, popularności, itp.

Biorąc pod uwagę powyższe, można pokusić się o twierdzenie, że współczesne zarządzanie kulturą przez artystów czy kadrę zarządzającą instytucjami kultury polega właśnie na traktowaniu jej w kategoriach pewnych zasobów (kapitałów), które stanowią środek do osiągnięcia określonych celów. Jest to swoisty zestaw działań o szerokim charakterze (np. antycypowanie otoczenia, planowanie, organizowanie, koordynowanie, komunikowanie, przewodzenie, motywowanie, kontrolowanie, ewaluowanie, itp.) z wykorzystaniem zasobów kultury i organizacji, które skutecznie i efektywnie ekonomicznie prowadzą do osiągnięcia oczekiwanych rezultatów (Lewandowski 2010, 25). Innymi słowy twórczość artystyczną można określić na sposób ekonomiczny, a więc jako *transakcję pomiędzy kreatywnością jednostki a potrzebami, wymaganiami i wpływami środowiska społecznego oraz kulturowego jednostki* (Mirski 2011, 168). Ekonomiczna perspektywa pozwala uchwycić proces konwersji kapitału kulturowego na inne formy kapitałów, np. społeczny lub ekonomiczny. Sztuka w tym ujęciu jest instrumentem kreowania dyskursu publicznego o dużym potencjale dystrybucyjnym i refleksyjnym, co nie tylko pozwala na dotarcie do pewnego grona odbiorców, ale także na stymulowanie procesów myślowych w określonym obszarze tematycznym. W takim ujęciu sztuka może być nie tylko tożsamościowo twórcza, ale także konfliktogenna. W przypadku instrumentalnych motywacji osób zarządzających zasobami sztuki (instytucjonalnymi formami kultury) staje się ona narzędziem do prowadzenia działalności propagandowej (Stelmach 2014, 411), czyli oddziaływania na publiczność w celu narzucenia jej określonych sposobów postrzegania i myślenia o otaczającej rzeczywistości.

Powyższe rozważania stanowią opis wybranych zagadnień charakteryzujących twórczość artystyczną jako elementów wyróżniających ją spośród innych aktywności życia

społecznego, a także podkreślających jej rolę ekspresyjną i tożsamościową. Należy mieć jednak świadomość, że współczesny charakter realizacji aktywności artystycznej ma pewien wspólny „rdzeń” z innymi aktywnościami o twórczym charakterze, ale także coraz częściej z takimi, które nie zawierają „pierwiastka” twórczego. Podobieństwo to w szczególności dotyczy takich elementów jak projektowy charakter realizacji zadań, zarządzanie zasobami, zarządzanie procesem, zarządzanie ryzykiem, itd. Aktywność artystyczna stanowi więc zaplecze przemian we współczesnej gospodarce, także w wymiarze zawodowym, gdzie konieczne jest dostosowanie się do zmieniającej się sytuacji (Kopeć 2016b, 268). Przede wszystkim jednak aktywność artystyczna jawi się jako pewien styl życia, sposób realizacji ścieżki rozwoju osobistego, co wskazuje na tożsamościowo twórczy charakter tego rodzaju działalności. Wobec posiadanego przez artystów kapitału kulturowego w postaci talentu artystycznego czy potencjału kreatywności, będąc uwikłanym w sieć relacji interpersonalnych, rozgrywa się walka o wolność artystyczną, która w rzeczywistości jest walką o własne „ja”. Ekspresja artystyczna jest formą komunikacji w określonym kontekście społeczno-kulturowym pewnych mitów, wyobrażeń, oczekiwań, aspiracji itd., a także nowych możliwości wynikających z rozwoju i upowszechnienia nowoczesnych technologii. Wobec tych uwarunkowań konieczna jest dyscyplina i konsekwencja w kreowaniu własnego wizerunku i kształtowania tożsamości. Artysty odrywają bowiem pewne role nie tylko przed publicznością, kreując swój wizerunek i identyfikację, ale także przed sobą (Golka 2012b, 89).

### **2.3. Konflikt tożsamościowy artystów i jego uwarunkowania**

Środowisko artystyczne jest zbiorem niepowtarzalnych indywidualności, osób o szczególnej wrażliwości (Szpunar 2017; Golka 2012b, 60). Wewnętrzna struktura niektórych twórców sztuki wydaje się być wyjątkowo delikatna i podatna na wszelkie niespójności w obrębie własnej identyfikacji. Analiza funkcjonowania twórców sztuki we współczesnym świecie wskazuje na liczne uwarunkowania generowania konfliktów tożsamościowych, których przyczyn należy upatrywać nie tylko w wymiarze wewnętrznym, osobowościowym, ale także tym zewnętrznym, społeczno-kulturowym. Bliższe spojrzenie na przyczyny konfliktu tożsamościowego artystów wskazuje przede wszystkim na kwestie strukturalne.

Niestabilna sytuacja finansowa artystów (Kaczmarek i Posłuszna 2019, 182) ujawnia jedną z częściej spotykanych, strukturalnych przyczyn konfliktu tożsamościowego artystów, związaną z ich bezpośrednią rywalizacją w środowisku i na rynku sztuki (Krajewski i Schmidt 2017, 77). Rywalizacja ta często przybiera dość brutalny charakter i świadczy o dezintegracji

środowiska artystycznego, ale nie ma nic wspólnego z ignorancją, ponieważ twórcy sztuki pozostają zainteresowani dorobkiem innych artystów (Krajewski i Schmidt 2017, 88-95). Ograniczony dostęp do kapitału ekonomicznego (niski poziom dochodów, ich nieregularność, itp.) dużej części twórców sztuki wskazuje na konieczność podjęcia – na zasadach rynkowych – wysiłków ukierunkowanych na autopromocję i kreowanie własnej marki artystycznej dla poprawy jakości codziennego funkcjonowania. W istocie wskazuje to na konflikt tożsamościowy wynikający ze zderzenia własnych aspiracji i oczekiwań względem aktywności artystycznej z niską pozycją społeczną. Chodzi tutaj o dysonans poznawczy wynikający z jednej strony z przeświadczenia o przynależności do pewnej „elity” społeczeństwa (Mannheim 1974, 120), ugruntowanego mitem wyjątkowości (Golka 2013, 325), a z drugiej strony funkcjonowaniem na granicy ekonomicznej egzystencji. Świadomość bycia niedocenianym (Baca 2015, 178) przez otoczenie zewnętrzne (wyrażana m.in. niskim poziomem dochodów) prowadzi do refleksji nad pełnioną rolą społeczną i własnym miejscem w strukturze społecznej. Jest to pytanie o charakterze egzystencjalnym, tożsamościowym. Niwelowanie powstałego w ten sposób dysonansu poznawczego wydaje się możliwe poprzez zdobycie uznania i pozycji w środowisku artystycznym jako pewnego rodzaju potwierdzenie poczucia własnej wartości, zasadności przynależności do świata sztuki i kształtowania własnej autoidentyfikacji jako artysty, członka „elitarnego” środowiska. Ponadto, częsta styczność i rozwój relacji ze środowiskiem artystycznym może sprzyjać spełnieniu własnych oczekiwań i aspiracji, związanych z funkcjonowaniem w świecie sztuki. Jest bowiem nie tylko inspirująca i rozwijająca, ale także skłania do podjęcia wysiłku i refleksji nad dotychczasową działalnością i dalszymi planami artystycznymi, a także wyzwala pragnienie rywalizacji o dostęp do określonych kapitałów, co oznacza dalszy rozwój.

Trzeba zaznaczyć, że rywalizacja pomiędzy artystami o uznanie, prestiż, itp. nie ogranicza się do lokalnych środowisk, ale obejmuje cały rynek sztuki. Współczesna sztuka rządzi się bowiem prawami rynku (Baudrillard 2006), dążąc do sprzedaży swoich wytworów jej konsumentom (Grigoroudis i in. 2021). Rynek steruje wyobrażeniami kulturowymi poprzez kreowanie trendów czy promocję znaków firmowych, a także inne markery kulturowe, style życia, pozycję społeczną itp. Dynamika kreowania nowych wizerunków kulturowych stanowi tutaj odpowiedź na nudę, przesyt i naśladownictwo, co prowadzi do przyspieszenia tempa produkcji i niestabilności produktów przeznaczonych do konsumpcji (Harvey 2014). Na znaczeniu zyskują uznane w powszechnej opinii marki, znaki towarowe, które tym samym kształtują aktualne trendy na rynku sztuki. Gospodarka rynkowa stwarza warunki do wyboru

sposobów funkcjonowania i samorealizacji, a także do większej swobody przemieszczania się i kreowania nowych rzeczy. Artyści rywalizują więc w oparciu o reguły rynkowe, dążąc do wykreowania własnej marki artystycznej i uzyskania dochodów umożliwiających im dalszy rozwój. Z kolei wszelkie przejawy obojętności mediów, ignorancja publiczności czy też bezduszość instytucji kultury odbierane są przez artystów jako lekceważenie ich twórczości i niezależności (Wallis 1978, 127), zwłaszcza wobec współczesnego, zintensyfikowanego wykorzystywania mediów w aktywności artystycznej (Kluszczyński 2020, 88). Tym samym rywalizacja na rynku sztuki może stanowić dobrowolną ścieżkę rozwoju osobistego, która jest osadzona w kontekście współczesnej dominacji wartości materialnej. W takiej sytuacji zyskanie tzw. popularności, zaspokojenie poczucia własnej wartości czy przynależności do określonej grupy interesu (np. elity towarzyskiej, kulturalnej, itp.) przeważa nad potrzebą własnej ekspresji. W konsekwencji kreowany przekaz symboliczny nie stanowi już istoty wyrażenia własnego „ja”, ale może stanowić narzędzie, środek do celu pozaartystycznego, tj. polegającego na uzyskaniu kolejnych korzyści, związanych z wartościami materialnymi. Ponadto, zdarza się, że artyści, którzy dopiero wchodzą na rynek sztuki, znacząco zaniżają ceny dzieł sztuki (Lee, Fraser i Fillis 2022). Motyw biznesowy aktywności artystycznej zdaje się w tym przypadku wzmacniać tożsamość indywidualną i zbiorową artystów, utwierdzając w przekonaniu o dokonaniu słusznego wyboru co do rozwoju osobistego. W szczególności przypuszczam, że sukces biznesowy innych artystów może stanowić czynnik zachęcający do zintensyfikowania wysiłku, niejako „zawalczenia” o własną pozycję na – tym niewątpliwie trudnym – rynku współczesnej sztuki.

Rywalizacja pomiędzy artystami może odbywać się nie tylko z uwagi na walkę o prestiż zawodowy i zlecenia komercyjne, ale także ze względu na ich przekonanie o specyficznych, wyjątkowych umiejętnościach. Staje się to przyczyną konfliktu tożsamościowego twórców sztuki, ponieważ dotyczy poczucia własnej wartości, a w szczególności sytuacji dysonansu poznawczego wobec przekonania o własnej wyjątkowości i szczególnej misji wobec społeczeństwa i jednocześnie niskiego poziomu prestiżu zawodowego, wyrażanego brakiem stabilizacji finansowej i konieczności realizacji zleceń komercyjnych dla uzyskania „pewności” dochodów. Mit wyjątkowości i poczucie misji artystów wobec społeczeństwa może stanowić wartość autoteliczną, pozwalającą na czerpanie przyjemności i satysfakcji z aktywności artystycznej, jednocześnie wskazując na wyraźną rolę artysty, czyli kreowanie rzeczywistości społeczno-kulturowej, jej recenzowanie i przedstawianie z punktu widzenia ponadprzeciętnej wrażliwości. Tym samym, istotą „powołania artystycznego”, przynajmniej dla części twórców



sztuki może być działalność oparta na tzw. micie bezinteresowności, czyli zdystansowanego podejścia do wartości materialnych i korzyści praktycznych. Postawa bezinteresownego podejmowania wysiłków w obszarze tworzenia sztuki jest oczywiście utopijna, bowiem poświęcenie się sztuce nie wyklucza przecież realizacji potrzeb związanych z kwestiami pozyskiwania dochodów, uznania czy afirmacji. Dążenie do uzyskania dochodów z działalności artystycznej jest przecież pewną odpowiedzią na egzystencjalne pragnienia i aspiracje artystów. Funkcjonowanie mitów w przypadku części środowiska artystycznego jest wpisane w proces samookreślenia i stanowi element kształtowania tożsamości artystycznej. W szczególności widoczne jest to na przykładzie postawy cierpienia, która towarzyszy niektórym artystom i która zdaje się być motorem napędowym twórczości (Ferenc 2012, 103-105). Istnieje wiele mitów i legend o artystach, które mają na celu budowanie określonego wizerunku tej zbiorowości w szerszej opinii społecznej, a tym samym prowadzić do osiągnięcia przez nich pewnych, wymiernych korzyści. Kreowanie przekazu „mitycznego” pozwala także uwierzyć samym artystom w rzeczywisty, realny byt przesłanek, na którym jest on oparty, a więc zbudować narrację wewnętrzną do samoidentyfikacji. Otwiera to drogę do postępowania zgodnego z treścią głoszonych mitów i w pewnym sensie może stać się „samospełniającym się prorocstwem”. Mity wreszcie podnoszą prestiż środowiska artystycznego, tworząc obraz utrudnionej dostępności do realizacji aktywności artystycznej i przyczyniają się do wzrostu wartości efektów ich pracy twórczej. W tym kontekście mitologizacja środowiska artystycznego jest niezwykle korzystna dla samych artystów, ponieważ pozwala na zachowanie poczucia wyjątkowości i w pewnym sensie także „elitarności”, podnosząc poziom komfortu psychicznego twórców sztuki, niwelując konflikt tożsamościowy w obszarze poczucia własnej wartości. Zwykle działalność twórcza nie gwarantuje bowiem przychodów na poziomie zapewniającym zabezpieczenie socjalne. Niezbędne okazuje się świadczenie usług komercyjnych, które stanowią dodatkowy zastrzyk finansowy, umożliwiający funkcjonowanie na oczekiwanym poziomie (Ilczuk 2017, 47).

Zjawisko mitologizacji artystów w kontekście ich niedowartościowania finansowego jest wzmacniane przez kulturę indywidualizmu (Sieradzka-Baziur 2013), zorientowaną na kolekcjonowanie osiągnięć, co z jednej strony stwarza odpowiednią przestrzeń dla rozwoju osobistego (w tym przede wszystkim artystycznego) twórców sztuki, ale także może powodować liczne sytuacje konfrontacji własnych wyobrażeń i oczekiwań z codziennością otoczenia. Do konfliktu tożsamościowego artystów może dochodzić m.in. w obszarze poczucia własnej wartości (Luyckx i in. 2013). Dotyczy to w szczególności sytuacji izolacji społecznej,

braku afirmacji, niedowartościowania, niskiego prestiżu społecznego itp. Artyści podejmując się aktywności w obszarze sztuki np. ze względu na swoje uzdolnienia mogą napotykać szereg trudności w realizacji własnych ambicji, planów itd., co prowadzi do sytuacji zderzenia się z rzeczywistością i refleksją nad własnym miejscem w świecie. Okazuje się bowiem, że np. doskonalenie kompetencji artystycznych nie spotyka się z aprobatą innych osób lub nie postępuje w zakładanym pierwotnie tempie, itd., co skłania do postawienia pytania o dalszy sens kontynuacji tej ścieżki rozwoju osobistego i redefinicji własnego „ja”. Podobnie może być w przypadku sytuacji porażki na polu produkcji sztuki, np. niedorównania pod względem osiągnięć innemu, uznanemu artyście. Zresztą, porównywanie się i rywalizacja (Taine 2010, 125), do której zachęca współczesna kultura indywidualizmu, sprzyjają właśnie takim „zderzeniom”, jednocześnie prowadząc do podważenia poczucie afirmacji czy też wspólnoty ze środowiskiem artystycznym.

Rywalizacyjny charakter relacji pomiędzy twórcami sztuki może wynikać także z ich postawy refleksyjności i kontestacji wobec otaczającej rzeczywistości. Dotychczasowe analizy środowiska artystycznego (Golka 2012b, 109) wskazały, że jego część charakteryzuje się postawą nieprzystosowania się do rzeczywistości społecznej, jej podważania. Warto zauważyć, że wspólny kanon ideologiczny wszystkich manifestacji działalności nieprofesjonalnej, na pograniczu sztuki, tzw. parasztuki swoim zakresem obejmuje właśnie poczucie absurdu egzystencji, groteskowe spojrzenie na rzeczywistość, pure-nonsensowy lub czarny humor (Fatyga 2005, 220-221). Okazuje się, że skłócenie się ze światem, kontestowanie rzeczywistości społecznej, a więc w pewnym sensie frustracja, poczucie porażki, krzywdy czy zawodu przynoszą wartościowe efekty w zakresie twórczości artystycznej (Kuczyńska 1973, 40-41). Zresztą aktywność artystyczna jest zjawiskiem charakterystycznym wyłącznie dla gatunku ludzkiego, właśnie ze względu na jego zdolność do kwestionowania swojej rzeczywistości i żądania znaczenia sprawiedliwości, wolności i dobra, a więc pewnych idei i wartości stanowiących o jego wyjątkowości (Bauman 2012, 321). W związku z powyższym, spojrzenie na rzeczywistość z pewnym dystansem, w sposób krytyczny może być nie tylko efektywnym sposobem poszukiwania inspiracji i realizacji aktywności twórczej (Everhart 2012, 216; Szczepański i Śliz 2011, 344), ale także prowadzić do stawiania kluczowych pytań o autoidentyfikację, zarówno na poziomie jednostkowym, jak i zbiorowym. Zdolność gatunku ludzkiego do stawiania różnych pytań i poddawania w wątpliwość otaczającą rzeczywistość umożliwia bowiem rozwój w wymiarze osobowościowym i tożsamościowym, w tym także w postaci aktywności artystycznej. Kwestionowanie pewnych fragmentów rzeczywistości

stwarza możliwość zdiagnozowania dotychczasowych błędów, zaniedbań, niedociągnięć, itp. ich funkcjonowania, co może prowadzić do poszukiwania nowych rozwiązań i ich udoskonalenia. Sam mechanizm ludzkiego wątpienia uruchamia proces poszukiwania i szacowania zagrożeń, zwiększa efektywność przewidywania, a także rozwija zdolność myślenia abstrakcyjnego, co może być znaczące dla refleksji nad własnym bytem. Artyści jako osoby o wysokim poziomie wrażliwości (Szpunar 2017; Golka 2012b, 60), pogłębionej refleksyjności i krytycznym spojrzeniu na otaczającą codzienność podejmują wysiłek zewnętrznej ekspresji, wyrażania własnego sposobu postrzegania, oceny, interpretacji jakiegoś zjawiska, procesu, zachowania, postawy, itp. Jest to forma odpowiedzi na otaczający świat i jednocześnie próba postawienia pytania o rolę i miejsce własnej osoby lub też innych osób w otaczającej rzeczywistości.

Biorąc pod uwagę powyższe, postawa pogłębionej refleksyjności i kontestacji otaczającej rzeczywistości stanowi „naturalną zdolność” środowiska artystycznego do nieustannego poszukiwania odpowiedzi na różne pytania (Golka 2012b, 57), w tym przede wszystkim na pytania o charakterze tożsamościowym: Kim jestem? Kim chciałbym być? Kim jesteśmy? Kim chcielibyśmy być? Wpisuje się ona w rozwój artystów, który został określony poprzez ruch i umiejętność zmiany – nie zaś zdolność do trzymania się wybranej w przeszłości formy i treści (Bauman 2012, 74). Oznacza to, że artyści nieustannie dostosowują się do dynamiki życia społecznego, co świadczy o ich otwartości na zmiany (Heidegger 1992, 55). Charakter tychże zmian nie zawsze jest wygodny, często wybijając z rutyny, wymagając odnalezienia się w zupełnie nowych sytuacjach (Pokojska 2020, 22). Rolą artystów jest zatem realizacja twórczości w szerokim kontekście uwarunkowań współczesności, co prowadzi do różnych konfrontacji z rzeczywistością, negacją własnych wyobrażeń, itp. Tym samym, rola sztuki polega na stawianiu pytań, które można określić jako trudne, bowiem dotyczące przede wszystkim własnej identyfikacji. Z tej perspektywy kluczowe dla niniejszych rozważań jest pytanie o uwarunkowania konfliktu tożsamościowego artystów jako elementu, który pozwoli „uchwycić” jego istotę, specyficzną dla tego środowiska. Chodzi tu nie tyle o wspomniane powyżej, indywidualne predyspozycje do odkrywania konfliktu tożsamościowego, ale przede wszystkim o uwarunkowania społeczno-kulturowe, niezależne od jednostek.

Kluczowa dla przeciwdziałania występowaniu konfliktu tożsamościowego opartego na poczuciu własnej wartości może być akceptacja własnego, artystycznego środowiska. Styczności bezpośrednie samych twórców oparte są bowiem nie tylko na wspólnych dążeniach, poczuciu misji, itp., ale również bardziej zażyłych relacjach, np. sympatii, przyjaźni, itp. To

właśnie takie interakcje stanowią bodźce kreatywne do twórczości (An i Youn 2018), ponieważ w odróżnieniu od dyskursów publicznych o sztuce, skupiają się na określonych dylematach, dziełach niepublikowanych, należących do sfery przeżyć intymnych artysty. Grupa artystów o podobnych postawach i wartościach wzmacnia wybraną przez twórcę optykę i pomaga w jej realizacji. Z kolei w przypadku dyskusji w szerszym gronie artystycznym pobudzają twórczo w sensie wytwarzania atmosfery przyjaznej sztuce, pozyskując zainteresowanie społeczne sztuką, itp. (Krawczak 2013, 115-116). Powyższe ustalenia sugerują, że w oparciu o szczere, głębokie relacje wewnątrz wspomnianego środowiska możliwy jest dalszy rozwój warsztatu artystycznego, zdolność do przyjęcia krytyki, wyciągnięcia konstruktywnych wniosków z dyskusji o efektach pracy artystycznej, wyartykułowanie najbardziej skrytych i niedostępnych dla potencjalnych odbiorców inspiracji, refleksji, ekspresji, itp. Tym samym, aktywność artystyczna i twórcza inspiracja są możliwe właśnie dzięki silnemu poczuciu przynależności i akceptacji, czy wręcz tożsamości w środowisku artystycznym (Santoro 2008, 21). Poczucie przynależności i akceptacji sprzyja kształtowaniu własnej wartości, a także pozwala na zdefiniowanie własnego miejsca na świecie (Pawłowska 2021, 190).

Strukturalny konflikt tożsamościowy artystów obejmuje swoim zakresem także aspekt wyzwania wobec oczekiwań publiczności w zakresie treści i formy ekspresji artystycznej. Wraz z początkiem tzw. kultury masowej, wzrostem zamówień na dzieła artystyczne i szerokim spektrum ich upowszechniania artyści zmuszeni zostali do zmiany dotychczasowego sposobu realizacji twórczości artystycznej. Widoczne są tutaj uwarunkowania charakterystyczne dla podejścia biznesowego, korporacyjnego, które istotnie wpływają na sposób realizacji pracy twórczej w obrębie sztuki. Przede wszystkim zmienia się podejście do czasu pracy twórczej, tj. z komfortu ukończenia dzieła w momencie satysfakcjonującej opinii jego autora w kierunku raczej sztywnego, z góry ustalonego terminu (tzw. deadline'u). W sposób oczywisty taka sytuacja wpływa na sam proces twórczy, nie zawsze pozwalając na głębsze przemyślenie koncepcji, realizację wszystkich zamysłów i wizji, czy też wykorzystanie pełni warsztatu artystycznego. Na refleksję zasługuje zatem kwestia samodzielności, czy też niezależności procesu twórczego wobec współczesnych uwarunkowań, np. zmieniającego się podejścia do sztuki jako elementu świata komercyjnego.

Zgodnie z komunikacyjnym ujęciem sztuki proces społecznego odtworzenia kultury nie stanowi biernej recepcji, lecz swoisty dialog pomiędzy nadawcą a odbiorcą, który oznacza jej współtworzenie. Ostateczny kształt sztuki, poziom i znaczenie są determinowane poprzez cechy każdego z podmiotów omawianego procesu, ich miejsce w strukturze społecznej i typ

interakcji (Kłoskowska 2007, 292). Segmentacja odbiorców sztuki (Kwiatkowski i Nessel-Lukasik 2017, 35; Macalik i Pluta-Olearnik 2017, 266) wskazuje na konieczność „balansowania” pomiędzy realizacją własnej wizji a oczekiwaniami różnych grup publiczności, co stanowi oczywisty konflikt interesów. Tym samym, ekspresja artystyczna w pierwotnie zakładanej formie nie zawsze jest zbieżna z oczekiwaniami poszczególnych odbiorców. Walka o uznanie na rynku sztuki, a więc koncentracja na popularności i prestiżu może prowadzić do sytuacji sprzeczności w obrębie własnej identyfikacji. Zorientowanie na sukces biznesowy przedsięwzięcia artystycznego (chęć zaspokojenia oczekiwań publiczności) może bowiem oznaczać rezygnację z własnych, pierwotnych założeń w odniesieniu do dzieła i tym samym niejako rezygnację z wyrażania własnego „ja”. Współczesna aktywność artystyczna jest zatem sztuką „kompromisu”, czyli poszukiwaniem rozwiązań, które pozwolą na satysfakcję wszystkich uczestników.

Powyższe ustalenia pozwalają twierdzić, że twórcy sztuki są ukształtowani przez oddziaływanie innych ludzi, którzy są niejako produktami poprzedniej kultury. Ludzie są zawsze bezpośrednimi przyczynami wydarzeń kulturowych, zaś przyczyny stanowią dostosowany do istniejących form rezultat poprzednich sytuacji kulturowych (Kroeber 2002, 169). Wobec dynamiki życia społecznego rzeczywiście trudno byłoby podważyć, zanegować czy całkowicie wykluczyć wpływ otaczającej struktury społecznej na proces twórczy, zarówno w zakresie samej istoty twórczości, jak również jej treści. Odbiorcy sztuki tylko pozornie pozostają bierni w procesie twórczym sztuki, bowiem w rzeczywistości oddziałują na ich kształt, *wytwarzając w przeżyciu przedmiot estetyczny, ukonkretniając dzieło sztuki i przeżywając je na swój własny sposób, wykorzystując tym samym tę właściwość dzieła sztuki, iż nie jest ono jeszcze w pełni jednoznaczne i dopuszczając różne sposoby konkretyzowania* (Gołaszewska 1986, 11). Twórcy podejmują aktywność artystyczną także, albo przede wszystkim ze względu na otaczających ich ludzi, którzy często stanowią źródło informacji o, czy też bezpośredni przyczynek do wrażeń na temat bieżących zjawisk i procesów rzeczywistości. W proces twórczy wpisane jest zatem obserwowanie reakcji i poznawanie opinii na temat efektów końcowych pracy artystycznej, jako nieocenionego źródła informacji o społecznej percepcji tematyki podjętej w przekazie symbolicznym, adekwatności zastosowanych środków wyrazu artystycznego, itp., a więc nieodzownych dla dalszego rozwoju artystycznego i kształtowania wrażliwości artystycznej. Różnorodność sposobów oceny i interpretacji dzieł sztuki przez odbiorców wpływa na artystów i na sam proces twórczy, skłaniając do refleksji i stawiania pytań egzystencjalnych, o podłożu świadomościowym

i tożsamościowym. Ponadto, uczestnictwo w sztuce – o ile jest uczestnictwem zaangażowanym – powoduje zmianę w obrębie świadomości społecznej, w kierunku asymilacji pewnych wartości, treści, sposobów postrzegania, oceny, interpretacji, itp. i kształtowania odbiorców i ich przygotowywania do konsumowania sztuki, nadając im twórczą podmiotowość (Niziołek 2015, 179). Tym samym, wzrost poziomu kapitału kulturowego odbiorców sztuki zmusza artystów do rozwoju, wejścia w głębszą relację z ewoluującą publicznością.

Odbiorcy sztuki cechują się zróżnicowanym dostępem do kapitału kulturowego (np. poziomu wykształcenia), który determinuje poziom percepcji przekazów symbolicznych, wymagających kompetencji z zakresu myślenia abstrakcyjnego, ale także znajomości określonych elementów kulturowych (np. odniesień do dziedzictwa kulturowego danego regionu bądź społeczności). W miarę jak struktura społeczna ulega przekształceniom, np. poprzez np. dążenie do unifikacji kulturowej, niektóre symbole i związki znaczeniowe przestają być powszechnie rozumiane, albo interpretowane zgodnie z przyjętym do tej pory sposobem. Artyści posługując się takimi elementami przekazu symbolicznego „zderzają się” z pewną częścią publiczności, która nie jest zdolna do odnalezienia właściwego znaczenia źródłowego. W takiej sytuacji trudno jest o nawiązanie więzi porozumienia, co może prowadzić do pewnego dysonansu poznawczego w obrębie artystycznej tożsamości. Skoro pewne elementy dziedzictwa kultury zastosowane w przekazie symbolicznym nie zostały zrozumiane przez publiczność, to rodzi się pytanie o wspólnotę kulturową, o aspekty stanowiące o wzajemnej identyfikacji i poczuciu więzi, o fundamenty zbiorowej tożsamości. Doświadczenie styczności artystów z brakiem zrozumienia ich przekazu symbolicznego osadzonego na wspólnych z publicznością aspektach dziedzictwa kultury skłania do refleksji nad ich miejscem w tej społeczności, wywołując konflikt tożsamościowy w obrębie dostępu do zasobów (w tym przypadku kapitału kulturowego) (Linkiewicz 2011, 22; Zimnica-Kuzioła 2011, 52). Poczucie wykluczenia czy izolacji twórców sztuki na skutek zróżnicowania w poziomie percepcji przekazów symbolicznych wymaga zatem kreatywnego podejścia, pewnej kontestacji dotychczasowych narzędzi komunikowania symbolicznego, w tym m.in. poszukania innego języka (zastosowania innych symboli znaczeniowych) dla osiągnięcia porozumienia.

Zróżnicowanie w dostępie do kapitału kulturowego stanowi zresztą przyczynę konfliktu tożsamościowego artystów także w innych okolicznościach. Mam tu na myśli poziom kompetencji w zakresie technologii informacyjno-komunikacyjnych, stwarzających możliwości bezpośrednich interakcji i swobody w wyrażaniu ekspresji, ich kumulacji czy upowszechniania. Coraz częściej czas wolny i praca zawodowa mają miejsce w sieci, przez co

wirtualna przestrzeń staje się niekontrolowanym środowiskiem kreatywnym (Kopeć 2016, 56). Sztuka pozostaje bowiem *przestrzenią wytwarzania wykluczenia społecznego, które potęguje coraz silniejszy związek między uczestnictwem w kulturze a dostępem do nowych technologii* (Niziołek 2015, 35). Aktualnie dostępne rozwiązania informatyczne przyczyniają się do zwiększenia poziomu zaangażowania, zwłaszcza amatorskich twórców, w procesy związane z produkcją dóbr kultury. Świat wirtualny jest na tyle silnie przenikliwym elementem codzienności, że trudno jest wykluczyć sytuację czerpania z niego inspiracji na potrzeby zawodowe (kursoryczne i jednoznaczne oddzielenia momentu relaksu od myślenia o pracy), zwłaszcza w przypadku zawodów o twórczym charakterze. Z drugiej strony dotychczasowe badania nad środowiskiem artystycznym wskazują, że nadal w niewielkim stopniu zauważa się relacyjny charakter sieci Internet (Bryłowska 2016, 47), przez co jego potencjał pozostaje nie w pełni wykorzystany. Umożliwia jednak wzajemną komunikację poprzez rozpowszechnianie swoich efektów pracy, a co za tym idzie dyskurs wewnętrzny środowisk twórczych, tj. wymianę poglądów pomiędzy tymi bardziej i mniej zaawansowanymi artystami (Krzysztofek 2010, 94-112). Co istotne, dyskurs za pośrednictwem nowoczesnych narzędzi komunikacji odbywa się w błyskawicznym czasie, tj. umożliwiającym niemal natychmiastową reakcję na bieżące zmiany otoczenia zewnętrznego. Cechą charakterystyczną tego typu przestrzeni dla formułowania przekazów jest także jej otwartość (Myślak i Siudak 2019, 89), a więc możliwość nie tylko swobody w emisji przekazu do szerokiej rzeszy odbiorców, ale także odbierania szeregu informacji zwrotnych. Produkty aktywności twórczej zaraz po upublicznieniu w sieci Internet przybierają podwójny status: z jednej strony wciąż pozostając lokalnymi, a z drugiej globalnymi. Oznacza to, że potencjalnie wszyscy użytkownicy tej technologii mogą je dowolnie interpretować (Krauze-Sikorska 2012, 153) i nadawać im odmienne od intencji autora znaczenia, a w efekcie wrócić do niego w zmienionej postaci (nie koniecznie w sensie dosłownym). Odbiorcy sztuki, która jest dystrybuowana za pośrednictwem nowoczesnych technologii, mają większą śmiałość w jej ocenie i interpretacji. Istnieje bowiem powszechne przekonanie o braku możliwości bezpośredniej identyfikacji i byciu anonimowym w Internecie (Leszczyńska 2019, 33), co zachęca do bardziej odważnego podjęcia wyzwania odniesienia się do efektu pracy twórczej. Będąc pozbawionym wszelkich barier w wyrażaniu własnych sądów, ocen, itp. i wyłaniających się interpretacji, odbiorcy wpływają na pierwotną wizję dzieła artystycznego danego twórcy. W związku z powyższym, dostęp do nowoczesnych technologii z jednej strony stwarza nowe możliwości ekspresyjne i tożsamościowo twórcze, szczególnie dla obeznanym z takimi rozwiązaniami artystów, ale jednocześnie zdaje się narażać na surową ocenę efektów ich pracy twórczej. W efekcie wejście w środowisko artystyczne staje się

wyjątkowo łatwe, kształtując poczucie identyfikacji z innymi twórcami sztuki i kształtując tożsamość, ale jednocześnie stwarza przestrzeń do styczności z wieloma krytycznymi opiniami na temat własnych wytworów artystycznych, które mogą zniekształcać dotychczas wykreowany obraz własnej identyfikacji.

Wobec zróżnicowania w oczekiwaniach konsumentów sztuki względem jakości dzieł artystycznych i powszechności w dostępie do nich za pośrednictwem nowoczesnych technologii informacyjno-komunikacyjnych widoczny jest strukturalny konflikt tożsamościowy artystów, który dotyczy aspektu pełnionej przez nich roli w przestrzeni sztuki. Misją twórców sztuki jest m.in. recenzowanie rzeczywistości społeczno-kulturowej i politycznej, co nie oznacza wcale odejścia od realizacji funkcji rozrywkowej. Próba łączenia tych dwóch elementów nie zawsze jednak jest możliwa do pogodzenia, co może prowadzić do pewnej sprzeczności w obrębie własnej identyfikacji. W tym przypadku konflikt tożsamościowy artystów jest skupiony wokół podejścia do realizacji misji. W takiej sytuacji, zasadnym staje się pytanie o to, jaką misję realizują artyści w danym przedsięwzięciu artystycznym? Nie sposób bowiem nie zauważyć, że współczesna aktywność w obszarze sztuki podlega procesom uniwersalizmu, charakterystycznym dla wymiaru produkcji, tj. cyklu i recyklingu (Baudrillard 2006, 125-126). Innymi słowy, niektóre projekty artystyczne, zorientowane wyłącznie na rozrywkową funkcję sztuki, stają się elementami przemysłu kreatywnego i podlegają procesom charakterystycznym dla sfery biznesu. W takim przypadku coraz większe znaczenie przywiązuje się do zabiegania o publiczność i zwrócenie jej uwagi choć na chwilę na konkretnym efekcie pracy twórczej, zaś miarą sukcesu jest przede wszystkim wymiar biznesowy, a dopiero w dalszej kolejności artystyczny. Sytuacji nie ułatwia zjawisko uniwersalizmu sztuki, które przyczynia się do kulturowego konformizmu i uśpienia kreatywności (Aldridge 2006, 104). Z kolei, zupełnie odmienną logikę misji artystycznej prezentują projekty artystyczne, zorientowane np. na recenzję rzeczywistości. Ich istotą jest przede wszystkim komunikacja z publicznością na temat ważnych z punktu widzenia danej społeczności treści.

Powyższe dylematy artystów w zakresie ich roli w sztuce i wyłaniający się na tym tle konflikt tożsamościowy są powiązane także z relacjami z instytucjonalną sferą kultury, a w szczególności stosunkiem do polityki kulturalnej państwa jako dysponenta kapitału ekonomicznego, wytyczającego pewne ramy pola produkcji kultury (Bourdieu 2005). Aspekt redystrybucji środków finansowych na kulturę wskazuje także na drugi obszar stanowiący przyczynę konfliktu tożsamościowego artystów, tj. walki o zasoby. Jej ramy wyznacza



działalność stosownych instytucji publicznych lub prywatnych poprzez określone reguły i zasady określające zinstytucjonalizowane formy aktywności twórczej, w tym także ich rozpowszechnianie. W praktyce oznacza to oddziaływanie na proces twórczy za pomocą instrumentu dystrybucji środków finansowych na realizację wybranych projektów artystycznych, co w niektórych przypadkach oznacza ingerencję np. w repertuar obiektywnie dostępnych przekazów symbolicznych. Brak państwowego wsparcia instytucjonalnego dla dostępności do różnorodności form i zakresów tematycznych aktywności artystycznej zawęża możliwość wyboru styczności z niektórymi produktami pracy twórczej, wytwarzając pewien repertuar dzieł artystycznych. W praktyce oznacza to, że te przedsięwzięcia artystyczne, które nie mieszczą się w określonej wizji fundatorów, nie spełniają ich oczekiwań muszą być zorganizowane (zabezpieczone pod względem finansów, zasobów, działań promocyjnych, itd.) samodzielnie przez twórców sztuki, co może być wysiłkiem ponad ich możliwości. Instytucjonalne wskazanie na dzieła bardziej oczekiwane (które mogą uzyskać dofinansowanie) wyklucza część przekazów symbolicznych jako niepotrzebnych, nieprzydatnych. O wiele bardziej skuteczne jest eliminowanie określonych treści niż określenie ich faktycznej recepcji i charakteru odbioru (Kłoskowska 2007, 275). Jak wskazuje jeden z raportów na temat wykorzystywania mechanizmów cenzury w sztuce w Polsce, ochronie podlegają nie tyle wolności artystów i obywateli, ile raczej tradycyjnie rozumiana obyczajowość czy uczucia religijne. W efekcie bliskości stosunków władzy państwowej z władzą religijną wiele projektów kulturalnych albo nie może się odbyć, albo odbywa się kosztem ogromnych sporów (Majewska i Nabokina 2013, 32). Poprzez instrument finansowania określonych form aktywności artystycznej bądź określonej tematyki, itp., a także cały szereg procedur projektowania, programowania, oceny, recenzji, itp. proces twórczy wydaje się ograniczony w zakresie np. zastosowania dowolnych środków wyrazu artystycznego. Ponadto, coraz bardziej precyzyjne wymogi i oczekiwania niektórych instytucji kultury względem produktów pracy artystycznej, np. w zakresie kreowania marki artystycznej na rynku sztuki (Rentschler, Fillis i Lee 2021) mogą ingerować w proces twórczy, ograniczając swobodę artystyczną i swobodę ekspresji. Tym samym, przestrzeń wolności i niezależności artystycznej zostaje ograniczona za sprawą np. eliminacji przez politykę kulturalną państwa wybranych obszarów tematycznych, czy też niektórych form ekspresji artystycznej, choć nie przekraczają one granicy swobody wypowiedzi (Plipat 2018, 52). Prowadzenie polityki kulturalnej w sposób efektywny wpływa na zasięg oddziaływania rezultatu pracy twórczej, a więc może go ograniczyć bądź zwiększyć, ale nigdy nie będzie w stanie całkowicie wyeliminować nawet najbardziej niezgodnych z wytycznymi czy oczekiwaniami przekazów symbolicznych. Nie jest

bowiem możliwe, aby dynamikę życia społeczno-kulturowego, ze wszystkimi jego procesami i zjawiskami, w tym także w obszarze aktywności artystycznej, w pełni kontrolować za pomocą jakichkolwiek instytucjonalnych form czy organizacji. Powyższe uwarunkowania sprawiają, że wśród artystów może pojawić się sprzeczność w obrębie ekspresji własnego „ja”, stojąca w opozycji do próby cenzurowania przekazu symbolicznego. Aktywność artystyczna jest motywowana przede wszystkim wewnątrz, w co wpisuje się realizacja własnej wizji artystycznej. Poziom motywacji spada jednak, gdy tego typu aktywność stymuluje się poprzez czynniki zewnętrzne, np. poprzez finansowanie określonej wizji artystycznej (Florida 2010, 53). Powoduje to znaczne ograniczenie przestrzeni kreatywności i wolności artystycznej, narzucając określone, sztywne ramy realizacji projektu artystycznego, niejako „marnując” potencjał możliwości ekspresyjnych, wyrażania własnej wizji przez twórcę dzieła. W takiej sytuacji dochodzi do konfliktu pomiędzy realizacją pierwotnych założeń i ekspresji własnego „ja” i jednocześnie koniecznością samodzielnej organizacji budżetu projektu artystycznego, a spełnieniem wizji i oczekiwań kogoś innego, np. fundatora przedsięwzięcia artystycznego. Tym samym, wszelkie ograniczenia w zakresie ekspresji artystycznej własnego „ja” wymuszają modyfikację pierwotnej wizji dzieła artystycznego, co *de facto* oznacza cichą cenzurę ze strony podmiotów dysponujących kapitałem ekonomicznym w polu produkcji kultury.

W takich okolicznościach dostęp do zasobów, w tym m.in. kapitału ekonomicznego w postaci środków finansowych na bezpośrednią działalność artystyczną i infrastruktury umożliwiającej jej realizację, okazują się być kolejnym, ważnym uwarunkowaniem determinującym konflikt tożsamościowy artystów. Analiza realizowanej polityki kulturalnej wskazuje m.in. na sposób dystrybucji środków finansowych, które zorientowane są na duże ośrodki kulturalne, stawiając te mniejsze w sytuacji konieczności poszukiwania alternatywnych rozwiązań. Chodzi tu o sytuację, w której część artystów ma swobodny dostęp do finansowania i infrastruktury na działalność artystyczną, zaś dla pozostałych te instrumenty wsparcia są dość ograniczone (Tendera i Rubiś 2016, 121). W efekcie dochodzi do dysonansu poznawczego i stawiania pytań o przynależność do „uprzywilejowanej”, grupy artystów, a także refleksję nad wyborem określonej strategii działania wobec mechanizmu redystrybucji kapitału ekonomicznego. Środowisko artystyczne może trwale zaistnieć w większych aglomeracjach miejskich, głównie za sprawą określonych warunków niezbędnych do „uprawiania sztuki”, np. instytucji do obiektywizowania i utrwalania różnego rodzaju obiektów artystycznych (tj. sal wystawowych, galerii, klubów, itp.). Istotnym czynnikiem tworzenia sprzyjających warunków dla aktywności artystycznej jest także funkcjonowanie instytucji reprodukcujących dzieła sztuki,

opisujących dziedziny twórczości i tworzących atmosferę zainteresowania sztuką, takich jak prasa lokalna czy też specjalistyczne wydawnictwa periodyczne (czasopisma specjalistyczne). Wyzwaniem dla mniejszych miast i obszarów peryferyjnych pozostaje samo zorganizowanie warsztatu pracy twórczej, czy też wymiany myśli na temat działalności artystycznej samych twórców z ich odbiorcami i krytykami (Krawczak 2013, 109). Zazwyczaj właśnie duże aglomeracje charakteryzują się dostępem do infrastruktury, organizacji czy grup zorientowanych na obiektywizowanie, utrwalanie, reprodukowanie czy też upowszechnianie sztuki. Z uwagi na duże zagęszczenie ludności, w dużych miastach istnieje większe prawdopodobieństwo zainteresowania się obszarem sztuki. Podstawowe potrzeby środowisk twórczych w małych miastach i na obszarach wiejskich nie są więc zaspokajane w sposób dostateczny (Wojnar i Grochowski 2011, 61-89), co zmusza twórców do organizacji sprzyjających warunków pracy samodzielnie lub podejmowania aktywności we współpracy z innymi artystami lub w dużych ośrodkach kulturalnych. W praktyce oznacza to ograniczenie aktywności twórczej i brak możliwości pełnego rozwinięcia predyspozycji w danym miejscu. W efekcie artyści, którzy na co dzień nie mają dostępu do wspomnianych zasobów, stają wobec pytania o własną identyfikację, poczucie własnej wartości czy też przynależności do środowiska artystycznego.

Ostatnią kwestią, która w mojej opinii stanowi sprzeczność w obrębie własnej identyfikacji artystów jest poczucie wolności i niezależności w dążeniu do organizacji pracy artystycznej według własnej wizji. Dotychczasowe badania wskazały, że forma organizacji (np. ład korporacyjny) potrafi czasami „zdławić” twórczość (Negus i Pickeringa 2010, 14), jak w przypadku dużych, wysoko wyspecjalizowanych, zbiurokratyzowanych podmiotów (Florida 2010, 42). Elastyczność czasu pracy występuje przede wszystkim w tych organizacjach, w których przydzielane zadania nastawione są na realizację projektów, a nie rutynową pracę organizacyjną. Aktualnie realizowany model funkcjonowania ludzi wykonujących pracę o charakterze kreatywnym, w tym przede wszystkim artystów wskazuje na zintensyfikowanie, pogłębienie każdej chwili dotyczącej aktywności twórczej. Specyfiką procesów twórczych jest to, że dokonują się one bowiem w każdym czasie, a więc stanowią *na ogół czynności regresywne, uprzednie wobec nowoczesnych postaci pracy* (Baudrillard 2006, 210). Zarządzanie karierą w przypadku artystów sprowadza się zatem bardzo często do przyjęcia logiki pracy projektowej, której efektem jest m.in. zwiększona elastyczność zatrudnienia czy też obecność ryzyka w projektach artystycznych. Nie sposób nie zauważyć, że wskazane uwarunkowania zawodowe artystów są bliskie podejściu do zatrudniania (stwarzanych

warunków i kultury pracy) przez współczesnych przedsiębiorców (Kopeć 2016, 50). Tym samym, twórcy sztuki wpisują się w aktualny trend rynku pracy, charakteryzując się wysokim stopniem mobilności, stając się obywatelami świata, korzystając z jego dostępnych zasobów, w tym także przestrzennych (Ługowska 2012, 138-141) i oscylując na granicy różnych przestrzeni zawodowych (tzw. freelancerów) (Bachórz i Stachura 2015, 42), co powoduje różne napięcia i konflikty wewnętrzne. Współczesny świat „deadline’ów” zmusza do terminowej realizacji powziętego zobowiązania, co z jednej strony pozwala kreować markę artystyczną, budzi zaufanie klientów, kształtuje relacje z zamawiającym i umożliwia gromadzenie kapitału społecznego, ale z drugiej strony ingeruje w sferę wolności i niezależności procesu twórczego artystów. Specyfika procesów twórczych wymaga przestrzeni swobody (Nęcka 2001) dla kreowania dzieła artystycznego, której nie sposób zamknąć w określone ramy czasowe, zwłaszcza jeżeli są one wytyczone dość oszczędnie. Taka sytuacja może powoduje oczywisty konflikt tożsamościowy, wyrażony w zawężaniu przestrzeni ekspresji artystycznej, choć w niektórych przypadkach taka ingerencja może się także okazać uwarunkowaniem stymulującym twórczość.

Analizy przedstawione w tym podrozdziale wskazują, że konflikt tożsamościowy artystów jest kwestią złożoną i wielowątkową. Dotyczy bowiem nie tylko wewnętrznych, osobowościowych predyspozycji, związanych w przypadku artystów z ich szczególną wrażliwością i motywacją do podjęcia aktywności artystycznej, ale także aspektów zewnętrznych, społeczno-kulturowych. Konflikt tożsamościowy artystów określiłbym jako strukturalny, wynikający nie tylko z konieczności rywalizacji o określone formy kapitałów, ale także z wewnętrznego zróżnicowania samego środowiska artystycznego. Przede wszystkim widoczna jest rywalizacja artystów o pozycję w środowisku i na rynku sztuki, dodatkowo wzmacniana przez mitologizację twórców sztuki i współczesne ukierunkowanie na sukces. Konflikty tożsamościowe artystów są uwarunkowane także zróżnicowaniem w dostępie do kapitału kulturowego i polityką kulturalną państwa, co przekłada się m.in. na oczekiwania względem pełnionych przez twórców ról w sztuce. Uważam zatem, że próba zrozumienia zjawiska konfliktu tożsamościowego artystów powinna być oparta o analizę powiązań pomiędzy motywacjami i poszczególnymi aspektami aktywności artystycznej i ich relacjami z otoczeniem zewnętrznym.

### **Rozdział 3. Założenia metodologiczne badań własnych nad konfliktem tożsamościowym artystów**

#### **3.1. Uwrażliwienie badacza, czyli implikacje z dotychczasowych doświadczeń badawczych w obszarze kultury**

Badania socjologiczne w obszarze kultury mają już długą tradycję, która wskazuje na pewną specyfikę procesów poznawczych zorientowanych wokół tego fragmentu rzeczywistości. Dotychczasowe doświadczenia badawcze stanowią zatem wytyczne dla dalszych eksploracji, a także źródło inspiracji w podejmowaniu wysiłków na rzecz poszukiwania bardziej precyzyjnych narzędzi pomiaru. Mając świadomość pojawiających się przy projektowaniu własnego projektu badawczego wątpliwości o charakterze metodologicznym (Drozdowski 2016, 31-42), starałem się zadbać o „reżim” metodologiczny (Nowak 2008, 20) i „zaczepnąć” perspektywę poznawczą, pozwalającą na „uchwycenie” specyfiki pola sztuki.

Historia każdej z grup społecznych, w tym także artystów, pozostawia swój osad nazywany „kulturą”, jednocześnie kształtując ich postrzeganie wydarzeń, innych osób i sytuacji środowiskowej (Kroeber i Kluckhohn 1952, 182-186). Ścisłej rzecz ujmując, wartości stanowią główny element kultury, odpowiedzialny za proces integracji kulturowej (Kroeber 2002, 167-168). Oznacza to dynamiczny proces wzajemnego oddziaływania jednostek i innych elementów rzeczywistości, co wskazuje na ciągłość kultury, czy też zdolność do jej reprodukcji (Czarnowski 2005, 139; Lubaś 2008, 69), a zatem konieczność analizowania poszczególnych elementów kultury w szerszym kontekście. Poznanie sensu poszczególnych faktów kulturowych jest bowiem możliwe jedynie w odniesieniu do całej struktury społecznej (Ruciński 1971). Jedną z cech specyficznych sztuki jest właśnie brak odizolowania od wpływów zewnętrznych (Kłoskowska 2007, 56), czyli jej otwarty i interakcyjny charakter (Krajewski i Skórzyńska 2017, 12). Jak twierdził Walter Buckley, wszelkie zjawiska społeczno-kulturowe powinny być ujmowane wyłącznie jako systemy otwarte, względnie izolowane i pozostające w interakcji z kontekstem sytuacyjnym, co umożliwia ich wzajemne przenikanie (tzw. procesy dyfuzji) i wewnętrzne przekształcenia (1976). Sztuka jest więc przedmiotem zainteresowania socjologii właśnie w sensie kontekstów społeczno-kulturowych, czy też politycznych, w których ona funkcjonuje (Niziołek 2015, 57), a także społecznych kontekstów pojawiania się emocji z nią związanych i ich opisem (Matuchniak-Krasuska 2013, 46), przy czym badacz nie uczestniczy w dyskursie na temat jakości sztuki, a jedynie ukazuje konteksty procesu twórczego czy też upublicznienia dzieła sztuki, proces recepcji dzieła artystycznego oraz wpływ kontaktu sztuki na życie odbiorców (Matuchniak-Krasuska 2007, 42).

Podejmowanie procesów badawczych w badaniach zjawisk z obszaru kultury, w tym także dotyczących konfliktu tożsamościowego, wymaga otwartego podejścia, tj. gotowości na zmianę, odrzucenia dotychczasowych założeń czy poszukiwania nowych narzędzi na każdym ich etapie procesu badawczego. Jest to nieustanne przeplatanie się poszczególnych etapów projektu badawczego, tj. konceptualizacji, stawiania hipotez, gromadzenia danych empirycznych, weryfikacji hipotez i ich redefiniowania. Trudne jest także jednoznaczne wskazanie czasu zakończenia badań, których przedmiotem jest sztuka, a także określenie postaci, jaką powinny przyjmować ich efekty (Krajewski i Skórzyńska 2017, 6). Earl Babbie wskazuje wręcz, że *nie ma jednej metody prowadzenia badań społecznych. Badacze społeczni poszukują niekiedy ogólnego – acz cząstkowego – wyjaśnienia prawidłowości zachowań społecznych, innym razem skupiają się na bardziej głębokim wglądzie w specyfikę konkretnego przypadku. Obiektywność jest co prawda istotnym pojęciem w każdym badaniu naukowym, jednak dla socjologa również subiektywność może stanowić decydujące narzędzie* (2007, 14). Subtelność zjawisk związanych z konfliktem tożsamościowym wymaga twórczego podejścia, bowiem relacja pomiędzy procesem badawczym a obserwowaną rzeczywistością jest trudna do przewidzenia. Konieczne jest w tym przypadku synergiczne działanie, oparte zarówno na pogłębionej refleksji, jak i uwrażliwieniu na kontekst. W realizacji procesów badawczych znaczenie ma nie tylko wiedza i umiejętności, ale także postawy i wrażliwość badacza (Krajewski i Skórzyńska 2017, 14).

W kontekście powyższych ustaleń, przyjąłem wyzwanie „wniknięcia” w świat społeczny artystów i tym samym uwrażliwienia na procesy interakcji, a w efekcie wykształcenie zdolności do postrzegania różnic pomiędzy pojęciami nauki a pojęciami stosowanymi przez twórców sztuki. W ten sposób możliwe jest nie tylko dostrzeżenie różnic definicyjnych pomiędzy sferą nauki a praktyką rzeczywistości społecznej, ale także włączanie nowych, naukowych pojęć do twierdzeń teoretycznych (Denzin 1970, 185-218). W praktyce badawczej jest to równoznaczne z możliwością bezpośredniej obserwacji zachowań zamiast wyłączonego testowania zbioru hipotez (Quarantelli i Cooper 1966). Etap prac konceptualizacyjnych zostaje bezpośrednio zweryfikowany już na samym początku badań terenowych (Blumer 2007, 1-60). Pozwala to na wykrycie procesów i zjawisk, w których jednostki działające zaczynają podzielać ten sam świat (Schütz 1967). Wynika z tego, że sztuki nie można badać z dystansu, „zza biurka”, ale konieczne jest „przeniknięcie” do świata obserwowanego i odczytywania jej w kontekście współistniejących elementów rzeczywistości, czyli nie tylko ludzi, ale także przestrzeni, przedmiotów, technologii, instytucji, itd. (Popper

1992; Kroeber 2002). Konieczne jest tutaj przyjęcie perspektywy bezpośredniego uczestnika, a nie „obiektywnego” obserwatora (Benedict 2011). Oznacza to postrzeganie pola sztuki w kategoriach dynamicznego procesu wchodzenia w relacje, stając się jej integralnym elementem, oddziałując na nią poprzez swoją obecność i swoje działania, a więc w pewnym sensie także ją upowszechniając (Krajewski i Skórzyńska 2017, 4-5). W praktyce sprowadza się to do dyskretnego i nieinwazyjnego współuczestnictwa (Kukielko-Rogozińska 2020; Kisiel 2020; Kosman 2020), towarzyszenia, obserwacji, a więc wchodzenia w relacje z artystami w ich naturalnym środowisku.

Tym samym, można uznać, że zastosowanie właśnie inkluzyjnego i relacyjnego podejścia do realizacji projektu badawczego umożliwiła uzyskanie w miarę wiarygodnego obrazu procesu wyłaniania się różnych sposobów życia, przy jednoczesnym braku wykluczenia jakiegokolwiek czynnika na nie oddziałującego. Oznacza to, że działanie zawsze prowadzi do zmiany rzeczywistości, co wymaga spojrzenia wielostanowiskowego i wielkoskalowego, a więc rozpoznania czynników sprawczych o różnym statusie ontologicznym. Takie podejście do procesu badawczego skłania raczej do bezpośredniej obserwacji rzeczywistości i bieżącego formułowania trafnych kategorii teoretycznych, niż dysponowania w punkcie wyjścia modelem teoretycznym i jego weryfikacją w terenie (Rakowski i Skórzyńska 2017, 39-40). W praktyce realizowanego przeze mnie projektu badawczego oznaczało to rezygnację ze stawiania hipotez, chociaż analiza literatury przedmiotu wskazywała na pewne przypuszczenia w tej materii.

Powyższe inspiracje wskazują na konieczność przyjęcia w realizowanym przeze mnie projekcie badawczym dążenia do obiektywizmu. Jakkolwiek nie zabrzmi to utopijnie, pozostaje najistotniejszym założeniem wysiłku poznawczego. Znaczenie obiektywizmu w analizie zjawisk kulturowych podkreślał w swoich pracach m.in. Florian Znaniecki, wskazując na możliwość zastosowania współczynnika humanistycznego (2001, 470-473), a także powściągliwość w wartościowaniu analizowanych procesów i zjawisk społecznych. W jego ujęciu przedmiotem badań kultury są efekty twórczej działalności człowieka, ale rozumiane niejako w podwójnej dyspozycji, tj. jako konkretne działania, a także jako element pewnego ładu kulturowego (1988, 25). Znaniecki wskazuje tutaj na znaczenie kontekstu aktywności ludzkiej w procesie poznania naukowego. Twierdzi, że analizując czynności ludzkie i ich cały proces przebiegu możliwe jest poznanie ludzkiego zamiaru, ponieważ w jego opinii każde działanie ma charakter aksjonormatywny i tożsamościowy (1992, 298-344). W praktyce realizacji procesu badawczego oznacza to dla mnie nieustanne ukierunkowanie na osadzenie poznawanych faktów i danych empirycznych w szerszym kontekście życia społecznego, aby

w miarę możliwości wyeliminować tylko własną perspektywę spojrzenia na problematykę badań.

### **3.2. Cele, problematyka i zastosowana strategia badań**

Eksploracja, opis i wyjaśnienie to trzy najczęściej wykorzystywane cele w badaniach społecznych. Zastosowanie każdego z nich pociąga za sobą inne skutki dla poszczególnych aspektów planowania badania (Babbie 2007, 110), czego należy być świadomym podejmując się wyzwania realizacji własnego projektu badawczego. Rozróżnienie na charakter celów, które stanowią przedmiot badania, jest szczególnie istotne z punktu widzenia trafności poznania naukowego, a co za tym idzie wspomaga etap konceptualizacji w procesie badawczym. W przypadku prezentowanego projektu badawczego przyjęto, że będzie ono miało charakter badania opisowo-wyjaśniającego. Badania opisowe cechują się starannością i przemyślaną strategią obserwacji zjawisk i procesów społecznych, przez co są trafniejsze i dokładniejsze niż zwykły opis. Z kolei badania wyjaśniające koncentrują się na udzieleniu odpowiedzi na pytanie: dlaczego (Babbie 2007, 112-113). W istocie kluczowe z punktu widzenia poprawności metodologicznej procesu badawczego jest to, że *cel badań powinien określać badaną zbiorowość* (Nowak 2008, 45).

Celem prezentowanego projektu badawczego jest charakterystyka konfliktu tożsamościowego artystów oraz strategii zarządzania w takich sytuacjach. W toku prac konceptualizacyjnych wyróżniono dwa podstawowe pytania badawcze, które zostały sformułowane w następujący sposób:

1. Jakie są typy konfliktu tożsamościowego artystów?
2. Jakie są strategie zarządzania konfliktem tożsamościowym przez artystów?

Problematyka podjętych wysiłków badawczych dotyczy zatem próby scharakteryzowania konfliktu tożsamościowego artystów, określenia jego uwarunkowań, zakresu czy też typologii. Chodzi tutaj o ujęcie pewnej specyfiki sprzeczności występujących w obrębie identyfikacji wśród twórców sztuki, w odróżnieniu od problemów z tożsamością, jakie są obserwowane we współczesnych społeczeństwach. Ponadto problematyka badawcza dotyczy sposobów radzenia sobie z konfliktem tożsamościowym, a więc pewnych postaw, które stanowią reakcję na wspomnianą sytuację. Wydaje mi się, że nakreślona w ten sposób problematyka badań może stanowić oryginalny wkład w rozwój wiedzy socjologicznej (Silverman 2008, 103).



Biorąc pod uwagę implikacje metodologiczne wynikające z dotychczasowych badań w obszarze kultury, uwrażliwienie na jakość pozyskiwanego materiału empirycznego, a także przyjęte podejście inkluzyjne i relacyjne zdecydowano się na wykorzystanie metody jakościowej w procesie badawczym. Decyzja ta jest uzasadniona przede wszystkim ze względu na charakter celu badawczego, a także zakres problematyki badań. Nie bez znaczenia pozostają możliwości poznawcze badań jakościowych w zakresie odkrywania złożoności zjawisk społeczno-kulturowych. Poza tym, pełne poznanie uwarunkowań i specyfiki konfliktu tożsamościowego artystów wyłącznie w oparciu o analizę danych o charakterze liczbowym nie odzwierciedlałoby tej niezwykle skomplikowanej rzeczywistości. Właśnie badania jakościowe, przede wszystkim ze względu na swoją elastyczność, umożliwiają poznanie specyficznych niuansów, wyjątkowych przypadków czy procesów zachodzących w czasie (Konecki 2016, 10). Badania jakościowe pozwalają wreszcie na holistyczne ujęcie badanego fenomenu osadzonego w pewnym kontekście, co ukierunkowuje badacza na wyjaśnienie dróg, jakimi ludzie w poszczególnych sytuacjach dochodzą do zrozumienia i wyjaśnienia sytuacji, podejmują działania lub w inny sposób radzą sobie z codziennymi sytuacjami (Gorzko 2008, 42-43).

Zdecydowałem się na pozyskanie materiału badawczego przy wykorzystaniu dwóch technik. Mając na uwadze dbałość o jakość projektu badawczego (Glaser i Holton 2004, 82) podjąłem próbę ograniczenia słabości poszczególnych technik gromadzenia danych empirycznych stosując tzw. triangulację metodologiczną (Denzin 1970, 86-87). W wymiarze praktyki badawczej jest to gromadzenie wiedzy z zachowaniem następujących zasad postępowania: refleksyjnego powątpiewania w dotychczasowe ustalenia, tymczasowości dotychczasowych ustaleń oraz stosowania procedur badawczych (Babbie 2007, 319).

Pierwszym, wstępnym etapem gromadzenia danych empirycznych była analiza danych zastanych (*desk research*). Jej główną zaletą, zgodną z przyjętym założeniem o możliwie jak najbardziej dyskretnym i nieinwazyjnym współuczestnictwie, jest brak możliwości wpływu na przedmiot badań. Tym samym, podkreśla się znaczenie obiektywizmu w procesie badawczym jako pewnego postulatu w kierunku unikania subiektywizmu i arbitralności (Szczepaniak 2012, 85). Ponadto, istotną wartością dodaną analiz wykorzystujących dane zastane jest przygotowanie zasadniczego projektu badawczego (konceptualizacja), a także zwiększenie możliwości porównań różnych wyników badań dotyczących tej samej tematyki, co w efekcie może prowadzić do wzbogacenia dotychczasowych mechanizmów wnioskowania (Bednarowska 2015, 19). Należy pamiętać, że dane zastane cechują się pewną specyfiką, która

wymaga ostrożności w ich analizie, tj. krytycznym ich przefiltrowaniu i ocenie w oparciu o wiedzę na temat procesu ich powstania (Schmidt 2017, 86). Dla przykładu dane empiryczne gromadzone przez statystykę publiczną często wskazują na konieczność uwzględnienia licznych niedoskonałości, w tym m.in.: niezajomość okoliczności ich zapisu (brak pewności co do rzetelności procesu gromadzenia danych), ich selektywnego charakteru (skupienie się na wybranych wskaźnikach danego zjawiska) oraz agregatowego charakteru danych (Sułek 2002).

Analizie poddano przede wszystkim dane z materiałów źródłowych (opublikowane ekspertyzy, raporty i doniesienia z badań, analizy, artykuły oraz literaturę specjalistyczną dotyczącą przedmiotu badania). W procesie badawczym wykorzystano także wszelkie materiały (auto)biograficzne, które wskazywały na tożsamościowe relacje aktywności artystycznej. Mam tu na myśli przede wszystkim listy, wspomnienia, pamiętniki, dzienniki, notatki, zapiski, czyli materiał o charakterze osobistym. Warto bowiem pamiętać, że w analizach socjologicznych biografie stanowią cenny materiał empiryczny, ponieważ wskazują na pewne aspekty rzeczywistości społecznej oraz na sposób jej postrzegania przez jednostkę. Tym samym, w biografiami można dostrzec pewne ukryte znaczenia wskazujące na to, w jaki sposób ludzie tworzą społeczną rzeczywistość. Ponadto, część materiałów biograficznych pozwala także dostrzec te aspekty indywidualnego doświadczenia, które w badaniach społecznych zorientowanych na inny typ analizy pozostają często zakryte. Materiał (auto)biograficzny zdaje się odsyłać badacza do określonej interpretacji rzeczywistości społecznej, a więc wskazuje na życie bohatera jako pewien projekt (sposób interpretowania i reinterpretowania życia za pomocą opowieści) (Kulas 2013, 65-67). Należy zauważyć, że prowadzenie procesu badawczego z wykorzystaniem materiału o charakterze (auto)biograficznym jest niezwykle wymagające dla badacza, zwłaszcza ze względu na konieczność swobodnego balansowania między bliskością a dystansem, subiektywnością a obiektywnością, jednostkowością a społecznością (Bron 2017, 30).

Drugim, podstawowym etapem gromadzenia danych empirycznych była realizacja indywidualnych wywiadów pogłębionych. Prowadzenie badań z wykorzystaniem tej techniki gromadzenia danych empirycznych polega na realizacji opracowanego scenariusza rozmowy (tzw. dyspozycji do wywiadu), w której badacz jedynie ukierunkowuje całość dyskusji na aspekty istotne dla przedmiotu procesu badawczego. Wywiad jakościowy jest zatem interakcją pomiędzy badaczem a rozmówcą (Wojcieszek i Wojcieszek 2019). Istnieją więc pewne założenia i zestaw pytań, który należy realizować nie z użyciem konkretnych słów i w ustalonym porządku, ale w sposób naturalny, wynikający z rozmowy (Miński 2017, 33).

Jest to więc rozmowa, której badacz nadaje ogólny kierunek i stara się dociekać poszczególnych wątków, poruszanych przez rozmówcę. Rolą prowadzącego wywiad jest uzyskanie informacji kluczowych dla realizacji celów badawczych, jednak nie powinien być zbyt oczywisty dla osoby badanej, ale utrzymywany w konwencji interesującej rozmowy, tj. płynnego przechodzenia od jednej kwestii do następnej (Oppenheim 2004, 89). W toku procesu gromadzenia danych empirycznych zdecydowano się na realizację indywidualnych wywiadów pogłębionych w oparciu o opracowane dyspozycje, a także rejestrowanych w formie cyfrowej za zgodą rozmówców. Pozwoliło to na ich późniejsze wielokrotne odtwarzanie i analizowanie.

### **3.3. Populacja i sposób doboru próby badawczej**

Podjmując rozważania dotyczące tak subtelnej kwestii, jak konflikt tożsamościowy artystów, konieczne jest scharakteryzowanie członków tego środowiska. Zasadnym jest zatem postawienie pytania, kim są twórcy sztuki, co wyróżnia ich na tle innych grup społecznych, czy też kategorii społeczno-zawodowych. Na artystów należałoby zatem spojrzeć nie indywidualnie (choć jest to z pewnością ich cechą charakterystyczną), ale przez pryzmat tego co wspólne w zachowaniu, pozycji społecznej, rolach społecznych (Golka 2012b, 9), czyli w kontekście różnorodności i dużego poziomu dynamiki. Otwarty charakter sztuki sprawia, że dziś nie sposób jednoznacznie określić kogo należałoby zaliczyć do grona artystów, a kogo uznać jedynie za pretendenta do tego środowiska. Aktywność artystyczna jest dostępna niemal dla każdego, kto miałby ochotę ją podjąć – hobbystycznie lub zawodowo. Przełamaniu granic dostępu do aktywności artystycznej nie towarzyszy jednak odejście od stereotypowego sposobu postrzegania artystów przez społeczeństwo. Potoczne wyobrażenie środowiska artystycznego może bowiem konotować jakieś stereotypowe cechy dotyczące wyglądu zewnętrznego (ubioru, stylu), stylu życia (postaw, zachowań), czy innych aspektów funkcjonowania twórców sztuki w społeczeństwie (aspiracji, ambicji, ról społecznych). Z całą pewnością nie można twierdzić, że jest to zbiorowość jednolita. W rzeczywistości jednak jest to bardzo zróżnicowana pod względem wszelkich wspomnianych aspektów grupa społeczna. Czasami ktoś, kto zupełnie nie wskazuje na zaangażowanie w obszarze aktywności artystycznej, realizuje właśnie tą ścieżkę rozwoju osobistego (Cameron 2013, 16).

Słownik języka polskiego definiuje artystę jako osobę uprawiającą jakąś dziedzinę sztuki, lub odznaczającą się mistrzostwem w jakiejś dziedzinie<sup>1</sup>. Definiowanie artysty stanowi

---

<sup>1</sup> Słownik języka polskiego (<https://sjp.pwn.pl/slowniki/artysta.html>) [13.04.2018 r.].

więc współcześnie pewne wyzwanie, na co zwraca uwagę m.in. Dorota Ilczuk, która wskazuje na jego niedookreślenie na gruncie prawnym w Polsce (Ilczuk 2017, 46), zaś Grzegorz Sztabiński w swoich spostrzeżeniach podąża dalej twierdząc, że ma ono *charakter przypadkowy, doraźny, pozorny, gdyż pojęcie artysty uległo ostatecznemu oddefiniowaniu* (Sztabiński 2010a).

Ustawa z dnia 13 października 1998 r. o systemie ubezpieczeń społecznych definiuje twórcę i artystę, jako osobę prowadzącą działalność pozarolniczą. Zgodnie z art. 8, twórca to osoba, *która tworzy dzieła w zakresie architektury, architektury wnętrz, architektury krajobrazu, urbanistyki, literatury pięknej, sztuk plastycznych, muzyki, fotografii, twórczości audiowizualnej, choreografii i lutnictwa artystycznego oraz sztuki ludowej, będące przedmiotem prawa autorskiego* (ust. 7). Za artystę uważa się osobę wykonującą zarobkowo *działalność artystyczną w dziedzinie sztuki aktorskiej i estradowej, reżyserii teatralnej i estradowej, sztuki tanecznej i cyrkowej oraz w dziedzinie dyrygentury, wokalistyki, instrumentalistyki, kostiumografii, scenografii, a także w dziedzinie produkcji audiowizualnej reżyserów, scenarzystów, operatorów obrazu i dźwięku, montażyстів i kaskaderów* (ust. 8).

Zgodnie z aktualnie obowiązującą klasyfikacją zawodów i specjalności na potrzeby rynku pracy za artystów należy uznać następujące zawody: pisarz, poeta, scenarzysta, krytyk artystyczny, artysta fotografik, artysta grafik, artysta malarz, artysta rzeźbiarz, konserwator dzieł sztuki, scenograf, konserwator zabytków architektury, pozostali artyści plastycy, instrumentalista, dyrygent, kompozytor, reżyser dźwięku, muzykolog, choreograf, reżyser filmowy, reżyser teatralny, aktor, aktor lalkarz, mim, twórca ludowy, pozostali twórcy i artyści gdzie indziej niesklasyfikowani (Strojna 2014, 50-52).

Wobec powyższych wątpliwości, przyjęto za Marianem Golką, że *artystą jest człowiek zajmujący się działalnością twórczą o indywidualnym charakterze, znamionującą biegłość, a przy tym wykazującą zaangażowanie talentu, wyobraźni i innych cech osobowości, która to działalność pełni swoistą funkcję społeczną, zaakceptowaną przez zbiorowość w wyniku zapotrzebowania na określone wartości, które artysta może oferować* (2013, 77). Przyjęcie powyższej definicji nadal wskazuje na duży poziom zróżnicowania środowiska artystycznego pod względem m.in. uprawianego gatunku artystycznego, odmienności postaw wobec sztuki, statusu osiągnięcia szczebla rozwoju artystycznego, itp. (Golka 2013, 77).

Pewnym dopełnieniem przytoczonej powyżej definicji artystów mogłaby być próba oszacowania populacji tego środowiska, która także stanowi pewne wyzwanie ze względu na

jego otwarty dostęp. Ponadto, należy zwrócić uwagę, że oficjalne źródła statystyczne nie ułatwiają dokonania precyzyjnego oszacowania społeczności ludzi zajmujących się na co dzień sztuką. Dane Głównego Urzędu Statystycznego wskazują, że w 2020 r. odnotowano 242,5 tys. osób zatrudnionych w przedsiębiorstwach zaliczanych do przemysłów kultury i kreatywnych, tj. o 2,0% więcej niż w 2019 r. (Źródło danych GUS). Na podstawie dostępnych danych statystycznych można jednoznacznie wskazać na wzrost znaczenia tzw. sektora kreatywnego w polskiej gospodarce. Jakkolwiek pracownicy sektora kultury w 2014 r. w Polsce stanowili 2,5% wszystkich zatrudnionych, czyli o 0,4% mniej niż wynosiła średnia europejska, jednak roczne średnie tempo wzrostu w tym sektorze jest ponad dwa razy wyższe niż średnia europejska (Zarzycka 2016, 155).

Zaangażowanie zawodowe kobiet i mężczyzn w obszarze kultury nie odbiega od innych sektorów gospodarki. Większość osób zatrudnionych w obszarze kultury w Polsce stanowią kobiety (54%), co w porównaniu do odsetka kobiet zatrudnionych w tym sektorze gospodarki w Unii Europejskiej (47%) (Zarzycka 2016, 159) może wydawać się zaskakujące. Stopień sfeminizowania zawodów związanych z kulturą w Polsce może wynikać z wielu przyczyn, jednak nie należy przywiązywać do tego zbyt dużą wagę. Jest bowiem sprawą normalną w Polsce, że liczba kobiet przewyższa liczbę mężczyzn, co ma odzwierciedlenie w strukturze społecznej i tym samym rozkładzie częstości płci osób zatrudnionych w poszczególnych obszarach gospodarki (Źródło danych GUS).

Według dostępnych statystyk, twórczość w obszarze sztuki nie jest ograniczona ze względu na wiek. Co trzecia osoba zatrudniona w obszarze kultury w Polsce (32,03%) jest w wieku 30-39 lat, zaś co piąta (20,32%) zalicza się do najmłodszego pokolenia twórców kultury, tj. w wieku 15-29 lat. Oznacza to zatem, że nieco ponad połowa osób, które na co dzień funkcjonuje zawodowo w obszarze kultury (52,35%) nie przekracza 40 roku życia. Niemal co czwarta osoba zatrudniona w obszarze kultury (22,86%) jest w wieku 40-49 lat. Liczba osób w wieku 50-59 lat, które pracują w obszarze kultury stanowi 18,78% wszystkich zatrudnionych w tej dziedzinie życia społecznego. Najmniej liczna jest grupa osób w wieku przed emeryturą, tj. 60-64 lat (3,54%), a także w wieku emerytalnym, tj. 65 lat i więcej (2,47%). Rozkład częstości powyższego parametru wskazuje na proporcjonalny udział osób w wieku 15-59 lat wśród wszystkich zatrudnionych w kulturze w Polsce. Wyraźnie mniejsza jest reprezentacja osób najstarszych, tj. takich, które przekroczyły 60 lat (Zarzycka 2016, 157).

Zatrudnienie w obszarze kultury najczęściej wymaga wyższego wykształcenia, chociaż jak wskazują dostępne dane statystyczne nie jest to takie jednoznaczne. Zdecydowana

większość osób zatrudnionych w Polsce w sektorze kultury (63,71%) ma wyższe wykształcenie. Co trzeci pracownik obszaru kultury (35%) ukończył szkołę średnią, zaś jedynie 1,29% osób zatrudnionych w tym sektorze gospodarki ukończyło jedynie szkołę podstawową. Na podstawie powyższych danych wnioskuję, że w przypadku publicznych instytucji kultury wymogi formalne przy zatrudnieniu osób zmierzają do zwiększenia liczby osób z wyższym wykształceniem. Udział osób z wyższym wykształceniem wśród wszystkich zatrudnionych w kulturze w Polsce jest dość spory, choć odpowiada współczesnym trendom i zjawiskom związanym z inflacją dyplomów szkół wyższych (Zarzycka 2016, 160).

Przytoczone statystyki zdają się nieco obrazować zróżnicowanie środowiska artystycznego, choć nie stanowią nań „twardego” dowodu, a jedynie pewne dopełnienie nakreślonego wyżej szkicu cech charakterystycznych tej zbiorowości. Przede wszystkim jednak pokazują, że akcentowane przez badaczy kultury stanowisko dotyczące dużego poziomu dynamiki obszaru sztuki, czy też poszerzania pola autonomii sztuki i rozmycia jej granic znajdują (a w zasadzie nie znajdują) swoje odzwierciedlenie w liczbach. Wszelkie próby „ilościowego szacowania” artystów są skazane na porażkę, ponieważ wynika to właśnie ze specyfiki otwartej dostępności do aktywności artystycznej. Kluczowe zatem nie jest to, aby za wszelką cenę ująć twórców sztuki w sztywne ramy liczb, tabel, wykresów i zestawień, ale określić ich specyfikę funkcjonowania, uwarunkowania ich codzienności i osadzonej w niej pracy twórczej.

Biorąc pod uwagę powyższe ustalenia, zdecydowałem się na zastosowanie w realizowanym projekcie badawczym doboru celowego (*purposive sampling*) i metody kuli śnieżkowej (*snowball sampling*). Dobór celowy polegał na wyselekcjonowaniu rozmówców do indywidualnych wywiadów pogłębionych na podstawie zgromadzonych informacji o parametrach populacji i celu badania. Chodzi tutaj o wybór osób ze względu na ważne dla osiągnięcia celu badania informacje, których mogą oni dostarczyć, a których nie można uzyskać również z innych wyborów (Maxwell 2012, 235). Tym samym, próba celowa była pierwszym etapem kwalifikacji rozmówcy do udziału w badaniu, tj. weryfikacji spełnienia określonych cech charakteryzujących artystów.

W praktyce realizacja próby celowej polegała na kwalifikacji rozmówców do indywidualnych wywiadów pogłębionych w oparciu o spełnienie (wszystkich) następujących kryteriów:

- prowadzenie działalności twórczej o indywidualnym charakterze;

- przekonanie środowiska artystycznego o biegłości działalności twórczej;
- przekonanie środowiska artystycznego o zaangażowaniu talentu w działalność twórczą,
- przekonanie środowiska artystycznego o występowaniu takich cech osobowości, jak wyobraźnia i inne, przypisywane środowisku twórczemu;
- przekonanie środowiska artystycznego, że działalność twórcza pełni swoistą funkcję społeczną, a w szczególności kreuje przekaz symboliczny.

Powyższe kryteria stanowią cechy charakteryzujące artystów opisane przez wielu badaczy kultury, a skompilowane przez Mariana Golkę (1996, 86), stanowiąc tym samym bezpośrednie odniesienie do przyjętej w realizowanym projekcie badawczym definicji.

Z kolei metoda kuli śniegowej stanowiła mechanizm „pozyskiwania” uczestników do badania w oparciu o informacje uzyskane od członków danej populacji, czyli w tym przypadku osób ze środowiska artystycznego spełniających kryteria próby celowej. Uzasadnieniem zastosowania metody kuli śniegowej w procesie doboru próby badawczej jest trudność z dotarciem do określonej zbiorowości ze względu na brak listy (spisu i kontaktów) potencjalnych uczestników badania (Sęk 2015, 60-61). Ponadto, ten sposób doboru uczestników badania jest uzasadniony w sytuacji, gdy cel badawczy ma charakter eksploracyjny (Babbie 2007, 206), jak to ma miejsce właśnie w opisywanym projekcie badawczym.

Założeniem zastosowanego doboru próby było pozyskanie zróżnicowanych rozmówców pod względem następujących cech: wieku, wykształcenia, zakresu działalności artystycznej, doświadczenia artystycznego i profesjonalizacji działalności artystycznej. Kluczowe było uzyskanie efektu pozyskania relacji artystów o odmiennych historiach życiowych i doświadczeniach, tak, aby wykluczyć ewentualność narracji w jakimś obszarze rzeczywistości z jednej tylko perspektywy.

W obowiązujących standardach metodologii badań jakościowych trudno jest mówić o minimalnej liczbie wywiadów pogłębionych, które należy zrealizować w projekcie badawczym, choć niektórzy znawcy tematu przedstawiają dość jednoznaczne wskazanie w tym zakresie, np. 30-40 jako liczba w zupełności wystarczająca (Oppenheim 2004, 87). Ostatecznie do niniejszej analizy włączono 37 wywiadów.

Struktura społeczno-demograficzna artystów, którzy wzięli udział w badaniu jest zgodna z pierwotnym założeniem zróżnicowania pod względem cech charakterystycznych. Nieznaczna większość rozmówców stanowili mężczyźni (20 mężczyzn i 17 kobiet). Wyższe

wykształcenie jest cechą zdecydowanej większości osób (31 artystów), ale nie zabrakło twórców sztuki z wykształceniem średnim (6 artystów). Struktura ich wieku przedstawia się następująco: do 29 lat – 8 osób, 30-39 lat – 7 osób, 40-49 lat – 6 osób, 50-59 lat – 6 osób, 60 lat i więcej – 9 osób. Artysci, którzy wzięli udział w badaniu, reprezentują dość szerokie spektrum działalności artystycznej, choć w niektórych przypadkach jednoznaczne określenie dominującego zakresu jest trudne, czy wręcz niemożliwe, np. reżyserka teatralna, scenarzystka, dyrektorka artystyczna teatru w jednej osobie. Przeprowadzono indywidualne wywiady pogłębione z przedstawicielami następujących profesji artystycznych.

Tabela 1. Profesje artystyczne występujące w badanej grupie twórców sztuki.

Profesja artystyczna	Liczba wskazań
aktorstwo	2
architektura	1
choreografia	1
dyrektorstwo artystyczne	1
dyrygentura	1
fotografia	3
grafika	2
kompozytorstwo	2
konserwacja dzieł sztuki	1
krytyka sztuki	2
malarstwo	6
muzyka	3
piosenkarstwo	2
pisarstwo	3
plastyka	1
poetyka	3
reżyseria dźwięku	1
reżyseria filmowa	1
reżyseria teatralna	3
rzeźbiarstwo	2
scenarzystka	3

Źródło: opracowanie własne.



Warto zaznaczyć, że łączna liczba wskazań nie sumuje się do 37, ponieważ kilka osób zadeklarowało na więcej niż jedną aktywność artystyczną. W badanej grupie twórców sztuki kilkoro z nich podejmuje aktywność artystyczną jedynie hobbystycznie (pozazawodowo).

### **3.4. Realizacja badań terenowych i podejście do analizy materiału empirycznego**

Sformułowany początkowo zakres tematyczny badań okazał się być zbyt ogólny, o dużej liczbie wątków, co skłoniło mnie do zawężenia analizy i skupienia się na jednym fragmencie rzeczywistości świata artystycznego, tj. konflikcie tożsamościowym. Uznałem, że obszar ten jest stosunkowo słabo spenetrowany na gruncie socjologii i stanowi interesujące poznawczo poszerzenie współczesnego pola produkcji kultury.

Początkowo wyselekcjonowałem kilka osób spełniających cechy charakteryzujące artystów (kryteria próby celowej), o różnym zakresie działalności artystycznej, a następnie podjąłem próbę umówienia spotkania. Był to moment kluczowy, bowiem jak słusznie zauważyli Chava Frankfort-Nachmias i David Nachmias: *faza budowania relacji społecznych jest prawdopodobnie najważniejszym elementem pracy terenowej* (2001, 307). O spełnieniu poszczególnych kryteriów decydowałem w oparciu o uzyskaną w drodze konsultacji opinię środowiska artystycznego odnośnie do wysokiego poziomu jakości pracy artystycznej. Nie ze wszystkimi wyselekcjonowanymi artystami udało mi się nawiązać efektywny kontakt, a także umówić na wywiad bądź uzyskać zgodę na rejestrowanie cyfrowe przebiegu rozmowy. Z kolei każdy efektywny wywiad skutkowało pozyskaniem 2-3 kolejnych kontaktów do artystów, wraz z rekomendacją rozmówcy dla badacza (metoda kuli śniegowej), co stanowiło ważne wsparcie i umożliwiało swobodne wejście w relację.

Planowanie i realizacja pracy w terenie napotkały szereg wątpliwości o charakterze etycznym, które wymagały znalezienia konkretnego rozwiązania, zgodnego z obowiązującymi w naukach społecznych standardami (Rancew-Sikora i Cymbrowski 2016b). Dotyczyło to różnych sytuacji, w tym m.in. wynikających z ryzyka bezpośredniego kontaktu z rozmówcą (Rancew-Sikora i Cymbrowski 2016a). Przede wszystkim respektowałem zasadę dobrowolnego uczestnictwa, co oznacza, że wszyscy rozmówcy wyrazili dobrowolny chęć udziału w badaniu i nie starałem się oddziaływać na poszczególnych uczestników badania poprzez ich przełożonych – w przypadku instytucjonalnych form kultury – lub jakiegokolwiek inne formy i relacje współzależności. Oznacza to także respektowanie zasady świadomej zgody, czyli że każdy z uczestników badania wyraził zgodę na udział w badaniu, w oparciu

o uzyskaną wcześniej ode mnie informację o wszelkich możliwych konsekwencjach i następstwach takiej styczności. W toku prac analitycznych i redakcyjnych starałem się uwzględnić zakaz ujawniania danych wrażliwych. Przejawia się to tym, że wszelkie informacje, które mogłyby w jakikolwiek sposób narazić rozmówcę na postawy i zachowania związane z kontrolą społeczną zostały przeze mnie pominięte w niniejszym opracowaniu. Przytaczane fragmenty wypowiedzi nie zawierają zatem elementów, które mogłyby stanowić wyzwanie w sensie emocjonalnym dla uczestników badania. Ostatnią zasadą, której starałem się przestrzegać dotyczy ochrony tożsamości badanych. W praktyce sprowadza się to do tego, że wszystkie przytaczane fragmenty wypowiedzi są możliwe do identyfikacji ze względu na konkretną osobę jedynie przeze mnie jako badacza, dysponującego materiałem empirycznym. Zapewnienie anonimowości poprzez ukrycie danych umożliwiających choćby przypuszczenie, co do autorów poszczególnych wypowiedzi jest moim etycznym obowiązkiem, który wpływa na kreowanie dobrego wizerunku i zaufania do badań społecznych.

Ponadto, w toku pozyskiwania danych empirycznych natrafiono na sytuacje wątpliwości i daleko idącej ostrożności niewielkiej części rozmówców w kwestii rejestrowania przebiegu wywiadu, a w szczególności ich wypowiedzi. W takiej sytuacji nie wszystkie wywiady pogłębione zostały zarejestrowane cyfrowo, bądź też uzyskały jednoznaczną zgodę na publiczną prezentację w formie przytaczania fragmentów wypowiedzi. Warto zaznaczyć, że pomimo zgody na przytaczanie poszczególnych fragmentów wywiadów tożsamość uczestników badania pozostaje niejawna.

Kluczowe z punktu widzenia poprawności realizacji przyjętych założeń metodologicznych jest wnioskowanie z danych empirycznych w taki sposób, aby prezentowany opis badanej rzeczywistości można było określić jako sensowny, faktyczny, i możliwy do uznania przez badane środowisko. Wnioskowanie z danych empirycznych w przypadku dążenia do konstrukcji teorii naukowej odbywa się zatem w oparciu o postawę wątpienia, której zakres wydaje się być z zasady nieograniczony. Zdystansowanie w stosunku do postaw i zachowań uczestników życia społecznego, jak również do własnego sposobu ich postrzegania – a w szczególności wiedzy wynikającej z przynależności do świata fizycznego i społecznego – powinna w tym przypadku być zobiektywizowana przez pryzmat szerszego kontekstu zjawisk i procesów społeczno-kulturowych. Prowadzi to do sytuacji, w której początkowe wnioski z czasem zostają zastępowane przez rosnącą liczbę potwierdzonych i zrewidowanych założeń (Goodenough 2004, 112).

Praca analityczna z materiałem empirycznym odbywała się w oparciu o model konstrukcjonistyczny, który wskazuje na nadrzędną rolę interakcji nad znaczeniem (Silverman 2008, 33). Należy przy tym pamiętać, że badanie jakościowe *może mieć wiele różnych znaczeń, łączyć szeroką gamę metod, a jego zaplecze mogą tworzyć różniące się między sobą modele* (Silverman 2008, 37). Kluczową jednak kwestią był postawiony problem badawczy i dążenie do jego rozwiązania. Zgodnie z koncepcją konstrukcjonizmu porządek znaczeń jest budowany w oparciu o wiedzę, która określa jednocześnie granice rzeczywistości i naturalną wizję świata. Kluczowy w tym związku pomiędzy rzeczywistością i wiedzą jest kontekst społeczny. Uczestnicy bezpośrednich interakcji nadają światu znaczenie za pośrednictwem języka poprzez zinternalizowane w procesie socjalizacji „społeczne słowniki”, które z jednej strony strukturyzują postrzeganie świata przez jego uczestników, a z drugiej strony oddziałują na kształt rzeczywistości społecznej (Berger i Luckmann 1983). Podejście konstrukcjonistyczne jest zorientowane na odkrywanie jedynie prawdziwych sensów znaczeniowych i negowanie istnienia jakichkolwiek transcendentnych metasłowników (Gergen 1995: 25). Podkreśla to interakcyjny, tj. relacyjny charakter procesów poznawczych.

Opis rzeczywistości w oparciu o konstrukcjonistyczny model badawczy może być zorientowany zarówno na procesy, jak i efekty tych procesów, czyli społeczne konstrukty wytwarzane w bezpośredniej komunikacji. Konstrukcjonizm społeczny skupiony jest w szczególności na związkach jednostek, analizując je w poszczególnych kontekstach, tj. mikrostruktur (np. konwersacja, tekst, działanie) i makrostruktur (historia, ekonomia, polityka itp.) (Zwierzdzyński 2012, 125). W praktyce analitycznej oznacza to krytyczne spojrzenie na wiedzę zdroworoządkową, osadzenie jej w kontekście historyczno-kulturowym i w procesach społecznych, a także utożsamienie z działaniem społecznym (Burr 2003, 2-9).

Przyjęty w procesie badawczym model podejścia do danych empirycznych wynika także z mojej inspiracji fenomenologią transcendentną. Opiera się on na założeniu poznawania rzeczywistego świata poprzez doświadczenie bezpośredniej styczności z tym, co faktyczne. W procesie swobodnej wariacji faktycznych doświadczeń i w odniesieniu do wyobrażeń jednostki na temat świata powstaje idea doświadczenia tego, co potencjalne w ogóle. W tej perspektywie analitycznej spojrzenie jest ukierunkowane na świat potencjalny i jego ontyczne struktury w kierunku możliwego nadawania sensu i uzasadniania bytu, bez których jest on nie do pomyślenia. (Husserl 2015, 117-118).

Rozdziały empiryczne powstały w głównej mierze w wyniku wyłaniających się kategorii analitycznych z danych o charakterze jakościowym. Innymi słowy są one efektem

systematycznej i pogłębionej analizy danych empirycznych, tj. zapisów zarejestrowanych wywiadów. W trakcie analizy zgromadzonych danych empirycznych poszczególne fragmenty wypowiedzi artystów były poddawane kodowaniu (wskazywaniu na konkretne wątki i kategorie analityczne). Krystalizujące się w czasie procesu badawczego wątki i kategorie analityczne były rozwijane i uzupełniane aż do przekonania badacza o ich względnym nasyceniu (tj. momentu, w którym nie pojawiały się dane wskazujące na ich inną interpretację). Rezultat niniejszego procesu badawczego jest pochodną analiz danych empirycznych, co oznacza, że wszelkie propozycje teoretyczne nie są wynikiem logicznie dedukcyjnego wnioskowania na podstawie wcześniej przyjętych aksjomatów lub założeń, ale stanowią efekt długotrwałych, systematycznie prowadzonych badań terenowych. Tym samym, zgromadzony materiał empiryczny odnosi się bezpośrednio do zjawisk występujących w rzeczywistości społeczno-kulturowej. Implikuje to konieczność nieustannego przeplatania się w czasie poszczególnych etapów procesu badawczego, a więc gromadzenia danych empirycznych, konstruowania hipotez oraz ich weryfikacji (Konecki 2000, 28-29).

## **Rozdział 4. Typy konfliktu tożsamościowego artystów**

We współczesnej, szybkiej, amorficznej i ukierunkowanej na tymczasowość wszelkich relacji rzeczywistości (Bauman 2012, 46-47), jednym z podstawowych problemów ludzkiego funkcjonowania jest kwestia własnej tożsamości (Kociuba 2016). Jej poszukiwanie i kształtowanie stanowią wyzwanie na całe życie, a realizacja odbywa się w warunkach codzienności. Każdego dnia istnieje bowiem konieczność dokonywania niezmiernie liczby wyborów, które nie pozostają bez wpływu na dalsze losy i kreowanie projektu własnego „ja” (Giddens 2007, 113-115). Należy przy tym podkreślić, że oferta dostępnych możliwości jest bardzo bogata, co przysparza wielu dylematów tożsamościowych, np. sytuacji, w których dokonane wybory są niespójne względem własnej identyfikacji. Problemy z tożsamością dotyczą zatem w szczególności wysiłków samookreślenia wobec wielu sprzeczności w obrębie własnego „ja”. Zresztą tożsamość w świadomości jednostki lub grupy społecznej pojawia się najczęściej właśnie w sytuacji związanej z ryzykiem, konfrontacją, czy jakimś zagrożeniem (Bauman 1993; Giddens 2007, 253). W warunkach niepewności, niestabilności, płynności, wszelkie trudności z samookreśleniem są dość oczywistą i spodziewaną konsekwencją, dlatego o wiele bardziej naturalna staje się postawa niekonsekwencji i zmiany powziętej dotychczas decyzji. W tym przypadku można mówić o tymczasowości, płynności indywidualnych identyfikacji (Leszniewski 2007).

Rzeczywistość niepewności i niedookreślenia stanowi współcześnie przestrzeń społecznego funkcjonowania, której nieodzownym aspektem jest nieustanne poszukiwanie własnej tożsamości, z czym zmagają się także środowisko artystyczne. Podejmowanie aktywności twórczej w obszarze sztuki stwarza możliwość stawiania odważnych pytań egzystencjalnych, tożsamościowych i poszukiwania na nie odpowiedzi. Wejście w proces twórczy pozwala bowiem na podjęcie refleksji, a w konsekwencji ekspresję zewnętrzną i tym samym uczestnictwo w dyskursie publicznym w zakresie mniej lub bardziej „ugruntowanych” przekonań i samookreślenia. Jest to proces przejścia z fazy rozproszonej do fazy osiągniętej procesu redefinicji tożsamości (Brzezińska 2017, 49-51). Z tych powodów świat sztuki jawi się niezwykle atrakcyjnie, szczególnie dla młodych ludzi, którzy cechują się pełnią niezaspokojonych ambicji, niespełnionych marzeń, pomysłów i wizji rozwoju, itp., co prowadzi do stawiania egzystencjalnych pytań o własną przyszłość i tożsamość. W praktyce jednak bycie artystą nie daje gwarancji uzyskania odpowiedzi na nurtujące pytania tożsamościowe (choć prawdopodobieństwo znalezienia odpowiedzi jest większe, niż w przypadku innych ról społecznych), ale z pewnością wiąże się z nieustannym zmaganiem ze sprzecznościami

w obrębie własnej identyfikacji. Jest to codzienne stawianie pytań o własne miejsce w środowisku twórczym i społeczeństwie, ponieważ tożsamość jest projektem wciąż niekompletnym i może zawierać elementy wynikające z aspiracji lub nieprawdziwe, tj. zmyślane (Kehily 2009). Tożsamość jest więc efektem określonych wyborów, podjętych decyzji, itp., a więc „rozgrywa się” w codzienności relacji (Giddens 2007), prowadząc często do wielu sprzeczności w jej obrębie.

Wejście w świat sztuki i codzienne funkcjonowanie artystów jako pewnego specyficznego środowiska pozwala przyjrzeć się tej „rozgrywce” z bliska i skonfrontować założenia teoretyczne w doświadczeniu empirycznym. Głębsze poznanie relacji i struktur społecznych świata artystycznego pozwoliło mi skorygować niektóre przypuszczenia i wnioski teoretyczne i zaproponować typologię konfliktów tożsamościowych, specyficzną dla tego środowiska. Analiza zgromadzonego materiału badawczego doprowadziła mnie do wniosku, że istnieje co najmniej kilka typów konfliktów tożsamościowych, które zaprezentuję w poszczególnych podrozdziałach, a które należałoby postrzegać jako typy idealne (Weber 2004, 175), a więc modele *stricte* teoretyczne. Ponadto, okazuje się, że różne typy (teoretyczne) konfliktów tożsamościowych przenikają się, niejako nakładając się na siebie w różnych sytuacjach codziennego funkcjonowania artystów. Oznacza to np. współwystępowanie kilku okoliczności jako przyczyn konfliktu tożsamościowego twórców sztuki. Wynika z tego, że konflikty tożsamościowe artystów charakteryzują się cechami analogicznymi do ujęcia konfliktu według Erika Wrighta, czyli są wielowątkowe, wieloaspektowe, a więc funkcjonują jako złożone struktury relacji pomiędzy poszczególnymi elementami ich rzeczywistości (1995, 11-30).

Tym samym konflikt tożsamościowy staje się centralną kategorią teoretyczną, wokół której kreślona jest narracja rozdziałów empirycznych. Konfliktem tożsamościowym określa się tutaj wszystkie te sytuacje, w których jednostki starają się zachować wielorakie tożsamości i jednocześnie spełniać wielowymiarowe normy wielu grup społecznych (McHardy i Ratcliffe, 2017, 1-3). Definicja teoretyczna nie odzwierciedla jednak wszystkich zawłości i specyfiki konfliktów tożsamościowych w środowisku artystów. Podjęta w niniejszej części pracy próba opisu świata sztuki i panujących w nim relacji stanowić będzie egzemplifikację zjawiska konfliktu tożsamościowego.

#### **4.1. Być artystą – własna droga czy spełnianie oczekiwań innych? Zmaganie o niezależność egzystencjalną**

Twórcy sztuki ze względu na swoje cechy charakterystyczne, w tym m.in. wyższy poziom wrażliwości (Szpunar 2017; Golka 2012b, 60) czy uzdolnienia artystyczne, są osobami ceniącymi sobie niezależność (Potocka 2013, 89-90) w realizacji własnej wizji rozwoju osobistego (w tym przede wszystkim artystycznego). Jest to zresztą cecha, która zdaje się zyskiwać współcześnie na znaczeniu, zwłaszcza wobec dostępności coraz większej liczby różnych aktywności w codziennym funkcjonowaniu, które pozwalają na kształtowanie osobistego projektu tożsamościowego (Giddens 2007, 113-115). W mojej opinii wolność w podążaniu własną drogą rozwoju, czyli pewna samodzielność egzystencjalna stanowi fundamentalną, a zarazem niezwykle subtelną – wręcz intymną – sferę funkcjonowania środowiska artystycznego, której przekroczenie prowadzi do osłabienia poczucia własnej wartości i konfliktu tożsamościowego. Zatem efektem wszelkiego rodzaju presji ze strony innych osób jest sprzeczność z własnymi planami, aspiracjami, marzeniami, itp., a więc ingerencja w sferę wolności osobistej, czy też przekroczenie pewnej granicy „ludzkiej życzliwości”. Wszelkie oczekiwania w postaci określonych rozwiązań ze strony innych osób względem własnych procesów decyzyjnych i dylematów osłabia poczucie niezależności, a przynajmniej prowadzi do dysonansu poznawczego i pogłębionej refleksji nad dotychczasowymi wyborami, niejako je podważając. Dokonywanie określonych decyzji dotyczących codziennego funkcjonowania w sytuacji presji innych osób (tj. otoczenia) prowadzi do sprzeczności w obrębie własnej identyfikacji. Nie dotyczy to sytuacji podejmowania jakiegokolwiek aktywności uwzględniając zbieżne z własną wizją oczekiwania innych osób, lecz rezygnacji z własnej wizji rozwoju na rzecz zaspokojenia pragnień kogoś innego. Wobec takich sytuacji konflikt tożsamościowy jest – analogicznie do sposobu postrzegania konfliktu przez Dahrendorfa (1959, 239-240) i Webera (2002, 158-181) – efektem spodziewanym, wręcz nieuchronnym, zorientowanym wokół walki o niezależność i „rozgrywającym się” w codziennych wyborach, decyzjach, rozstrzygnięciach.

Z moich rozmów z artystami wynika, że jedną z kluczowych decyzji o tożsamościowym charakterze jest podjęcie drogi rozwoju osobistego w polu sztuki. Ich osobiste historie, marzenia, plany, dylematy, wątpliwości i dramaty związane z wchodzeniem w role twórców sztuki są bardzo zróżnicowane, niepowtarzalne, wyjątkowe i jedyne w swoim rodzaju. Stawanie się i bycie artystą – jak już zaobserwowano w innych badaniach – jest nieustannym procesem (Ślęzak 2009; Hernik 2007), dla którego kluczowym aspektem pozostają motywacje do podejmowania aktywności artystycznej. Istnieje wiele powodów, dla których artyści

podejmują zmagania w obszarze sztuki, a jedną z częściej deklarowanych jest tzw. motywacja wewnętrzna, która zresztą stanowi warunek konieczny, lecz niewystarczający takiej aktywności (Gałązka 2002, 33). Warto jednak zauważyć, że sfera ludzkiej świadomości i mechanizmów podejmowania różnego rodzaju decyzji jakkolwiek jest coraz lepiej rozpoznana przez behawiorystów (Meissner, Poensgen i Torsten 2020), wciąż pozostaje nie w pełni zrozumiała. Wskazanie jakiegoś konkretnego rozwiązania w danym zakresie wymaga wzięcia pod rozwagę tak dużej liczby przesłanek, że nie sposób ich wszystkich kontrolować, a co dopiero określić poziom ich istotności dla podjętej decyzji. Skoro na ludzkie wybory oddziałuje szereg czynników, poznanie sfery motywacji do podjęcia aktywności artystycznej w mojej opinii wydaje się przybliżać do zrozumienia ewentualnych sprzeczności w obszarze autoidentyfikacji twórców sztuki. Jest to tym bardziej istotne, że jak wskazują badania dotyczące środowiska literackiego istnieje relatywnie niewielka samoświadomość motywacji do wyboru kariery pisarza lub pisarki (Jankowicz i in. 2014, 177). Te ustalenia potwierdzają moje obserwacje, dotyczące ścieżki rozwoju osobistego w obszarze sztuki artystów, którzy uczestniczyli w badaniu. Pytanie o motywację do bycia twórcą sztuki często nastroczało trudności, czy wręcz zakłopotania. Opowiedziane historie okazywały się jednak bardzo nieszablonowe, emocjonujące, czasami dramatyczne, ale z całą pewnością skłaniające do wniosku, że droga „formowania się” artystów jest kwestią indywidualną. Istnieje jednak pewien obszar wspólny, który wyłania się z tych relacji życiowych i dotyczy on sfery niezależności w realizacji rozwoju osobistego.

Wybory dotyczące rozwoju osobistego, w tym także zawodowego należą do najistotniejszych w ciągu życia i nie pozostają bez znaczenia dla tożsamości osób je podejmujących. Motywacje do pełnienia określonej roli są zresztą bardzo zmienne w czasie, nie zawsze stanowią wynik przemyślanego planu życiowego, wpisując się w spontaniczność życia społecznego. Część moich rozmówców wskazuje, że decyzja o podjęciu wyzwania w kierunku ich rozwoju artystycznego jest realizacją pragnienia o byciu twórcą sztuki, które często pojawiało się już w latach dziecięcych ich życia. Jest to zatem efekt dojrzewania pewnych marzeń, czyli konsekwentne zaangażowanie na wczesnym etapie swojego życia. O takiej sytuacji wspominał w jednym z opublikowanych wywiadów dziennikarskich, malarz Andrzej Fogtt, który na pytanie „Co spowodowało, że zdecydował się Pan poświęcić swoje życie sztuce? Jaki był pierwszy impuls?” odpowiedział, że:



To są rzeczy nieuświadomione. To, że coś się robi, maluje czy rzeźbi nie jest uświadomioną decyzją, tylko potrzebą. To jest potrzeba rodząca się już u dziecka. Ktoś gra na skrzypcach nie chodząc do szkoły, ktoś robi inne rzeczy. Świadoma decyzja przychodzi znacznie później. (<https://niezlasztuka.net/o-sztuce/andrzej-fogtt-wywiad/>)

Decyzja zaangażowania się w ścieżkę rozwoju artystycznego w tym przypadku wynikała właśnie z chęci realizacji własnych pragnień czy marzeń, a więc przynajmniej dla pewnej części artystów stanowiła mniej lub bardziej świadomy wybór. Oznacza to, że realizowany jest własny projekt tożsamościowy, a nie „pomysł na życie” kogoś innego (nawet bliskiego i życzliwego). Z pewnością taka sytuacja wewnętrznej spójności (tj. podjętej decyzji z wizją własnego rozwoju osobistego) prowadzi do pewnego komfortu funkcjonowania z samym sobą. Części badanych twórców sztuki udało się więc zrealizować własne aspiracje z dziecięcych lat w odniesieniu do podjęcia aktywności artystycznej. Co ciekawe, osoby, które opowiadały o młodzięczych pragnieniach i doświadczeniach związanych z twórczością artystyczną trwających do współczesnej dorosłości najczęściej wywodziły się ze środowisk twórczych, tzn., że ktoś z ich bliskich był aktywny w polu sztuki.

Od dziecka, a w zasadzie to niemal, odkąd pamiętam, towarzyszyło mi pragnienie, aby być twórcą. (kobieta, 36 lat, wykształcenie wyższe, ilustrator)

Już powyższe ustalenia wskazują, że aspekt motywacji do podjęcia wyzwania w obszarze kariery artystycznej stanowi przykład, że dziecięca wizja własnego rozwoju nie musi pozostawać jedynie w sferze niezrealizowanych marzeń, ale jeżeli tylko jest konsekwentnie realizowana to może okazać się bytem rzeczywistym. Wymaga to z pewnością konsekwencji w działaniu, a być może i pewnej „siły charakteru”, ale jak wskazują dotychczasowe badania artyści często bywają osobowościami o dość wyrazistych cechach (Przybylski 2013, 32). Zastanawiające jest jednak, jakie przesłanki skłaniały artystów w młodym wieku do pragnień w kierunku aktywności twórczej w przyszłości. Czy było coś, co pozwalało im myśleć, że właśnie oni powinni zostać artystami w swoim dorosłym życiu?

Jedną z przesłanek do poważnego myślenia o twórczości artystycznej wśród moich rozmówców było odkrycie przez nich własnych cech osobowościowych i społecznych, które należy określić jako wyjątkową otwartość i wrażliwość na otoczenie. Nie jest to zresztą specjalnie nowatorskie odkrycie, ponieważ cechy te zostały już zidentyfikowane w dotychczasowych badaniach poświęconych artystom (Drozdowicz 2018; Ślęzak 2009, 68).

Postawa wysokiego poziomu motywacji do podejmowania wyzwań w obszarze sztuki została określona jako wewnętrzny imperatyw (Ślęzak 2009, 63), czyli pewna konieczność podjęcia działania w polu sztuki pochodząca z wewnętrznego „ja”. Jest to związane z takim przeżyciem danego zdarzenia, które wyzwala proces intelektualny i pogłębioną refleksyjność, a w konsekwencji także twórczą ekspresję. Przypomina to pewne wewnętrzne przynaglenie do postrzegania otaczającej rzeczywistości w sposób ukierunkowany na uchwycenie istotnych subtelności, które stanowią inspirację dla refleksji i ekspresji w postaci konkretnej treści i formy artystycznej. Badani twórcy sztuki wskazali, że w decyzji o podjęciu artystycznego wyzwania istotną rolę odegrał właśnie opisywany powyżej impuls wewnętrzny, czy też sfera emocji i oczekiwana z tym satysfakcja:

Potrzeba twórczej ekspresji często wynika z jakiegoś wewnętrznego ciśnienia. Czasami za dużo jest w nas emocji. (kobieta, 61 lat, wykształcenie wyższe, krytyk literacki)

(...) a tak wewnętrznie gdzieś się pojawiło takie..., no zawsze miałem jakiś taki wewnętrzny, no nie wiem, głos serca. Tak możemy to nazwać, gdzie tworzenie czegoś, takie kreatywne rzeczy, no sprawiało mi zawsze radość. (mężczyzna, 30 lat, wykształcenie wyższe, fotografik, grafik, reżyser filmowy)

Powyższe doświadczenia uczestników badania potwierdzają, że poziom wrażliwości twórców sztuki może być wyższy niż u innych ludzi (Orzech 1988, 31-46), co niewątpliwie wpływa na sposób postrzegania otaczającej rzeczywistości. Artyści zdają się dostrzegać więcej niż inni, tj. widzieć i myśleć w kontekście pewnych subtelności i szczegółów, które na pierwszy rzut oka nie są dostrzegalne. Dzieje się tak za sprawą pewnego nastawienia w sposobie odbierania rzeczywistości, tj. jej wyemancypowania z potoczności i przeżycia samego w sobie, co przekłada się na abstrakcyjny, filozoficzny i kontemplacyjny typ myślenia (Cameron 2013, 45-56). Nietrudno odnieść wrażenie, że wrażliwość artystyczna ma tutaj charakter nieco „elitarny”, budujący poczucie własnej wartości, co wynika z faktu ukierunkowania na to, co poznawalne poza potocznością. „Elitarność” wrażliwości artystycznej wynika zatem z zaangażowania się, z obcowania ze sztuką, z coraz bardziej głębokiego poznawania świata sztuki i jej problemów (Orzech 1988, 38-39). Zmysł wrażliwości na otoczenie jest w tym przypadku bardzo wyostrzony i stanowi naturalny sposób inspiracji do pracy twórczej w obszarze sztuki, a jednocześnie zdaje się kształtować poczucie wyjątkowości i własnej wartości, na co zwróciło uwagę część badanych artystów:

Na przykład, nie wiem czy..., no jeździliśmy do Włoch na przykład z rodziną. Nie wiem, czy ktoś na przykład zwraca uwagę na to, że jest inne, inne zupełnie naświetlenie, inne światło jest tam w tych południowych krajach, nie. Byliśmy teraz na przykład w Izraelu. Ja to na przykład widzę, odbieram to i jakoś i... (kobieta, 55 lat, wykształcenie wyższe, malarka, poetka)

Szczególna wrażliwość, na którą wskazali sami badani artyści, wpisuje się w opinię o twórcach sztuki jako osobach o specjalnych, wyjątkowych uzdolnieniach. Na talent artystyczny zwrócił uwagę m.in. Howard S. Becker w odniesieniu do muzyków: *jest postrzegany jako artysta, który posiada tajemniczy, artystyczny dar, wyróżniający go spośród wszystkich innych ludzi*. Jednocześnie, wspomniany socjolog podkreślił, że talent artystyczny nie może być nabyty w wyniku edukacji (1961, 85-86). Jest to zatem pewna dziedziczna predyspozycja osobowościowa, niemożliwa do wykształcenia nawet przy pomocy najbardziej intensywnych wysiłków, co może przyczyniać się do kreowania przekonania artystów o byciu „kimś wyjątkowym”, kształtując tym samym autoidentyfikację i pozytywnie oddziałując na poczucie własnej wartości i niezależności. Ponadto, talent artystyczny można uznać za pewien zasób (kapitał kulturowy), który odpowiednio wykorzystany (konwertowany) stanowi potencjał biznesowy (Majcherek 2020).

Ponadprzeciętna wrażliwość, o której powyżej wspomniano, jest cechą – jak wskazują niektórzy badani twórcy sztuki – dziedziczną, stanowiąc pewien kapitał kulturowy (Bourdieu 2005, 38). W ich świadomości istnieje przekonanie, że określone zdolności artystyczne nie mogą zostać niezauważone czy zlekceważone, lecz powinny zostać rozwijane i stanowić o ich przyszłości. Chodzi o to, aby nie marnować pewnego potencjału, naturalnego obdarowania. W efekcie takiego sposobu myślenia części artystów, decyzja o ich dalszym rozwoju osobistym wydaje się być ukierunkowana, przez co doskonalenie warsztatu artystycznego staje się niemal oczywistym wyborem. Wspomina o tym jeden z badanych twórców:

Zamiłowanie do muzyki odziedziczyłem. Jest to dość naturalne, ponieważ moja rodzina jest związana z muzyką od ponad wieku. (mężczyzna, 48 lat, wykształcenie wyższe, muzyk)

Talent artystyczny stanowi warunek konieczny, lecz niewystarczający do odniesienia sukcesu w polu produkcji kulturowej, rozumianego jako wydajność pracy twórczej. Jest on raczej pewnym potencjałem, otwierającym przed jednostką możliwość realizacji aktywności artystycznej, wskazując na zdolność do rozwoju w tym obszarze (Kodden 2020, 62). Innymi

słowy, stanowi kapitał kulturowy, który będąc odpowiednio rozwijany może podlegać transformacji na inne formy kapitałów, np. ekonomiczny.

Istotną kwestią wpływającą na decyzje życiowe, w tym związane z wyborem własnej ścieżki rozwoju jest proces socjalizacji, który odbywa się w grupach pierwotnych i istotnie wpływa na kształtowanie się tożsamości artystów i ich określonych habitusów, tj. nie tylko samej dyspozycji do twórczości artystycznej (motywacji), ale także dyspozycji estetycznych, zmysłu estetycznego i zmysłu dystynkcji (Bourdieu 2005). Z moich rozmów z artystami wynika, że dom rodzinny wraz z panującymi w nim relacjami, obyczajami, pamięcią i dziedzictwem historycznym, a także grupy rówieśnicze, przyjaciele, itp. mają bardzo duży wpływ na podejmowane przez nich decyzje. Podobnie jest w przypadku wychowania w kontekście określonych uwarunkowań historycznych, politycznych, obyczajowych, społecznych, kulturowych, itp., które kształtuje sposób myślenia i postrzegania o otaczającej rzeczywistości. Ukształtowany w procesie socjalizacji kapitał kulturowy oraz habitus stanowią więc o późniejszych wyborach w różnych obszarach życia osobistego, rodzinnego, zawodowego, społecznego itd. Wynika z tego, że proces socjalizacji w grupach pierwotnych może być także pewnym instrumentem wywierania presji w stosunku do spełnienia określonych oczekiwań danej grupy pierwotnej. Przy czym presja ta ma charakter długotrwałego kształtowania oczekiwanych decyzji co do dalszej przyszłości. Może to prowadzić do obniżenia poczucia własnej wartości, utraty wiary we własne możliwości, uzdolnienia, ambicje, aspiracje, itd., a przede wszystkim niezależności w podejmowanie decyzji dotyczących własnej przyszłości. W efekcie silnej presji możliwe jest spełnienie oczekiwań grupy pierwotnej, co oznacza konflikt tożsamościowy.

Opowiedziane historie części artystów wskazują, że w obrębie grupy pierwotnej (głównie rodziny i przyjaciół) dochodzi do efektywnego przekazywania określonych wartości, a także stylu życia. W związku z powyższym, podjęcie działalności twórczej w obszarze sztuki dla niektórych rozmówców było wynikiem wzorców czerpanych z grupy pierwotnej, stanowiąc niejako efekt procesu socjalizacji (Bourdieu 2005, 100-105). Podpatrywanie rozwoju artystycznego rodziców, rodzeństwa czy przyjaciół mogło ukierunkowywać sposób myślenia o własnym rozwoju osobistym, w tym także zawodowym. Silne utożsamienie się z bliską osobą, która jest utalentowana artystycznie i podjęcie decyzji o własnym rozwoju w tymże obszarze, dość często było tłumaczone przez badanych artystów dziedzicznością określonych zdolności i cech właściwych środowiska artystycznego. Na tego typu doświadczenie powołuje się także w jednym z opublikowanych wywiadów malarz, Adam Kucz:

Mój stryjek był kolekcjonerem malarstwa. Bywając u niego byłem pod ogromnym wrażeniem tego, co wisi na ścianach. Styczność z dziełami sztuki już wtedy w jakiś sposób miała na mnie wpływ (<http://www.paulagajownik.pl/malarstwo-jest-dla-mnie-upustem-wyobrazni-i-przechodzeniem-w-inny-poziom-swiadomosci-wywiad-z-malarzem-adamem-kucz/>).

Z narracji konstruowanych przez artystów wynika, że rozwój kompetencji związanych ze sztuką rozpoczyna się we wczesnych latach dzieciństwa, najczęściej za sprawą rodziców, którzy wybierają tego typu formułę kształcenia. Dotychczasowe badania wskazują zresztą, że kariery artystyczne rozpoczynają się i przyjmują decydujące zwroty dość wcześnie (Nagel i Ganzeboom 2015, 10). Jest to zatem bardzo często decyzja rodziców, którzy będąc odpowiedzialnymi za rozwój swojego dziecka z pewnością kierują się określoną wizją ich przyszłości. Efektem takiego postępowania jest ograniczanie samodzielności i inicjatywy dziecka, co prowadzi do postawy uległości i zależności od innych, a także braku kompetencji w zakresie podejmowania decyzji (Kozubska i Ziółkowski 2019, 8). Ponadto, doświadczenia badanych artystów wskazują, że najczęściej nie byli oni świadomi, z czym wiąże się realizacja ścieżki rozwoju artystycznego, jak bardzo jest obciążająca w stosunku do obowiązków wynikających z realizacji standardowego programu szkolonego. Dość wspomnieć, że niezależnie od faktu braku pełnej świadomości wyzwania, jakie podjęli badani artyści w dzieciństwie, zdarzało się także, że często w bardzo ograniczonym stopniu uczestniczyli oni w procesie decyzyjnym. Z pewną dozą prawdopodobieństwa można tutaj mówić o presji ze strony grupy pierwotnej, tj. najbliższego otoczenia, które wskazuje na rozwój umiejętności artystycznych jako drogę rozwoju osobistego i zawodowego. Badani artyści jako młodzi ludzie zostali niejako „namaszczeni” przez bliskich do podjęcia wyzwania, związanego z doskonaleniem warsztatu artystycznego, które uzasadnione było właśnie przez przekonanie o odziedziczonych, wyjątkowych i niepowtarzalnych zdolnościach i kompetencjach artystycznych, co w praktyce oznacza podważanie niezależności w zakresie decydowania o samym sobie.

Mój początek w ogóle w muzyce wynikał z tego, że mnie rodzice wysłali, tak. Byłem tam jakimś małym skrabem, czteroletnim i rodzice stwierdzili, że puszcza mnie na pierwszy rok, na zajęcia gry na fortepianie. (mężczyzna, 33 lata, wykształcenie średnie, kompozytor, instrumentalista, reżyser dźwięku)

W przypadku niektórych uczestników badania decyzja rodziców o podjęciu kształcenia przez ich dzieci w kierunku artystycznym mogła wynikać z dotychczas niespełnionych ambicji

samych opiekunów. Podobne wnioski wysunęli także inni badacze (Wojkowska 2016, 46). Trudno bowiem wyobrazić sobie sytuację, w której rodzice bezrefleksyjnie nakładają na swoje dzieci dyscyplinę związaną ze żmudnym ćwiczeniem warsztatu artystycznego, przez wiele godzin, pozbawiając ich „rozkosznego” dzieciństwa. Na brak samodzielności podejmowania decyzji o rozwoju artystycznym wskazują także sami badani:

Mój ojciec z kolei powiedział, że nie ma opcji, żebym ja poszedł do normalnego liceum. Skoro skończyłem osiem lat szkoły podstawowej, muzycznej i jeszcze tam i jeszcze tam dwa czy trzy lata grałem na pianinie wcześniej, to nie ma takiej w ogóle opcji, bo to jest stracony czas. Ja muszę iść, to było takie kategoryczne tak i nie ma opcji, inaczej. (mężczyzna, 33 lata, wykształcenie średnie, kompozytor, instrumentalista, reżyser dźwięku)

W miarę upływu czasu od podjęcia przez rodziców decyzji o rozwoju artystycznym dziecka wśród większości badanych artystów, którzy mieli takie doświadczenie narastał konflikt o wartości fundamentalne, w tym przede wszystkim o niezależność decydowania o własnej przyszłości. Coraz większa gwałtowność tego sporu powodowała wyższy poziom pobudzenia i zaangażowania emocjonalnego obu stron. Początkowo miał on charakter utajony, ale z czasem przerodził się w jawny, rzeczywisty i niezorganizowany konflikt o raczej długotrwałym charakterze. W tym miejscu warto pamiętać o ustaleniach Cosera, który zauważył, że gwałtowność konfliktu jest większa w przypadku, gdy stopień wzajemnych zależności funkcjonalnych pomiędzy stronami jest niski (1958, 37-95). Wnioskuje zatem, że konsekwencją presji ze strony rodziców w kierunku rozwoju warsztatu artystycznego może być przekroczenie pewnej granicy godności osobistej i poczucia niezależności w kształtowaniu własnej drogi życia, czyli świadomym decydowaniu o sobie. Wskazuje na to doświadczenie badanych twórców sztuki, którzy w młodych latach swojego życia zostali nakłonieni do rozwoju w obszarze artystycznym przez swoich rodziców. Okazuje się bowiem, że w pewnym okresie swojej edukacji przechodzili oni bunt, polegający na podważeniu decyzji swoich opiekunów w zakresie ścieżki kształcenia. Jakkolwiek kontestacja momentu ingerencji w niezależność decydowania o własnym rozwoju wydaje się być dość naturalną reakcją, nie wszyscy są w stanie się na nią zdobyć. Badani artyści wyrażali swoje niezadowolenie albo w sposób bierny, np. nie przykładając się do realizowanych ćwiczeń gry na instrumencie muzycznym, albo w sposób czynny, czyli artykułując wprost swoje rozczarowanie taką sytuacją. Manifestacja braku niezależności decyzyjnej przybiera więc różne formy, nawet te najdalej idące, tj. całkowite porzucenie dotychczasowej aktywności artystycznej. Historia

jednego z artystów wskazuje właśnie na dramatyczne okoliczności walki o niezależność w podejmowaniu decyzji o swoim życiu i przyszłości. Polegała ona na całkowitym podważeniu dotychczasowych wysiłków zogniskowanych wokół rozwoju warsztatu muzycznego i zaprzeczeniu kreowanego habitusu, co wspomina artysta:

(...) a po pierwsze, znenawidziłem muzykę. Ale do tego stopnia, że jeżeli miałem grać na instrumencie, nie, to mnie po prostu telepało. (mężczyzna, 33 lata, wykształcenie średnie, kompozytor, instrumentalista, reżyser dźwięku)

Głębsza analiza tej sytuacji skłania mnie także do wniosku, że dorastanie i coraz bardziej świadoma realizacja procesów decyzyjnych – zwłaszcza dotyczących przyszłości własnej osoby – wymaga potwierdzenia rozstrzygnięcia istotnego dla dalszego rozwoju osobistego, które zapadło lata temu. Chodzi tu przede wszystkim o dojrzewanie do konsekwencji podjętych decyzji i powziętych zobowiązań, które wpływają na kształtowanie tożsamości, zmierzającego do dorosłości człowieka. W kontekście powyższej refleksji uważam, że manifestacja braku niezależności decyzyjnej nie jest tylko kontestacją samą w sobie, ale widocznym efektem głębszej refleksji nad kreowaniem własnego projektu „ja”. Wyrażanie sprzeciwu wobec sytuacji podważania niezależności w samostanowieniu w przypadku niektórych badanych rozmówców świadczyło o ich przemyślanym podejściu do kwestii dalszego rozwoju osobistego:

Młodzieńczy bunt powinien być efektem refleksji, a nie jedynie postawą podkreślającą swoją autonomię dla samego jej podkreślenia. (mężczyzna, 57 lat, wykształcenie wyższe, rzeźbiarz)

Warto jednak pamiętać, że poprzez mechanizm zaangażowania i konsekwencji, w sytuacji przewyciężenia pojawiających się trudności w procesie edukacji artystycznej, realizacja kolejnych zadań i wyzwań, związanych z dalszym rozwojem artystycznym wydaje się być czymś zupełnie naturalnym i oczywistym. Zatem konieczność podjęcia świadomej decyzji o dalszej formie kształcenia i rozwoju artystycznego jest w pewnym sensie momentem przełomowym, w którym twórcy sztuki często skłaniają się ku bardziej tradycyjnym autorytetom, np. rodzicom. W takiej sytuacji uzasadnione jest poszukiwanie rozwiązań opartych na ustalonych poglądach i dobrze znanych strategiach działania. Z kolei, w obliczu nowej sytuacji, do tej pory niespotykanej, możliwe jest alternatywne rozwiązanie, polegające na poznaniu wymagań i szans, jakie zostały stworzone, ale przede wszystkim nabycie nowych

podstaw działania. Ostatecznie, kluczowe jest podjęcie decyzji nie tylko w zakresie warunków działania w przyszłości, ale także własnej tożsamości (Giddens 2007, 195-197).

W toku analizy materiału empirycznego zaobserwowałem także, że sytuacja pewnej presji do podjęcia aktywności twórczej w obszarze sztuki pochodzi właśnie z grupy pierwotnej i dotyczy nie tylko relacji wcześniejszych, dziecięcych lat, ale także aktualnych relacji z bliskimi. Jest to niezwykle silne oddziaływanie, głównie ze względu na niewątpliwie emocjonalne zabarwienie tego typu interakcji. Jak bowiem zauważył Charles H. Cooley, w obrębie grupy pierwotnej zdecydowanie trudniej jest być asertywnym, co sprzyja podejmowaniu różnego rodzaju zobowiązań, ponieważ mają one zasadnicze znaczenie w procesie kształtowania osobowości społecznej jednostki oraz jej społecznych ideałów, w istotny sposób kształtując ich tożsamość (1922). Sami badani artyści zwracają uwagę, że w przypadku procesów twórczych, obecność i bezpośrednie wsparcie warsztatowe bliskich osób, co do których zaufanie jest na odpowiednio wysokim poziomie, wspomaga z jednej strony intensyfikację wysiłków ukierunkowanych na realizację powziętego zobowiązania i myślenie o rozwijaniu własnego warsztatu artystycznego, zaś z drugiej strony stwarza okoliczności presji, godząc w poczucie własnej wartości i niezależności w podejmowaniu decyzji o własnym życiu. W praktyce sprowadza się to do postaw pewnego subtelnego wsparcia, zachęty do podjęcia wyzwania niewypowiedzianych pragnień, marzeń, ale niekiedy jest to także mobilizowanie poprzez postawienie bardzo jednoznacznych oczekiwań, które bardziej kojarzą się z przemocowym oddziaływaniem, co stwarza także pewne trudności w opowiadaniu o takim doświadczeniu.

Mąż też był takim inspiratorem, to znaczy takim motorem... [śmiech] Mecenasem, o tak można powiedzieć, bo pierwszy taki obraz – to jest malarstwo sztalugowe – myśmy wspólnie namalowali. To była jego inicjatywa. (kobieta, 55 lat, wykształcenie wyższe, malarka, poetka)  
Przede wszystkim mój tata. (mężczyzna, 48 lat, wykształcenie wyższe, muzyk)

W mojej opinii oddziaływanie grup pierwotnych na poczucie niezależności w procesie stawania się artystą wspiera instytucjonalny system edukacji artystycznej. Instytucjonalna edukacja artystyczna twórców sztuki zdaje się bowiem utwierdzać w przekonaniu o poczuciu wyjątkowych zdolności, których rozwój jest kluczowy dla ich przyszłości, pozostawiając na marginesie m.in. kwestię niezależności w wyrażaniu własnej wizji doskonalenia warsztatu artystycznego. Odkrycie talentu w wymiarze artystycznym pozwala na nabranie pewności, wykreowanie poczucia własnej wartości i rozbudzenie nadziei na drogę sukcesu zawodowego



poprzez ścieżkę kariery artystycznej. Dość często jest to długa i trudna droga prowadząca poprzez wysiłek, zaangażowanie i poświęcenie dla rozwoju kluczowych umiejętności z zakresu warsztatu artystycznego, która skutecznie pozbawia dzieciństwa i wszelkich przyjemności kojarzonych z „błogim” dorastaniem. Kariera artystyczna jest w tym przypadku zorientowana wokół etosu przypisywanego sztuce co najmniej od epoki romantyzmu, aczkolwiek z pewnymi istotnymi modyfikacjami. Artyści wskazują na merytoryczność i kompetencje jako kluczowe dla funkcjonowania w tym środowisku pracy, często pomniejszając znaczenie kategorii geniuszu, czy żargonu kreatywności (Kozłowski, Sowa i Szreder 2014, 37). W praktyce oznacza to, że instytucjonalna droga formacji zorientowana jest na doskonalenie warsztatu artystycznego według określonych programów kształcenia, w mniejszym stopniu uwzględniając indywidualne uwarunkowania poszczególnych artystów. Instytucjonalne struktury edukacji artystycznej przypominają więc mechanizm przemocy symbolicznej wobec początkujących twórców sztuki, zmierzające do reprodukcji określonych kanonów kulturowych w polu sztuki i marginalizowania niezależności ekspresyjnej jednostek.

Twórcy sztuki, z którymi rozmawiałem podkreślali, że wykształcenie kierunkowe determinuje ich postrzeganie aktywności artystycznej w kategoriach profesjonalizmu, czyli z perspektywy zgromadzenia odpowiedniego poziomu kapitału kulturowego, tj. kompetencji artystycznych jako uwiarygadniających ich w pełnieniu tej roli. Proces twórczy jest w tym przypadku rozpatrywany w wymiarze dbałości o pewien poziom jakości wytworów pracy artystycznej. Sprawia to wrażenie jakby osoby o innym wykształceniu lub bez wykształcenia nie były predysponowane do podejmowania aktywności artystycznej, ze względu na brak kompetencji. Niezależność ścieżki formowania się jako artysty, czyli rozwiązanie wykluczające drogę instytucjonalnej edukacji artystycznej jest w tym przypadku deprecjonowane. Badani twórcy sztuki, którzy zdobyli wykształcenie zbieżne z ich działalnością artystyczną, są przekonani, że dzięki formalnej edukacji jakość realizowanego przez nich procesu twórczego jest na odpowiednim poziomie pod względem artystycznym. Część artystów wskazuje, że okres studiów rozwinął ich głównie pod kątem warsztatu pracy artystycznej, ale także pod kątem wielokierunkowego spojrzenia na daną kwestię artystyczną.

Jest to jednak mój zawód, czyli... Czyli muszę do tego podchodzić od strony znajomości rzeczy, a nie od takiej postawy, czy mnie się coś zdarzy, czy mnie się nie zdarzy. (kobieta, 59 lat, wykształcenie wyższe, reżyserka teatralna, scenarzystka, dyrektorka artystyczna teatru)

Ze sztuką wiąże się odpowiedzialność. Jeżeli na poważnie myślimy o sztuce, to należy wskazać przede wszystkim na artystów z pewnym dorobkiem, odpowiednio wykształconych, znających się na rzeczy. (mężczyzna, 57 lat, wykształcenie wyższe, rzeźbiarz)

Wyłaniający się obraz doświadczeń w zakresie stawania się i bycia artystą wskazuje, że jest to nieustanne zmaganie o poczucie niezależności w podejmowaniu decyzji o własnym rozwoju i przyszłości. Ma ono charakter permanentny (długotrwały) i stanowi codzienne wyzwanie, w którym konieczne wydaje się „balansowanie” pomiędzy różnymi oczekiwaniami otoczenia (grup pierwotnych, instytucji edukacyjnych, itd.), a własną wizją dalszego rozwoju osobistego. Może ono przybierać formę ukrytą lub jawną i przebiegać zarówno w sposób łagodny, jak i gwałtowny – w zależności od poziomu relacji interpersonalnych stron interakcji. Konflikt tożsamościowy w tym przypadku ma charakter indywidualny, a jego uwarunkowania wskazują na nieuchronność i koncentrują się wokół sfery relacji. Opisane powyżej problemy z własną identyfikacją artystów wynikają z sytuacji sprzeczności pomiędzy chęcią realizacji określonej wizji rozwoju osobistego a oczekiwaniami i pomysłami na życie najbliższych osób (głównie rodziny, a w dalszej kolejności przyjaciół i środowiska zawodowego). Dotyczy to początków drogi stawania się twórcami sztuki, a więc etapu socjalizacji podczas wczesnego dzieciństwa, ale także bieżących relacji artystów z najbliższymi osobami. Dodatkowo poczucie braku niezależności w rozwoju artystycznym zdaje się utwierdzać instytucjonalny system edukacji artystycznej, który koncentruje się na doskonaleniu warsztatu artystycznego jako gwarancie odpowiedniego poziomu jakości pracy twórczej i tym samym legitymizacji roli twórców sztuki, przy jednoczesnym pominięciu alternatywnej ścieżki stawania się artystą.

#### **4.2. Być kimś wyjątkowym, chociaż na marginesie ekonomicznym, czyli poszukiwanie afirmacji**

Środowisko artystyczne nie czuje się doceniane pod względem finansowym, zarówno przez instytucje kultury jak i odbiorców sztuki. Poziom wynagradzania artystów jest daleki od oczekiwań i często nie pozwala na godną egzystencję w aktualnych uwarunkowaniach gospodarczych. Ponadto, należy podkreślić, że sytuacja ekonomiczna artystów jest niezmienna od lat, co zresztą zostało zauważone także przez innych badaczy (Ilczuk 2017b, 3-4; Bachórz i Stachura 2015, 38). Brak perspektyw na rychłą zmianę sytuacji ekonomicznej (Kaczmarek i Posłuszna 2019, 184), oznaczający walkę z niesprawiedliwym dostępem do kapitału ekonomicznego (Bourdieu 2005, 129-214) środowisk twórczych powoduje obniżenie poziomu własnej wartości, stanowiąc niepokój skłaniający do refleksji nad zasadnością obranej ścieżki

rozwoju osobistego w obszarze sztuki. Podjęcie wyzwania i próba poszukiwania odpowiedzi na pytania o własne miejsce w świecie sztuki może prowadzić do różnych refleksji, w tym m.in. podważania własnej roli artysty i poważnego naruszenia własnej identyfikacji jako twórcy sztuki.

Badani artyści w głównej mierze zwracali uwagę na brak perspektyw zmiany aktualnego położenia ekonomicznego środowisk twórczych. Podkreślali w szczególności długotrwałość swojej nienajlepszej sytuacji ekonomicznej, w tym m.in. brak stosownych regulacji w zakresie zobowiązań finansowych środowiska względem obowiązkowych obciążeń wobec państwa. Był to wątek rozbudzający ich emocjonalnie, który często kończył się konstatacją „pośmiertnej nagrody za życiowe osiągnięcia”. Najczęściej refleksje na temat doceniania artystów dopiero po ich śmierci były formułowane przez osoby starsze, bardziej doświadczone życiowo. Jednocześnie twórcy sztuki dostrzegali zalety funkcjonowania na wolnym rynku, które stwarzają możliwości do konwersji zgromadzonego przez nich kapitału kulturowego i społecznego na kapitał ekonomiczny (Bourdieu 1986, 22-28). Wykorzystanie własnych uzdolnień i zaradności poruszania się w przestrzeni gospodarki rynkowej pozwala ich zdaniem na efektywne działania biznesowe i uzyskiwanie dochodów ze sprzedaży efektów swoich prac artystycznych.

W wymiarze finansowym pracy twórczej nic się nie zmieniło od lat. Najczęściej dopiero po śmierci docenia się dzieła artystów. Jest jednak nisza na rynku w postaci popytu na rękodzieło, na przedmioty niepowtarzalne, wyjątkowe. (mężczyzna, 55 lat, wykształcenie wyższe, rzeźbiarz)

Swoboda działalności artystycznej i gospodarczej, czyli łączenie aktywności artystycznej z działalnością biznesową nie jest jedyną formą uzyskiwania dochodów przez badanych artystów. Podstawowym sposobem pozyskiwania środków na działalność artystyczną twórców sztuki są dotacje ze środków publicznych. Struktury administracyjne państwa (na poziomie centralnym i samorządowym) redystrybuują środki finansowe na aktywność w obszarze kultury, z których starają się skorzystać artyści (Kaczmarek i Posłuszna 2019, 178). Publiczne finansowanie kultury jest jednym z istotniejszych dla badanych artystów źródeł funkcjonowania w przestrzeni sztuki. W przekonaniu części moich rozmówców brak finansowania działalności artystycznej ze środków publicznych w znaczący sposób wpłynęłoby na możliwość realizacji przez nich procesów twórczych, a także na kondycję ekonomiczną ich samych, co mogłoby skutkować porzuceniem działalności artystycznej lub funkcjonowaniem

na granicy ludzkiej egzystencji. Dla innych uczestników badania brak finansowania publicznego stanowiłby zwrot w kierunku wyłącznie komercyjnej działalności artystycznej. Dotyczy to w szczególności artystów estradowych, czyli najczęściej muzyków i osoby związane z teatrem i filmem, ale także twórców funkcjonujących w obszarach o dużym potencjale rynkowym, architektów, grafików, itd..

My jesteśmy uzależnieni. Gdyby państwo nie dawało pieniędzy na kulturę, wtedy byśmy naprawdę wsadzili, wtedy by wszyscy grali wesela i eventy, albo byśmy wszyscy po prostu wsadzili zęby w gruz, nie. (mężczyzna, 33 lata, wykształcenie średnie, kompozytor, instrumentalista, reżyser dźwięku)

Trudna sytuacja ekonomiczna artystów stanowi pewne tło dla ich wysiłków w podejmowaniu aktywności twórczej w obszarze sztuki (Kaczmarek i Pośluszna 2019, 184-185). Niedoceniając artystów w wymiarze finansowym stanowi zatem pewną rysę na ich wewnętrznym wizerunku (oddziałując na autoidentyfikację), obniżając poczucie własnej wartości i pewności siebie. Te niezachęcające uwarunkowania finansowe nie stanowią jednak całkowitej przeszkody do realizacji własnej ekspresji artystycznej, głównie dlatego, że bycie artystą predysponuje jednocześnie do przekonania o byciu „kimś wyjątkowym” i niepowtarzalnym, kształtuje własną identyfikację. Innymi słowy, wejście w rolę artysty może powodować wzrost poczucia własnej wartości, chociaż twórcy sztuki podlegają nieustannej, surowej ocenie współczesnego rynku sztuki (instytucji finansujących, krytyków, innych twórców i odbiorców), której wynik może czasami być bardzo negatywnym doświadczeniem, jak np. w przypadku różnego rodzaju rankingów (Szymańska 2013, 177). Jest to więc nieustanne zmaganie o poczucie własnej wartości, stanowiące funkcjonowanie w pewnych paradoksalnych uwarunkowaniach. Polega to z jednej strony na poszukiwaniu poczucia własnej wartości i godności w sytuacji niedoceniającego finansowego za realizowaną działalność artystyczną, co odbywa się na różne sposoby, omówione poniżej, a z drugiej strony funkcjonowaniu w środowisku twórczym, będąc skoncentrowanym na autotelicznej wartości aktywności artystycznej, pomimo niedostatków w innych wymiarach twórczości, co z kolei zostało omówione w dalszej kolejności.

Jednym z zaobserwowanych przeze mnie sposobów poszukiwania poczucia własnej wartości twórców sztuki wobec ich trudnej sytuacji finansowej jest kreowanie wizerunku artystów jako wyjątkowej, jedynej w swoim rodzaju, niepowtarzalnej grupy społecznej. Możliwość funkcjonowania w środowisku artystycznym jest traktowana przez niektórych

twórców sztuki, zwłaszcza tych z tradycjami artystycznymi (wywodzących się z rodzin artystycznych) jako coś oczywistego, przychodzącego im z dużą łatwością, ale jednocześnie wskazującego na pewną „elitarność” i ograniczony dostęp dla osób pozbawionych kapitału kulturowego, czyli określonych kompetencji (Ślęzak 2009, 52). Jest to miejsce rozwoju własnego warsztatu artystycznego, który stymuluje także aktywność twórczą (An i Youn 2018), tj. inspiruje, ale przede wszystkim zapewnia potrzeby związane z afirmacją. Wobec wyzwań związanych z codziennością, jest to dość naturalna grupa osób, które są w stanie kompetentnie wypowiedzieć się na temat działalności artysty, jego warsztatu artystycznego, wytworów pracy artystycznej, kierunku rozwoju, itp., co stanowi nieocenione wsparcie i poczucie bezpieczeństwa ontologicznego (Giddens 2007). Wśród nielicznych twórców sztuki, którzy uczestniczyli w badaniu panuje wręcz przekonanie o ich „elitarnym” charakterze w społeczeństwie, tj. związanym z określonymi cechami i kompetencjami, których nie posiadają pozostali. Taka postawa dotyczyła zwłaszcza osób, które wychowały się w rodzinach z tradycjami artystycznymi, gdzie ich artystyczny habitus był kształtowany od najmłodszych lat. Tego typu świadomość „elitarności” kształtuje poczucie tożsamości i własnej wartości wśród części moich rozmówców, podkreślając ich wyjątkowość i niepowtarzalność na tle społeczeństwa, a często także stanowiąc źródło podziałów wewnątrz środowiska artystycznego. Dla niektórych artystów jest to również bodziec motywujący ich do dalszego wysiłku artystycznego.

Znaczy to jest takie, może poczucie, takiego jak gdyby wtajemniczenia, tak. Bo to nie wszyscy mają łatwość, tak. Mają te zdolności, więc jest coś takiego, prawda. Że ja jestem tutaj w takim kręgu, no jak to nazwać, wtajemniczonym, czy... no właśnie, mam tę artystyczną duszę. Zawsze się tak mówiło. (kobieta, 55 lat, wykształcenie wyższe, malarka, poetka)

Podczas plenerów istnieje możliwość pracy z innymi artystami. Dzięki temu można nauczyć się warsztatu, podpatrzeć co nieco, ale też podzielić swoim doświadczeniem. (mężczyzna, 55 lat, wykształcenie wyższe, rzeźbiarz)

Poczucie własnej wartości w obliczu trudności ekonomicznych może kształtować przekonanie o byciu „kimś wyjątkowym”. W okresie renesansu została zainicjowana pewna postawa wokół środowiska artystycznego, która następnie nabrała rozpędu podczas romantyzmu. Chodzi tu o wytworzenie atmosfery, w której sztuka jest postrzegana w kategoriach symbolu prestiżu indywidualności. Sztuka jako dziedzina życia jest niezwykle atrakcyjna, ponieważ oferuje romantyczną alternatywę dla codziennego życia (Abbing 2002, 32). W efekcie współczesna działalność artystyczna, jak również środowisko twórców są

w określonych sytuacjach nadal wysoko cenione (momentami nawet podziwiane) przez społeczeństwo, chociaż niekiedy trudno jest to dostrzec i codzienność wskazuje raczej na sytuację odwrotną – zwłaszcza jeżeli spojrzeć na poziom dochodów większości artystów (Kaczmarek i Posłuszna 2019, 184). Współczesne badania wskazują, że owoce heroicznego wysiłku artystów konsumują tylko nieliczni, którym uda się zdobyć podziw, sławę, rozpoznawalność i pieniądze (Krajewski i Schmidt 2018, 53). Ta sytuacja sprzeczności pomiędzy incydentalnym uznaniem ze strony środowiska i odbiorców sztuki a codziennością przepełnioną trudem, wysiłkiem i niepowodzeniami prowadzi do licznych frustracji, zwątpienia we własne możliwości, obniżenia poczucia własnej wartości i pojawiającego się pytania o własną tożsamość artysty.

W świadomości niektórych badanych twórców sztuki funkcjonuje mit pewnej wyjątkowości środowiska artystycznego (Krawczak 2013, 64-69). Taka postawa dotyczyła przede wszystkim osób, które traktują swoją aktywność artystyczną w kategoriach bardziej hobbystycznych niż profesjonalnych. W oparciu o tą ideę nabierają oni przekonania i pewności siebie, budują poczucie własnej wartości, a niekiedy zdają się przejawiać postawy o charakterze egoistycznym, o których pisał m.in. Marian Golka (2012b, 148). Z moich analiz wynika, że to swoiste zapatrzenie się w siebie jest szczególnie niebezpieczne w momencie zaobserwowania rozpoznawalności artystów wśród odbiorców, ponieważ prowadzi do utraty zdrowego kontaktu z rzeczywistością. Ukierunkowanie wszelkich relacji społecznych w kontekście zaspokojenia własnych potrzeb związanych z rozwojem artystycznym, zyskaniem rozgłosu i popularności, itp. wydaje się być elementem życia codziennego przynajmniej części twórców sztuki, co potwierdzają bezpośrednio uczestnicy badania:

Muzycy są w ogóle olbrzymimi narcyzami, nie i są strasznie sfokusowani tylko i wyłącznie na sobie (...) (mężczyzna, 33 lata, wykształcenie średnie, kompozytor, instrumentalista, reżyser dźwięku)

(...) Rzeczywiście, przyznaję się, jestem bardzo zazdrosny [o sukces innych osób ze środowiska]. (mężczyzna, 75 lat, wykształcenie wyższe, malarz)

W mojej opinii do postawy indywidualizmu egzystencjalnego, związanego z koncentracją na własnych problemach i strategiach przetrwania, skłania powszechna świadomość globalnego ryzyka. Ponadto, uważam, że standaryzacja konsumpcji i kreowanie rynków, w tym także rynku sztuki, przez kapitalizm konsumpcyjny sprzyja narcyzmowi,

wskazując, że przy konsumpcji odpowiednich dóbr możliwe jest osiągnięcie pożądanego poziomu zainteresowania i afirmacji ze strony innych osób (Giddens 2007, 234-237).

Podejmowanie aktywności artystycznej może być więc formą zaspokojenia własnych ambicji i rozwoju osobistego w nurcie perfekcjonizmu jako postawy charakterystycznej dla osób uzdolnionych artystycznie (Romanowicz, Poraj i Limont 2018), co niewątpliwie buduje poczucie własnej wartości i kształtuje tożsamość. Ukierunkowanie na własne samodoskonalenie kompetencji, warsztatu, itp. przez twórców sztuki wraz z ich niezwykle, ponadprzeciętną wrażliwością mogą jednak prowadzić do pewnej blokady mentalnej, a także nadmiernej krytyki wobec własnych produktów pracy twórczej. Artysty są często wyposażeni w kompetencje myślenia krytycznego (Rospenk-Spychała i Szelaąg 2016, 104-105), co w sytuacji ich nadmiernego wykorzystania wobec siebie i swojej pracy prowadzi do ograniczenia zewnętrznej ekspresji i tzw. twórczością do szuflady. W szczególności dotyczy to ekspozycji efektów pracy twórczej na forum publicznym, np. z obawy przed oceną i krytyką odbiorców. Wobec trywializacji efektów aktywności twórczej w obszarze sztuki (Bauman 2011; Velthuis 2003), dzieła artystyczne zanim zostaną zaprezentowane szerszej publiczności stanowią przedmiot niezwykle krytycznej oceny przez samych artystów lub ewentualnie zaufane osoby (najczęściej bliskich i przyjaciół z grona środowiska artystycznego), a następnie poddawane dalszemu doskonaleniu, tak aby uzyskać efekt w pełni satysfakcjonujący samych twórców. O zjawisku takim wspominali uczestnicy badania:

(...) że największymi krytykami są oni sami. Że ciągle im się coś nie..., że robią, tworzą i... stwierdzają, nie no to jeszcze jest za słabe. Że to jest taka ambicja wewnętrzna, nie żeby komuś coś pokazać, tylko rozwijać się samemu i często nie są nawet w stanie pokazać swoich prac komuś. (...) że mogę lepiej, potrafię lepiej. (mężczyzna, 30 lat, wykształcenie wyższe, fotografik, grafik, reżyser filmowy)

Nie mogę skończyć obrazu, jeżeli nie jestem w pełni usatysfakcjonowany. (mężczyzna, 75 lat, wykształcenie wyższe, malarz)

Środowisko twórcze w obszarze sztuki liczy się także z opinią odbiorców (Gościński i Rammer 2012, 41), co ma szczególne znaczenie dla realizacji aktywności artystycznej w wymiarze rynkowym i kształtowania poczucia własnej wartości. Jakkolwiek uznanie ze strony publiczności dla wytworów pracy artystycznej skłania badanych artystów do zintensyfikowania wysiłków w zakresie pracy twórczej (co zresztą jest powszechnym mechanizmem inicjującym aktywność ludzką), jednak nie jest jedyną determinantą

oddziałującą na ostateczny kształt dzieła artystycznego. Twórcy sztuki zwracają uwagę na fakt, że silny bodziec o charakterze emocjonalnym otrzymany od osób oceniających dzieło artystyczne wydaje się nieporównywalny z innymi, stanowiąc czynnik motywujący, ale nie jest warunkiem koniecznym i wystarczającym do podjęcia i ukończenia dzieła o charakterze artystycznym. W szczególności artyści muzycy, instrumentalści, kompozytorzy wskazują, że w przypadku muzyki rozrywkowej opinia odbiorców często jest nie tylko bezpośrednim stymulantem do podejmowania aktywności twórczej, ale także przejawem uznania publiczności wobec upublicznionego efektu pracy twórczej i czynnikiem wpływającym na poczucie własnej wartości, wobec niedostatków w obszarze finansowym:

Nagrody nie są celem mojej pracy, ale jest to rodzaj bardzo przyjemnego uznania. (mężczyzna, 82 lata, wykształcenie wyższe, dyrygent)

Wobec pozytywnych ocen dotyczących podejmowanych wysiłków o charakterze artystycznym, wzrasta poziom zaufania badanych twórców sztuki do własnego warsztatu, a także kształtuje się pewna więź z publicznością. Wzmacnia to ich przekonanie o własnej wartości, a także utwierdza kierunek kształtowanej tożsamości. Tym samym, poziom ryzyka wynikającego z funkcjonowania badanych artystów na trudnym rynku sztuki wydaje się obniżony, co sprzyja poczuciu bezpieczeństwa ontologicznego.

Opinia publiczności na temat upowszechnionych efektów pracy artystycznej jest ważnym elementem budowania poczucia własnej wartości przez badanych twórców sztuki. W świetle aktualnych badań przedstawionych w raporcie pn. *Sytuacja artystów w Polsce*, należy zaznaczyć, że artyści najsilniej obawiają się reakcji odbiorców (27,7% badanych), następnie reakcji własnego środowiska (16,5%) i zwierzchników (15,0%). Nieco rzadziej odstępują od podejmowania pewnej tematyki ze względu na reakcje władz publicznych (12%) i Kościoła katolickiego (10,8%), zaś najmniejsze obawy wiążą się z działalnością organizacji pozarządowych (8,5%) (2017, 9). Jakkolwiek uważność na opinię innych osób na temat efektów pracy artystycznej należy postrzegać w kategoriach pozytywnego zjawiska z punktu widzenia doskonalenia warsztatu artystycznego, może ona także prowadzić do izolacji i wykluczenia społecznego, utraty wiary we własne możliwości, niskiego poziomu samooceny, itp. Funkcjonowanie w uwarunkowaniach nieustannego bycia ocenianym może być zarówno stymulantą, jak i destymulantą rozwoju artystycznego, w zależności od poziomu wrażliwości twórców sztuki i ich dotychczasowych doświadczeń w tym obszarze.



Budowanie poczucia własnej wartości i przekonania o pewnej wyjątkowości artysty w obliczu niedoceny finansowej jest wzmacniane poprzez rozpoznawalność wśród publiczności. Identyfikowanie wytworów pracy artystycznej i ich autorów jest pewną formą wyróżnienia się spośród tłumu, tj. na tle własnego środowiska. Pojawiająca się w życiu badanych artystów rozpoznawalność przysparza wielu momentów, które konotują bardzo przyjemnie, wprowadzają w dobry nastrój i pozwalają na chwilę zapomnienia o codzienności, o trudnościach i zmaganiach. Pozwala to na potwierdzenie poczucia własnej wartości i identyfikacji w środowisku artystycznym i społeczeństwie. Z moich analiz wynika, że poziom samooceny artystów rośnie wraz ze wzrostem poziomu rozpoznawalności. Doświadczenie rozpoznawalności jest dla twórców bardzo stymulujące i czasami nawet oczekiwane, stanowiąc pewien sposób weryfikacji własnej działalności i rozwoju kariery artystycznej, kształtując tzw. markę artystyczną (Szymańska-Palaczyk 2017, 240). Niewątpliwie wśród części badanych twórców sztuki pozwala także na przełamywanie barier mentalnych i ograniczeń, związanych z interakcjami interpersonalnymi, budując wiarę w ich własne możliwości i niejako ugruntowując ich tożsamość. Dotyczy to zwłaszcza artystów młodych, którzy jeszcze nie wypracowali swojej marki artystycznej, znajdujących się na początku walki o uznanie.

(...) ale na pewno jest to też przyjemne i w jakiś sposób otwiera taką drogę do kontaktu z innymi osobami, jeżeli zauważy ktoś naszą pracę i... (mężczyzna, 30 lat, wykształcenie wyższe, fotografik, grafik, reżyser filmowy)

Właśnie spełniłam marzenia o popularności za sprawą mojego ostatniego filmu. Sądziłam, że będę czekać dłużej na taki efekt. (kobieta, 19 lat, wykształcenie średnie, reżyserka)

Rozpoznawalność jest jedynie pewnym etapem na drodze do zyskania uznania wśród odbiorców sztuki (Szymańska-Palaczyk 2017, 246), które to ma istotne znaczenie dla dalszego rozwoju twórczości artystycznej i wzmacniania przekonania o własnej wyjątkowości, zwłaszcza wobec wyzwań życia codziennego. Pozytywna ocena jakiegoś konkretnego dzieła artystycznego, wyrażona poprzez zachwyt odbiorców i oczekiwanie z ich strony na kolejny wytwór pracy twórczej, jest bardzo inspirująca dla badanych artystów. Dotyczy to w szczególności twórców związanych ze sceną, gdzie istnieje bezpośrednia relacja styczności z publicznością, a więc aktorów, muzyków, niekiedy reżyserów. Docenienie wysiłku artystycznego i wyrażenie wprost oczekiwania, związanego z dalszą twórczością uczestników badania jest sposobem oddziaływania na ich poziom samooceny. Stanowi dla nich bowiem potwierdzenie dotychczasowej działalności artystycznej i poczucia pełnienia pewnej misji

społecznej. Ponadto, przyczynia się także do kształtowania własnej identyfikacji w oparciu o poczucie własnej wartości, niejako rekompensując niedostatki materialne. W wypowiedziach artystów widoczny jest „głód uznania” ze strony odbiorców sztuki jako pewnej formy rekompensaty za niedostatki codzienności.

(...) To jest też inspirujące, tak. Ludzie..., no właśnie ona [redaktor specjalistycznego czasopisma o tematyce marynistycznej] mówiła: a to czekamy na następne, tak. Czyli jest takie oczekiwanie też, że coś tam powstanie. Dla mnie impuls tak, żeby się zmobilizować i też twórczo tutaj też się zrealizować. (kobieta, 55 lat, wykształcenie wyższe, malarka, poetka)

Zawsze cieszy mnie, jak publiczność od razu nagradza oklaskami. (mężczyzna, 82 lata, wykształcenie wyższe, dyrygent)

Rozpoznawalność twórców sztuki, a następnie uznanie publiczności stanowią nieodłączne elementy określonych etapów kariery zawodowej badanych artystów, a także ważne czynniki determinujące podejmowanie aktywności artystycznej w dobie walki o godność ich finansowej egzystencji. Zdobywanie uznania wśród odbiorców sztuki najczęściej oznacza bowiem pewien status na rynku usług kulturalnych, pewną markę w świecie produktów kultury, a więc grupę „usatysfakcjonowanych klientów”. Może się to wiązać z większym prestiżem w środowisku artystycznym i wśród odbiorców, wyższą pozycją społeczną czy też oczekiwanym, wyższym poziomem dochodów, itp. W efekcie, doświadczenia moich rozmówców wskazują, że codzienność staje się coraz bardziej przyjazna, co skłania do podjęcia kolejnych wyzwań o charakterze twórczym. Przynosi satysfakcję i poczucie afirmacji, spełnienia zawodowego i artystycznego, wyzwala kolejne bodźce do autorefleksji i podjęcia procesu twórczego, a także budując poczucie własnej wartości i kształtując własną identyfikację.

Oczywiście, bardzo, bo po pierwsze, no jest uskrzydlające, tak. Jeżeli czujesz, że po prostu twoja praca i twoja muzyka, wiesz dostajesz odzew ze świata, że jest fajna, no to chcesz ją robić dalej, tak. Tym bardziej cię to motywuje, żeby zrobić to lepiej, albo robić więcej, robić ciekawsze płyty, ciekawszą muzykę, podzielić się tą muzyką z innymi. (mężczyzna, 33 lata, wykształcenie średnie, kompozytor, instrumentalista, reżyser dźwięku)

Sprzedają się świetnie, tak, że nie nadążam z zamówieniami. (mężczyzna, 75 lat, wykształcenie wyższe, malarz)

We współczesnej rzeczywistości społeczno-kulturowej prestiż i reputacja zlewają się z rozpoznawalnością. Oznacza to zatem, że dokonywana na podstawie krytycznej dyskusji w społeczności ekspertów merytoryczna ocena dzieła artystycznego, jest możliwa coraz częściej w przypadku bycia widocznym. Zatem artyści, którzy nie zabiegają o popularność, są „niewidoczni”, są wyłączeni z obiegu sztuki, nie są brani pod uwagę przy projektach artystycznych. W środowisku artystycznym określa się, że są jedynie tak dobrzy, jak ich ostatni projekt (Kozłowski, Sowa i Szreder 2014, 65).

W mojej opinii niewątpliwie dużym wyzwaniem dla badanego środowiska artystycznego pozostaje zachowanie racjonalności w relacji do zjawiska rozpoznawalności i uznania publiczności. Jakkolwiek tego typu doświadczenie pozwala zaspokoić szereg potrzeb o charakterze afirmacyjnym, pozytywnie oddziałując na poczucie własnej wartości, może również przyczynić się do pogłębienia izolacji i wykluczenia społecznego ze względu na zbyt wysoką samoocenę. Ponadto, należy pamiętać, że uznanie w obrębie własnego środowiska często wiąże się właśnie z dystansem wobec tzw. sukcesu komercyjnego (Bachórz i Stachura 2015, 26). W sytuacji styczności z bardzo dużym poziomem popularności może dochodzić do zmiany postaw życiowych, reorientacji systemu aksjo-normatywnego i w efekcie wytworzenie barier na poziomie dotychczasowych relacji społecznych. Pojawia się rywalizacja wewnątrz środowiska artystycznego, co skłania niektórych artystów do autorefleksji i postawy zachowania „zdrowego dystansu” do własnej osoby.

Już się tak przyzwyczaiłam może, nie wiem. Nie buduję jakoś tak, staram się nie... tej pychy nie budować. (kobieta, 55 lat, wykształcenie wyższe, malarka, poetka)

Paradoksalność uwarunkowań funkcjonowania współczesnych artystów i ich zmagania o poczucie własnej wartości przejawia się także w sytuacji koncentracji na rozwoju osobistym. Zaspokojenie potrzeb związanych z samorealizacją jest najwyższym poziomem spełnienia (jeżeli w ogóle można w ten sposób określić jakikolwiek chwilowy stan), które może dostarczyć satysfakcji i poczucia realizacji, nawet pomimo ewidentnych zaniedbań w innych obszarach codziennego funkcjonowania, jak np. sytuacji materialnej. Pozwala na wykształcenie przekonania o własnej wartości i zdaje się potwierdzać dokonane wybory i decyzje, co z pewnością oddziałuje pozytywnie na poziom samooceny i kształtowanie tożsamości. Wpływ wartości autotelicznych na własny rozwój dodaje motywacji i zwiększa poziom zaangażowania, a także utwierdza pewne artefakty kulturowe, oddziałując poprzez odwołanie

się do systemu aksjo-normatywnego i związanego z nim kontekstu kulturowego, stymulując do działania i wysiłku pomimo przeciwności związanych z niedowartościowaniem na poziomie dochodów. Dobrym przykładem mechanizmu kształtowania poczucia własnej wartości artystów są badania dotyczące improwizacji jazzowej, wskazujące na autoteliczną wartość muzycznej aktywności jako podstawę i stymulantę dalszego zaangażowania twórczego (Carvalho 2010).

Jakkolwiek aktywność artystyczna może stanowić element zarobkowania, to istnieje dość silne przekonanie w świadomości społecznej, że prawdziwa sztuka jest niekomercyjna, a przynajmniej nie przynosi dochodów. Sztuka bywa też postrzegana przez środowisko artystyczne jako styl życia (na przykład szczególnego rodzaju zdystansowania się do świata i wyluzowania) oraz powiązany z nim styl myślenia (Fiteńnicka-Gorzko, Gorzko i Czubarą 2010, 43-44), kształtując ich tożsamość. W takiej perspektywie, twórcami sztuki są ludzie z misją, określani jako krzewiciele smaku, artyści i wizjonerzy, którzy są szczególnie licznie reprezentowani w dziedzinach powiązanych z dziedzictwem kulturalnym i sztuką wysoką. Podejmowanie przez nich aktywności artystycznej w tym kontekście ma na celu raczej wychowanie i edukację, krzewienie i utrzymanie standardów w zakresie dziedziny sztuki, której są przedstawicielami (np. teatr, sztuki wizualne) (Filiciak, Buchner i Danielewicz 2014, 22), niż zarobkowanie, co wobec współczesnego podejścia do pola produkcji kultury może rodzić duże wątpliwości i prowadzić do konfliktu tożsamościowego twórców sztuki. Jakkolwiek pasja jest dla artystów nieodzownym elementem ich pracy, wpływając na wzrost poziomu zaangażowania i jednocześnie prowadząc nieuchronnie do przenikania życia zawodowego z prywatnym (Wagner 2005, 24), nie wyklucza przecież czerpania dochodów z działalności artystycznej, czy też odnoszenia sukcesów także komercyjnych.

Proces twórczy jest wartością autoteliczną, co oznacza, że pozwala zaspokoić nie tylko własne ambicje i aspiracje (w tym rozwój osobisty), ale buduje poczucie własnej wartości, pozwala odkryć własną tożsamość jako pewną przeciwwagę dla niedoceny finansowej. Aktywność twórcza pobudza artystę w taki sposób, że angażuje się nie tylko na poziomie społecznym, kulturowym, zawodowym, itp., ale także na poziomie emocjonalnym, wyzwalając przyjemne skojarzenia. Czerpie głęboką satysfakcję z czasu poświęconego na działalność twórczą, niemal całkowicie zanurzając się w realizowany proces. Z moich obserwacji wynika, że w sytuacji kreowania dzieła twórca sztuki jest tym bardziej zmotywowany i zaangażowany, im bardziej pomyślnie przebiega proces twórczy, tj. poszczególne zadania i czynności artystyczne są realizowane zgodnie z przyjętymi wcześniej wyobrażeniami, zasadami

i standardami artystycznymi. Pozytywne konotacje związane z procesem twórczym skłaniają badanych artystów do podjęcia kolejnych wyzwań i wytężonego wysiłku w tym zakresie, stanowiąc czynnik motywujący i pozwalając zapomnieć o różnych niedostatkach, np. ekonomicznych.

Po prostu siadasz do instrumentu, masz ochotę do niego usiąść i nagle zaczynasz po prostu grać. I zaczynają ci wychodzić jedne rzeczy, więc idzie za tym ciąg myśli, że skoro mamy już tutaj i zaczynasz pisać dalej, dalej, dalej, dalej. W pewnym momencie staje się to po prostu jakby takim, no wiesz... no jara cię to po prostu. Idziesz ulicą, słyszysz melodię w głowie, lub zapamiętujesz, lub narywasz na dyktafon, później wracasz do miejsca, do pracowni, czy jak to... jak zwał, tak zwał, do miejsca gdzie możesz to normalnie przelać na instrument i zaczynasz pisać. Zazwyczaj proces jest... może być bardzo krótki, ale też i mega długotrwały, nie. (mężczyzna, 33 lata, wykształcenie średnie, kompozytor, instrumentalista, reżyser dźwięku)

Ci artyści, którzy deklarowali, że podejmują aktywność artystyczną ze względu na wartość samej sztuki określili to doświadczenie jako możliwość zatopienia się w jej świat i zupełne zdystansowanie się od innych spraw. Najczęściej były to osoby z poczuciem misji wobec społeczeństwa, „idealiści”, dla których wartość procesu twórczego przerasta wszelkie inne wartości. W ich przekonaniu przestrzeń autoteliczności sztuki sprawia, że na dalszy plan schodzą np. aspekty ekonomiczne działalności artystycznej i możliwe jest kształtowanie własnej tożsamości właśnie w oparciu o istotę aktywności artystycznej:

Nigdy nie rozważałam mojej pracy twórczej w kontekście odbiorców. (kobieta, 30 lat, wykształcenie wyższe, grafik)

Autoteliczny charakter procesu twórczego pozwala na kształtowanie własnej tożsamości m.in. w oparciu o świadomość refleksyjną, tj. poprzez rozumowe, rutynowe wytwarzanie i podtrzymywanie. Jest to w miarę stałe poczucie ciągłości biograficznej, która pozwala na refleksyjne odniesienie się do przebiegu własnego życia, a także zdolność w sytuacjach codzienności do izolacji od wpływu czynników, naruszających całość tożsamości oraz przekonanie o własnej wartości. Najistotniejsze jest poczucie własnej wartości, które wyrażone jest w szacunku do własnej osoby jako autonomicznego, refleksyjnego bytu, a nie bezwolnego elementu świata (Giddens 2007, 74-77).

Część badanego przeze mnie środowiska artystycznego w swojej świadomości jest przekonana o pewnej misji wobec społeczeństwa, która wzmacnia ich przekonanie o wyjątkowej roli jaką pełnią twórcy sztuki w społeczeństwie. Budowanie poczucia własnej wartości w oparciu o mit misyjności wobec społeczeństwa pozwala niwelować pewne niedogodności codziennego funkcjonowania (np. ekonomiczne) i z czasem wypracować automatyzm myślenia w odniesieniu do działalności twórczej. Dodatkowo nadzwyczajna wrażliwość twórców sztuki sprzyja kreowaniu przekazu symbolicznego właśnie w oparciu o wspomniany automatyzm, tj. na poziomie podświadomości (Golka 2012b, 69). Dotyczy to w szczególności ukształtowanych, dojrzałych i doświadczonych artystów:

Znaczy, no tak się nie... świadomie nie zastanawiałam, chociaż to właśnie wypływa. (kobieta, 55 lat, wykształcenie wyższe, malarka, poetka)

Poczucie misji wobec społeczeństwa powoduje wzrost poziomu bezpieczeństwa ontologicznego i pozwala na kształtowanie i podtrzymywanie przekonania o własnej wartości oraz tożsamości badanych artystów wobec sytuacji niedoceniań w wymiarze finansowym. Różnie rozumiana przez nich użyteczność wykonywanej działalności artystycznej jest motywująca do dalszego wysiłku i samodoskonalenia. Tym bardziej badani twórcy sztuki podkreślają wyjątkowość realizowanych zadań w ramach aktywności artystycznej, w celu kreowania prestiżu całego środowiska artystycznego. Kreowanie mitu misyjności pozwala im także na większą śmiałość w wyrażaniu opinii, które mają charakter dyskursu publicznego. Wejście w rolę artysty pozwala im na ekspresję własnych doświadczeń, refleksji, które mogą dotyczyć nawet bardzo intymnych kwestii w kierunku szerszej publiczności. Przekaz symboliczny nie jest w tym wypadku gotowym komunikatem, który jest skierowany do odbiorców, ale stanowi swoiste medium (Weber 2009, 165), a więc należy to rozumieć jako pewien proces komunikowania. W praktyce oznacza to wtapianie się sztuki w codzienność, wraz z jej wszelkimi zjawiskami, procesami, itp., podejmując wyzwanie zwracania uwagi na najbardziej istotne elementy życia społecznego, kulturowego, politycznego, religijnego, itp. Jest to otwarty na interakcje i relacje z odbiorcami dialog, stanowiący pewną przestrzeń wyrażania nastrojów społecznych.

Wie pan, może z perspektywy pracy dość długiej w zawodzie, bardziej interesuje mnie teatr jako pewnego rodzaju medium, czyli sposób komunikacji z drugim człowiekiem, niż jakby, zrobienie jednego, drugiego, czy trzeciego przedstawienia. To znaczy, nie ma innego sposobu, jak przy

pomocy przedstawienia komunikować się z drugim człowiekiem w moim wypadku. (kobieta, 59 lat, wykształcenie wyższe, reżyserka teatralna, scenarzystka, dyrektorka artystyczna teatru)

Człowiek wrażliwy społecznie poszukuje sposobu do wyrażenia własnego siebie, podzielenia się swoimi przemyśleniami, obserwacjami. To jest moja motywacja do pisania. (mężczyzna, 41 lat, wykształcenie wyższe, pisarz)

Tym samym, aktywność artystyczna wskazuje na komunikowanie oparte na kryterium aksjologicznym (Ślęzak 2009, 64) jako misja wobec społeczeństwa. Oznacza to podejmowanie przez badanych artystów interakcji z odbiorcami i kształtowanie dyskursu publicznego na tematy istotne w danej chwili, tj. odnoszące się i wynikające z aktualnych zjawisk, procesów społecznych, itp. Jest to możliwe w większym stopniu w przypadku obszarów sztuki o wyższym poziomie dynamiki relacji z odbiorcami, np. filmu, teatru, muzyki, książki. W zakres nakreślonej przez nich misji wobec społeczeństwa wchodzi m.in. odwołanie się do wartości związanych z etyką, czyli tzw. moralnością. Przedstawione przez badanych artystów w przekazie symbolicznym treści mają skłonić odbiorców do uświadomienia sobie konieczności wyborów wobec funkcjonowania w codziennej rzeczywistości. W zależności od poziomu rozwoju artystycznego i doświadczenia działalności w obszarze sztuki, niektórzy badani twórcy wydają się przekonywać wprost odbiorcę do określonych treści, zaś inni jedynie zwracać uwagę na istotne zagadnienia, zachęcając do pogłębionej refleksji, zatrzymania się i dłuższego zastanowienia.

Żeby człowiek no po prostu patrząc na ten obraz... no właśnie, lepszym stawał się, tak. (kobieta, 55 lat, wykształcenie wyższe, malarka, poetka)

Powyższe ustalenia empiryczne nawiązują do typu świadomości, określonego w jednym z raportów badawczych na temat kultury jako instytucjonalno-pedagogiczne. Oznacza to postrzeganie działalności w obszarze kultury ukierunkowanej na pracę z ludźmi, tj. na kształtowanie wrażliwości i umiejętności tworzenia dzieła/przedstawienia, a zarazem na umiejętność prawidłowego odbioru przekazu, a więc rozwój osobowości (świata wewnętrznego) osób, które są przedmiotem oddziaływania. Jak podkreślają autorzy opracowania, działanie to ma charakter pedagogiczny, bowiem w naturalny sposób wymierzone jest przede wszystkim w dzieci i młodzież. W związku z powyższym, w tego typu działaniu mniejsze znaczenie ma sam produkt działań artystycznych, występuje natomiast

wyraźna orientacja na uczącego się twórcę/odbiorcę sztuki (Fitemicka-Gorzko, Gorzko i Czubara 2010, 36).

Przyjmując założenie kryterium aksjologicznego w aktywności artystycznej nie sposób nie dostrzec, że sztuka wskazuje na istotne na daną chwilę sytuacje, ukazując człowieka w jego własnym otoczeniu i relacjach, często także konfliktowych. Jest elementem tożsamościowym, tj. pozwala określić miejsce jednostki w strukturze społecznej, jej relacje, uznawane wartości, itp. Dotyczy to także samych artystów, którzy poprzez dostępne środki wyrazu artystycznego starają się przedstawiać rzeczywistość społeczno-kulturową i stawiać istotne pytania egzystencjalne.

W swoich projektach często zadaję pytanie o to, kim jestem. (kobieta, 34 lata, wykształcenie wyższe, fotograf)

(...) Ja uważam, że to jest jedyne medium [teatr], gdzie człowiek jest przedmiotem i podmiotem w grze jednocześnie. To znaczy, gdyby to porównać do futbolu to jest piłką i jest kopiącym piłkę. Czyli, jakby teatr i sama etymologia słowa teatr dotyczy, jakby widzenia, czyli w jakim stopniu człowiek jest w stanie ujrzeć siebie w społeczności, czyli w tym teatrze, w którym na co dzień, w codziennym życiu przychodzi nam uczestniczyć. (kobieta, 59 lat, wykształcenie wyższe, reżyserka teatralna, scenarzystka, dyrektorka artystyczna teatru)

Biorąc pod uwagę powyższe analizy, nie sposób nie zauważyć, że aktywność artystyczna charakteryzuje się wieloma sytuacjami, które umożliwiają budowanie poczucia własnej wartości, co w obliczu codziennych zmagania z trudną sytuacją ekonomiczną stanowi przyczynę sprzeczności w obrębie własnej identyfikacji. Poczucie własnej wartości stanowi więc obszar zmagania artystów, który uwydatnia konflikt tożsamościowy w wymiarze afirmacji i uznania. W niektórych sytuacjach, np. postrzegania sztuki w kategoriach autotelicznych, czy poczucia misji wobec społeczeństwa ciężar gatunkowy aspektów wzmacniających przekonanie o własnej wartości wydaje się przeważać nad wysiłkami w zakresie finansowego „dopinania” domowego budżetu. Być może jest to efekt tzw. pozytywnej tożsamości, czyli korzystnych konsekwencji psychologicznych i motywacyjnych na skutek wzrostu poczucia własnej wartości (Karelaia i Guillén 2014). Odbywa się to także poprzez kształtowanie autoidentyfikacji, polegającej na poszukiwaniu przesłanek o wyjątkowości i niepowtarzalności twórców sztuki, ich „elitarności” wobec społeczeństwa. Zarysowany powyżej konflikt tożsamościowy ma charakter środowiskowy i społeczno-kulturowy, a ponadto wskazuje na wymiar strukturalny, o czym świadczy zróżnicowanie w dostępie do zasobów



społecznych (rozpoznawalność, uznanie) i ekonomicznych (wynagrodzenie), o które konkurują artyści (Jermakowicz 2014, 31-33). Można go także określić jako międzysystemowy, długotrwały, antagonistyczny i rzeczywisty spór o jawnym, ale niezorganizowanym charakterze, przebiegający dość łagodnie. Ponadto, stanowi on egzemplifikację sytuacji braku akceptacji dla istniejących nierówności (Coser 1957), spowodowanej zagrożeniem ze strony grupy dominującej (Moore 1966), a także ciągłości w dystrybucji nagród społecznych oraz niskiego wskaźnika ruchliwości społecznej (Weber 2002).

#### **4.3. Niezależność dostosowana, czyli stawianie (lub nie) granic wolności artystycznej**

W procesie twórczym w sztuce niezwykle istotnym zagadnieniem jest przestrzeń wolności artystycznej (Horgan 2014, 757; Dawydow 1971, 39), czyli swoboda w realizacji dzieła artystycznego według zamysłu pierwotnego, tj. wizji autora. Każda sytuacja jakiegokolwiek ingerencji w wolność artystyczną, a w szczególności nacisku na ostateczny kształt efektu pracy twórczej prowadzi do konfliktu ról społecznych. Podczas presji ze strony osób postronnych w procesie pracy nad projektem artystycznym twórcza rola artystów deformuje się w kierunku roli wykonawców, czyli kogoś, kto jedynie realizuje czyjąś wizję. Nie oznacza to oczywiście, że nie jest możliwy taki rodzaj ingerencji w proces twórczy, który stanowiłby bodziec inspirujący, skłaniający artystów do pogłębionej refleksji nad ostatecznym kształtem ich dzieła. Życzliwe i wspierające podpowiedzi są jednak zarezerwowane dla osób, co do których artyści żywią określony poziom sympatii i zaufania, oznaczając relację o dużej zażyłości. Zarysowana sprzeczność w obrębie wolności artystycznej i swobody w realizacji aktywności artystycznej (Ślęzak 2019, 118) prowadzi do konfliktu tożsamościowego artystów, który można innymi słowami określić jako walkę o zasoby, czy też walkę pomiędzy realizacją własnej wizji dzieła artystycznego, a oczekiwaniami innych osób, tzw. otoczenia.

Ograniczenie wolności artystycznej najczęściej jest kojarzone przez badanych artystów jako wszelkiego rodzaju ingerencje w ich pracę twórczą przez niektóre instytucje kultury. Jednocześnie, to właśnie instytucje kultury pośredniczą w dostępie do określonych zasobów, np. finansowaniu ich aktywności artystycznej, a więc stwarzają realne możliwości realizacji procesu twórczego. Nie sposób bowiem nie zauważyć, że instytucjonalny wymiar kultury w wymiarze państwowym i samorządowym jest instrumentem prowadzenia tzw. polityki kulturalnej, która redystrybuuje środki finansowe na aktywność artystyczną (Kaczmarek i Posłuszna 2019, 178). Zapewniając dostęp do środków finansowych dla twórców kultury

publiczne instytucje kultury wspierają więc rozwój artystyczny badanych twórców sztuki. Moi rozmówcy podkreślają, że brak obciążenia myśleniem o niezbędnych do aktywności twórczej środkach (zasobach) jest bardzo dużym odciążeniem psychicznym i stworzeniem warunków sprzyjających swobodnej pracy twórczej. Liczba dostępnych możliwości korzystania ze środków finansowych, przeznaczonych na twórczość artystyczną pozwala im koncentrować się na planowaniu rozwoju artystycznego, co podkreślają moi rozmówcy.

(...) Więc tak naprawdę większość finansów, jakie wpadają do muzyków, one są z jakiś budżetów, no państwowych, tak, gminnych, miejskich, i tak dalej, i tak dalej. (...) u nas też nie jest tak najgorzej. Pieniądze dla artystów są. I tak naprawdę trzeba tylko po prostu po nie sięgać. (mężczyzna, 33 lata, wykształcenie średnie, kompozytor, instrumentalista, reżyser dźwięku)

Według deklaracji badanych artystów środki finansowe dostępne w ramach różnego rodzaju instytucji kultury przeznaczone są wyłącznie na rozwój artystyczny. Stwarza to możliwości doskonalenia własnego warsztatu artystycznego, a więc rozwoju głównie w obszarze artystycznym. W opinii moich rozmówców trudno jest przeznaczyć środki uzyskane z jakiegokolwiek instytucji kultury na inne cele.

Te pieniądze, które zazwyczaj dają instytucje, one nie są do twojego sprzeniewierzenia, że pojedziesz sobie, popijesz sobie z kolegami przez dwa tygodnie, czy pojedziesz sobie na wakacje. One są na działania twórcze. Jakby o co chodzi. I to jest bardzo ważne, dlatego, że nie mając narzędzi, bardzo ciężko jest coś zrobić. (mężczyzna, 33 lata, wykształcenie średnie, kompozytor, instrumentalista, reżyser dźwięku)

Jak się okazuje, wsparcie finansowe działalności (dostęp do określonych zasobów), w tym także o charakterze twórczym, jest niezwykle istotne z punktu widzenia dalszego rozwoju osobistego i zawodowego. Bez względu na charakter i formę wsparcia instytucjonalnego, choć najczęściej w obszarze kultury jest ono związane z dystrybucją środków finansowych, umożliwia koncentrację na kwestii najistotniejszej, a więc na samym procesie twórczym. W pewnym zakresie wejście w kooperacje z instytucjami kultury może oznaczać także ograniczenie, czyli brak zupełnej niezależności, choć trudno oczekiwać, że przy zaangażowaniu finansowym będzie możliwe niczym nieograniczone działanie (Franczak 2015, 106).

Z moich rozmów z twórcami sztuki wynika, że instytucje kultury w dużej mierze starają się wspierać rozwój artystyczny, co nie zawsze odbywa się zgodnie z ich oczekiwaniami i wyobrażeniami. Wnioski te potwierdzają obserwacje innych badaczy. Cele statutowe instytucji kultury najczęściej zakładają różnego rodzaju wsparcie i pomoc organizacyjną dla artystów, ale poziom ich realizacji zależy już bezpośrednio od konkretnych osób (Lewandowski 2013, 148), które podlegają całemu szeregowi uwarunkowań. W sytuacji zrozumienia artystów i procesu twórczego, instytucjonalizacja kultury staje się ogromnym wsparciem organizacyjnym (Manczak 2016, 77), na które sami twórcy sztuki nie mogliby sobie pozwolić. Z doświadczeń moich rozmówców wynika, że w szczególności dotyczy to etapu końcowego procesu twórczego, a więc upowszechnienia dzieł artystycznych i promocji wydarzenia, w świecie ukierunkowanym na konieczność zwracania uwagi innych osób. Pozwala to zaistnieć przede wszystkim początkującym twórcom na trudnym rynku sztuki, wprowadzić ich w przestrzeń, pozbywając anonimowości i niejako konstytuując ich działalność, poprzez mechanizm identyfikacji i rekomendacji. Dużą rolę odgrywa tutaj poziom zgromadzonego kapitału społecznego, czyli bezpośrednia relacja z przedstawicielem instytucji kultury, który przekłada się na niezależność i swobodę realizacji zadań artystycznych.

(...) ale jeżeli pracujesz w teatrze, który jest też zasilany z budżetu, z pieniędzy publicznych, no to pewnie, dlatego, że na przykład dostajesz wolną rękę od dyrektora, od reżysera, który jest artystą. I on ci daje, mówi napisz mi muzykę do spektaklu. Masz wolną rękę. I zgadza się, w moim..., pisałem do kilku spektaklów muzykę i jak dostałem, wiesz wolną rękę, to ja byłem po prostu w siódmym niebie, wiesz. Czytałem sobie po prostu wiesz scenopis cały i generalnie wiedziałem, kurde to jest inspirujące. Robię, piszę muzykę, tak. To jest też instytucja, ok. (mężczyzna, 33 lata, wykształcenie średnie, kompozytor, instrumentalista, reżyser dźwięku)

Badani artyści dostrzegają także pewne ograniczenia instytucjonalnego wymiaru kultury, wskazując przede wszystkim na kwestie nadmiernego formalizmu, procedur (Łysiński 2012, 103), które są dla nich czymś zupełnie niezrozumiałym, oderwanym od ich artystycznego świata:

Tam [w instytucjach kultury] panuje zbyt duża biurokracja. (mężczyzna, 75 lat, wykształcenie wyższe, malarz)

Dystrybucja środków finansowych poprzez instytucje kultury jest według moich analiz jednym z najczęściej stosowanych form wsparcia instytucjonalnego w obszarze twórczości

artystycznej. Jest to szczególnie wyraźnie widoczne w przypadku artystów tzw. estradowych, czyli związanych z muzyką, teatrem czy filmem. Dostępność finansowania sprawia, że przy transparentnych, przejrzystych i nieukierunkowanych kryteriach możliwe jest zaangażowanie twórców o różnych zakresach działalności, poziomie doświadczeń, itp. Instytucjonalne redystrybuowanie środków finansowych sprzyja rozwojowi kompetencji artystycznych, zwłaszcza wśród osób, które nie mają jeszcze uznanej marki na trudnym rynku kultury. Wobec powyższych wniosków trudno nie zgodzić się z twierdzeniem jednego z badaczy rynku sztuki, że świadomy menadżer kultury zdając sobie sprawę z roli zasobów (nie tylko w postaci kapitału ekonomicznego), jakimi dysponuje jest odpowiedzialny za ich wykorzystanie w celu pozytywnego rozwoju człowieka (Lewandowski 2010, 28).

Powyższe ustalenia nie przesłaniają innego, coraz bardziej dostrzegalnego zjawiska jakim jest dywersyfikacja źródeł finansowania aktywności artystycznej i tym samym spadek znaczenia środków publicznych. Nie oznacza to, że pieniądze publiczne nie są istotne w tworzeniu sztuki, ale chodzi tutaj o zintensyfikowane poszukiwanie dostępu do zasobów, czyli podkreślenie innych, alternatywnych możliwości finansowania. Często środki z różnych źródeł są koncentrowane w dobrze zaopatrzonych finansowo publicznych instytucjach kultury, a następnie rozproszone do innych podsektorów poprzez m.in. wielowymiarową współpracę (Bachórz i in. 2017, 26).

Jak podkreślają sami twórcy sztuki, środowisko artystyczne jest uzależnione od wsparcia publicznego w zakresie finansowania działalności twórczej (dostępu do określonych zasobów). Wiele inicjatyw i wydarzeń artystycznych odbywa się dzięki całkowitemu finansowaniu właśnie ze środków publicznych, lub chociaż częściowemu współfinansowaniu przez budżety miast, gmin, powiatów, województw, itd., co - jak zauważono w innym badaniu – sprzyja także dostępności do kultury (Rafałowski 2015, 88).

(...) wszystkie są finansowane przede wszystkim z budżetu państwowego i tak powinno być.  
Dotacja od jednego organizatora nie pozwala pokryć wydatków, związanych z działalnością podstawową takiego ośrodka. (kobieta, 69 lat, wykształcenie wyższe, choreograf)

Aspekt finansowania działalności artystycznej, czyli dostępu do określonych zasobów jest istotny z punktu widzenia zmagania o własną niezależność artystyczną, z jakimi spotykają się badani przede mnie twórcy sztuki. Okazuje się bowiem, że dystrybuowanie środków na aktywność artystyczną bywa postrzegane przez decydentów kultury jako narzędzie do realizacji

określonych celów z poza obszaru kultury. Niektóre projekty kulturalne mają bowiem służyć osiągnięciu wysokiego poziomu spektakularności i przyczynić się do przynoszenia zysków turystyce. W takim działaniu chodzi o „zwodowanie pojedynczego okrętu flagowego”, zamiast rozproszeniu środków na mniejsze inwestycje (Szlendak 2017, 65-66). Myślenie w kategoriach ekonomicznych wydaje się w tym przypadku dominujące. Wszelkie instytucje kultury wykorzystując dostępne techniki i narzędzi marketingu oraz promocji, np. analizy rynku, badanie potrzeb odbiorców, wybór odpowiednich kanałów dotarcia do nich, formułowanie komunikacji promocyjnej, itp., stanowiące przecież niezbędny element propagowania kultury w społeczeństwie zwiększają swoje szanse na zainteresowanie ze strony odbiorców (Hensel 2015, 245). Funkcjonowanie na współczesnym rynku kultury wiąże się ze sposobem postrzegania działalności artystycznej w kategoriach ekonomicznych. Oznacza to zarówno dla instytucji kultury, ale także i dla samych twórców sposób postępowania w oparciu o reguły i zasady adekwatne dla podmiotów gospodarczych, a więc pewne uwarunkowania (np. zasady dostępu do określonych zasobów), które nie pozwalają artystom na całkowitą niezależność i wolność. W efekcie wizja spektakularnego sukcesu nakreślona przez fundatora przedsięwzięcia artystycznego może wiązać się z bardzo jasno i precyzyjnie określonymi wymaganiami wobec samych twórców, ograniczając ich przestrzeń wolności artystycznej. Alternatywnym scenariuszem jest sytuacja, w której może zabraknąć pieniędzy na wsparcie mniejszych projektów artystycznych, przyczyniających się do rozwoju kompetencji mniej doświadczonych twórców sztuki.

Moje analizy i dotychczasowe badania wskazują jednak, że sami artyści przypisują swojej aktywności bardzo wysoki stopień kreatywności, jednocześnie podkreślając znaczenie własnej autonomii w procesie twórczym. W tym przypadku kreatywnością nie jest umiejętność radzenia sobie w warunkach przymusu, ale właśnie wolna od przymusu aktywność artystyczna. Innymi słowy, oznacza to swobodę i nieskrępowanie, czyli cechy przypisane od dawna do etosu artystycznego (Kozłowski, Sowa i Szreder 2014, 37). Ponadto, twórcy wskazują na unikalną mieszankę swobody oraz ekscytacji wyzwań jako czynnika determinującego proces twórczy (Filiciak, Buchner i Danielewicz 2014, 23). Jest to zatem zmaganie artystów, które polega na chęci zachowania autonomii w zakresie twórczości artystycznej i jednoczesnego spełnienia określonych oczekiwań i wymagań ze strony np. fundatora przedsięwzięcia artystycznego.

Doświadczenia twórców sztuki wskazują, że podjęcie współpracy z instytucjami kultury wymaga od nich pewnej rezygnacji z pełnej niezależności i swobody działalności artystycznej (Ślęzak 2019, 118). Część badanych przeze mnie twórców sztuki twierdzi, że

poprzez narzucone uwarunkowania nie jest możliwy rozwój artystyczny, że są oni niejako „tłamszeni” w swojej ekspresji, w wolności wyrazu artystycznego, itp. Charakterystyczne dla tego typu postawy jest to, że dotyczyła ona najczęściej osób młodych i mniej doświadczonych w mechanizmach funkcjonowania pola produkcji kultury. Jakkolwiek zgoda na określone uwarunkowania i ramy przestrzeni twórczej może budzić uzasadnione wątpliwości, pozwala jednak na realizację zadań, związanych z symbolicznym komunikowaniem, a więc istotą zawodów artystycznych.

(...) Też jest to..., ja twierdzę, że jest to ograniczenie. Zawsze to jest ograniczenie, bo jednak musimy się zgadzać z tym, co ta instytucja dana... Też ona daje nam swoje ograniczenia, że nie jest taka pełna wolność. (mężczyzna, 30 lat, wykształcenie wyższe, fotografik, grafik, reżyser filmowy)

Cenię sobie wolność w twórczości, więc unikam sytuacji, w których muszę przedstawić kilka wersji danego projektu. (kobieta, 36 lat, wykształcenie wyższe, ilustrator)

Na podstawie rozmów z artystami uważam ponadto, że mechanizm dostępu do zasobów, np. dystrybuowania środków finansowych ze źródeł publicznych stwarza okazję do instrumentalnego wykorzystywania instytucji kultury (Stelmach 2014, 411), tj. np. dla celów politycznych. Większość zasobów finansowych pochodzi bowiem z budżetów państwowego lub samorządowych, co jest bardzo efektywnym instrumentem oddziaływania w kierunku propagandy politycznej (Bourdieu 2005, 567). Wydaje mi się, że jedynie odwołanie się do ludzkiej przyzwoitości i niezależności obszaru kultury w sensie merytorycznym stanowią w tym przypadku pewien bufor bezpieczeństwa.

Od kilku lat można zauważyć zjawisko, określone przez Marka Krajewskiego jako przygodność polityki kulturalnej, polegające na mnożeniu się konfliktów wokół kwestii, które powinny być przez nią wspierane, czy też niejasności kryteriów oceny i ewaluowania wskazujące na uznaniowość, nepotyzm, itp. Wdrażanie różnych form centralnego zarządzania kulturą i sprowadzanie jej do instrumentalnej roli narzędzia realizowania polityki przynosi zazwyczaj odwrotny skutek od zamierzonego. Rozwiązanie sytuacji wydaje się być raczej uspołecznienie zarządzania kulturą, czyli odejście od narzucania gotowych, systemowych rozwiązań na rzecz wdrażania rozwiązań opartych na lokalnych doświadczeniach (Krajewski 2017, 39-40). Zarysowany konflikt ma charakter konsolidujący artystów wokół „wspólnego wroga” (Skocpol 1979), jakim jest system redystrybucji środków na kulturę.

Moje analizy potwierdzają, że poprzez mechanizm finansowania sztuki pewne podmioty mogą próbować oddziaływać na jej kształt, tj. np. ingerować w treści komunikatów symbolicznych, itp. Może to powodować konflikt, spowodowany zagrożeniem ze strony dysponentów środków finansowych, czyli w sytuacji wyzyskiwania środowiska artystycznego przez rządzących (Moore 1966). W opinii artystów jest to pewna granica ich niezależności, która nie powinna być w jakikolwiek sposób przekraczana, jednak decyzja o środkach, będąca w zakresie kompetencji konkretnych osób może być sposobem oddziaływania i nacisku na proces twórczy w sztuce. W szczególności na taką sytuację zwracają uwagę osoby, z dużym doświadczeniem, dojrzałe artystycznie, które same także zarządzają zespołem artystów:

(...) bo teatr taki instytucjonalny, który jest dotowany z pieniędzy publicznych, on powinien według mnie funkcjonować na takiej trochę zasadzie jak funkcjonował teatr w demokracji ateńskiej. To znaczy, że władza rekompensowała wpływy obywatelom Aten, których wysyłała na festiwal teatralny, prawda. Oni otrzymywali ratyfikację, nie szli do pracy, nie szli zarabiać. Natomiast władza wiedziała, co ten teatr oczyszcza i do czego ten teatr jest widzowi potrzebny. (kobieta, 59 lat, wykształcenie wyższe, reżyserka teatralna, scenarzystka, dyrektorka artystyczna teatru)

Opisane powyżej zjawisko znajduje odniesienie do rozwoju potencjału inwigilacyjnego państwa w warunkach nowoczesności, który odnosi się do nadzoru nad działalnością ludzką w sferze politycznej. Tego typu oddziaływanie może mieć charakter bezpośredni, ale najczęściej przyjmuje formę pośrednią, tj. kontrolę informacji (Giddens 2007, 43), np. poprzez zdejmowanie z programu teatru jakiegoś konkretnego spektaklu (Plipat 2018, 52). Współczesne badania wskazują, że ograniczanie dostępu do zasobów, np. poprzez odmawianie finansowania na realizację projektów – nawet kontrowersyjnych artystów – jest formą cenzury naruszającą podstawowe prawo do wolności wypowiedzi i swobody artystycznej. Jest to naruszenie o charakterze etycznym, które może być całkowicie destrukcyjne dla społeczeństwa. Cenzura wiąże się bowiem z różnymi szkodliwymi dla społeczeństwa skutkami (Killan 2018, 12).

Polityka kulturalna państwa w opinii części twórców sztuki jest ukierunkowana na działalność o charakterze instrumentalnym i kontrolnym (Kruczkowska 2016, 209), tj. wykorzystując środowisko artystyczne dla własnych celów. Badani artyści opisują wspomniane zjawisko wprost:

Od dawna wiem, że istnieje pewien rodzaj politycznej paranoi, która próbuje zamknąć usta wszystkim tym, którzy z zasady powinni mówić własnym głosem. (kobieta, 64 lata, wykształcenie wyższe, reżyserka)

Wydaje mi się, że dzisiejsza polityka kulturalna, która jest nastawiona od dwóch lat na propagandę i na próbę uczynienia z instytucji kultury takiej tuby propagandy narodowej, to jest coś, co jest złe, ponieważ usiłuje się zaprząć teatr do pewnego rodzaju celów politycznych. Natomiast mnie się wydaje, że sztuka, jakby musi..., ona może dyskutować z polityką, natomiast ona musi być wolna od polityki, właśnie dlatego, żeby pomóc człowiekowi ujrzeć jego funkcjonowanie w teatrze politycznym. To znaczy w jaki sposób on jest manipulowany, w jaki sposób gra się nim, prawda. (kobieta, 59 lat, wykształcenie wyższe, reżyserka teatralna, scenarzystka, dyrektorka artystyczna teatru)

Podział środków na funkcjonowanie instytucji kultury przez osoby odpowiedzialne za prowadzenie polityki kulturalnej na poziomie państwowym czy samorządowym jest w mojej opinii bardzo delikatnym narzędziem, które może być wykorzystywane właśnie do realizacji wspomnianych powyżej celów instrumentalnych. Dotychczasowe badania wskazują m.in. na negatywny wpływ „odgórnego” sterowania światem sztuki (Rancew-Sikora 2020, 9). W Australii podjęto próbę udowodnienia, że sztuka ma przede wszystkim korzyści ekonomiczne. Poczyniono inwestycje, zwiększono zatrudnienie w sektorze kultury, ale sektor sztuki prawdopodobnie zmniejszył się, podzielił i zagubił (Caust 2003, 61). W związku z powyższym, należy pamiętać, że właścicielem tychże instytucji nie jest aktualnie rządzące ugrupowanie polityczne, ale społeczeństwo (Mirski 2013, 46), którego dziedzictwem kulturowym jest np. teatr, opera, filharmonia, itd. Podkreślają to moi rozmówcy, zwłaszcza ci bardziej dojrzały i doświadczeni życiowo, związani z obszarem sztuki scenicznej:

(...) To jest teatr [polityka], który się bardzo rozpanoszył w tej chwili i to jest teatr w pewien sposób groźny dla sztuki, bo on dzieli pieniądze. Przecież to nie są właściciele teatru, bo właścicielami teatru jest społeczność. Tylko społeczność jakby nie ma świadomości po co jest to medium i to jest moim, jakimś takim największym bólem. (kobieta, 59 lat, wykształcenie wyższe, reżyserka teatralna, scenarzystka, dyrektorka artystyczna teatru)

Nawet w przypadku autonomicznych finansowo instytucji kultury dochodzi do sytuacji, w której są one infiltrowane przez polityków. Dotychczasowe badania wskazują, że ewentualne możliwe dofinansowanie działalności tego typu podmiotów ze środków publicznych jest uzależnione w głównej mierze od partykularnych interesów reprezentantów władzy (Szulborska-Łukaszewicz 2013, 30). Wszelka kontrola, zarządzanie i racjonalizowanie sektora



sztuki przez rządzących jest narażona na wypaczenia w obrębie samej działalności artystycznej. W związku z powyższym, polityka kulturalna powinna być inicjowana przede wszystkim przez artystów i pracowników sztuki z wykorzystaniem ich języka i obrazów, a nie w kontekście obecnie modnego żargonu ekonomicznego (Caust 2003, 62).

Drugim, rozpoznanym przeze mnie wymiarem oddziaływania na niezależność procesu twórczego jest państwowy system edukacji artystycznej. Wszelkie instytucjonalne formy kształcenia artystycznego moim zdaniem stanowią element procesu reprodukcji kulturowej, tj. pewnego powielania i utwierdzania określonych kanonów sztuki (Bourdieu 2005, 197-200). Widoczne jest tu pewne ograniczenie form zmierzających do poszukiwania innowacyjnych rozwiązań w obszarze sztuki, a także niezależności myślenia artystów (ich kreatywności), czyli zorientowanie na określony wymiar kapitału kulturowego (kształcenia w oparciu o pewien kanon). Instytucjonalne formy kształcenia nie są jednak w stanie skutecznie oddziaływać na całe społeczeństwo w wymiarze kreowania pewnych gustów czy poczucia dobrego smaku w obszarze sztuki (habitusów), czemu nie sprzyjają także środki masowego przekazu. Zgodnie z obowiązującym dziś modelem edukacji w akademiach sztuki, zrozumienie istoty sztuki odbywa się poprzez zgłębianie tajników warsztatu. Przekazywane w toku studiów wartości i postawy są w dużej mierze niezrozumiałe i anachroniczne. W efekcie, absolwenci uczelni artystycznych często nie tylko nie mają pojęcia o współczesnych i historycznych sensach sztuki, ale przede wszystkim mają trudności natury tożsamościowej, wręcz nie potrafią znaleźć swojego miejsca we współczesnej rzeczywistości społeczno-kulturowej (Wasilewski 2011, 107).

Jak wskazują badani artyści, instytucjonalne formy kształcenia artystycznego, np. w obszarze muzyki wydają się skupiać na klasycznych formach warsztatu, w mniejszym stopniu pracując nad kompetencjami w obszarze rozwoju twórczości i kreatywności. W ich doświadczeniach twórczość muzyczna jest zatem najczęściej wynikiem samodoskonalenia i wynika z wewnętrznych chęci rozwoju, tj. ambicji i aspiracji, związanych z dalszym rozwojem artystycznym czy zawodowym.

(...) polskie szkolnictwo jest takie, że edukuje cię, tylko i wyłącznie – trochę się już to zmienia – ale edukuje cię tylko i wyłącznie na linii muzyki klasycznej. (...) Profesorowie po prostu nie dają..., nie dają ci możliwości..., pedagodzy po prostu nie dają ci wolnej ręki. Dlatego, że, przez to, że tak a nie inaczej wygląda program nauczania, nie ma tam miejsca na to, żeby ktoś tworzył. (mężczyzna, 33 lata, wykształcenie średnie, kompozytor, instrumentalista, reżyser dźwięku)

Istotą edukacji jest wykształcenie pewnych umiejętności i chęci do uczenia się. Musisz mieć otwarty umysł. Chodzi o to, żebyś chciał dowiedzieć się czegoś więcej niż do tej pory. (mężczyzna, 52 lata, wykształcenie średnie, muzyk)

Od jakiegoś czasu w obrębie edukacji artystycznej zachodzą jednak pewne zmiany. Programy szkół artystycznych ewoluują ku wyposażaniu przyszłych absolwentów w kompetencje umożliwiające kontakt z rynkiem pracy, co wpisuje się w aktualny trend komercjalizacji uczelni wyższych i kształcenia ukierunkowanego na przydatne zawodowo umiejętności. Artysta, malarz, Jarosław Jaśnikowski dostrzega konieczność łączenia biznesu ze sztuką we współczesnej rzeczywistości. Wskazuje na sytuacje, w których wielu młodych, pełnych marzeń, wykształconych artystów zderzając się z bezwzględny rynkiem kultury nie daje sobie rady. Jako przyczynę tego stanu rzeczy upatruje zaniedbania systemu edukacji. W jego opinii każdy artysta jest jak niezależny przedsiębiorca (<https://luxuryblog.pl/jaroslaw-jasnikowski/>). Jednak w dłuższej perspektywie czasu, podejście takie może skutkować instrumentalizacją autonomicznych przestrzeni edukacyjnych akademii artystycznych. W tym przypadku sensownym wydaje się być rozwiązanie, polegające na kształceniu ukierunkowanym na umiejętności samodzielnego odnajdywania tożsamości artystycznej niż przygotowania do roli profesjonalistów w sektorze kreatywnym (Bachórz i Stachura 2015, 39-40).

Z rozmów z twórcami sztuki wynika, że środowisko artystyczne postuluje konieczność położenia większego nacisku na edukację kulturalną społeczeństwa (dostępu do kapitału kulturowego), której celem będzie z jednej strony kształtowanie zapotrzebowania na działalność artystyczną, a z drugiej strony uświadamianie wysokiej wartości oryginalnej pracy twórczej. Dotyczy to także instytucji kultury, które w opinii artystów nie zawsze doceniają wartość ich pracy (brak wynagrodzeń/rekompensat za publiczne udostępnianie dzieł) (Ilczuk 2013, 222). Edukacja kulturowa charakteryzuje się bowiem dowartościowywaniem przedsięwzięć oddolnych, najczęściej tych, które nie mają wsparcia o charakterze instytucjonalnym. W efekcie, uczestnictwo w kulturze ma charakter powszechny, a wręcz można odnieść wrażenie, że jest wszechobecne (Wiśniewski i Kukołowicz 2017, 112-113).

Część badanych artystów podkreśla, że kultura popularna przenika do sztuki, wpisując się w ogólne trendy o globalnym wymiarze. W efekcie, pomimo zabiegów ukierunkowanych na utrzymanie odpowiedniego poziomu wyrazu artystycznego, traci ona swój rdzeń i powoli jakby przekształca się w przestrzeń kultury popularnej. Ponadto, w opinii badanego środowiska

artystycznego media, odpowiedzialne za kulturę i edukację kulturalną społeczeństwa nie spełniają swojej misji należycie (Cieloch-Niewiadomska 2015). Twórcy sztuki bardzo negatywnie oceniają działalność mediów masowych (Cebula 2015, 80) w obszarze upowszechniania kultury. Sposób doboru treści jest zdaniem twórców sztuki ukierunkowany na sukces w rozumieniu biznesowym, a nie kształtowanie zmysłu dystynkcji wśród publiczności.

(...) ale to w jaki sposób media od dobrych dwudziestu lat edukują nasze społeczeństwo artystycznie i muzycznie jest po prostu wręcz ohydnie złe. (...) Nie można narzekać na zbyt mało dobrej muzyki, można narzekać, że ta dobra muzyka jest zbyt mało pokazywana. (mężczyzna, 33 lata, wykształcenie średnie, kompozytor, instrumentalista, reżyser dźwięku)  
W dzisiejszym świecie dominują osoby, które nie myślą samodzielnie. Większość osób podąża za aktualnymi trendami, za modą. Ludzie nie są kompetentnymi odbiorcami sztuki, ponieważ aktualny poziom edukacji praktycznie wyeliminował treści związane z estetyką. (kobieta, 79 lat, wykształcenie wyższe, konserwator dzieł sztuki)

Podsumowując, uważam, że kwestia dostępu do określonych zasobów, np. konieczność znalezienia finansowania na działalność artystyczną stwarza pole do ingerencji w przestrzeń wolności artystycznej. Dążenie do pełnej niezależności w obszarze procesu twórczego pozostaje jedynie wysiłkiem o charakterze idealistycznym, zaś w praktyce oznacza różnego rodzaju kompromisy, wynikające z możliwości „dopięcia” budżetu na projekt artystyczny. W takich okolicznościach funkcjonowania artyści zamiast pełnienia roli twórców zaczynają wchodzić w rolę wykonawców czyis oczekiwań, co prowadzi do konfliktu tożsamościowego, który należy określić jako indywidualny, środowiskowy i społeczno-kulturowy. Odzwierciedleniem finansowej dominacji w kulturze wydaje się być przekaz artystyczny mediów masowych, które zorientowane na zaspokajanie oczekiwań odbiorców promują w większym stopniu kulturę popularną. Obszar zmagania o wolność artystyczną obejmuje także proces kształtowania artystów, tj. ścieżkę ich artystycznej edukacji, która wciąż jest ukierunkowana na doskonalenie warsztatu artystycznego głównie w oparciu o klasyków gatunku (zorientowanie na jeden wymiar kapitału kulturowego). Opisany konflikt tożsamościowy wydaje się mieć wymiar głównie strukturalny, ponieważ wyraźnie widoczne jest tutaj zróżnicowanie w dostępie do zasobów, o które konkurują twórcy sztuki. Nie sposób nie zauważyć także wymiaru interesów wskazanego konfliktu tożsamościowego, polecającego na braku możliwości realizacji określonych potrzeb artystów, czy też idei, która uwydatnia się poprzez odmiennosc w sposobie i kierunku podejmowania prób oddziaływania na pole

produkcji kultury. Ponadto, jest to międzysystemowy, antagonistyczny i racjonalny spór, który choć jest poddawany instytucjonalizacji pozostaje nieco ukryty.

#### **4.4. Pierwszy na rynku sztuki, czyli balansowanie pomiędzy artystycznym dziełem a komercyjną „chałturą”**

Trudna sytuacja ekonomiczna artystów, zwłaszcza nieregularność (Kaczmarek i Posłuszna 2019, 182) i niski poziom dochodów, zmusza do poszukiwania źródeł pozyskiwania finansów na rynku sztuki (Ilczuk 2017, 47). Jest to dobra okazja do dywersyfikacji źródeł dochodów, a także szansa na uzyskanie stosunkowo wysokiego wynagrodzenia. Z całą pewnością wejście na komercyjną ścieżkę aktywności artystycznej pozwala z większym spokojem patrzeć w przyszłość. Niemniej jednak komercyjny wymiar aktywności artystycznej rządzi się swoimi prawami, co najczęściej oznacza rozwój pola produkcji kulturowej i konieczność dostosowania się do aktualnych trendów rynku sztuki (Bourdieu 2005 112-119), czyli zaspokajania różnych potrzeb publiczności (konsumentów sztuki). Wizja artystyczna twórców sztuki schodzi w takiej sytuacji na plan dalszy, jest marginalizowana. Liczy się wyłącznie sprzedaż (Lewandowski 2010, 25), czyli to, co zyska uznanie odbiorców „sztuki” (Grigoroudis i in. 2021). W takiej sytuacji dochodzi do konfliktu tożsamościowego artystów, którzy starają się pełnić dwie rozbieżne role równocześnie, tj. z jednej strony wciąż usiłują być wizjonerami i kreatorami zorientowanymi na przekazanie za pośrednictwem swoich dzieł określonego komunikatu symbolicznego (Andrukowicz 2000, 80), a z drugiej strony ulegają aktualnym trendom rynkowym pełniąc rolę odtwórców, czyli jedynie wykonawców zaspakajających oczekiwania innych osób.

Z moich analiz wynika, że współczesny artysta stoi przed pewnym dylematem do rozstrzygnięcia, który niejako zmusza do wyboru pomiędzy realizacją ścieżki rozwoju artystycznego lub osiągnięciem tzw. sukcesu biznesowego. Nie oznacza to pełnego wykluczenia sytuacji spełnienia obu tych oczekiwań jednocześnie, ale jest to scenariusz, który w większości przypadków pozostaje w sferze niezrealizowanych marzeń. Wobec siłą komercyjnego świata sztuki i związanych z nim oczekiwań względem efektów pracy artystycznej trudno jest moim zdaniem zachować odpowiedni poziom niezależności artystycznej, czy też jakości prac artystycznych. Jak bowiem zaobserwowano w dotychczasowych badaniach wyznacznikiem miejsca rozwoju kariery artystycznej w obszarze sztuki coraz częściej zaczyna być rozpoznawalność i uznanie publiczności, które stanowią o marce artystycznej (Szymańska-Palaczyk 2017, 240) i pozycji w środowisku i na

rynku sztuki. W mojej opinii, rozpoznawalność może także stanowić duże zagrożenie dla procesu twórczego w sztuce, ponieważ w niektórych przypadkach zdaje się odciągać artystów od istoty ich zadań. Możliwe jest bowiem ukierunkowanie zadań i wysiłków twórców sztuki, zyskujących rozpoznawalność i uznanie publiczności na dalszym kreowaniu własnej marki na rynku kultury, kosztem rozwoju w obszarze artystycznym. Sami artyści zauważyli, że zachowanie tzw. złotego środka pomiędzy rozwojem artystycznym i rozwojem własnej marki stanowi duże wyzwanie i wymaga zachowania pewnego dystansu do własnej działalności i własnych osiągnięć.

Jestem na bieżąco z większością recenzji i opinii na temat moich książek. Traktuje je jako feedback o tym, co się podoba, a co nie moim czytelnikom. Dzięki temu wiem, z czego zrezygnować. Można powiedzieć, że każda kolejna powieść jest dziełem wspólnym z czytelnikami. Zdarza się dość często, że ze względu na opinie czytelników zmieniłam swoje wcześniejsze plany pisarskie. Te opinie wpłynęły na ostateczny kształt dzieła dość znacznie. Ostatecznie nie piszę książek wyłącznie dla siebie, ale przede wszystkim dla czytelników. To im ma się ona podobać i dostarczać przyjemności. (kobieta, wykształcenie wyższe, pisarka)

W doświadczeniach niektórych artystów (głównie funkcjonujących w obszarach najbardziej powszechnych, o dużym zainteresowaniu odbiorców, tj. grafika, fotografia, film) podejmowanie aktywności twórczej w obszarze sztuki na zlecenie typowo komercyjne, tj. dla zamawiającego, który nie jest instytucją kultury z misją upowszechniania przekazów symbolicznych jest mało twórcze, nie pozwala na zbyt dużą swobodę artystyczną i kreatywność. Dotyczy to przede wszystkim projektów skomercjalizowanych, całkowicie opłacanych przez osoby zamawiające. Tego typu projekty mają najczęściej charakter odtwórczy, nie pozwalają na rozwój artystyczny, a jedynie na zaspokojenie potrzeb materialnych, związanych z wartościami instrumentalnymi, w tym kreowanie własnej pozycji w środowisku i na rynku sztuki.

(...) i te komercyjne też gdzieś tam, no dają coś od siebie, ale jest mocno niestety odtwórcze. No klient coś już widzi, z reguły klient coś chce, co już widział. (mężczyzna, 30 lat, wykształcenie wyższe, fotografik, grafik, reżyser filmowy)

To, że przychodzi do ciebie znana firma może oznaczać, że robisz dobre rzeczy i zostałeś zauważony. Ale uwaga! Taka współpraca nie pozwala mi na robienie od początku do końca co chcę. Są ograniczenia, które wynikają ze współpracy z wieloma ludźmi i oczekiwaniami względem klienta. (kobieta, 30 lat, wykształcenie wyższe, grafik)

Z wyłaniających się historii artystów wynika, że osiągnięcie sukcesu komercyjnego w sztuce nie jest jednak łatwym zadaniem, ale raczej skupieniem uwagi na odpowiednim wysiłku, na dobrej pracy. Jest to raczej efekt pewnego procesu twórczego, niewyrastającego pierwotnie z motywacji ekonomicznych, co oczywiście nie wyklucza osiągnięcia satysfakcji także w tym wymiarze życia. Jak zatem podkreślają wyniki innych badań pasja artystyczna w miarę realizacji i doskonalenia warsztatu, osiągania kolejnych etapów rozwoju staje się zawodem, który pozwala także na spełnienie w wymiarze ekonomicznym (Bachórz i Stachura 2015, 57). Wbrew powszechnym opiniom o łatwości wykreowania dzieła artystycznego, zapewniającego duży poziom popularności, uzyskanie tego typu efektu zdaniem badanych twórców sztuki jest bardzo trudnym zadaniem, wymagającym dużego wysiłku intelektualnego, wysokiego poziomu kompetencji artystycznych, itp. Zaspokojenie potrzeb i oczekiwań odbiorców nie jest w ich opinii sprawą łatwą, ale wymaga niemal perfekcyjnego przygotowania, które zostanie docenione i pozwoli funkcjonować w przestrzeni artystycznej na dłużej, niż tylko krótką chwilę.

(...) tylko jeszcze trzeba to zrobić, a to jest wynik ciężkiej pracy i długiej harówki. To nie jest tak, że po prostu..., a łatwo napisać hita. Napiszę hita. Majteczki w..., prosta melodia. To nie jest tak. Popularne numery, te które osiągają status popularnych numerów to są strasznie, tak naprawdę, ciężka i mozolna robota. Otwierając te numery na czynniki pierwsze, tam nie ma prawie przypadku. W osiemdziesięciu pięciu procentach tam nie ma przypadku. Tam jest po prostu mózg wiesz, zlasowany, nie. Tam jest kupę roboty. (mężczyzna, 33 lata, wykształcenie średnie, kompozytor, instrumentalista, reżyser dźwięku)

Ukierunkowanie części artystów na sukces w kategoriach biznesowych jest jednym z czynników determinujących ich aktywność twórczą i kreowanie własnej pozycji w środowisku i na rynku sztuki. Popularność wydaje się tutaj być niezwykle pomocnym narzędziem, które umożliwia dotarcie do odpowiednich instytucji kultury, upowszechniających wytwory pracy artystycznej szerszej publiczności. Jest gromadzeniem kapitału społecznego, który stanowi pewien potencjał do dalszego wykorzystania w przyszłości dla osiągnięcia określonych celów. Zyskanie popularności pozwala bowiem na wzrost zasięgu oddziaływania badanych artystów, stwarza nowe możliwości dotarcia do jeszcze większej liczby odbiorców, a przede wszystkim przekłada się na finansowe korzyści nie tylko dla twórców, ale także dla organizacji upowszechniającej dane dzieło artystyczne.

(...) i oczywiście myślisz o tym, chcę nagrać hita, co się spodoba ludziom. No to są takie wiesz, żelazne punkty, musi być hit, musi się sprzedać, musi być hit, musi się sprzedać. To wiesz powtarzają. Musi puścić to radio. Musi chcieć to puścić telewizja. Czyli o czym to świadczy, że to musi się spodobać tym ludziom, którzy są na tych stołkach, żeby chcieli to puścić i żeby gdzieś tam to latało. Czyli sprowadzamy się do tego samego, czyli jak mieć jak największą popularność. (mężczyzna, 33 lata, wykształcenie średnie, kompozytor, instrumentalista, reżyser dźwięku)

Biorąc pod uwagę powyższe, nie dziwi zatem sytuacja, w której artyści kreują dzieła artystyczne, ukierunkowane na tzw. sukces, w rozumieniu biznesowym (Ślęzak 2009, 62). Jest to związane z zaspokajaniem potrzeb i oczekiwań odbiorców, którzy stają się klientami na rynku sztuki. Jak podkreślają jednak moi rozmówcy, próba wpasowania się w specyficzne potrzeby określonej grupy odbiorców jest niezwykle trudnym zadaniem, wymagającym dużego wyczucia ze strony twórców, ale także styczności z rzeczywistością i współodczuwania bieżących nastrojów, emocji, czy też zjawisk i procesów społecznych (Golka 2008, 55). Chodzi tutaj o pewną wrażliwość, empatię, czyli umiejętności wcielenia się w rolę osób, które aktualnie doświadczają jakiś specyficznych przeżyć, aby w miarę możliwości przyswoić te odczucia i zaprezentować je w późniejszym czasie szerszej publiczności w kreacji artystycznej. W praktyce przypomina to laboratorium, w którym projektuje się określony produkt, uwzględniając specyfikę danej grupy odbiorców (klientów).

Szczególnie jest to widoczne w teatrach prywatnych, gdzie trzeba cały czas uwodzić publiczność. Jak się nie jest w tym dobrym, to trudno jest przetrwać. (kobieta, 65 lat, wykształcenie wyższe, aktorka)

Jest taki marketing podskórny, że... w moim przypadku jest tak, że ja jestem muzykiem producentem, tak. I do mnie przychodzą artyści, którzy chcą zrobić swoją płytę i muzykę jak najlepiej. I potrzebują po prostu ojca dyrektora, który im w pewnym momencie powie to musimy zmienić, to musimy zrobić tak, ta piosenka jest do dupy, ta piosenka, tą piosenkę trzeba inaczej skonstruować. Albo daje im swoje piosenki, żeby oni zagrali, bo do nich pasują. I teraz polega to na tym, że jeżeli wchodzisz w świat danej osoby, czy danego twórcy, to zaczynasz się po prostu w tym zatapiać, co automatycznie zrzuca się do jakiegoś worka, z jakąś daną muzyką. Wiadomo, że to nie jest tak dosłownie powiedziane, że ty analizujesz jakie są potrzeby rynku i tak dalej i tak dalej, ale na pewno ważną rzeczą jest to, żeby wiedzieć do kogo trafić. (...) Każdy, każdy muzyk tak na dobrą sprawę pisząc płytę zastanawia się, czy to trafi do nich, czy czytelnicy Jazz Forum na przykład, albo czytelnicy Machiny, albo nie wiem, środowisko hip-hopowe, regowe, metalowe, i tak dalej, i tak dalej, czy to do tych ludzi trafi. Czy ta płyta będzie dobra. Więc to jest oczywiście nieodłączne. Zawsze myślisz przez pryzmat tego, czy to jest dobre

nie tylko dla ciebie, tylko dla innych. (mężczyzna, 33 lata, wykształcenie średnie, kompozytor, instrumentalista, reżyser dźwięku)

W efekcie twórcy sztuki stają się przedsiębiorcami na otwartym, brutalnym rynku usług artystycznych, co prowadzi do instrumentalizacji otoczenia, w tym także środowiska artystycznego. Oznacza to zatem rywalizację o pozycję w środowisku i na rynku sztuki. Osłabione są więzi ze środowiskiem przez konieczność zapewnienia sobie przewagi konkurencyjnej (Szreder 2018, 203). Współcześni artyści stają się mikroprzedsiębiorcami, którzy rozbudowują swoje zawodowe portfolio, szacują ryzyko rynkowe i strategicznie zarządzają swoją karierą (Szreder 2016, 39).

Pojawiające się plany, ambicje i aspiracje artystyczne, które rodzą nadzieję na poważną karierę zawodową i dalszy rozwój sceniczny, ekspozycyjny, itp. wiążą się także z koniecznością zaistnienia na forum szerszej publiczności. Styczność z publicznością okazuje się być zatem oczywistym wyzwaniem i – jak już zostało to zauważone w innych badaniach – pewnym momentem przełomowym w rozwoju artystycznym (Hernik 2007, 64), co w mojej opinii należy traktować jako szansę na naśladowanie uznanych autorytetów i idoli artystycznych. Wyzwała to pewną chęć konfrontacji własnych wytworów pracy twórczej z opinią publiczności, co jest istotą twórczości. Sądzę, że wobec uwarunkowań współczesnej rzeczywistości, które wskazują na problemy związane z identyfikacją wśród otaczającego tłumu i mnogości relacji, chęć zaistnienia na forum szerszej publiczności może być bardzo atrakcyjną formą kreowania własnej pozycji w środowisku i na rynku sztuki, a także poszukiwania własnej tożsamości. Styczność z publicznością jest wyzwaniem, które, jeżeli zostanie podjęte pozwala na spełnienie w obszarze afirmacji, a także prestiżu i w konsekwencji pozycji społecznej. Ponadto, w przypadku odniesienia sukcesu w postaci zyskania popularności i uznania ze strony publiczności artyści sceniczni (muzycy, aktorzy, itd.) mogą mieć przekonanie o uzyskaniu statusu tzw. „fałszywego” autorytetu (Piórkowski 2016, 60). W związku z powyższym, opinia i ocena odbiorców dzieł artystycznych jest dla badanych twórców ważnym elementem spojrzenia na własną pracę twórczą.

(...) Oczywiście jest taka ambicja, raczej, żeby coś stworzyć, żeby do większej ilości osób może, może dotrzeć, chociaż nie zawsze. (mężczyzna, 30 lat, wykształcenie wyższe, fotografik, grafik, reżyser filmowy)

W szczególności ludzie młodzi dążą do tego, żeby zaistnieć jak najszybciej, nawet kosztem ukończenia edukacji. Świat sztuki stał się odzwierciedleniem gospodarki, gdzie jest wyścig



szczurów. Najważniejsze dzisiaj to zostać zauważonym. (mężczyzna, 57 lat, wykształcenie wyższe, rzeźbiarz)

Z moich analiz wynika, że sukces komercyjny i artystyczny stanowią swoiste *continuum*, po którym poruszają się poszczególni twórcy, a jednocześnie pole zmagania tożsamościowych. W niektórych przypadkach (artyści związani z filmem, muzyką czy grami komputerowymi) jest możliwe połączenie tych dwóch wymiarów sukcesu zawodowego, jednak najczęściej kryterium sukcesu odnosi się do wartości symbolicznej, a nie ekonomicznej. Jak zauważono w innych badaniach sukces komercyjny wskazuje na rezygnację z wysokiej jakości artystycznej (Bachórz i Stachura 2015, 54-55). Pragnienie osiągnięcia sukcesu, walki o własną pozycję jest bowiem wpisane we współczesną rzeczywistość społeczno-kulturową i zdaje się wyznaczać cel życiowy niektórych ludzi (Paruzel-Czachura 2013, 62), w tym także ze środowiska artystycznego. Tym samym, brak możliwości wskazania jakiegokolwiek osiągnięcia, które mogłoby być uznane za sukces może w mojej opinii prowadzić do spadku poczucia własnej wartości i izolacji społecznej.

Większość badanych artystów, którzy podejmują zlecenia komercyjne ceni sobie niezależność artystyczną, a więc możliwość ich realizacji według własnej wizji, pomysłu, itp. Okazuje się bowiem, że pozostawienie artyście tzw. wolnej ręki zapewnia komfort pracy twórczej (Sztabiński 2010, 30), nie stwarzając niepotrzebnego dysonansu, wywierania presji, itp. Jest sprawą oczywistą, że twórczość artystyczna realizowana na zlecenie odznacza się pewnymi uwarunkowaniami, ramami narzuconymi przez podmiot zlecający, niemniej jednak ograniczenie się do podstawowych, ogólnych wytycznych stwarza przestrzeń dla twórcy (Franczak 2015, 106), podkreślając zaufanie, na którym jest oparta tego typu relacja. Dotyczy ona zawierzenia twórcom sztuki i ich zgromadzonemu kapitałowi kulturowemu, a więc wiedzy i umiejętności wykorzystania technik i form artystycznych w procesie kreowania dzieła. Ich stopień skomplikowania nie pozwala na zbyt dużą ingerencję w proces twórczy, pozostawiając swobodę działania artystom. Na takie właśnie doświadczenia powołują się w swoich relacjach uczestnicy badania:

Zlecenia komercyjne to nic innego jak gra pod publiczność, a wiadomo, że publika gust ma nie najlepszy. (mężczyzna, 49 lat, wykształcenie wyższe, architekt)  
(...) ale już jak to będzie wyglądać..., takich konkretnych życzeń nie mieli, ale zostawili to jak gdyby po mojej stronie. (...) ale też było powiedziane, ale ty maluj jak uważasz, nie. (kobieta, 55 lat, wykształcenie wyższe, malarka, poetka)

W przypadku dzieł artystycznych, które są zamawiane przez konsumentów sztuki, artyści stają przed trudnym wyzwaniem konieczności poszukiwania kompromisu pomiędzy zaspokojeniem oczekiwań i wyobrażeń zamawiających a ekspresją zgodną z wszelkimi zasadami i kanonami obowiązującymi w sztuce, a także własną wizją artystyczną. Z dotychczasowych badań wynika, że muzyk postrzega siebie jako artystę twórczego, który powinien być wolny od kontroli zewnętrznej i jednocześnie kimś wyróżniającym się, żeby nie powiedzieć lepszym od wszystkich tych, którzy nie rozumieją ani jego muzyki, ani sposobu życia. To właśnie z ich powodu musi on jednak występować i grać w sposób sprzeczny z jego artystycznymi ideałami (Becker 1961, 91). Wspomniana trudność stanowi zatem pewną formę weryfikacji motywacji artystów w zakresie podejmowania aktywności twórczej, tj. swoistego *continuum* wartości instrumentalnych (np. materialnych), związanych z pozycjonowaniem się w środowisku i na rynku sztuki oraz wartości autotelicznych, związanych z przyjemnością realizacji samej pracy twórczej. Jest to także dylemat o charakterze tożsamościowym, ponieważ badani artyści stają przed wyborem realizacji własnego pomysłu lub oczekiwań kogoś innego.

Scenariusz jest produktem, który podlega wielu przemianom. Na jego ostateczny kształt ma wpływ bardzo dużo osób. (mężczyzna, 40 lat, wykształcenie wyższe, scenarzysta)

Praktycznie cały czas, bo klienci nie znają się w takim stopniu specjalistycznym. (...) To też jest taka modyfikacja, żeby spełnić oczekiwania klienta, a jednocześnie, żeby zachowało wszelkie, no wszelkie takie zasady, no projektowania. (mężczyzna, 30 lat, wykształcenie wyższe, fotografik, grafik, reżyser filmowy)

Nie sposób zatem nie zauważyć, że współczesna sztuka ma wymiar projektowy, co oznacza, że jest aktywnością o charakterze produkcyjnym. Coraz częściej bowiem artyści pracują w dużych, międzynarodowych zespołach, w których indywidualne kompetencje i wizje zdają się być jedynie „trybikiem w wielkiej maszynie” (Golka 2012b, 53-54). Wzrost poziomu zamówień na dzieła artystyczne i szerokie spektrum ich upowszechniania zmusza artystów do zmiany dotychczasowego sposobu realizacji twórczości artystycznej. Widoczne są tutaj uwarunkowania charakterystyczne dla podejścia biznesowego, korporacyjnego, które istotnie wpływają na sposób realizacji pracy twórczej w obrębie sztuki. Przede wszystkim zmienia się podejście do czasu pracy twórczej, tj. z komfortu ukończenia dzieła w momencie satysfakcjonującej opinii jego autora w kierunku raczej sztywnego, z góry ustalonego terminu (tzw. *deadline*’u). W sposób oczywisty taka sytuacja wpływa na sam proces twórczy, nie

zawsze pozwalając na głębsze przemyślenie koncepcji, realizację wszystkich zamysłów i wizji, czy też wykorzystanie pełni warsztatu artystycznego. Na refleksję zasługuje zatem kwestia samodzielności, czy też niezależności procesu twórczego wobec współczesnych uwarunkowań, np. zmieniającego się podejścia do sztuki jako elementu świata komercyjnego. Cechą charakterystyczną sztuki jest zatem pewien kompromis pomiędzy życiem zorientowanym na twórczość artystyczną a realizacją kolejnych projektów na zasadach nieodbiegających od korporacyjnych standardów. W tym ujęciu aktywność artystyczna stanowi swoiste *continuum* pomiędzy włączeniem a autonomią (Szreder 2018, 200).

Dość dobrze obrazującą egemplifikacją standardów współczesnego projektowania sztuki jest wyłaniający się aspekt jej funkcjonowania w przestrzeni nowoczesnych technologii, w tym przede wszystkim sieci Internet. Świat nowoczesnych technologii umożliwia bardzo łatwe upowszechnianie wytworów pracy twórczej (Myślak i Siudak 2019, 89), co wskazuje na duży poziom dynamiki zmiany aktualnych trendów w sztuce. W mojej opinii pojawianie się wciąż nowych wytworów pracy twórczej w wirtualnej przestrzeni może powodować ich szybką dezaktualizację bądź wręcz niezauważenie przez odbiorców. Wirtualna rzeczywistość w wysokim stopniu zdaje się ukierunkowywać obowiązujące mody w ramach przestrzeni kreatywnej, stanowiąc ramy odniesienia dla twórców sztuki, ale pozwala jednocześnie na pozycjonowanie własnych dokonań i kreowanie marki artystycznej. W szczególności dotyczy to artystów młodszych oraz osób, dla których korzystanie z nowoczesnych rozwiązań informacyjno-komunikacyjnych nie stanowi większego problemu.

No oczywiście, raczej, no może dla mnie to jest oczywiste, że ja jak projektuje coś, to też zgodnie z jakimiś trendami, no bo to medium jako Internet też definiuje co my projektujemy.  
(mężczyzna, 30 lat, wykształcenie wyższe, fotografik, grafik, reżyser filmowy)

Ponadto, łatwość w upowszechnianiu wytworów pracy twórczej za pośrednictwem sieci Internet stwarza sytuację, w której przekaz symboliczny ulega pewnemu spłyceciu w kierunku zgodnym z kulturą popularną. Wpływ kultury popularnej na aktywność artystyczną jest widoczny w wymiarze nie tylko przekazywanych treści, ale także zastosowanych form. Współczesna rzeczywistość i rozwój nowoczesnych technologii sprzyjają przenikaniu niektórych elementów kultury popularnej (Wielecki 2006, 46) do procesów twórczych w obrębie sztuki, wymykając się niejako spod kontroli artystów (Giddens 2007, 261-264), co stanowi dylemat i wyzwanie wobec utrzymania wysokiego poziomu jakości przekazów. Wydaje mi się, że może to wpływać na obniżenie ambicji artystycznych, zwłaszcza jeżeli

działalność twórcza w obszarze sztuki stanowi podstawowe źródło dochodu artysty. W takiej sytuacji dochodzi do dylematów, związanych z jakością efektów pracy artystycznej i upowszechniania dzieł artystycznych, na które wskazuje jeden z badanych:

Pytanie, czy to o to chodzi w muzyce, o to, żeby po prostu każdy pierd pojawiał się, czy właśnie nie chodzi o to, że to mają wyjść po prostu te rzeczy, które są naprawdę dopracowane i na które... (...) należy wyważyć, nie. Żeby twoja muzyka i pogoń za po prostu godzina prime time w Internecie i w tym udostępnianiu, żeby zobaczyło jak najwięcej osób nie przyćmiewało po prostu tego, czym ty się naprawdę zajmujesz, czyli czymś, z czego będziesz zadowolony, co już będzie gotowe, co będzie, wiesz, przepracowane i będzie wyciągnięte... (mężczyzna, 33 lata, wykształcenie średnie, kompozytor, instrumentalista, reżyser dźwięku)

Współczesne badania w obszarze sztuki i jej uczestnictwa wskazują na coraz mniejsze znaczenie tzw. kultury wyższej. Ze względu na urefleksyjnienie, dowartościowanie, uwznioślenie i estetyzację znacznej części życia poszukiwanie symbolicznych form w sztuce jest niepotrzebne (Bachórz i in. 2017, 66). Z kolei komunikacyjny charakter aktywności artystycznej sprzyja wykorzystaniu nowoczesnych technologii do rozprzestrzeniania niematerialnych form kulturowych. W tym przypadku nie są wymagane kompetencje do odtwarzania danych obiektów kulturowych, a jedynie korzystania z takiej ich formy, w jakiej zostały stworzone. Tym samym, przeobrażeniu ulega sposób myślenia o sztuce jako idei brania udziału w globalnej grze metakulturowej (Burszta 2009, 232-233). W związku z powyższym, współczesna sztuka zdaje się być tylko jedną z form estetyzacji rzeczywistości (Dęboróg-Bylczyński 2016, 124).

(...) żyjemy też w takim społeczeństwie (...), że znaczone zaczyna się mylić ze znaczącym. To znaczy, że rzeczywistość na scenie jest traktowana jak jeden do jeden. To znaczy tak samo ogląda się teatr, jak ogląda się reportaż w telewizji, jak ogląda się wiadomości telewizyjne, jak ogląda się kino. (kobieta, 59 lat, wykształcenie wyższe, reżyserka teatralna, scenarzystka, dyrektorka artystyczna teatru)

Muzyka często traktowana jest jedynie w kategoriach rozrywki. (mężczyzna, 52 lata, wykształcenie średnie, muzyk)

Współczesna aktywność artystyczna stawia twórców sztuki na osi dwóch trudnych do pogodzenia ścieżek rozwoju osobistego, tj. rozwoju artystycznego, zorientowanego na doskonalenie zgromadzonego kapitału kulturowego (form i warsztatu ekspresyjnego)

i realizację pewnej misji artystycznej (komunikowanie symboliczne), a także sukcesu biznesowego, ukierunkowanego na zyskanie popularności, rozpoznawalności, uznania wśród publiczności, a w efekcie wysokiego poziomu dochodów. Bardzo rzadką sytuacją jest zbieżność obu wspomnianych ścieżek, choć jednoczesne osiągnięcie spełnienia artystycznego, sławy i sukcesu finansowego udaje się nielicznym twórcom sztuki. Wybór i realizacja ścieżki sukcesu biznesowego, ukierunkowanego na wartości materialne wymaga podobnie jak w przypadku dążenia do spełnienia artystycznego bardzo ciężkiej pracy, rozwoju kompetencji, zaangażowania, konsekwencji, wysiłku, a także pewnej wrażliwości na oczekiwania i potrzeby odbiorców sztuki. Przypomina to nieustanne zmaganie o pozycję w oparciu o trudne reguły rynkowe i w praktyce oznacza rywalizację w środowisku i w polu produkcji kultury. Ponadto, wybór ścieżki sukcesu biznesowego nie oznacza jednak rezygnacji z wolności i niezależności artystycznej, ale zmaganie o rolę pełnioną jako artysta. Współczesna, biznesowa rzeczywistość pola produkcji kultury powoduje spłylenie przekazu symbolicznego, co stanowi wyzwanie utrzymania poziomu jakości artystycznego produktów pracy twórczej. Sytuacja nieustannego balansowania pomiędzy dwoma ścieżkami rozwoju i konieczność walki o własną pozycję stanowi konflikt tożsamościowy. Polega on na dylemacie pomiędzy pełnieniem roli wizjonerów i kreatorów komunikatów symbolicznych o istotnej społecznie treści, a roli odtwórców, którzy jedynie zaspakajają oczekiwania publiczności. Jest to strukturalny konflikt wartości, interesów i idei, ponieważ widoczne są tutaj zarówno elementy zróżnicowania w zajmowanej pozycji i pełnionych ról społecznych w strukturze społecznej, odmiennosc systemu wartości, chęć zaspokojenia potrzeb jednej grupy kosztem drugiej, a także odmiennosc w sposobie postrzegania rzeczywistości. Dodatkowo, konflikt ten ma charakter wewnątrzsystemowy, antagonistyczny, ale niezorganizowany.

## **Rozdział 5. Strategie zarządzania konfliktem tożsamościowym**

Pojawienie się konfliktu tożsamościowego rodzi w moim przekonaniu sytuację dyskomfortu (Golka 2012a, 18) codziennego funkcjonowania w dotychczasowym środowisku i z samym sobą. Nie jest łatwo żyć w przeświadczeniu, że dotychczasowe decyzje w zakresie własnego funkcjonowania i rozwoju, czy też kształtowania projektu „ja” są w jakimś sensie podważane, stanowią źródło niepewności, przyczynę pogłębionej refleksji nad sensem ich kontynuowania. Z moich analiz wynika, że taka sytuacja wymaga bowiem jakiejś reakcji, która prowadzi poprzez proces uświadomienia, czyli nieprzyjemne „zderzenie się” z trudną rzeczywistością sygnałów informujących o niespójności własnej identyfikacji. Pozostanie w stanie dysonansu poznawczego przez dłuższy czas wydaje się niemożliwe lub prowadzące do jego pogłębienia i w efekcie poważnych zaburzeń o charakterze psychicznym. Reakcja na sytuację konfliktu tożsamościowego jest konieczna i wynikająca z osiągnięcia odpowiedniego poziomu dojrzałości (emocjonalnej, intelektualnej i społecznej) (Kowalczyk 2014, 164; Zaremba 2012, 66).

Biorąc pod uwagę opisane w poprzednim rozdziale typy konfliktów tożsamościowych możliwe jest w oparciu o pozyskany materiał empiryczny wskazanie wielu sposobów ich przeciwdziałania czy też niwelowania. Sposób reakcji w przypadku każdego z nich należałoby określić jako kwestię indywidualną, ponieważ liczba ścieżek postępowania wydaje się niezmiernie duża. Indywidualne sposoby postępowania jakkolwiek bywają bardzo niepowtarzalne i ciekawe poznawczo pozostają tylko bujnymi, jednostkowymi egzemplifikacjami radzenia sobie z sytuacją konfliktu tożsamościowego. Wynika to ze specyfiki danego konfliktu tożsamościowego, ale także indywidualnych historii, doświadczeń, kapitału kulturowego każdego z badanych twórców sztuki. Nie oznacza to jednak, że nie obserwuje się w tym przypadku pewnych wspólnych dla danej kategorii artystów postaw i zachowań, które są zorientowane na rozwiązanie konfliktu tożsamościowego. Działalność ludzka jest przecież zorientowana na realizację wyznaczonych celów, ambicji, aspiracji, które stanowią w przypadku konfliktu tożsamościowego pewne kryterium przy podejmowaniu aktywności zorientowanej na jego rozwiązanie. Analiza materiału badawczego pozwala sądzić, że u podłoża każdego konfliktu tożsamościowego stoi bowiem jakaś wartość, której osiągnięcie stanowi czynnik tożsamościowy, kształtujący autoidentyfikację. W efekcie podjętego działania w odpowiedzi na konflikt tożsamościowy dochodzi do zmiany aktualnej sytuacji jako cechy charakterystycznej dla konfliktu (Mucha 1978).

### **5.1. Zdrowy dystans, czyli w poszukiwaniu odpowiedzi na pytanie „kim jestem”?**

Funkcjonowanie we współczesnej rzeczywistości wiąże się z nieustanną koniecznością dokonywania wyborów co do własnej aktywności. Jest to tym bardziej trudne, ponieważ dostępna „oferta atrakcji” jest niezwykle bogata, a każda decyzja wiąże się z określonymi konsekwencjami o charakterze tożsamościowym. Codzienne wybory co do własnego zaangażowania kształtują bowiem własną identyfikację, określają, kim jest jednostka we własnym odczuciu i kim jest w opinii innych (Bauman 2006, 49). Tym samym, żaden wybór nie pozostaje bez skutku dla kształtowania własnej tożsamości (Giddens 2007, 113-115). Wobec takich okoliczności funkcjonowanie w wielu środowiskach jednocześnie stwarza sytuacje, w których podjęcie jakiejś aktywności wpisywać się będzie w obowiązujące reguły postępowania danej grupy społecznej, do której przynależy jednostka, jednocześnie zaprzeczając regułom postępowania innej grupy, do której także ta jednostka przynależy (McHardy i Ratcliffe, 2017, 1-3). Nie wszystkie powzięte decyzje o zaangażowaniu pozwalają zatem zachować spójność w obrębie własnej tożsamości, co prowadzi do dysonansu poznawczego. Presja danego środowiska, którego częścią jest jednostka, sprzyja podejmowaniu aktywności, które mają na celu głównie zaspokojenie oczekiwań innych osób, kosztem realizacji własnych pragnień. W takiej sytuacji dochodzi do konfliktu tożsamościowego, obniżenia poczucia własnej wartości i podważenia niezależności podejmowania decyzji w odniesieniu do własnej osoby. Należy podkreślić, że konflikt ten wskazuje cechy zaobserwowane przez Wrighta (1995), czyli jest efektem złożoności położenia jednostki w strukturze społecznej i sieciowości relacji.

Artyści budując poczucie własnej wartości i niezależności w odniesieniu do podejmowania decyzji o własnym życiu muszą uwzględnić aktualne uwarunkowania społeczno-kulturowe. Współczesną rzeczywistość coraz częściej można bowiem określić jako ukierunkowaną na konsumpcjonizm (Baudrillard 2006) i aspekty hedonistyczne (Byłok 2016, 40; Wieczorkowska 2008). Koncentracja na własnych sprawach, zaspokajanie w miarę możliwości wszystkich potrzeb i pragnień wpisuje się w model zindywidualizowanego społeczeństwa (Bauman 2008), które charakteryzuje się realizacją w głównej mierze partykularnych problemów i spraw. Funkcjonowanie artystów uczestniczących w badaniu w takiej codzienności zdaje się z jednej strony sprzyjać budowaniu poczucia niezależności w podejmowaniu decyzji o własnym rozwoju i przyszłości z uwagi na doświadczenia pomyślnej realizacji wyznaczonych celów, ambicji, itd., ale jednocześnie wpychać w izolację i oderwanie od rzeczywistości, co z kolei negatywnie wpływa na własną autoidentyfikację.

Takie uwarunkowania stwarzają sprzyjający „klimat” do zorientowania artystów (ale także i innych środowisk) na realizację różnego rodzaju celów, czy też osiągnięcie sukcesu (życiowego, artystycznego, biznesowego) (Januszkiewicz 2010, 291). Dążenie do osiągnięć jest więc motorem napędowym wszelkich zmian i wysiłków, czy też poszukiwania różnego rodzaju rozwiązań. W rezultacie chęć posiadania często stanowi podstawę motywacji do wszelkiego rodzaju aktywności i poszukiwania rozwiązania w danej sytuacji.

Z historii opowiedzianych przez artystów wynika, że takie motywy twórczości artystycznej, które pozytywnie wpływają na budowanie poczucia niezależności i własnej wartości, jak np. rozpoznawalność, uznanie publiczności, itp. zyskują współcześnie na znaczeniu. Dawniej, występowanie tego typu motywacji wśród artystów wskazywało jednoznacznie (za nielicznymi wyjątkami) na ich brak zdolności do autentycznej twórczości i negatywnej doniosłości ich produktów aktywności twórczej. Współczesna praktyka rzeczywistości społecznej wskazuje jednak na synergiczny charakter oddziaływania tego typu motywacji dla podejmowania aktywności twórczej, poprzez wykorzystanie potencjału determinacji osiągnięcia określonego celu praktycznego (przejawiającego się w większym zasobie sił i energii oraz większej odporności na niepowodzenia) (Gołaszewska 1986, 31). Moje analizy potwierdzają, że coraz częściej aktywność artystyczna podejmowana jest z powodu chęci uzyskania określonych korzyści, np. o charakterze materialnym, a więc niezwiązanych z wartościami autotelicznymi. Badani artyści wyraźnie ukazują, że chęć posiadania jest motywatorem ludzkiego działania i stanowi często uzasadnienie dla zwrotu w kierunku podejmowania różnych decyzji, w tym m.in. dotyczących własnego rozwoju, czy też zaspokajania własnych potrzeb, oczekiwań i zachcianek, co w przypadku ich pomyślnej realizacji pozytywnie wpływa na poczucie własnej wartości i kształtowanie tożsamości.

(...) czyli ta pożądlivość, która jest jakby napędem w ogóle rozwoju ludzkości, cywilizacji człowieka, no jest też bezpośrednią przyczyną teatru. (...) Natomiast człowiek, jak widzi drugiego człowieka, który na przykład kupił sobie nowy samochód, to też chciałby nowy samochód, więc albo idzie w górę, zaczyna lepiej pracować, żeby ten nowy samochód sobie kupować, albo mówi a ja w ogóle mam gdzieś wszystkie samochody, no i nie wiem, wolę sobie pójść na piwo, albo się zrelaksować. Wtedy to jest to jakby odbicie i upodobnienie w dół. Także właściwie człowiek jest tylko istotą, która czegoś chce i z tego chcenia gdzieś wynika jakby cały teatr... (kobieta, 59 lat, wykształcenie wyższe, reżyserka teatralna, scenarzystka, dyrektorka artystyczna teatru)



Budowaniu poczucia niezależności i własnej wartości sprzyja styl życia zorientowany na wartości hedonistyczne. Niektórzy badani artyści wskazali, że ich decyzja o dalszym rozwoju w kierunku artystycznym została podjęta właśnie w oparciu o pewne wyobrażenia na temat środowiska artystycznego, związane m.in. z zaspokojeniem potrzeb o charakterze hedonistycznym, tj. z dobrą zabawą i spędzaniem czasu wolnego na przyjemnościach życia. Jak zaobserwowano w innych badaniach, taka oferta wydaje się być szczególnie atrakcyjna dla młodych ludzi, dla których hedonistyczny styl życia stanowi nieodłączny element funkcjonowania we współczesnym świecie (Boni 2021, 137). Zachwyty określonymi momentami życia środowiska artystycznego może moim zdaniem stanowić silny impuls dla młodych, wrażliwych ludzi do podejmowania aktywności twórczej, a w konsekwencji przynależności do tego „ekskluzywnego i elitarnego środowiska”. Jest to także element niwelujący obniżone poczucie niezależności w podejmowaniu decyzji o własnym rozwoju i przyszłości, który przywraca komfort codziennego funkcjonowania. Doświadczenie jednego z badanych twórców sztuki wskazuje właśnie na moment wspólnej zabawy w środowisku artystycznym jako na jeden z głównych czynników decydujących o realizacji ścieżki kariery artystycznej:

Ja poszedłem, wybrałem się na tą imprezę, na ten koncert w sumie... i okazało się, że tam taki szła. Po prostu grają fajne numery, jakieś funkowe i tak dalej i tak dalej. Jest super impreza. (mężczyzna, 33 lata, wykształcenie średnie, kompozytor, instrumentalista, reżyser dźwięku)

Powyższy wniosek jakkolwiek jest ciekawy poznawczo nie powinien jednak sprawiać wrażenia, że niektórzy artyści bywają ukierunkowani wyłącznie na hedonistyczny styl życia. W moim przekonaniu wysoki poziom refleksyjności twórców sztuki i ich ponadprzeciętna wrażliwość stoi nieco w sprzeczności z podejściem do życia, opartym tylko na przyjemnym spędzaniu czasu. Być może przyczyn zachowań o charakterze hedonistycznym należy zatem upatrywać w zwyczajnym przeciwdziałaniu nudzie (Majcherek 2017, 54-63). Z moich analiz wynika, że czas spędzony w gronie osób, w towarzystwie których artyści czują się komfortowo i mogą się zrelaksować jest jednak bardzo ważnym czynnikiem wpływającym na zaspokojenie potrzeby afirmacji, a także budowania poczucia niezależności i własnej wartości, a także kształtowania tożsamości indywidualnej i zbiorowej. Przebywanie z ludźmi, którzy gwarantują poczucie bezpieczeństwa pozwala na wytchnienie, odpoczynek od aktywności zawodowych i dalsze pogłębianie z nimi relacji. Wspólny czas badanych artystów skutkuje zatem wyższym

poziomem identyfikacji i więzi ze środowiskiem twórców sztuki, a w efekcie także uzyskaniem przekonania o własnej tożsamości jako twórcy sztuki.

Spędzanie czasu we własnym środowisku funkcjonowania, czyli w środowisku twórczym nie oznacza zatem wyłącznie hedonistycznego oddawania się przyjemności zabawy i relaksu. W społecznym odbiorze środowiska artystycznego może funkcjonować przekonanie pewnej części osób jakoby twórcy sztuki stanowili grupę społeczną na wzór bohemy, czyli spędzającej czas nie tylko na wspólnej aktywności twórczej, lecz przede wszystkim zabawach, demonstrując przy tym pogardę dla konwenansów, norm społecznych i materializmu. W opinii społecznej można zaobserwować analogie do tzw. cyganerii artystycznej także w odniesieniu do artystów, którzy wzbudzają kontrowersje ze względów obyczajowych i ze względu na awangardowe podejście do sztuki (Baca 2015). W oparciu o przedstawione przez twórców sztuki historie życiowe stwierdzam, że rzeczywistość współczesnej działalności artystycznej jest jednak odmienna od społecznych wyobrażeń i wskazuje na ich niezwykle ciężką pracę, zaangażowanie i poświęcenie. Codziennosc artystów przepełniona jest wysiłkiem intelektualnym, a w niektórych przypadkach także i fizycznym, co podkreślili uczestnicy badania:

Niewiele osób zdaje sobie sprawę, że życie artystów jest bardzo ciężkie. To jest nieustanne zmaganie z codziennością. (mężczyzna, 52 lata, wykształcenie średnie, muzyk)

Często się zdarza, że najlepsi dziennikarze nie są absolwentami dziennikarstwa, a wybitni muzycy nie są wyedukowanymi instrumentalistami. Podobnie jest z krytykami. W swojej pracy mam styczność z artystami bez wykształcenia akademickiego, którzy dzięki swojej pasji i zaangażowaniu stają się wybitnymi fachowcami, ekspertami w swoich dziedzinach. Myślę, że dzięki wytężonej pracy można odnieść sukces artystyczny, osiągnąć pozycję autorytetu. (mężczyzna, 51 lat, wykształcenie wyższe, krytyk muzyczny)

W mojej opinii wysiłek poświęcony w pierwszej kolejności na rozwój kompetencji artystycznych (kapitału kulturowego), a następnie na funkcjonowanie w środowisku artystycznym i na bezwzględny rynek sztuki w oparciu o reguły rynkowe zdaje się wzmacniać twórców sztuki w poszukiwaniu sposobów radzenia sobie w sytuacjach kryzysowych, w tym m.in. ingerencji w niezależność w podejmowaniu decyzji dotyczących własnego rozwoju. Trudne doświadczenia kształtują charakter (Obuchowska 2005) i przygotowują na ponowne, niełatwe zmagania, przez co konfrontacja z nową, problematyczną sytuacją staje się łatwiejsza do przyjęcia i zwiększa się efektywność odpowiedniej reakcji.

Postawa kontestacji wobec nieprzyjemnego zdarzenia i pozostania w zgodzie z samym sobą jest moim zdaniem bardziej prawdopodobna wobec zdobytego doświadczenia trudnych sytuacji w przeszłości, lub poczucia niezależności w dzieciństwie. Uważam zatem, że socjalizacja w warunkach wolności w obszarze podejmowania decyzji o własnym życiu kształtuje poczucie własnej wartości, pewności siebie i autoidentyfikacji. W podobny sposób myśli także część badanego środowiska artystycznego, zwłaszcza bardziej doświadczona życiowo, która potrafi spojrzeć na dotychczasowe życie z pewnej perspektywy czasu:

Niezależność od zawsze była moją cechą. Pamiętam, że w dzieciństwie nauczyłem się, że można żyć inaczej, że można być sobą. Już podczas szkolnej przygody ze sztuką pozwolono mi tworzyć w zgodzie z własnym sumieniem i własną wizją. (mężczyzna, 49 lat, wykształcenie wyższe, architekt)

Na podstawie zgromadzonych przeze mnie danych empirycznych wnioskuję, że poszukiwanie niezależności w podejmowaniu decyzji dotyczących własnego życia, w tym m.in. dalszego rozwoju artystycznego czy zawodowego odbywa się m.in. poprzez zdystansowanie, które przybiera różne formy. Najnowsze badania dotyczące izolacji artystów wskazują na dwie postawy: biernej rezygnacji i wegetatywnym oczekiwaniu na zmianę przychodzącą z zewnątrz, lub podjęciu aktywnego działania, mającego na celu zmierzenie się z sytuacją, podjęcie wyzwania, jakie ze sobą niesie (Pawłowska 2021, 183). Badani artyści wskazali, że efektywnym sposobem odnalezienia siebie w rozpędzonym świecie jest moment izolacji od innych, chwila samotności. Stwarza to im realną możliwość odcięcia się od wskazań, sugestii, podpowiedzi, itp. osób, które zbyt wchodzi w proces twórczy, istotnie go zaburzając. Przy czym czas wyłączności nie może być zbyt długi, bowiem istnieje realne zagrożenie zupełnej izolacji i stracenia kontaktu z rzeczywistością (Golka 2012b, 154). Ten – jak to określam – „zdrowy dystans” ma być zabiegiem celowego i jedynie chwilowego wyłączenia „szumu codziennego świata”, aby skupić się przez moment wyłącznie na procesie twórczym, a następnie powrócić do rzeczywistości. Twórczość artystyczna jest bowiem ukierunkowana na interakcję z odbiorcami (Antonik 2014, 67-68; Krajewski 2012, 87; Weber 2009, 165), a więc poszukuje akceptacji i uznania.

Ja jestem samotna w mojej pracowni, wtedy, kiedy tworzę swoje dzieła, chociaż nie chciałabym, żeby one pozostały nieodkryte. Każde z nich jest częścią mojego życia. Nie jest łatwo mi się z nimi rozstać, a o wiele trudniejsze byłoby ich odtrącenie. Każdy artysta walczy o akceptację,

pragnie zyskać uznanie dla swojej sztuki i swojego wyboru ścieżki życia. (kobieta, 55 lat, wykształcenie wyższe, malarka, poetka)

Czas „zdrowego dystansu” stanowi – jak podkreślało część badanych artystów – idealne warunki do pracy twórczej. Potwierdzają to najnowsze badania dotyczące społecznej izolacji artystów (Pawłowska 2021, 185). Kluczowa jest tutaj samotność, przebywanie wyłącznie z samym sobą, z własną wizją i emocjami. Ten moment krótkotrwałej izolacji jest związany z ciszą, która w opinii badanych przez mnie twórców sztuki jest niezwykle cennym i pożądanym uwarunkowaniem efektywnego procesu twórczego. Cisza pozwala na uchwycenie twórczej inspiracji, skupienie wyłącznie na dziele artystycznym i zatopienie się w proces twórczy.

Myślę, że sztuka lubi ciszę. To najlepsza sytuacja, jeżeli dzieła powstają w ciszy. Chciałbym mieć taki komfort ciszy we wszystkich moich projektach. (mężczyzna, 26 lat, wykształcenie wyższe, scenarzysta)

Inną formą zdystansowania się od świata jest krótkotrwała izolacja i poszukiwanie samotności w pracy twórczej gdzieś poza codziennym miejscem funkcjonowania. Współcześnie związek pomiędzy dziełem a konkretnym miejscem nie opiera się już na fizycznej trwałości stworzonej relacji, ale na rozpoznaniu jej zmienności i ulotności (Ługowska 2012, 131). Zmiana otoczenia i wyjazd poza dotychczasowe miejsce stanowią dla części artystów uczestniczących w badaniu szansę na odnalezienie upragnionej ciszy i skupienia wyłącznie na procesie twórczym. Jest to okazja do zatrzymania się w pędzącym świecie i chwilę refleksji. Z wyjazdem wiążą się nowe wrażenia, a także możliwości odkrywania nieznanego, co zwiększa efektywność pracy twórczej i tym samym pozytywnie wpływa na poczucie niezależności i własnej wartości. Kwestia wyboru miejsca wyjazdu do pracy twórczej pozostaje niewątpliwie w gestii indywidualnych preferencji.

Odpowiada mi połączenie wyjazdu gdzieś w teren, żeby odkrywać piękno i naturę, oraz czas przed laptopem, aby przemyśleć moje doświadczenia i popracować nad zdjęciami, które zrobiłem. Bardzo lubię podróżować, poznawać nową architekturę i krajobrazy, a także zagłębić się w historię i kulturę miejsca. (mężczyzna, 38 lat, wykształcenie wyższe, malarz)

Ja wyjeżdżam ciągle w Bieszczady. W Bieszczadach mi się pracuje super. Po prostu jest też cisza, spokój. (...) kończysz pracę, wychodzisz w miejsce, które cię dalej inspiruje, bo go nie

znasz. (mężczyzna, 33 lata, wykształcenie średnie, kompozytor, instrumentalista, reżyser dźwięku)

Wyjazd poza miejsce codziennego funkcjonowania najczęściej oznacza dla badanych przede mnie twórców sztuki bliskość natury, która od zawsze stanowiła niezwykłą inspirację dla środowiska artystycznego. Piękno przyrody niezmiennie stanowi źródło inspiracji i natchnienia dla artystów (Czerwińska 2017). Badani twórcy sztuki podkreślali, że czas spędzony pośród piękna przyrody starają się wykorzystać jak najbardziej efektywnie, aby zanurzyć się w naturalną prostotę i zaczerpnąć z niej. Samo przebywanie w takich okolicznościach pozwala artystom uczestniczącym w badaniu na odnalezienie wytchnienia od codzienności i skupienie na procesie twórczym. Wydaje się, że jest to moment odnalezienia właściwych torów funkcjonowania, powrót do istoty bycia artystą.

Staram się zatapiać w wytchnienie, zanurzać w bliskość natury. Tani blichtr i tandetę staram się zastąpić pięknem prostoty. (mężczyzna, 32 lata, wykształcenie wyższe, malarz)

(...) Moim miejscem odpoczynku była właśnie przyroda. To na łonie natury mogę wytchnąć, ale też skupić się i zebrać różne dźwięki. Moją metodą na przetrwanie jest empatia i poszukiwanie własnej tożsamości. (kobieta, 64 lata, wykształcenie wyższe, reżyserka)

Twórcy sztuki w swoich opowieściach podkreślają, że wyjazd poza miejsce ich codziennego funkcjonowania nie oznacza za każdym razem wyłącznie poszukiwania inspiracji i pracy twórczej w innym miejscu. Czasami jest to zwyczajny moment relaksu i wytchnienia od codzienności. Nie wyklucza to oczywiście sytuacji inspiracji do wysiłku artystycznego, ale nie jest ona w tym przypadku głównym celem wyjazdu. Chwilowa zmiana miejsca jest konieczna dla pogłębionej refleksji nad samym sobą, nad dotychczasowym funkcjonowaniem, swoim miejscem na świecie. Jest to czas zanurzenia się w głębię swojej egzystencji.

Zdaję sobie sprawę, że powinienem odpocząć, gdzieś wyjechać, bo nagromadziło się zbyt dużo spraw. Jak każdy, tak i ja mam swoje emocje, a ta presja rzeczywistości jest ogromna. Czasami spotykają mnie sytuacje, wobec których nie mogę być obojętnym. (mężczyzna, 55 lat, wykształcenie wyższe, rzeźbiarz)

Biorąc pod uwagę dotychczasowe ustalenia dochodzę do wniosku, że refleksja nad własną tożsamością przychodzi niekiedy łatwiej w sytuacji wyjazdowej ze względu na chwilowe oderwanie od dotychczasowej przestrzeni, wejście w nowy wymiar obecności.

Porzucenie pewnych schematów postrzegania, myślenia jest łatwiejsze w sytuacji zmiany otoczenia. Okazuje się, że chwilowy wyjazd nie musi wcale oznaczać bezpośredniego kontaktu i obcowania z przyrodą. Doświadczenia niektórych badanych artystów wskazują, że ciszę i moment pogłębionej refleksji o tożsamościowym znaczeniu można odnaleźć nawet wśród miejskiego zgiełku:

Dopiero w Nowym Jorku mogłem odnaleźć siebie, ponieważ udało mi się zdystansować od dotychczasowego środowiska. Na nowo odkryłem kim jestem i co mnie wyróżnia na tle innych. To miasto jest idealne do zrozumienia siebie. Właśnie w zgiełku i hałasie olbrzymiego miasta udało mi się znaleźć prawdziwą ciszę. (mężczyzna, 48 lat, wykształcenie wyższe, muzyk)

Ponadto, moment zdystansowania się od codzienności, a przede wszystkim izolacja od osób, które w jakiś sposób ingerują w decyzje badanych artystów, dotyczące ich życia jest próbą odnalezienia siebie, czyli redefinicją własnej tożsamości. Jest to czas bardzo potrzebny, żeby spróbować na nowo określić swoje miejsce na świecie, porzucić dotychczasowe schematy postrzegania, myślenia.

Zdałam sobie sprawę, że potrzebuję momentu na oddech, chwilę spokoju, a przede wszystkim czasu, żeby przemyśleć przyszłość. Uświadomiłam sobie, że mój styl życia jest jakby nieco obok rzeczywistości. (kobieta, 23 lata, wykształcenie średnie, aktorka)

Refleksyjność jest zresztą cechą charakterystyczną dla środowisk twórczych, w tym także artystów (Ślęzak 2019, 118). W mojej opinii proces twórczy w sztuce wymaga podejścia opartego na głębokim przemyśleniu podejmowanych w twórczej ekspresji tematów. Dzięki temu możliwe jest uczestnictwo w dyskursie publicznym, opartym na symbolicznej formie wyrazu artystycznego. Zwrócili na to uwagę także artyści uczestniczący w badaniu. Na refleksyjność zwrócili uwagę przede wszystkim ludzie dojrzały, z większym doświadczeniem życiowym.

Jedną z podstawowych zadań każdego artysty jest przemyślenie, zastanowienie się nad wieloma problemami, które dotyczą ludzkości. Tego zwykły człowiek zazwyczaj nie robi, ponieważ nie ma na to czasu. (mężczyzna, 57 lat, rzeźbiarz)

Doświadczenie niektórych artystów wskazuje, że pewna forma krótkiej izolacji, tzw. „zdrowy dystans” pozwala na ewolucję i rozwój artystyczny. Czas spokojnej i samotnej refleksji nad własną aktywnością artystyczną, osiągnięciami, ambicjami, planami, itp. sprzyja podejmowaniu decyzji dotyczących własnej przyszłości. Pozwala tym samym na budowanie poczucia niezależności w podejmowaniu decyzji o rozwoju i przyszłości, a także wzmocnienie przekonania o własnej wartości. Wydaje się, że jest to skuteczna strategia przeciwdziałania konfliktowi tożsamościowemu w obszarze poczucia niezależności w podejmowaniu decyzji. Efekty „zdrowego dystansu” są zaskakujące dla samych artystów, którzy nawet po wielu latach wspominają ten czas jako porządkujący ich dotychczasowy świat:

(...) po skończeniu studiów pracowałem ciężko, głównie do szuflady. Zupełnie zignorowałem reżimowe wystawy, a jedynie kilka razy wziąłem udział w wystawach niezależnych. Zamknięcie w pracowni umożliwiło mi zastanowienie się nad swoimi artystycznymi przygodami. Odszedłem zupełnie od studenckich nawyków w twórczości na rzecz prostego sposobu wyrażania rzeczywistości. Zredukowałem kolor i przez to forma stała się bardziej czytelna. (mężczyzna, 67 lat, wykształcenie wyższe, malarz)

W poszukiwaniu poczucia niezależności w podejmowaniu decyzji o rozwoju i przyszłości oraz własnej wartości równie skutecznym sposobem jest także sama aktywność artystyczna. Proces twórczy w sztuce pozwala bowiem zatopić się badanym artystom w refleksji nad konkretnym obszarem tematycznym, jednocześnie stawiając samemu sobie istotne pytania. Sama aktywność twórcza jest odkrywaniem prawdy o sobie i świecie (Cudowska 2004, 22 i 45). Zdaje się demaskować postawy i zachowania, które stanowią sposób realizacji określonych ról społecznych. Innymi słowy, sztuka przedstawia złożoność ludzką w wymiarze interakcyjnym, która jest ukierunkowana na osiągnięcie przyjętych założeń, planów, itp. Działalność artystyczna jest postrzegana w kategoriach misji, która polega na albo upowszechnianiu (krzewieniu), albo tworzeniu hierarchii i dostarczaniu kryteriów wartości (Fiternicka-Gorzko, Gorzko i Czubara 2010, 50).

Pisanie wierszy jest niczym innym jak odkrywaniem prawdy o człowieku. (kobieta, 61 lat, wykształcenie wyższe, krytyk literacki)

(...) czy w ogóle, kim jest człowiek na świecie i dlaczego on gra? To w zasadzie jest jedyna natura, która umie grać. Z kotkiem można się bawić, ale nie ma zdolności mimetycznych takich, przy pomocy, której może no pana na wyższym poziomie ograć. (kobieta, 59 lat, wykształcenie wyższe, reżyserka teatralna, scenarzystka, dyrektorka artystyczna teatru)

W oparciu o powyższe rezultaty dochodzę do wniosku, że odkrywanie prawdy o sobie i świecie bywa niezwykle trudną drogą, wymagającą konsekwencji w działaniu. Zderzenie się z rzeczywistością i konfrontacja własnych wyobrażeń z namacalnym światem jest konieczna w przypadku chęci dotarcia do prawdy, zweryfikowania własnych wyobrażeń i redefinicji własnej tożsamości. Jest to proces ciągłego poszukiwania własnej identyfikacji i ukierunkowanie na przyszłość (Cudowska 2004, 260). W podobny sposób odbierają to artyści uczestniczący w badaniu:

Urodziłem się w tym kraju i stanowią już kolejne pokolenie. Nie jest dobry wyjściem porzucenie wszystkiego i ucieczka od problemów. Trzeba pozostać na miejscu i znaleźć sposób rozwiązania problemu. (mężczyzna, 52 lata, wykształcenie średnie, muzyk)

Wybór ścieżki odkrywania prawdy poprzez sztukę oznacza zatem odważne stawianie czasami bardzo trudnych pytań w dyskursie publicznym, które jednocześnie stanowią istotę kształtowania własnej identyfikacji artystów. W związku z powyższym, jak można przeczytać w raporcie pn. *Sytuacja artystów w Polsce*, wizja rozwoju sztuki według artystów bliższa jest „przekraczaniu granic i walce z tabu” niż „pielęgnowaniu tradycyjnych wzorców”. Okazuje się bowiem, że zdecydowana większość twórców sztuki opowiada się za pierwszą propozycją autorów badań (69%), niż drugą (9%). Liczba artystów, którzy nie mieli zdania na temat wizji rozwoju sztuki nie stanowiła marginalnej, co wydaje się być równie zastanawiające, jak dominująca opinia przytoczona powyżej (2017, 7-8).

Niezależnie od sposobu radzenia sobie w sytuacji konfliktu tożsamościowego w obszarze niezależności w podejmowaniu decyzji o własnym życiu pytanie o tożsamość pozostaje wciąż aktualne (Suchocka i Królikowska 2014, 73-74). Trudne doświadczenia badanych przez mnie artystów wejścia w dwie lub więcej sprzecznych wobec siebie ról społecznych, czy próba jednoczesnego zaspokojenia własnych i czyis sprzecznych wobec siebie oczekiwań prowadzi do refleksji nad własną identyfikacją. Moi rozmówcy są świadomi problemu tożsamościowego, z jakim się na co dzień mierzą:

To znaczy pytanie jest ciągle, gdzie jesteś człowieku? Znaczy w jakim teatrze uczestniczysz? (kobieta, 59 lat, wykształcenie wyższe, reżyserka teatralna, scenarzystka, dyrektorka artystyczna teatru)



Wobec powyższych ustaleń dochodzę do wniosku, że reakcje na sytuację konfliktu tożsamościowego w obrębie poczucia niezależności w podejmowaniu decyzji o własnym rozwoju i przyszłości oraz własnej wartości są bardzo zróżnicowane. Jednym ze sposobów radzenia sobie z tą sytuacją jest poszukiwanie afirmacji w środowisku twórczym, wspólne przebywanie, zabawa i przyjemności. Budowanie poczucia niezależności odbywa się także poprzez konfrontowanie się z trudną, brutalną rzeczywistością codzienności, co można określić jako kształtowanie charakteru. Dominującym rozwiązaniem jest z kolei pewna forma izolacji, która w zależności od indywidualnych preferencji przybiera postać poszukiwania ciszy, koncentracji na pracy twórczej w miejscu odizolowanym od innych, wyjazdu poza dotychczasowe miejsce, poszukiwania kontaktu z naturą lub po prostu zmiany otoczenia. Zdystansowanie się od rzeczywistości jest działaniem świadomym i cechuje się krótkotrwałością, odcięciem od codziennego trybu funkcjonowania dla odnalezienia „cnoty” wierności sobie lub redefiniowania celu życiowego (Jankowska 2017, 58), a w efekcie redefinicji własnej tożsamości. Odnalezienie „zdrowego dystansu” pozwala w efekcie na pogłębioną refleksję nad własnym życiem, przyczyniając się do podejmowania kluczowych decyzji w obszarze dalszego rozwoju artystycznego i autoidentyfikacji. Skutecznym sposobem budowania poczucia niezależności w podejmowaniu decyzji o własnym rozwoju i przyszłości oraz tożsamości jest sama praca twórcza, która stawia przed artystami kluczowe pytania egzystencjalne, zachęcając ich do poszukiwania odpowiedzi.

## **5.2. Przynależność do środowiska twórczego – od obecności do rozwoju**

Z dotychczasowych analiz wyraźnie wynika, że aspekt ekonomiczny funkcjonowania we współczesnej rzeczywistości ma dla artystów istotne znaczenie. Możliwość realizacji podstawowych i bardziej wysublimowanych potrzeb codzienności wymaga uzyskiwania przez badanych artystów odpowiedniego poziomu dochodów. Środowiska twórcze mają w tym obszarze różne doświadczenia. Dotychczasowe badania potwierdzają, że zróżnicowanie w poziomie uzyskiwanych dochodów z tytułu działalności artystycznej jest bardzo duże, chociaż w większości przypadków twórcy sztuki zmagają się raczej z trudną sytuacją ekonomiczną i brakiem stabilności finansowej (Ilczuk 2017, 47). Ma to duże znaczenie dla ich codziennego komfortu funkcjonowania, zmuszając do poszukiwania dodatkowych źródeł dochodu, także poza obszarem sztuki (Kopeć 2016b, 259). Z rozmów z artystami wynika, że bieżące problemy i rozterki finansowe przyczyniają się do obniżenia poczucia własnej wartości twórców sztuki, stawiając fundamentalne pytanie o zasadność dalszego podążania ścieżką

rozwoju artystycznego. Wyłaniający się konflikt tożsamościowy spotyka się jednak z reakcją artystów uczestniczących w badaniu, którzy starają się go przezwyciężyć w kilku postawach.

Środowisko artystów odczuwa niepewność finansową, co współcześnie nie stanowi wyjątku, ale ma zasadniczy wpływ na poszukiwanie sposobu zaspokojenia potrzeb ekonomicznych poprzez relacje w obrębie ludzi związanych ze sztuką. Doniesienia badawcze z raportu pn. *Sytuacja artystów w Polsce* wskazują bowiem, że 39% artystów plastyków deklaruje, że w ostatnich miesiącach często miało poczucie, że ich źródło dochodu nie jest pewne, a 29% zdarzało się tak czuć. Jedynie co trzeci artysta plastyk (30%) nie miał takiego wrażenia w ostatnich miesiącach (2017, 5-6). Trudną sytuację ekonomiczną artystów zdają się potwierdzać także publiczne wypowiedzi samych twórców sztuki. Malarz Karol Drzewiecki w jednym z opublikowanych wywiadów stwierdził, że chociaż edukacja uniwersytecka przygotowała go do życia ze sztuką, nie przygotowała niestety do życia ze sztuki (<https://lamode.info/sztuka-codziennoscia-wywiad-z-malarzem-karolem-drzewieckim.html>).

Badani artyści w obliczu przedstawionych kłopotów finansowych poszukują przestrzeni aktywności artystycznej, potwierdzającej ich wartość jako twórców sztuki. W mojej opinii przykład wynagradzania muzyków na przyjęciu weselnym stanowi dobry wskaźnik poczucia uznania artystów w społeczeństwie. Tym samym, zwrot artystów w kierunku komercyjnym jest poświęceniem szacunku innych artystów i szacunku do samego siebie (nagród za zachowanie artystyczne) na rzecz nagród w wymiarze materialnym, tj. stałej pracy, wyższych dochodów, prestiżu, i wielu innych (Becker 1961, 92). Uważam, że nie oznacza to wcale wykluczenia ze środowiska artystycznego, ale raczej odejście od pewnego poziomu jakości artystycznej na rzecz stabilności i wyższych dochodów. Ma to o tyle znaczenie, że odejście od pierwotnej wizji artystycznej w kierunku spełniania oczekiwań innych osób wiąże się z obniżeniem poczucia własnej wartości i konfliktem tożsamościowym. Rozwiązanie to zmierza moim zdaniem do ponownego „uformowania” tożsamości, nadania jej nowego kształtu (Brzezińska 2017, 49).

W oparciu o poznane historie artystów dochodzę do wniosku, że poszukiwanie źródeł dochodów przy jednoczesnej „wierności ideałom”, tj. utrzymania odpowiedniego poziomu jakości procesów twórczych podpowiada rozwiązania ukierunkowane na gromadzenie pewnych form kapitału, które w przyszłości można konwertować na kapitał ekonomiczny (Ziółkowski 2012). Artystów wyróżnia właśnie to, że funkcjonują w rozbudowanej sieci kontaktów zawodowych i towarzyskich o globalnym zasięgu, co ma istotny wpływ na kreowanie własnej identyfikacji. W niektórych bowiem przypadkach, w szczególności dla tych twórców sztuki, którzy poprzez swoje dzieła odnoszą się do kwestii uniwersalnych

kosmopolityzm jest strategią życiową, projektem tożsamościowym (Ferenc 2012, 91-93). Zarówno kapitał społeczny, jak i symboliczny stanowią zobiektywizowaną pracę ludzką, która wpływa na realizację określonych strategii, mających na celu osiągnięcie pewnych korzyści, np. pracy, pozycji, reputacji, itp. Chociaż nie są one wyrażone w bezpośredniej formie pieniężnej możliwe jest ich przekształcenie na zysk finansowy. Tak więc na poziomie strukturalnym pewne powiązania i relacje środowiska artystycznego funkcjonują jako generatory kapitału społecznego i symbolicznego, rozszerzając swoje wpływy za pomocą projektów, które mają potencjał do późniejszego przekształcenia w kapitalistyczną formę własności (Szreder 2018, 203). W praktyce oznacza to podejmowanie pracy w projektach nisko opłacanych (lub w ogóle nieopłacanych) dla zyskania kapitału np. symbolicznego (prestżu, renomy, doświadczenia, wiedzy o sposobie funkcjonowania świata sztuki) lub społecznego (rozbudowy sieci współpracy i znajomości w świecie sztuki). W efekcie możliwe jest w przyszłości wykorzystanie lepszej pozycji dla sprzedaży swoich dzieł na rynku sztuki, czy też uzyskanie zaproszenia do współpracy przy nowych projektach (Kozłowski, Sowa i Szreder 2014, 53).

Wobec powyższych ustaleń, a także w oparciu o relacje badanych twórców sztuki można sądzić, że pojawiająca się w toku kariery zawodowej artystów rozpoznawalność i uznanie publiczności pozwalają na zgromadzenie określonego kapitału społecznego, który może zostać w każdym momencie wykorzystany dla realizacji różnego rodzaju potrzeb. Rozpoznawalność badanych twórców sztuki ułatwia podejmowanie interakcji i kształtowanie relacji interpersonalnych, co pozwala na przełamanie barier i ograniczeń w bezpośrednim kontakcie. Artyści, którzy uczestniczyli w badaniu często są zaskakiwani styczościami z osobami, których zupełnie nie znają, w momentach najmniej spodziewanych. Wydaje mi się, że zgromadzony kapitał społeczny (sieć znajomości) jest jednym z czynników determinujących możliwości rozwoju na rynku sztuki. Dość wyraźnie jest to widoczne w świecie muzyków, gdzie jakość bezpośrednich relacji ma istotny wpływ na rozwój kariery artystycznej.

(...) ale mam tych kontaktów na tyle dużo, że w sumie w każdej instytucji, do której nie pójde, no to wiadomo, że kogoś tam znam, albo ktoś mnie kojarzy. (mężczyzna, 33 lata, wykształcenie średnie, kompozytor, instrumentalista, reżyser dźwięku)

W świecie muzyki ludzie są najważniejsi. Robisz karierę dzięki temu kogo znasz, z kim grasz, kto cię poleci. To jest dość proste. (mężczyzna, 52 lata, wykształcenie średnie, muzyk)

Pozyskany materiał empiryczny pozwala uchwycić przejawy wykorzystania kapitału społecznego zgromadzonego przez artystów. Polega to na możliwości uzyskania określonej korzyści w postaci np. zrealizowania jakiejś sprawy urzędowej w sposób o wiele bardziej przyjazny i efektywny niż zazwyczaj, lub otrzymania najwyższej jakości towaru lub usługi. Hans Abbing nazywa ten proces kompensowaniem nagrodami niepieniężnymi, takimi jak prywatna satysfakcja i status (2002, 150). Sądzę więc, że funkcjonowanie w zindywidualizowanym, zorientowanym na siebie społeczeństwie dla osób rozpoznawalnych, tj. publicznych może być znacznie bardziej ułatwione, zwłaszcza w sytuacji konieczności realizacji jakiejś sprawy, która wymaga zaangażowania osoby decyzyjnej. Doświadczenia badanych artystów pozwalają zaobserwować, że nawet jeśli artyści nie są w bezpośredniej relacji z osobą decyzyjną, ich rozpoznawalność i uznanie publiczności zwiększa prawdopodobieństwo przychylności i efektywnej realizacji sprawy. Przykład wykorzystania zjawiska rozpoznawalności i uznania publiczności opisał poniżej jeden z badanych muzyków:

Sytuacja gminna. Przyjeżdżam do gminy, Muszę załatwić sprawę typu jakieś podatki gruntowe i inne gówna, wypełnić formularze. Mówię swoje imię i nazwisko, pani tak na mnie patrzy, a pan to przypadkiem nie grał, nie gra z takim artystą i tam mówi z Damianem Ukejem, bo ja chyba widziałam w telewizji. Ja mówię tak. No to czemu tak od razu i wiesz i na zasadzie dziesięć stron formularzy, które powinienem, siedziałbym po prostu nie wiem, z dobre pół godziny i rozkminiał co mam wypisać, gdzie, jak i procent podatków gruntowych. Pani mi zrobiła sama za mnie, tylko mi mówiła tutaj ile będzie miał pan, a tutaj tyle. Wypisała mi, zrobiła w trzy minuty, bez żadnej kolejki. Oddałem papiery, podpieczętowała, wyszedłem. (mężczyzna, 33 lata, wykształcenie średnie, kompozytor, instrumentalista, reżyser dźwięku)

Niwelowanie dysonansu poznawczego wynikającego z niedocenienia w wymiarze finansowym odbywa się nie tylko poprzez opisany powyżej proces budowania poczucia własnej wartości w oparciu o rozpoznawalność wśród publiczności. Uczestnicy badania podkreślali znaczenie akceptacji własnego środowiska jako kluczową w odpowiedzi na tego typu kryzys tożsamości. Doniesienia z innych badań zwracają uwagę, że potrzeba afirmacji, uznania w środowisku, w którym jednostka funkcjonuje jest niezwykle ważne dla zdrowia psychicznego, a przede wszystkim dla ukształtowania i potwierdzenia własnej tożsamości (Sztabiński 2010a, 28). Moje analizy także prowadzą do wniosku, iż trudno jest utrzymać wysoki poziom samooceny, jeżeli relacje z innymi ludźmi nie układają się poprawnie, tj. wskazują na różnego rodzaju wypaczenia, odstępstwa od normy, itp. Kreowanie poczucia własnej wartości i świadomości własnej drogi rozwoju (osobistego, zawodowego, społecznego,

itp.) jest możliwe właśnie przy poprawności relacji z innymi ludźmi, które wskazują na pełną akceptację z ich strony (Jakimiuk 2016, 47).

Uważam, że świadomość przynależności do środowiska twórczego może wzmacniać poczucie własnej wartości i stanowić sposób na niwelowanie konfliktu tożsamościowego w obszarze niedoceny finansowego. Wielu współczesnych artystów wypracowało postawę podobną do postawy naukowca, która cechuje się ograniczonym zainteresowaniem odbiorcami. Studia są laboratoriami, a koncert, sale, muzea, książki, itp. są salami wykładowymi dla wybranych i dobrze poinformowanych słuchaczy. Tym samym, sztuka stała się autoreferencyjna, co oznacza, że podążanie za aktualnym dyskursem wymaga bycia ekspertem. Podobnie jak w przypadku obszaru nauki, publiczność stanowią koledzy, krytycy czy osoby wykształcone w danej dziedzinie sztuki (Abbing 2002, 298). Nie sposób nie zauważyć, iż sztuka jest tworem zróżnicowanym, co oznacza, że kreuje różne style, których poznanie wymaga wiedzy fachowej. Ważnym elementem związanym z wytworem pracy twórczej jest profesjonalność jego autora, czyli twórcy, który wprowadza w obszar wartościowania kultury i produktów artystycznych kryteria związane z zawodowstwem, tj. długotrwałe szkolenie, specjalistyczną wiedzę odnoszącą się do przedmiotu działania, specyficzne umiejętności, oddanie się wykonywanym działaniom jako podstawowej aktywności, zaangażowanie, określone normy i kryteria oceny (wzorce, kanony), autorytety, uznanie społeczne, itp. (Fiternicka-Gorzko, Gorzko i Czubara 2010, 55). Tym samym, przynależność do „elitarnego” grona artystów może moim zdaniem stwarzać przekonanie o własnej wartości jako profesjonalistów, osób kompetentnych w pewnym obszarze rzeczywistości.

Jak podkreślają moi rozmówcy funkcjonowanie w środowisku artystycznym wydaje się w dużym stopniu zaspokajać ich potrzebę afirmacji, związaną z uwagą innych osób, ale także potrzebę bezpieczeństwa ontologicznego. W środowisku artystycznym przebieg kariery zależy m.in. od uznania danego kręgu zawodowego i od reputacji, która jest tworzona poprzez wzajemne współdziałanie (Wagner 2005, 34). Artysta pozostający poza własnym środowiskiem może doświadczać wielu frustracji i niepokoju, dlatego niezbędne jest poczucie stabilizacji, bezpieczeństwa, zaufania, itp., związane i wynikające właśnie z relacji ze środowiskiem artystycznym. Jest to bardzo dotkliwe doświadczenie, możliwe do zaobserwowania w postawach konsumentów sztuki (odbiorców), którzy często nie doceniają kompetencji artystów, traktując je jako zupełnie oczywiste i niewymagające pod względem nabycia. Dla zobrazowania wspomnianego zjawiska można przytoczyć przykład osób organizujących wesele, które nie potrafią przyjąć zaproponowanych przez artystów muzyków

stawek wynagrodzenia, uważając je za zbyt wysokie i porównując do gaź innych zawodów, wymagających wysokich kwalifikacji, np. lekarzy. Badani przeze mnie twórcy sztuki zwracają uwagę, że jedynie w relacjach z innymi artystami odnajdują poczucie stabilizacji własnego rozwoju:

Od jakiegoś czasu współpracuję w większości przypadków z osobami, które mnie znają, więc mam większy komfort, bo w naszej pracy polegamy zazwyczaj na wzajemnym zaufaniu.  
(kobieta, 36 lat, wykształcenie wyższe, ilustrator)

Powyższe ustalenia pozwalają mi sądzić, iż zaspokojenie potrzeby afirmacji wynika z dążenia do zapewnienia poczucia bezpieczeństwa ontologicznego, które umożliwi odpowiedzenie na pytania egzystencjalne, związane z własną tożsamością. Zupełnie naturalne uczucie lęku, wynikającego z wolności wymaga nieustannego ustanawiania w sytuacjach codzienności ontologicznych punktów odniesienia. Oznacza to budowanie zaufania do innych ludzi, w oparciu o dotychczasowe doświadczenia i podtrzymywania ciągłości określonej narracji, aby nie utracić własnej tożsamości (Giddens 2007, 57-78). Tym samym, etykieta twórcy nie ma charakteru neutralnego, ale określa jego status w społeczeństwie. Cechą charakterystyczną jest tutaj ukrywanie wewnętrznych różnic i prezentowanie na zewnątrz środowiskowej jedności. W ten sposób podkreśla się odmiennosc stylu życia, ale przede wszystkim widoczna jest ochrona granic i tworzenie zasad przynależności do środowiska twórczego (Kowalewski, Nowak i Thurow 2016, 56).

Doświadczenia twórców sztuki wskazują, że ich tożsamość indywidualna i zbiorowa, przekonanie o pewnej nadzwyczajnej wrażliwości czy zdolnościach i kompetencjach czy poczucie wspólnotowości sprawiają, że o wiele bardziej pożądane są wzajemne interakcje i relacje środowiska artystycznego niż styczności z osobami spoza tego kręgu. Wyraźnie mogę zaobserwować, iż istnieje swoboda i łatwość komunikowania i operowania specyficznym dla artystów językiem, która przełamuje jakiegokolwiek bariery podejmowania interakcji, co jest oczywiste dla każdej grupy społecznej, która wykształciła choćby zarys własnych zwyczajów, systemu norm i zachowań, itp. Wynika to przede wszystkim z silnej identyfikacji ze środowiskiem artystycznym, poczucia przynależności, które zdaje się utwierdzać powzięty kierunek rozwoju własnej kariery zawodowej i przyszłości.

(...) i wtedy no jest taka łatwość. Jak to, pokrewieństwo dusz, nie wiem, ale ona rozumie o czym ja mówię i ja rozumiem, nie... i rozumiemy się, więc... (...) Tak łatwiej, tak rozmawiać. (kobieta, 55 lat, wykształcenie wyższe, malarka, poetka)

Przez cały dzień praca w przesympatycznej atmosferze z artystami z różnych zakątków świata, a wieczorem rozmowy przy lampce wina. Poznają nowych ludzi, kontakty. Czasami zdarza się, że później spotykamy się na innych wydarzeniach. (mężczyzna, 57 lat, wykształcenie wyższe, rzeźbiarz)

Ponadto, obecność w środowisku artystycznym oprócz wzmocnienia poczucia własnej wartości umożliwia przede wszystkim dalszy rozwój. Marian Golka zauważył, że *poprzez wymianę poglądów, opinii, ocen, plotek środowiska artystyczne pełnią funkcje inspirujące, kształcące i przyczyniają się do modelowania wartości* (2013, 86). Dotychczasowe badania podkreślają znaczenie czynnika osobowościowego, postrzegania i emocjonalizmu jako elementów determinujących aktywność twórczą. Tym samym artyści i otaczająca ich codzienność przenikają się wzajemnie, współistnieją, razem tworzą nierozłączną całość, a ponadto stanowią niewyczerpalny zasób poznawczych inspiracji. To właśnie w banalności i imponderabiliach codzienności artyści odkrywają to, co w życiu najważniejsze (Taras 2013, 22). Z moich analiz wynika, że w szczególności w przypadku malarzy i rzeźbiarzy styczność z dziełami innych twórców jest stymulująca do podejmowania wysiłku artystycznego. Inspiracje czerpane w ten sposób przez badanych artystów są okazją do doskonalenia własnego warsztatu, ale także do chwili zatrzymania się i zastanowienia nad dotychczasową twórczością, osiągnięciami i kierunkiem dalszego rozwoju. Jest to swoista przestrzeń kreatywna, w której istnieje możliwość odniesienia się do aktualnie podejmowanej tematyki, form wyrazu artystycznego i wiele innych.

Szczególnie istotna w kontekście powyższych rozważań jest rola kontaktów towarzyskich, traktowanych przez twórców sztuki w sposób bardziej neutralny. Sama obecność w środowisku artystycznym zdaje się zwiększać świadomość innych na temat kierunku i zakresu własnych prac artystycznych, co z kolei zwiększa szanse na pojawienie się zainteresowania krytyków, czy też propozycji ze strony instytucji kultury, itp. Chodzi tu zatem o kwestie komunikacji i widzialności w środowisku twórczym. Jak wskazują dotychczasowe badania, przekonanie o zawodowej użyteczności kontaktów towarzyskich jest bardzo popularne wśród artystów (Jankowicz i in. 2014, 189) i stanowi bodziec kreatywny do twórczości (An i Youn 2018).

Moim zadaniem jest dostarczyć taki scenariusz, który nie jest zamykający, czyli pozostawia miejsce na kreatywność. Chodzi o to, żeby wytworzyć atmosferę współpracy i zaangażowania całego zespołu dla lepszego efektu końcowego. Dlatego nie neguję pomysłów innych członków ekipy. Ten kto się obraża, nie odniesie sukcesu. (mężczyzna, 40 lat, wykształcenie wyższe, scenarzysta)

Jestem bardzo wdzięczny osobom, z którymi współpracuję, zaprzyjaźnionym muzykom. Zmuszają mnie do nieustannej gonitwy za nimi. Dzięki ich obecności staję się lepszym muzykiem. Mam duże szczęście, że mogę pracować z artystami lepszymi od siebie. (mężczyzna, 52 lata, wykształcenie średnie, muzyk)

Innym sposobem wzmocnienia poczucia własnej wartości jest przekonanie o własnym funkcjonowaniu w środowisku artystycznym jako pewnej „elicie”. Przy czym elitarność tą należy kojarzyć z wyjątkowością środowiska, jego specyficznością, niepowtarzalnością, itd. (Golka 2013, 325). Twórczość w obszarze sztuki wykorzystuje dotychczasowy dorobek tej dziedziny rzeczywistości, który w sposób oczywisty stanowi inspirację do kolejnych wyzwań artystycznych (Maciąg 2014, 26-27). Uważam, że bazując na autorytetach, mistrzach czy klasykach w określonej dziedzinie niewątpliwie możliwe jest rozbudzenie ambicji i aspiracji do osiągnięcia podobnych lub nawet lepszych osiągnięć, rezultatów, itp. Zasięg i zakres oddziaływania dzieł uznanych w środowisku artystycznym na całym świecie wskazuje często kierunek rozwoju badanych twórców, mobilizując ich do wysiłku i własnego rozwoju. Wobec styczności z uznanymi dziełami artystycznymi możliwe jest kreowanie własnej koncepcji, jednak w pewnych określonych ramach, zgodnie z określonym nurtem, w określonym kanonie, itp. Dotychczasowe badania podkreślają, że nie jest możliwe bowiem wykreowanie czegoś zupełnie nowego od podstaw, tj. bez wykorzystania dotychczasowego dziedzictwa kulturowego (Baldini 2015; Czarnowski 2005, 10). Uważam, że istnieje wprawdzie pokusa twórców sztuki, aby otworzyć nowy rozdział w swojej dziedzinie artystycznej, wykreować zupełnie nową jakość, ale pozostaje to zawsze w sferze utopijnej ambicji.

(...) Zaczyna się też proces rozwojowy, że zaczynasz po prostu analizować twórczość danego artysty i bazować na jego doświadczeniu, na tym co on stworzył dotychczas, co oczywiście w bardzo dużym stopniu przekłada się na to jak ty później grasz. Dlatego, że wiadomo, że z tych inspiracji to później wchodzi w twój aparat i teraz pytanie, im więcej tego przerobisz i im bardziej pracujesz nad własnym stylem i nad własnymi kompozycjami, tym szybciej jesteś w stanie się uwolnić od tego, kto cię na początku inspirował i zacząć być sobą. No ale niestety jesteś zmuszony. (...) Podobnie jest z muzyką. Dostajesz na przykład zlecenie, załóżmy. Nie mówię teraz o sobie. Przychodzi wiesz Hofman do Kilara, tak i mówi ja chcę poloneza. Tak,



napisz mi poloneza do Ogniem i mieczem i ja to muszę mieć. No więc on automatycznie ma zarzucony temat. To nie jest taka wiesz frywolna myśl. Ma zarzucony temat i musi po prostu zrobić poloneza, tak. I jakby inspiruje się tym co było wcześniej. To nie jest wolna po prostu, totalnie wolna wiesz forma, nie. Tylko jednak gdzieś tam jesteś w jakiś ramach. (mężczyzna, 33 lata, wykształcenie średnie, kompozytor, instrumentalista, reżyser dźwięku)

Jestem zafascynowana dawnym malarstwem, na którym do dzisiaj kształtuję swoją wrażliwość. Muszę przyznać, że inspiruje mnie zamknięcie w obrazie specyfiki czasów, w których żył dany malarz. (kobieta, 36 lat, wykształcenie wyższe, ilustrator)

Ponadto, przypuszczam, że pozostawienie tzw. spuścizny, czyli jakiegokolwiek trwałego osiągnięcia jest jednym z oczekiwań wynikających m.in. z ambicji zawodowych, ale także czynnikiem kształtującym poczucie własnej wartości i tożsamości. Świadomość przemijalności i nieuchronności ostatecznego zakończenia funkcjonowania w obszarze życia zawodowego, czy życia w ogóle powoduje, że część osób uczestniczących w badaniu pragnie pozostawić po sobie coś, co będzie świadczyło o ich obecności na tym świecie. Moje przypuszczenia potwierdzają wyniki innych badań, które informują, że wejście do kanonu osiągnięć danej dziedziny życia stanowi najwyższy poziom ambicji zawodowej, co niemal gwarantuje pamięć przez dłuższą chwilę. Nawet pozostawienie potomstwa jest pewną formą twórczości (tzw. twórczość na poziomie biologicznym w przestrzeni rodzinnej), jednak zazwyczaj istnieje potrzeba osiągnięć innego rodzaju, tj. pewnych dokonań w sferze kultury, zarówno w postaci wielkich dzieł, jak również skromnego, ale realnego współdziałania w tworzeniu cywilizacji (tzw. twórczość „mała” i „implantacyjna”) (Mirski 2011, 165).

Podążając tym tropem uważam, że tożsamość jest budowana w oparciu o tradycję, co oznacza, że kreowanie wszelkiego dyskursu w obszarze sztuki jest możliwe jedynie poprzez nieustanny proces odtwarzania i reinterpretacji. Jest to pewna niezmienność w czasie, która zapewnia poczucie bezpieczeństwa ontologicznego, ponieważ kształtowanie własnej tożsamości odbywa się na zasadzie odwołania do szerszych tożsamości społecznych. Tradycja obowiązująca w danym społeczeństwie zapewnia podstawowe zaufanie, co umożliwia kształtowanie nie tylko własnej tożsamości, ale także relacji z innymi osobami (Beck, Giddens i Lash 2009, 108-112). Sądzię więc, że twórczość w obszarze sztuki nie jest możliwa bez odniesienia się do historii, dziedzictwa kulturowego, czy też kultury społecznej danego obszaru, na którym jest kreowana. Jak wskazuje Marian Golka, nie jest możliwe *poznanie dokładnych proporcji między tym, co wytworzone, a tym, co naśladowane, gdyż tak naprawdę bardzo trudnym zadaniem pozostaje dokładne określenie ich zakresów i klarownie wskazanie ich przejawów* (2011, 347). Wszelkie uwarunkowania o charakterze norm, zwyczajów,

stosunków społecznych, obowiązujących w danym miejscu mają w mojej opinii bardzo istotne znaczenie dla samego procesu twórczego, nawet jeśli nie są bezpośrednio dostrzegane przez twórców. Zakorzenie w tradycji pozwala więc twórcom sztuki na odnalezienie punktu orientacyjnego, bezpieczeństwa ontologicznego w trudnym, złożonym i niezwykle dynamicznym świecie. Dzięki temu możliwe jest budowanie poczucia własnej wartości i przeciwdziałanie kryzysowi tożsamości.

(...) i dotykaności rzeczywistości, bo ta rzeczywistość, ona nie jest tylko teraz, ale to teraz bierze się skądś, które, które, które no sięga gdzieś bardzo głęboko naszych korzeni. (kobieta, 59 lat, wykształcenie wyższe, reżyserka teatralna, scenarzystka, dyrektorka artystyczna teatru)

Inspiracja autorytetami ze świata sztuki prowadzi do chęci ich naśladowania. W świadomości wielu kategorii społeczno-zawodowych funkcjonują pewne wzorce osobowe, charakteryzujące za pomocą określonych zmiennych daną grupę. Za ich pomocą możliwe jest kształtowanie własnego rozwoju w obrębie osobowościowym, społecznym, kulturowym, zawodowym, itp., zgodnie z pewnymi oczekiwaniami i dążeniami do wyobrażonego typu idealnego, ale przede wszystkim budowanie poczucia własnej wartości. Odbywa się to poprzez naśladowanie, czyli samodoskonalenie polegające na odwzorowaniu poszczególnych cech, kompetencji, itd. w kierunku obranego autorytetu lub wzorca osobowego. Należy bowiem pamiętać, że najważniejszą grupą odniesienia dla artystów jest ich własne środowisko, tj. inni artyści umożliwiający konfrontowanie efektów ich pracy i przede wszystkim niekiedy samowystarczalny zestaw bodźców, inspiracji i oddziaływań (Golka 2013, 85).

Ambicje i aspiracje wynikające z obserwacji i naśladowania pewnych uznawanych przez twórców autorytetów w ich dziedzinie, klasyków, itp. stanowią nie tylko źródło natchnień i stymulują podejmowanie wysiłku twórczego, ale pozwalają również budować poczucie własnej wartości. Jak już bowiem zaobserwowano, w przypadku możliwości bezpośredniej styczności z uznaną przez twórców osobą można mówić o relacji mistrz-uczeń, jako pewnego wzoru naśladowania dla kreowania własnej kariery rozwoju artystycznego (Wagner 2005, 28-34). Uważam, że w tym przypadku określone wyobrażenia związane z „typem idealnym” artysty stanowią przykład, który początkujący twórca próbuje wcielić w swoje życie. Z moich analiz wynika, że relacja z mistrzem zaspokaja potrzebę wzorowania i odniesienia się do autorytetu przyczyniając się do budowania poczucia własnej wartości. Badani przeze mnie artyści dostrzegają, że styczność z osobą uznaną za autorytet w danej dziedzinie sztuki motywuje do wysiłku twórczego, pobudzając entuzjazm i wzmacniając samoocenę.

Autorytety są dzisiaj potrzebne. Poprzez obcowanie z wielkimi osobowościami, z ogromnym doświadczeniem stajesz się wielki. To dodaje skrzydeł, wznosi na wyżyny możliwości. (mężczyzna, 67 lat, wykształcenie wyższe, malarz)

Ja w swoim pisaniu odwołuje się do konkretnych tradycji, nurtów czy szkół literackich. Myślę, że robi tak większość ludzi, którzy zajmują się pisaniem. Zdaję sobie sprawę, że nie jestem pierwszym na świecie pisarzem. Każdy ma swoich mistrzów i jakieś wzory. (mężczyzna, wykształcenie wyższe, poeta)

W mojej opinii odwołanie się do uznanych autorytetów w obszarze sztuki pozwala także w jakimś stopniu zniwelować ryzyko, wynikające z samodzielnego funkcjonowania na rynku sztuki, tworząc relację z kimś, kto wzmacnia poczucie własnej wartości. Tym samym, stanowi to próbę zapewnienia poczucia bezpieczeństwa ontologicznego, związanego właśnie z rozwojem osobistym w obszarze artystycznym, a także zawodowym.

W oparciu o powyższe ustalenia twierdzę, że strategia niwelowania konfliktu tożsamościowego w obrębie własnej wartości, wynikającego z niskiego poziomu dochodów artystów jest oparta na mechanizmie tzw. pozytywnej tożsamości (Karelaia i Guillén 2014). Polega ona na gromadzeniu kapitału społecznego (nawiązywaniu licznych znajomości z innymi ludźmi ze środowiska twórczego) w celu jego późniejszej konwersji na inne formy kapitałów. Doświadczenia niektórych artystów wskazują bowiem, że rozpoznawalność i znajomości stanowią efektywne narzędzia w realizacji jakiś spraw lub osiągnięciu określonych korzyści, np. angażu do projektów artystycznych. Strategia przeciwdziałania konfliktowi tożsamościowemu w obrębie poczucia własnej wartości przejawia się poszukiwaniem afirmacji wewnątrz własnego środowiska artystycznego i próbie kształtowania własnej tożsamości w oparciu o uwydatnianie tych elementów rzeczywistości, które wpływają na pozytywne postrzeganie własnej osoby, nadając jej wartość, czy też nawet przypisując wyjątkowe cechy klasyfikujące. Podkreślanie pewnych elitarnych cech charakteryzujących środowisko, do którego jednostki przynależą, pozwala moim zdaniem na uformowanie się tożsamości, czyli nadanie jej pewnego kształtu (Brzezińska 2017, 49). Ponadto, relacje ze środowiskiem twórczym pozwalają badanym artystom na odnalezienie zrozumienia w sprawach związanych z procesem twórczym, wzajemne wsparcie i inspirację oraz angażowanie do wspólnych projektów artystycznych. Innym sposobem przeciwdziałania wspomnianemu konfliktowi tożsamościowemu jest budowanie poczucia przynależności i ciągłości środowiska artystycznego, co oznacza odwołanie się do autorytetów w danej dziedzinie sztuki i kształtowania relacji mistrz-uczeń jako elementów wzmacniających samoocenę.

### **5.3. Poszukiwanie przestrzeni wolności artystycznej – w kierunku dywersyfikacji źródeł finansowania**

Finansowanie przedsięwzięć artystycznych wymaga zorganizowania odpowiedniego budżetu, co wiąże się z poszukiwaniem źródeł zewnętrznych. Artyści najczęściej nie dysponują odpowiednim kapitałem ekonomicznym, który pozwalałby im na samodzielne sfinansowanie projektu. Zaangażowanie zewnętrznych źródeł finansowania wiąże się z kolei z ryzykiem oddziaływania na wizję artystyczną twórców. Osoby, które finansują przedsięwzięcia artystyczne, wykazują odwagę w kierunku formułowania pewnych oczekiwań względem dzieła artystycznego, tym samym ingerując w rolę artystów i ich pierwotną wizję. Naruszają tym samym sferę wolności artystycznej (Ślęzak 2019, 116). W efekcie, sytuacja jakiegokolwiek ingerencji w wolność artystyczną, a w szczególności oddziaływania na ostateczny kształt efektu pracy twórczej prowadzi do konfliktu ról społecznych i konfliktu tożsamościowego. Badani artyści podejmują próby ograniczenia wpływu innych osób na proces twórczy poprzez m.in. dywersyfikację źródeł finansowania przedsięwzięć artystycznych, co odbywa się poprzez całe spektrum postaw, tj. od pozornych działań orientacyjno-poszukiwawczych bez dokonywania konkretnego wyboru, do dokonywania wyboru i podejmowania decyzji co do stopnia zaangażowania się w wybrane i „przetestowane” samodzielnie obszary (Brzezińska 2017, 49-51).

Na podstawie rozmów z artystami wywnioskuję, że poszukiwanie źródeł finansowania przedsięwzięcia artystycznego jest „balansowaniem” pomiędzy spełnieniem własnej wizji artystycznej, zgodnej z określonymi „standardami jakości”, a realizacją czyichś oczekiwań. Jest to sytuacja bardzo kłopotliwa, dostrzeżona już w dotychczasowych badaniach środowiska muzycznego, która oznacza konieczność wyboru między tzw. sukcesem biznesowym, a artystycznymi standardami. W celu osiągnięcia sukcesu należy ukierunkować się komercyjnie, a więc grać zgodnie z życzeniami odbiorców. Realizacja tej ścieżki kariery wystawia na szwank szacunek innych muzyków, a także i szacunek do samego siebie. Z kolei wybór ścieżki zachowania określonych standardów artystycznych powoduje najczęściej niepowodzenie na szerszym rynku. Muzycy klasyfikują się według stopnia, w jakim ulegają obcym (Becker 1961, 83). Ten dylemat wydaje się nieuchronny, dość naturalny, a zarazem trudny do osiągnięcia. Jednoczesne zyskanie uznania dla efektów pracy artystycznej, pozostającej na odpowiednim poziomie jakości i ich sprzedaż za odpowiednio wysoką cenę

stanowiłoby pełnię sukcesu w oczach badanych przez mnie artystów. Jest to rozwiązanie wręcz idealne, które wpisuje się w zasadę tzw. złotego środka.

Normalne jest to, że jeżeli coś robisz, to chcesz, żeby to miało sens, było zauważone i przynosiło zysk. (mężczyzna, 75 lat, wykształcenie wyższe, malarz)

Sposób definiowania sukcesu przez twórców wskazuje na pewne uwarunkowania aktywności artystycznej, które pochodzą przede wszystkim z ich porządku indywidualnego, tj. własnego rozwoju artystycznego, współpracy z interesującymi ludźmi, realizacji zajęć sprawiających przyjemność, spełnienia, niezależności, zadowolenia z efektów pracy artystycznej, realizacji marzeń i pragnień, itp. Nie bez znaczenia jest tutaj wewnętrzne przekonanie o realizacji prac dzieł artystycznych zgodnie z własnym poczuciem estetyki, a więc w sposób zbieżny z własnymi preferencjami i umożliwiający poczucie identyfikacji z dziełem (Bachórz i Stachura 2015, 66). Tak więc sukces według części artystów uczestniczących w badaniu zależy w dużej mierze od ich niezależności w procesie twórczym. Tym samym, niezależność artystyczna jest podstawą funkcjonowania środowisk twórczych, na co zwracają uwagę badani artyści:

Zasadniczo, rolą pisarza jest to, aby ukazać hipotetyczny wzorzec ładu i harmonii zaskoczonym czytelnikom. Jest to możliwe właśnie ze względu na fakt, iż sztuka jest całkowicie wolna, co umożliwia jej oddziaływanie na ludzką wyobraźnię. (mężczyzna, 41 lat, wykształcenie wyższe, pisarz)

Sytuacja jakiegokolwiek presji na twórców sztuki w odniesieniu do ostatecznego kształtu dzieła artystycznego jest niedopuszczalna i budzi sprzeciw wśród badanych artystów. W praktyce oznacza to, że próba ingerencji w wolność artystyczną nie pozostaje niezauważona i najczęściej jest zanegowana, co do jej istoty. Twórcy sztuki uczestniczący w badaniu w sposób otwarty wskazują, że taki sposób oddziaływania na proces twórczy nie ma sensu:

Nieporozumieniem jest pisanie tekstu pod czyjeś dyktando. Żeby powstała piosenka to tekst musi przyjść sam do mnie i dopiero wtedy w procesie twórczym zostać zapisany w formie konkretnych nut. (mężczyzna, 48 lat, wykształcenie wyższe, muzyk)

Brak zgody na jakąkolwiek ingerencję w niezależność artystyczną wydaje się być zatem kwestią fundamentalną w procesie twórczym (Franczak 2015, 106). Badani artyści podkreślają swoją postawę dążenia do niezależności artystycznej, wskazując na przełamywanie dotychczasowych schematów, np. dokonując zmian w utartych kanonach ekspresji artystycznej. Niezależność artystyczna w kontekście przedstawionych przez nich relacji jawi się więc jako pewne podejście do realizacji procesów twórczych, osadzone na pełnej wolności w postrzeganiu, myśleniu, ekspresji dla realizacji określonego celu w sztuce. Kluczowe jest tutaj dzieło artystyczne jako efekt realizacji pewnej wizji twórcy, która jest ekspresją głębi jego „ja”:

Przekaz artystyczny jest pewną przyczyną, treścią podaną w odpowiedniej formie. Ta forma przybiera różne postacie, w zależności od tego jakiej wyuczonej techniki użyję. Moim zdaniem najważniejsze jest wyzwolenie się z ram warsztatu, czyli wykorzystywanie określonych technik intuicyjnie. Tak, żeby nie ograniczać twórczości. Człowiek, żeby istnieć musi się buntować. Dlatego zawsze staram się być sobą, poprzez sztukę wyrażać siebie, nawet jeżeli jest to niezgodne z obowiązującymi kanonami. (mężczyzna, 38 lat, wykształcenie wyższe, malarz)

Zgodność realizacji procesu twórczego z własną wizją artystyczną i tożsamością wydaje się być kwestią fundamentalną (Horgan 2014, 757), której naruszenie może wiązać się z poważnymi konsekwencjami dla poczucia niezależności. Twierdzę, że postępowanie w sytuacji konfliktu tożsamościowego zorientowanego wokół niezależności artystycznej zakłada istnienie pewnej nieprzekraczalnej granicy wolności artystycznej, której ewentualne naruszenie stanowi zbyt duży dyskomfort funkcjonowania z samym sobą. Okazuje się zatem, że ingerencja w proces twórczy może odbywać się jedynie do pewnego stopnia, na co zwracają uwagę uczestnicy badania:

Sądzę, że nigdy nie pozwolę sobie na nagranie utworu zupełnie niezgodnego z moim artystycznym sumieniem. Kiedyś po nagraniu jednej piosenki wiele osób odwróciło się ode mnie, odmówiło dalszej współpracy. Nie uważam jednak, abym wtedy przekroczyła jakąś granicę. (kobieta, 30 lat, wykształcenie wyższe, piosenkarka)

Analiza uzyskanych w toku badania własnego danych empirycznych dostarcza ciekawego spostrzeżenia. Okazuje się bowiem, że ingerowanie w proces twórczy jest zjawiskiem, przed którym jest dość trudno się ustrzec, zwłaszcza jeżeli wysoki poziom wrażliwości estetycznej pozwala wskazać na możliwe modyfikacje w obrębie pewnych

subtelnych elementów powstającego dzieła artystycznego. Tak więc, nawet wśród artystów zdarzają się sytuacje pewnych ingerencji w proces twórczy, tzn., kiedy jeden twórca sugeruje innemu dokonanie jakis modyfikacji w dziele artystycznym. Na takie doświadczenia zwrócili uwagę nieliczni badani artyści. Zgodnie z ich przekonaniem przeciwdziałanie występowaniu takich sytuacji i uniknięcie przekroczenia granicy wolności artystycznej jest możliwe zazwyczaj w przypadku samokontroli i zwyczajnej powściągliwości.

Artyści to ludzie o niezwyklej wrażliwości, o bardzo delikatnej strukturze, dlatego w nauczaniu instytucjonalnym często wylewa się dziecko z kąpielą. Zawsze będzie zgrzyt między sztuką a instytucją. Nie można od tego uciekać, ale pozostawać czujnym. Nie tylko galerie, muzea, czy inne instytucje odzierają artystę z radości tworzenia. Mam znajomą, która jest wspaniałą malarką, a której nikt nie umożliwi żadnej wystawy, ponieważ jej prace są zupełnie oderwane od współczesnych kanonów. Nie mogę się z tym pogodzić. Ona wciąż jest twarda, ale poniosła tego konsekwencje. Wszyscy są za to odpowiedzialni, także ja. Często muszę się powstrzymywać, żeby na nikogo nie wywierać presji. (mężczyzna, 67 lat, wykształcenie wyższe, malarz)

Jakkolwiek powściągliwość wydaje się być rozwiązaniem skutecznym odnosi się jedynie do jednostkowych postaw, wynikających ze zgromadzonego w toku socjalizacji kapitału kulturowego w sytuacji bycia potencjalnym ingerującym. Jednak konflikt tożsamościowy w obszarze niezależności artystycznej i walki o zasoby dotyczy sytuacji czyjeś ingerencji. W takim przypadku jednym ze sposobów radzenia sobie z sytuacją presji zewnętrznej na proces twórczy jest odejście od programowania i ścisłego planowania aktywności twórczej na rzecz zaufania do własnego warsztatu i kompetencji. To rozwiązanie zostało skutecznie zastosowane w przypadku przedsięwzięcia artystycznego o charakterze zespołowym, w którym istotą jest współpraca pomiędzy twórcami sztuki.

Bardzo to lubię. Mówię do nich program, a oni do mnie, tu nie ma programu. Takie nieporozumienie jest charakterystyczne wyłącznie dla Polski. Artyści na świecie nie chcą być używani przez instytucje, nie chcą wszystkiego programować. Jak zaczynałam swój teatr to miałam bardzo szczegółowy program, gdzie wszystko było dopracowane, dopięte na ostatni guzik. Z czasem zaczęłam dostrzegać inną rzeczywistość i podjęłam decyzję, żeby zrezygnować zupełnie z programu. Postanowiłam, że mój teatr będzie miejscem całkowicie skoncentrowanym na artystach, na ich indywidualnej wartości. Będzie to miejsce, gdzie wizja aktorów będzie miała pierwszeństwo nad wizją dyrektora artystycznego. (kobieta, 64 lata, wykształcenie wyższe, reżyserka)

Nie każda aktywność artystyczna charakteryzuje się możliwością pełnego planowania dla potrzeb organizacji. Poszukuje się wtedy innych sposobów niwelowania konfliktu tożsamościowego w obrębie wolności artystycznej i walki o zasoby. Jednym ze sposobów dążenia do niezależności i swobody w procesie twórczym w sztuce jest dywersyfikacja źródeł dochodu. Polega ona na pozyskiwaniu środków na sfinansowanie przedsięwzięcia artystycznego z wielu różnych źródeł lub realizacji kilku aktywności artystycznych o różnych priorytetach działalności, w tym m.in. biznesowej w celu poprawy poziomu dochodów. Jest to przykład kreatywnego podejścia do konfliktu, na który zwracał uwagę m.in. Lewis Coser (1958).

Bardzo dużo zależy od tego, jaki przyjmiesz model biznesowy. Podstawą jest dywersyfikacja, czyli masz jeden dojny zespół, który przynosi ci pieniądze, drugi, który jest twoją wizytówką i trzeci, który jest rozwojowy artystycznie. Zespoły są jak firmy, które angażują wiele osób bo jest bardzo dużo zadań do realizacji. W branży muzycznej bardzo łatwo jest popłynąć. Można wziąć dużo pieniędzy, spalić je w promocji i nic nie zarobić. Na rynku jest tak dużo muzyki, że nie wystarczy, że jesteś świetny. Niektórzy są bardzo słabi, a mimo to osiągają sukces i publika szaleje. Popularność jest zresztą dziełem przypadku, dlatego ważne jest, żeby sobie wszystko poukładać. Dzisiaj już nie wystarczy sprzedawać samą muzykę. (mężczyzna, 48 lat, wykształcenie wyższe muzyk)

Dywersyfikacją źródeł dochodu trzeba też określić sytuację, w której badani artyści decydują się na podjęcie dodatkowej aktywności zawodowej (niekoniecznie w obszarze sztuki), żeby zapewnić sobie odpowiedni poziom dochodów. Takie działania potwierdzają także inne badania nad środowiskiem artystycznym (Kopeć 2016b, 262). Doświadczenia dodatkowego zatrudnienia zaobserwowano także wśród pisarzy, którzy wspominali o utrudnieniach w aktywności twórczej spowodowanych koniecznością wykonywania pracy zarobkowej innej niż uprawianie literatury (Jankowicz et al. 2014, 179).

Miałem postanowienie, że będę się tam zajmował tylko pracą artystyczną, ale z uwagi na trudną sytuację finansową nie było to możliwe. (mężczyzna, 57 lat, wykształcenie wyższe, rzeźbiarz)

Należy zauważyć, że realizacja strategii dywersyfikacji wiąże się z określonymi uwarunkowaniami, np. zróżnicowaniem pod kątem dofinansowania ze względu na gatunek sztuki. Okazuje się bowiem, że niektóre gatunki są lepiej dofinansowane od innych. Stwarza to



problemy organizacyjne w realizacji przedsięwzięcia artystycznego i może prowadzić do obniżenia poziomu motywacji twórczej.

Tak naprawdę w sytuacji różnych decyzji politycznych i niestabilności finansowej dofinansowanie muzyki jest na samym końcu. O wiele bardziej preferowany w polityce kulturalnej jest film. (mężczyzna, 52 lata, wykształcenie średnie, muzyk)

Kolejnym sposobem niwelowania konfliktu tożsamościowego w obrębie wolności artystycznej jest znalezienie „niszy odbiorców” w polu produkcji kultury, np. w świecie Internetu (Myślak i Siudak 2019). Nowoczesne technologie, w tym przestrzeń Internetu stwarza nowe możliwości dla znalezienia „złotego środka” pomiędzy odpowiednim poziomem jakości dzieła artystycznego i jego komercyjnego upublicznienia. Sieć Internet pozwala badanym przede wszystkim artystom nie tylko upowszechniać swoje wytwory pracy twórczej, ale także osiągać określone korzyści w postaci środków finansowych. Stwarza bowiem możliwość osiągania dochodów, kreując niejako nowe uwarunkowania dla aktywności twórczej w obszarze sztuki upowszechnianej w tego typu formule, np. przestrzeni pracy artystycznej.

(...) i po prostu nawet zarabiać na życie z pokoju, gdzieś w domu. (mężczyzna, 30 lat, wykształcenie wyższe, fotografik, grafik, reżyser filmowy)

W oparciu o powyższe dochodzę do przekonania, że przestrzeń nowoczesnych technologii (aplikacji społecznościowych) i sieciowych powiązań ze względu na wysoki poziom dostępności i powszechne wykorzystanie stanowi szansę na spełnienie ambicji artystycznych, przy jednoczesnym zachowaniu odpowiedniego poziomu jakości. Daje nadzieję, że nawet w sytuacji niszowego obszaru artystycznej działalności istnieje większe prawdopodobieństwo dotarcia do zainteresowanej grupy odbiorców.

Dostrzegam pewien rozdźwięk pomiędzy środowiskiem muzyków, a aktualnymi trendami społeczeństwa. Bardzo dużo młodych artystów chce grać jazz, funk, ale nie mają dla kogo. Nie ma zbyt wielu odbiorców tych gatunków wśród młodych ludzi. I to nie jest ich wina, ale wina mediów, które wychowują społeczeństwo. Wychowują w ten sposób, że równają w dół, opierają się na najniższych wartościach. To jest bardzo przykre, bo prowadzi do tego, że będziemy narodem, który słucha cudzej muzyki. Dzięki Bogu jest Internet, gdzie młodzi ludzie mogą poszukiwać tego, co ich interesuje. (mężczyzna, 48 lat, wykształcenie wyższe, muzyk)

Współcześnie podejmowanie aktywności twórczej z pominięciem nowoczesnych technologii wydaje się niemożliwe, a już z pewnością bardzo trudne. Dotyczy to nie tylko samego procesu upowszechniania dzieła artystycznych, ale także procesu twórczego, który coraz częściej charakteryzuje się zastosowaniem nowoczesnych narzędzi, udoskonaleń teologicznych, itp., zwłaszcza wśród twórców sztuki, którzy zajmują się filmem, muzyką czy grafiką. Okazuje się, że zastosowanie nowoczesnych technologii w sztuce może bardzo osłabić jej mistyczny charakter. Po pewnym czasie status tej formy artystycznej wzrasta lub bardziej utrwalone formy sztuki uczą się adaptować nowe zastosowania (Abbing 2002, 306). Jak wskazują doświadczenia niektórych badanych artystów, zastosowanie nowoczesnych technologii w procesie twórczym w niektórych przypadkach implikuje brak kreatywności. Poszukiwanie rozwiązań polegających na zastępowaniu człowieka technologią sprawia, że często efekt pod względem jakości wytworu pracy artystycznej jest gorszy, niż w przypadku opierania się głównie na wrażliwości i subtelności człowieka.

Powszechna dostępność smartfonów bardzo wiele zmieniła w ostatnim czasie. Coraz więcej ludzi interesuje się fotografią. Z czasem zaczynają zwracać uwagę na podstawowe zasady kompozycji, zmienia się ich sposób postrzegania obrazu. (kobieta, 59 lat, wykształcenie wyższe, fotografik)

(...) a inni nie czują po prostu w tym wszystkim innego człowieka, który dodaje też coś swojego, co jakby teoretycznie powinno tą wartość artystyczną wzbogacić o jeszcze coś, o jeszcze coś. I nagle masz czterech artystów, którzy tworzą i wkładają coś w jedno dzieło. (mężczyzna, 33 lata, wykształcenie średnie, kompozytor, instrumentalista, reżyser dźwięku)

Biorąc pod uwagę powyższe ustalenia uważam, że czasami możliwości jakie stwarzają nowoczesne technologie wydają się być złudne w przypadku udogodnień popularyzujących własne efekty pracy artystycznej, ponieważ demokratyzując i deprofesjonalizując twórczość zwiększa się konkurencja i utrudnia przebicie przez – i tak spory – szum informacyjny. Oznacza to, że w przestrzeni komunikacyjnej jest zbyt dużo informacji, wydarzeń, twórców, itp., żeby sprostać wyzwaniu, wynikającemu z możliwości percepcyjnych (Bachórz i Stachura 2015, 65).

Ponadto, sędzę, że na wspomniany powyżej szum informacyjny niewątpliwie wpływ ma upowszechnienie tzw. komunikacji obrazkowej, które z jednej strony może stanowić utrudnienie w konstruowaniu przekazów symbolicznych (zwłaszcza tych wymagających pod kątem formy i treści), a z drugiej strony może sprzyjać sprzedaży wytworów pracy artystycznej.

Doniesienia z innych badań podkreślają, że zjawisko to wpływa bowiem na kształtowanie się percepcji odbiorców sztuki w taki sposób, że przyczynia się do wytworzenia mechanizmu powierzchowności konsumowania dzieł artystycznych, ich trywializacji (Velthuis 2003). W mojej opinii, ze względu na współczesne uwarunkowania wielozadaniowości i znacznego ograniczenia czasu komunikacja coraz częściej odbywa się właśnie przy pomocy pewnych schematów graficznych, tzw. emotikon, itp.

Uważam, że rozwój nowoczesnych technologii i postęp cywilizacyjny stanowi o aktualnej rzeczywistości społeczno-gospodarczej, co przekłada się na wszelkie dziedziny życia, w tym także aktywność artystyczną. Zmiany w obrębie samego sposobu funkcjonowania w świecie wymuszają także dostosowanie się obszaru sztuki do nowych uwarunkowań (Gałuszka 2015, 125). Jest to nieco rewolucyjne działanie, którego efekt nie w pełni jeszcze można poznać, ale z pewnością należy dokładnie obserwować. Twórcy wykorzystują dziś nowe technologie zarówno jako źródło natchnienia, jak również sposób wytwarzania dzieł artystycznych. Przykładami prac z zastosowaniem nowych technologii i gigantycznych zbiorów danych są m.in. interaktywne instalacje, środowiska on-line oraz wizualizacje zjawisk w czasie rzeczywistym (Kabrońska 2016, 65). Technologia ma moim zdaniem nieoceniony wpływ na różnego rodzaju obszary działalności gospodarczej, w tym także na kulturę. Przykładem może być rynek mediów, który całkowicie jest poddany rozwojowi technologicznemu. Tym samym, zastosowanie nowych technologii w tzw. sektorach kreatywnych jest jednym z wyznaczników sukcesu (Ilczuk i Karpińska 2017, 126). Rozwój nowoczesnych technologii został także trwale wpisany w politykę kulturalną na poziomie państwowym. Dość wspomnieć, że digitalizacja jest prowadzona w sposób skoordynowany, a także uwzględniający szeroki wachlarz różnych działań wpisujących się w kulturę cyfrową (Wiśniewski i Kukołowicz 2017, 107-108). Zwracał na to uwagę m.in. Hans Abbing, wskazując na nieunikniony proces demistyfikacji w sztuce. Produkcja niektórych obrazów czy muzyki z wykorzystaniem nowoczesnych technologii jest tańsza w procesie produkcji oraz dystrybucji, a niektóre dzieła są zupełnie darmowe. Taka sytuacja może jednak nie potrwać zbyt długo. W efekcie wspomnianego działania powstaje bowiem przestrzeń dla aktywności artystycznej o coraz węższym obszarze specjalizacji. Do nowych prac włączane są dotychczasowe fragmenty lub nawet całe dzieła (nie zawsze legalnie), co czyni autentyczność coraz bardziej względną koncepcją (Abbing 2002, 306).

Nowoczesne technologie stanowią niejako katalizatory sukcesu artystycznego, ponieważ są znakomitym narzędziem do komunikowania się i sieciowania, docierania do

większego grona odbiorców. Okazuje się, że komputer lub smartfon z dostępem do sieci Internet otwiera świat, pomaga przenosić ścieżki zawodowe poza najbliższe otoczenie i poza kontekst instytucji, dotychczas być może zamkniętych na niektóre rodzaje twórczości. Ponadto, umożliwia i ułatwia działania promocyjne, stanowiąc alternatywny kanał komunikowania w stosunku do massmediów. W przypadku artystów z mniejszych ośrodków nowoczesne technologie internetowe dają możliwość uniezależnienia się od lokalnego kontekstu funkcjonowania, pozwalają zignorować do pewnego stopnia niedoskonałości lokalnego obiegu sztuki i poszukiwać odbiorców poza społecznością lokalną (Bachórz i Stachura 2015, 64).

Z moich analiz wynika także, że wobec nieustannego rozwoju technologicznego aktywność artystyczna poszukuje rozwiązań ukierunkowanych na interakcje z odbiorcami, umożliwiające prowadzenie dyskursu. Dostosowanie się do uwarunkowań wynikających z postępu jest konieczne, jeśli zakłada się intencję percepcji przekazu symbolicznego przez odbiorców, wejścia z nimi w pewną formę dialogu.

(...) Proces cywilizacyjny jest nie do zahamowania, a i teraz tak. Teatr musi się komunikować na każdym poziomie z widzem. (kobieta, 59 lat, wykształcenie wyższe, reżyserka teatralna, scenarzystka, dyrektorka artystyczna teatru)

Internet umożliwia nie tylko łatwy dostęp do dzieł, ale także do narzędzi, na przykład w postaci nut, czy zarejestrowanych utworów. Nie ma znaczenia czy wysłuchamy tych utworów przez Internet za pośrednictwem tabletu, czy w radio, to tylko narzędzia pracy. Nie zmieniają one jednak samej istoty pracy artysty, który w swej twórczości opiera się głównie na wiedzy, guście, poczuciu smaku. (mężczyzna, 51 lat, wykształcenie wyższe, krytyk muzyczny)

W dobie błyskawicznego przesyłania informacji i ich natychmiastowej dezaktualizacji sieć Internet zdaje się być wyjątkowym narzędziem, które umożliwia niemal nieograniczoną dystrybucję efektów pracy twórczej. Wszelkie ograniczenia przestrzenne przestają być aktualne, co wskazuje na możliwość docierania przez badanych artystów do znacznie większej liczby odbiorców. Wraz z dostępem do internetowych aplikacji mediów społecznościowych zwiększa się zasięg oddziaływania promocyjnego i komunikacyjnego.

(...) a dzisiaj to powiedzmy Internet umożliwił to, że możemy, że jesteśmy w stanie docierać do..., do nieograniczonego, nieograniczonej ilości odbiorców. (mężczyzna, 30 lat, wykształcenie wyższe, fotografik, grafik, reżyser filmowy)

Przyczynia się do tego możliwość interaktywnych, sieciowych aplikacji umożliwiających m.in. wyrażanie opinii na temat upublicznionych efektów pracy twórczej, za czym próbuje nadażyć sztuka. Zatem forma dyskursu publicznego o istotnych kwestiach została rozszerzona o niedostępne do tej pory instrumenty, które stwarzają nowe uwarunkowania i wymagają ich lepszego poznania, aby mogły być wykorzystywane w sposób efektywny. Powszechny dostęp do nowoczesnych technologii komunikacyjnych z wykorzystaniem sieci Internet (np. smartfonów z aplikacjami tzw. mediów społecznościowych) zmienił sposób funkcjonowania w polu produkcji kultury, umożliwiając uzyskanie niemal błyskawicznej informacji zwrotnej od odbiorców w zakresie oceny efektów pracy artystycznej. Wydaje się, że rola odbiorców w procesie twórczym jest znacznie większa, niż przed zastosowaniem tego typu technologii, bowiem nie tylko skrócony jest czas reakcji, ale także zwiększony poziom intensywności płynących ze strony konsumentów sztuki komunikatów zwrotnych.

(...) można umieścić swoją twórczość i mieć praktycznie momentalną, momentalny feedback i czy to jest fajne, czy nie fajne. Ludzie piszą komentarze, co wcześniej tego nie było, żeby pokazać swoje prace i dostać komentarz, jakąś krytykę. No to założmy, fotograf musiał gdzieś wystawić te zdjęcia, pokazać różnym ludziom. (...) Więc to wszystko wymagało dużo więcej czasu, środków, żeby osiągnąć taki efekt. (mężczyzna, 30 lat, wykształcenie wyższe, grafik, grafik, reżyser filmowy)

W sytuacji osiągnięcia dużego poziomu popularności, jej utrzymanie wymaga od badanych artystów nieustannego wysiłku zmierzającego do oddziaływania na odbiorców wciąż nowymi bodźcami, tj. upowszechnianiem wciąż nowych dzieł artystycznych. Okazuje się bowiem, że odbiorcy ulegają bardzo szybko znudzeniu, wciąż poszukując nowych doznań i nowych przeżyć. Dotychczasowe doniesienia badawcze zwracają zresztą uwagę na zjawisko wielozmysłowości aktywności kulturalnej (Szlendak 2010, 81). W sytuacji dostępu do nowoczesnych technologii komunikacyjnych, które nieustannie dostarczają odbiorcom kolejnych wytworów sztuki, zwrócenie uwagi na własną twórczość i własne osiągnięcia wydaje się pozostawać bardzo dużym wyzwaniem.

(...) Trzeba cały czas tworzyć, coś pokazywać. (...) Dzisiaj też przy dobie Internetu to, to wszystko ma krótki termin ważności. (mężczyzna, 30 lat, wykształcenie wyższe, grafik, grafik, reżyser filmowy)

Biorąc pod uwagę powyższe, wydaje mi się, że nieuchronność konfliktu tożsamościowego w obrębie wolności artystycznej stanowi współczesne wyzwanie i zmaganie wpisane w codzienność funkcjonowania badanych przeze mnie twórców sztuki. Niezależność działalności artystycznej pozostaje wciąż niedoścignioną ideą, do której dążą artyści w swoich wysiłkach, ale która może nigdy nie być osiągalna. W efekcie pojawiają się sprzeczności w obrębie tożsamości artystów, którzy są zmuszeni zrezygnować z roli twórców i wejść w rolę wykonawców. Wydaje się, że dobrym podsumowaniem tej sytuacji są słowa jednego z artystów, który stwierdził, że:

Nie ma dziś łatwej drogi w branży muzycznej. (mężczyzna, 52 lata, wykształcenie średnie, muzyk)

Mając na uwadze powyższe ustalenia konieczne jest podkreślenie istotności niezależności procesów twórczych, czyli niedopuszczalności do jakichkolwiek sytuacji wpływania na nie. Jest to fundamentalna wartość, której brak spełnienia mocno oddziałuje na poczucie niezależności artystów, a która wiąże się często z dostępem do odpowiednich zasobów na realizację aktywności artystycznej. Istnieje jeden sposób przeciwdziałania konfliktowi tożsamości w obrębie niezależności artystycznej, czyli dostępu do zasobów ekonomicznych, niezbędnych do realizacji aktywności artystycznej. Najefektywniejszym rozwiązaniem jest moim zdaniem dywersyfikacja źródeł finansowania projektów artystycznych lub dochodu. Może to się odbywać poprzez kilka działań, czyli np. poszukiwanie alternatywnych źródeł finansowania projektów artystycznych (sponsorów, mecenasów), jednoczesną realizację dwóch projektów, tj. zorientowanego na wymiar artystyczny i biznesowy, albo też podjęcie dodatkowej, pozaartystycznej aktywności zawodowej. Ponadto, w mojej opinii bardzo obiecującym rozwiązaniem jest znalezienie nowej przestrzeni funkcjonowania, w której możliwa będzie komercyjna działalność artystyczna o odpowiednim poziomie jakości i jednocześnie przynosząca dochody, czyli np. poszukiwanie niszy rynkowej w nowych obszarach pola produkcji kultury (np. z wykorzystaniem aplikacji internetowych). Omówiony przykład poszukiwania przestrzeni działalności artystycznej w Internecie wskazuje na potencjał takiego rozwiązania, w tym m.in. na zwiększenie zasięgu dotarcia do odbiorców sztuki, uzyskanie szybkiej informacji zwrotnej na temat produktów pracy twórczej czy motywacji do dalszego wysiłku artystycznego. Sposoby postępowania artystów opierają się w tym przypadku na zaufaniu do gromadzonego kapitału kulturowego (własnych kompetencji i doświadczeń). Obserwowane podejścia badanych przeze mnie artystów mieszczą się zatem w przejściu z fazy

moratoryjnej do fazy osiągniętej redefiniowania tożsamości, czyli od „trwaniem w kryzysie” i pozornych działań orientacyjno-poszukiwawczych bez dokonywania konkretnego wyboru do dokonywania wyboru i podejmowania decyzji co do stopnia zaangażowania się w wybrane i „przetestowane” samodzielnie obszary (Brzezińska 2017, 49-51).

#### **5.4. Odnalezienie misji artystycznej, czyli dialog ku nielicznym**

Wejście na rynek sztuki, czyli decyzja o komercyjnym wymiarze aktywności twórczej wiąże się z koniecznością częściowej utraty wolności artystycznej. W praktyce sprowadza się to do sytuacji, w której odbiorcy sztuki charakteryzują się określonymi i dość zróżnicowanymi oczekiwaniami względem dzieła artystycznego. Dopóki istnieje rozwarstwienie społeczne i tak długo, jak produkty pracy artystycznej stanowią wyznacznik pozycji artysty w drabinie stratyfikacyjnej społeczeństwa, będą one podlegały asymetrycznej ocenie. Ludzie o wyższej pozycji cechują się znacznie odmiennym spojrzeniem na sztukę od osób usytuowanych od nich niżej, co sprawia, że moc definiowania sztuki nie jest równomiernie rozłożona w strukturze społecznej. Osoby o wyższej pozycji mają większy głos w definicji sztuki od osób na niższych pozycjach, znacznie ograniczając zatem wpływ tych drugich (Abbing 2002, 23), co zdaje się kształtować sytuację na rynku sztuki. Komercyjny wymiar funkcjonowania artystów wpisuje się zatem w określone trendy rynkowe w sztuce (Borowski 2015), co nie zawsze pozwala na ekspresję zgodną z własną wizją, prowadząc do konfliktu tożsamościowego i konieczności walki artystów o własną pozycję.

Utrata części autonomii w zakresie pracy twórczej oznacza często obniżenie poziomu jakości jej efektów, a także transformację badanych artystów z roli twórców w kierunku wykonawców czyjejś wizji artystycznej. Ten konflikt tożsamościowy spotyka się z różną reakcją twórców sztuki uczestniczących w badaniu, a efektywna strategia przeciwdziałania zmierza do znalezienia tzw. złotego środka, czyli podjęcia próby realizacji procesu twórczego na odpowiednim poziomie jakości artystycznej (tj. przynajmniej częściowo własnej wizji artystycznej) i jednocześnie zaspokojeniu oczekiwań odbiorców. Sytuacja ta wskazuje na rozporoszoną (przedkryzysową) fazę redefinicji tożsamości, która cechuje się nieco chaotycznymi i raczej reaktywnymi działaniami o charakterze poszukiwawczym, a także doświadczaniem poczucia zagubienia i zamętu prowadzącą do niemożności podjęcia wyborów w sferze wartości czy działań (Brzezińska 2017, 49). Należy jednak zauważyć, że nie zawsze komercyjne projekty artystyczne na konkretne zamówienie klienta muszą oznaczać niski poziom jakości pod względem artystycznym:

Ja cały czas mam niepokój związany z potrzebą swobody wyrażania siebie i robieniem czegoś dla klienta. Dość często osoba, która coś u mnie zamawia ma rację. Na przykład moje pierwsze projekty nie odniosłyby takiego skutku, gdyby nie klienci. (mężczyzna, 30 lat, wykształcenie wyższe, fotografik, grafik, reżyser filmowy)

Kwestia poziomu jakości procesów twórczych w sztuce jest kluczowym czynnikiem determinującym konflikt tożsamościowy w obrębie walki o pozycję w środowisku i na rynku sztuki. Niwelowanie dysonansu poznawczego odbywa się w tym przypadku poprzez wszelkiego rodzaju próby znalezienia tzw. złotego środka, co stanowi sytuację swoistego balansowania pomiędzy dwiema rozbieżnymi rolami, tj. krytyka rzeczywistości i dostarczyciela rozrywki jednocześnie. Jest to dość dobrze widoczne w przypadku publicznych instytucji kultury, które wykorzystują środki finansowe pochodzące nie tylko z własnej działalności, gdzie obserwuje się zmianę paradygmatu z marketingowego na pedagogiczny. W praktyce oznacza to nie tylko zaspokajanie potrzeb i oczekiwań odbiorców o charakterze rozrywkowym, ale także promowanie określonych wartości. Jak zaobserwowano w innych badaniach, takie uwarunkowania wymuszają u artystów zorientowanie na pogłębioną refleksyjność wobec postępu rzeczywistości społeczno-gospodarczej (Lewandowski 2010, 29).

Biorąc pod uwagę powyższe ustalenia, skuteczną strategią postępowania w sytuacji konfliktu tożsamościowego w obrębie walki o pozycję w środowisku i na rynku sztuki jest pewne przystosowanie się do aktualnych uwarunkowań pola produkcji kultury, polegające na uświadomieniu sobie aktualnych możliwości i odnalezieniu misji realizowanej działalności artystycznej, co w efekcie prowadzi do redefinicji własnej tożsamości (Paleczny 2008, 71). Na podstawie rozmów z twórcami sztuki uważam, że aktywność artystyczna ma bowiem za zadanie przekraczania pewnych barier, przełamywania schematów, ukazywania różnego rodzaju sprzeczności i złożoności rzeczywistości społeczno-kulturowej w kontekście stawania przed koniecznością dokonywania wyboru w oparciu o świadomą, pogłębioną refleksję. Misją przekazów symbolicznych nie jest zatem jedynie powielanie i utrwalanie określonych treści, ale ukierunkowanie sposobu myślenia odbiorcy na samodzielne i w pełni świadome podejmowanie decyzji.

W tej chwili, moje zdanie jest takie, że teatr, żeby rozmawiać z ludźmi musi odnosić się do polityki, w tym pozwolić ujrzeć człowiekowi jego bycie, jako osoby dramatu w teatrze politycznym, czyli w tej sprzeczności, a nie prowadzić misji, jak ma być. Bo misja to jest wskazywanie drogi. Cała gra w teatrze polega na tym, żeby tak uruchomić świadomość



człowieka, tak uruchomić jego wrażliwość, tak uruchomić jego myślenie, żeby w nim stało się coś, co pozwoli mu zacząć myśleć, co pozwoli zacząć mu reagować, co pozwoli mu zacząć się trzeźwić, bo wszyscy mamy taką potrzebę trzeźwienia się. (kobieta, 59 lat, wykształcenie wyższe, reżyserka teatralna, scenarzystka, dyrektorka artystyczna teatru)

Istotą działalności artystycznej jest stawianie pytań dotyczących ważnych i aktualnych aspektów rzeczywistości (Bauman 2012, 317). Uważam, że kwestionowanie rzeczywistości pogłębia wyobraźnię, wskazując czasami na bardzo abstrakcyjne ukierunkowanie myśli, co sprzyja przełamywaniu dotychczasowych barier i granic w sztuce, podejmowaniu niecodziennych tematów, czy też wyznaczaniu nowych trendów. To właśnie krytyczna ocena przedmiotu aktywności artystycznej wydaje się determinować opiniotwórczy charakter sztuki. Jak zaobserwowano w innych badaniach, istota tej relacji pomiędzy nadawcą a odbiorcą stanowi proces wypracowania własnej oceny podejmowanego przez twórców zagadnienia, na podstawie pogłębionej refleksji – co w wymiarze instytucjonalnym odbywa się poprzez opracowanie stosownej recenzji przez wykwalifikowanego, zawodowego krytyka sztuki (Ten Eyck i Busch 2012, 230). Sądzę, że sztuka niejako zmusza do refleksyjności, do wniknięcia w istotę przekazu komunikowanego przez jej twórców, zaś krytyczne spojrzenie na dzieło artystyczne przez odbiorców może przerodzić się w ich dalsze zaangażowanie i reinterpretację przekazu. Tym samym, podejmowanie określonych tematów w procesie twórczym wiąże się z koniecznością głębszego przemyślenia i odpowiedzi, co sprzyja samookreśleniu artystów.

Aktywność twórcza oznacza inicjowanie działań o niepowtarzalnym charakterze, tj. takich które prowadzą do jedynego w swoim rodzaju efektu artystycznego. Chodzi tutaj o uzyskanie oryginalnego dzieła, które przybiera inną niż dotychczasowa postać, lub wskazującego zupełnie nowy kierunek rozwoju sztuki, np. nowatorski styl, sposób myślenia, itp. Aktywność twórcza wiąże się zatem z innowacyjnością, modyfikowaniem lub odkrywaniem jej nowych obszarów. Innowacyjność sztuki coraz częściej polega na zdolności inspirowania formalnego, ponieważ wyjątkową trudnością staje się odkrycie nieznanych, niestosowanych dotąd środków wypowiedzi. Poszukiwanie nowych sposobów tworzenia stało się celem samym w sobie, dlatego rzeczywistą wartością zaczyna się określać pomysł, inspirację (Kostyrek i Kostyrek 1972, 65). Aktywność artystyczna stwarza możliwość inspirowania innych, pobudza do działania, zmusza do wysiłku intelektualnego, podjęcia pogłębionej refleksji, itp. Istotą twórczości artystycznej nie jest wymyślenie czegoś nowego, dla samego wymyślenia, ale zainspirowanie odbiorców, podsuniecie nowego sposobu myślenia dla rozwiązania jakiegoś konkretnego, rzeczywistego problemu, czy chociażby przedstawienie

znanych treści w innym świetle. W szczególności za niezwykle cenne współcześnie uznaje się wskazanie na nowy pomysł, inspiracje do działania, ponieważ pobudza to intelekt, skłania do pogłębionej refleksji. Z moich analiz wynika, że proces twórczy w sztuce jest postrzegany przez badanych artystów jako efekt obcowania człowieka z rzeczywistością. Jest porównywany do innych aktywności o twórczym, kreatywnym charakterze, np. nauką. Proces twórczy w opinii uczestników badania jest żywy, a zdarza się także, że wręcz intuicyjny, czy też związany z pewnym eksperymentowaniem (np. w zakresie formy, stosowanych technik artystycznych). Poprzez sztukę realizowana jest „idea poszukiwania”. Proces twórczy jest zróżnicowany pod względem czasu potrzebnego na realizację dzieła, ale jak podkreślają niektórzy badani artyści sam etap dochodzenia do inspiracji bywa bardzo długi. Jest to więc aktywność zorientowana na stawianie istotnych pytań o aktualną rzeczywistość, które pogłębiają refleksje nad własną identyfikacją twórców sztuki.

Moim zdaniem najważniejsze w sztuce nie jest wskazywanie konkretnych odpowiedzi, ale raczej możliwości ich uzyskania. Naszą rolą jako artystów jest przedstawienie jedynie małego fragmentu rzeczywistości. (kobieta, 34 lata, wykształcenie wyższe, fotograf)

Pytania o rzeczywistość stawiane przez artystów dotyczą sytuacji aktualnej, tego co sami przeżywają jako członkowie danej wspólnoty czy zbiorowości. Jak zauważyli inni badacze, impuls twórczy wychodzi zawsze od żywego konkretnego, od wniknięcia w niego. Tym samym, proces twórczy posiada swoją określoną konkretną i dosłowną przedmiotowość, jest aktem dla samego tworzenia (Jasiński 1989, 81-82). Innymi słowy, bodźcem aktywności twórczej jest przyswojenie przez artystę problemów i sytuacji problemowych z zewnątrz lub z własnego doświadczenia (Jasiński 1989, 123). Podjęcie aktywności twórczej wynika ze styczności i przeżycia jakiegoś konkretnego zdarzenia, z wypracowania oceny tej sytuacji, a czasem i emocjonalnego stosunku (Obidzińska 2015). W każdym razie jest to efekt wejścia w interakcję z dynamiką rzeczywistości społeczno-kulturowej i pewną próbą jej racjonalizacji, pełnego zrozumienia, lub chociaż podjęcia wysiłku dla jej wyjaśnienia. Wobec powyższej perspektywy, aktywność twórcza stanowi wartość autoteliczną, tj. wartość samą w sobie (Krajewski i Frąckowiak 2021, 71), której podstawową motywacją jest głęboka potrzeba ekspresji artystycznej jako sposobu wyrażenia własnego „ja”, zewnętrznej ekspresji emocji, itp., a w efekcie poszukiwania własnej tożsamości.

Po co podejmuję tę pracę, nie jest zwykle pragmatyczne. To znaczy, ja czasami żartuję, że to nie ja próbuję znaleźć tekst, tylko, że tekst przychodzi do mnie. To znaczy coś takiego jest w kosmosie, czy w świecie, że na przykład w tym samym czasie w pięciu teatrach pojawiają się Mewy Czechowa. a dyrektorzy się nie umawiają, że w tym sezonie będą grać, znaczy między sobą. Czyli jest rodzaj jakiegoś, intuicji, wycucia, czegoś, co jest w przestrzeni między ludźmi... (...) że coś jest takiego w kosmosie, że jest odczuwalne. (kobieta, 59 lat, wykształcenie wyższe, reżyserka teatralna, scenarzystka, dyrektorka artystyczna teatru)

Twórczość artystyczna polega na poszukiwaniu istotnych wartości w oparciu o rzeczywistość społeczno-kulturową, poddaną pogłębionej refleksji i krytycznej ocenie. W twórczości artystycznej chodzi o to, żeby przywołać często zapomniane już elementy rzeczywistości, wydobywać piękno codzienności, a także kreować przyszłość. Aktywność twórcza wymaga zatem określonych zdolności posługiwania się środkami wyrazu artystycznego, ale przede wszystkim pewnej wrażliwości i zdolności do dłuższego i głębszego skupienia na sprawach istotnych. Zakres ról artystów jest w tym ujęciu dość szeroki, jednak nie ulega wątpliwości, że sztuka jest przede wszystkim ukierunkowana na relacje. Komunikacyjny wymiar sztuki zdaje się być niewypowiedzianym „łącznikiem” dla wskazanych ról artystów. Już sam fakt podjęcia aktywności twórczej jest – zdaniem Marii Gołaszewskiej – skierowaniem się ku odbiorcy, co oznacza intencję podjęcia z nim interakcji. W kontekście aktualnych stosunków społecznych postmodernistycznej rzeczywistości, coraz większa rola odbiorcy w sferze sztuki wydaje się być zjawiskiem naturalnym: nieustannie odwołując się do jego wyobraźni, zdolności uzupełniania struktur artystycznych, czy też ingerencji w obręb dzieła. Tym samym, swoista relacja pomiędzy artystą a odbiorcą oparta na bieżącym zapotrzebowaniu społecznym (oczekiwaniach, zaangażowaniu konsumentów sztuki) świadczy o pewnej doniosłości aktywności artystycznej dla rzeczywistości społeczno-kulturowej. W efekcie aktywność w obrębie sztuki kształtuje sytuacje estetyczne i dokonuje realnych zmian w obrębie relacji społecznych poprzez wywieranie wpływu na przekonania odbiorcy, oraz pogłębianie jego kultury estetycznej (Gołaszewska 1986, 34-35). Proces twórczy sam w sobie zakłada upowszechnienie dzieła artystycznego, a więc poddanie go pewnej ocenie przez odbiorców, czy też znawców (wewnątrz środowiska artystycznego). Tym samym, zakłada wejście w relację z odbiorcami (Flis i Klimczyk 2017, 142), podjęcie interakcji, a następnie otwartość i oczekiwanie na informację zwrotną. W zamyśle badanych artystów jest wykreowanie pewnego przekazu, który zostanie zdekodowany, a więc istnieje założenie jego percepcji, przyjęcia na poziomie intelektualnym (choć częściowego lub całkowitego zrozumienia) i niejako wcielenia w życie (refleksyjne redefiniowanie przez odbiorców). Intencją twórców

sztuki, którzy uczestniczyli w badaniu jest zatem oddziaływanie na rzeczywistość społeczno-kulturową, wpływ na odbiorców, który umożliwi realną zmianę (np. na poziomie mentalności). Poprzez dostarczanie w przekazie symbolicznym różnych bodźców estetycznych, pobudzających wyobraźnię i refleksyjność artyści kształtują świadomość społeczną odbiorców, ale także własną tożsamość.

W oparciu o powyższe rozważania dochodzę do wniosku, że sztuka jest postrzegana przez badanych twórców w kategoriach komunikacyjnych, chociaż krąg potencjalnych lub rzeczywistych odbiorców jest zróżnicowany w zależności od jej obiegu. Jak zaobserwowano w dotychczasowych badaniach nad środowiskiem artystycznym, już samo znalezienie odbiorców można traktować w kategoriach sukcesu (rozumianego w sposób ilościowy, np. poprzez liczbę sprzedanych biletów na przedstawienie, liczbę zleconych projektów do realizacji, itp.), natomiast wraz z postępowaniem rozwoju twórczości i jego profesjonalizacji wymiarem sukcesu może być rosnący poziom rozpoznawalności, popularności, zwłaszcza medialnej. Natomiast w przypadku wysokiego poziomu artystycznego za sukces nie postrzega się popularności, czy nawet uznania dzieła artystycznego przez szeroką publiczność, ale raczej poszukuje się sukcesu w wymiarze jakościowym, tj. wartości artystycznych, silnego i pozytywnego oddziaływania sztuki na odbiorców (Bachórz i Stachura 2015, 59-60). Tym samym sztuka stanowi dość specyficzny instrument dialogu artystów z publicznością (Rusu 2017, 144-145).

Zróżnicowanie odbiorców sztuki (w sensie zgromadzonego kapitału kulturowego) (Kwiatkowski i Nessel-Łukasik 2017, 35; Macalik i Pluta-Olearnik 2017, 266) determinuje poziom percepcji i tym samym możliwości wykorzystania określonych form ekspresji artystycznej. Dostosowanie poziomu artystycznego w przekazach symbolicznych przez artystów wynika zatem z poszukiwania rozwiązania, które zapewni wykreowanie takiego komunikatu, który zostanie zrozumiany przez odbiorców. Chodzi o to, aby odbiorcy przekazu symbolicznego byli w stanie odcodować jego treść i poddać ją pogłębionej refleksji. Proces twórczy w sztuce stanowi zatem pewne „balansowanie” pomiędzy zachowaniem określonego poziomu jakości i własnej wizji artystycznej, a możliwościami percepcji i oczekiwaniami publiczności.

Całą moją twórczość mógłbym nazwać dialogiem. (mężczyzna, 48 lat, wykształcenie wyższe, muzyk)

Znaczący wie pan, no trzeba znaleźć narzędzie, żeby się porozumieć. (kobieta, 59 lat, wykształcenie wyższe, reżyserka teatralna, scenarzystka, dyrektorka artystyczna teatru)

Dialog poprzez sztukę zdaje się wspierać powszechny dostęp do nowoczesnych technologii (internetowych aplikacji społecznościowych na urządzeniach mobilnych). Coraz częściej artyści są obecni ze swoją twórczością w przestrzeni cyfrowej (Doktorowicz 2015, 14). Przestrzeń cyfrowa stanowi bowiem bardzo atrakcyjne wyzwanie dla osób, które chciałyby rozpocząć przygodę ze sztuką, które mają aspiracje aktywności w obszarze pola produkcji kultury. Funkcjonowanie w przestrzeni mediów umożliwia spełnienie własnych ambicji, celów, a także rozwoju w zakresie zawodowym i osobistym. Z uwagi na fakt, iż dzięki rozwojowi nowoczesnych technologii przestrzeń medialna staje się coraz bardziej otwarta (Myślak i Siudak 2019, 89), możliwa jest ekspresja artystyczna niemal z pewną „gwarancją” dotarcia do szerszej publiczności. Jest to rozwiązanie o tyle inne od pozostałych form upubliczniania dzieł artystycznych, że umożliwia zderzenie (z opóźnionym rezonanssem) własnych refleksji, wizji z percepcją znacznie szerszej publiczności (Krauze-Sikorska 2012, 153). Badani twórcy sztuki podkreślają, że upowszechnienie własnego osiągnięcia artystycznego przed szerszą publicznością stanowi cenną przestrzeń do prezentacji własnej osoby i budowania własnego wizerunku (kreowania tzw. marki artystycznej), ale także refleksji nad istotą aktywności artystycznej. W przypadku pochlebnej opinii ze strony odbiorców wzrasta poziom samooceny, pozycji w środowisku i na rynku sztuki, a także potwierdza się zasadność wyboru ścieżki realizacji projektu „ja”.

Dzisiaj media społecznościowe są naszą codziennością. To część naszego świata, w którym funkcjonujemy, nawet jeżeli z nich nie korzystamy. Te wszystkie wiadomości, posty, komentarze budują w mojej głowie przekonanie o tym, że to co robię jest ważne. Nie da się tego wyeliminować z narracji o naszej współczesności. (mężczyzna, 26 lat, wykształcenie wyższe, scenarzysta)

Uważam, że współczesne media cyfrowe stanowią czynnik tożsamościowo twórczy, oddziałując na odbiorców, mobilizując ich do działania, kreując określone trendy, kształtując opinię publiczną, dostarczając interpretacji rzeczywistości, itp., jednocześnie oddziałując na proces twórczy w kierunku obniżenia poziomu jakości artystycznej i zaspokojenia oczekiwań publiczności. Jak zaobserwowali inni badacze, oferta mediów cyfrowych jest projektem bardzo niestałym, sezonowym i opiera się w dużej mierze na treściach o charakterze rozrywkowym, gdzie wzorcami osobowymi są ikony popkultury, bądź inni idole (Wróblewska-Jachna 2017). Współczesne media cyfrowe zdają się kontrolować odbiorców (Doktorowicz 2015; Manago 2015). Forma i treści przekazów nie są przypadkowe, tzn., że są starannie dobierane

i dopracowywane pod kątem ich oddziaływania na odbiorców i ich warstwę emocjonalną. Funkcjonowanie współczesnych mediów opiera się bowiem na przekonaniu, że przekaz, który nie wywołuje emocji nie jest warty uwagi – nie zostanie zapamiętany (Szegda 2020, 32-33; Michalczyk 2017). W mojej opinii kluczowe jest zagospodarowanie właśnie sfery emocjonalnej przekazu. W efekcie odbiorcy są poddawani pewnej wykreowanej narracji, stając się niemal ich „niewolnikami”, będąc najczęściej pozbawionymi świadomości funkcjonowania tego typu ukrytych mechanizmów. Tym samym, media stanowią – przynajmniej dla części odbiorców – niezwykle opiniotwórczy bodziec do postrzegania współczesnej rzeczywistości.

Wobec powyższych analiz sądzę, że prowadzenie dialogu poprzez sztukę jest aktywnością niezwykle trudną wobec współczesnej kondycji kulturalnej społeczeństwa (zgromadzonego kapitału kulturowego), jako niezwykle zróżnicowanego i stwarzającego możliwości wielu interpretacji (Kietlińska 2012). Współcześnie obserwuje się odejście w przekazie symbolicznym od pewnych kanonów, dotychczas uznanych treści i kontekstów społeczno-kulturowych, na rzecz nowoczesnych form, cechujących się tymczasowością, ulotnością, itp. Coraz rzadziej wykorzystywane są formy i treści, które określić należy jako typowe i klasyczne, a coraz częściej przekazy symboliczne kreowane są w oparciu o zupełnie nowe elementy, wychodzące daleko poza przyjęte w sztuce standardy – jeżeli w ogóle można mówić o standardach w sztuce.

Współczesne relacje pomiędzy twórcą sztuki a odbiorcą oparte są także na niezwykle szybkiej celebracji dzieła (Szlendak 2017, 67-69), ponieważ nie istnieje między nimi autentyczna relacja, tj. kontakt oparty na wspólnych wartościach. Uczestnictwo w sztuce zdaje się przypominać pozostałe aktywności codzienności, cechujące się powierzchownością, jedynie odznaczeniem na liście zadań do realizacji, udokumentowaniem za pomocą aparatu cyfrowego i niemal natychmiastowego rozesłania i upublicznienia za pomocą mediów społecznościowych. Tym samym, relacja twórców i odbiorców z perspektywy moich rozmówców jest często pozbawiona wspólnych wartości, na których mogłaby się opierać, odnosząc się jedynie do uzyskania określonych korzyści. Pomimo chęci przekazania przez badanych twórców określonych wartości za pomocą dzieł artystycznych, odbiorcy często nie są ukierunkowani na w pełni świadomą percepcję. Będąc skupionym na własnych celach (Szlendak 2010, 89), nie dostrzegają, że prawdziwa wartość to właśnie nawiązanie relacji z twórcą, wejście w głębię i zrozumienie przekazu symbolicznego.

(...) ponieważ, właściwie kanony literackie zostały pozrywane. W tej chwili nie ma mowy o żadnym nowym kanonie. I tutaj się rwie komunikacja. (kobieta, 59 lat, wykształcenie wyższe, reżyserka teatralna, scenarzystka, dyrektorka artystyczna teatru)

Sądzę, że język pełni szczególną rolę w życiu. Współczesna kultura konsumpcyjna traktuje go zaś niezwykle destrukcyjnie. Na przykład to co się dzieje w mass mediach, ze spływaniem, czy komunikacją w Internecie jest bardzo niepokojące w kontekście przyszłości. (kobieta, 43 lata, wykształcenie wyższe, poetka)

Opisana powyżej trudność wynika moim zdaniem z braku zrozumienia przez odbiorców sztuki określonych kodów komunikowania symbolicznego, a więc właśnie świadomości z zakresu historii, dziedzictwa kulturowego, obowiązujących w danym społeczeństwie obyczajów, systemu aksjo-normatywnego, itp. Niedostateczne kompetencje kulturowe części publiczności nie pozwalają w pełni wykorzystać dostępnych form wyrazu artystycznego, zmuszając do poszukiwania nowych rozwiązań w tym zakresie, co nie zawsze skutkuje zaspokojeniem oczekiwań twórców sztuki, co do jakości i efektu wywołanego przez styczność z dziełem artystycznym.

Trudności z percepcją sztuki wskazują na konieczność znalezienia rozwiązania (języka, formy wyrazu, bodźca, itd.) do porozumienia się artystów z odbiorcami. Wskazuje to na odwołanie się do podstawowego celu twórczości artystycznej, tzw. względu na odbiorcę. Doświadczenia niektórych artystów dostarczają w tym zakresie pewnego rozwiązania, które polega na wytworzeniu swoistej więzi pomiędzy twórcą a odbiorcą, poczucia przynależności i wzajemnej akceptacji, co w efekcie powoduje, że dotarcie z przekazem do odbiorcy jest prostsze. Jak podkreślają twórcy sztuki jest to jednak możliwe jedynie w przypadku dużego poziomu otwartości na wzajemne relacje, wejście w głębie przestrzeni sztuki.

(...) że jakby pewne kody są bardzo trudne, wśród szerokiej publiczności, w powszechnym rozumieniu. Bo ja czuję, powiedzmy siedząc na widowni, widzę jeden, drugi, trzeci rezonuje z tym, jaka zagrywka, że tak powiem, ze sceny pada. No jestem szczęśliwa, jeżeli na przykład śmiech, czy, czy, czy westchnienie, czy, czy, czy, czy oddech publiczności towarzyszy w tych samych momentach, czyli wszyscy reagują w tym momencie, wtedy można mówić o tym, że zdarza się sztuka. (kobieta, 59 lat, wykształcenie wyższe, reżyserka teatralna, scenarzystka, dyrektorka artystyczna teatru)

Ponadto, artystyczne konstrukcje słowne, w których zawarte są wieloznaczne wyrażenia, zapożyczenia, czy też słowa uniwersalne stają się coraz mniej efektywne. Nie

oznacza to wcale, że nie mogą one trafić do odbiorców, ale pierwotny zamysł artystów może zostać istotnie zniekształcony w procesie rekodowania, czyli po prostu źle zrozumiany. Przyczyną tego stanu rzeczy może być coraz bardziej widoczne zjawisko zbyt dużej liczby komunikatów trafiających do odbiorców sztuki z wielu stron jednocześnie, a także braku całkowitego skupienia na jednym, wybranym, w danej chwili. Należy zaznaczyć, że zniekształcenia i zakłócenia w komunikacji są nieodłącznym elementem codzienności, w której prawdziwym wyzwaniem wydaje się być właśnie konstruowanie przekazów o wysokim poziomie abstrakcji, np. przekazów symbolicznych. Dzisiejsza rzeczywistość przepelniona jest bowiem nieustannym oddziaływaniem na bodźce emocjonalne człowieka, na jaźń i tożsamość, zwłaszcza jeżeli wziąć pod uwagę wszelkie formy komunikowania marketingowego. W mojej opinii niezwykle trudnym zadaniem pozostaje zatem skonstruowanie takiego przekazu, który spowoduje wytężony wysiłek intelektualny, skłaniający do pogłębionej refleksji odbiorców, na co może odpowiedzieć m.in. właśnie sztuka.

Jednym ze sposobów konstrukcji przekazu, który stanowiłby bodziec do refleksji nad podjętym w dziele artystycznym tematem, jest szokująca forma artystyczna. Jest to celowe działanie ukierunkowane na wywołanie silnych emocji wśród publiczności, która może skłonić do zastanowienia i dyskusji (Tatarkiewicz 1982, 40-45). Może ono być również zorientowane także na rozgłos, czyli celowe oddziaływanie na poprawę pozycji artysty na rynku sztuki. W podobnym tonie wypowiadają się moi rozmówcy.

W moim przekonaniu prowokacja jest dzisiaj świadomym zabiegiem, który ma oddziaływać na sferę emocjonalną. Celem jest wyzwolenie zainteresowania, chęć zaistnienia. Nie jest to jednak najlepszy sposób, bowiem często nie jest ukierunkowany na kompetentnych odbiorców sztuki.  
(kobieta, 79 lat, wykształcenie wyższe, konserwator dzieł sztuki)

Skutecznym rozwiązaniem niwelowania konfliktu tożsamościowego artystów w obszarze walki o pozycję w środowisku i na rynku sztuki jest w opinii badanych osób kierowanie przekazu symbolicznego do kompetentnych jednostek (o dużym poziomie kapitału kulturowego) wśród licznej publiczności. Odnalezienie pojedynczych osób, które są w stanie zrozumieć treść przekazu symbolicznego i podjąć dialog z twórcami sztuki stanowi sytuację, która jest w stanie zredukować pojawiający się u badanych artystów dysonans poznawczy. Jest to sytuacja odnalezienia sensu podejmowania wysiłków w obszarze aktywności artystycznej.



Stawiam tu sobie pytanie o tłum, o globalny zasięg. Sztuka oddziałuje przede wszystkim lokalnie. Sączy się bardzo powoli jak jad. Dociera tylko indywidualnie. Masy nie są zainteresowane sztuką. Sztuką są zainteresowane pojedyncze osoby. (mężczyzna, 40 lat, wykształcenie wyższe, scenarzysta)

Wyzwaniem przyszłości w zakresie aktywności artystycznej pozostaje zatem poszukiwanie nowych rozwiązań komunikacyjnych, tj. kreowania przekazów symbolicznych, które będą swoistym „złotym środkiem” pomiędzy dystrybucją istotnych treści, a jej stosunkowo przystępną dla odbiorców formą. Dopóki znajdują się odbiorcy, którzy rozumieją przekaz symboliczny (z odpowiednim poziomem kapitału kulturowego), żaden wysiłek twórczy w polu produkcji kultury nie pozostaje bez znaczenia:

(...) ponieważ jednak ta komunikacja jest możliwa. Ja uważam, że jeżeli na trzysta pięćdziesiąt krzeseł znajdzie się pięć osób, które te krzesła zajmą i ta komunikacja się odbędzie, to że ten teatr jest ważny. (kobieta, 59 lat, wykształcenie wyższe, reżyserka teatralna, scenarzystka, dyrektorka artystyczna teatru)

Podsumując powyższe ustalenia dochodzę do wniosku, że przeciwdziałanie konfliktowi tożsamościowemu w obrębie walki o pozycję w środowisku i na rynku sztuki jest zogniskowane wokół odnalezienia „cnoty” wierności sobie lub redefiniowania celu życiowego (Jankowska 2017, 58). Jest to próba wytrwania w wierności własnym ideałom, która przeradza się w poszukiwanie tzw. złotego środka, czyli realizacji procesu twórczego na odpowiednim poziomie jakości artystycznej (tj. zgodnie z warsztatem artystycznym i w jak największym stopniu uwzględniającym własną wizję artystyczną) i jednocześnie zaspokojeniu oczekiwań odbiorców. Z kolei, redefiniowanie celu życiowego polega w tym przypadku na przystosowaniu się do aktualnych uwarunkowań pola produkcji kultury i uświadomieniu sobie rzeczywistych możliwości prowadzenia dyskursu publicznego za pomocą sztuki, a więc zwrócenie się z komunikatem symbolicznym przede wszystkim do kompetentnych jednostek.

## Zakończenie

Konflikt jest obecny w codzienności funkcjonowania przestrzeni społeczno-kulturowej, pozostając „żywą” i niezwykle złożoną kategorią analityczną w socjologii i naukach społecznych, które to podejmują próbę budowy modelu ukierunkowanego konstruktywnie i twórczo, zmierzając do pozytywnych zmian społecznych (Adamus-Matuszyńska 2017, 69) i powstawania bardziej funkcjonalnych struktur społecznych (Jermakowicz 2014, 35). W ten rozwojowy nurt badań, o wciąż dużym potencjale analityczno-poznawczym, wpisuje się stosunkowo nowa kategoria teoretyczna konfliktu tożsamościowego.

Zestawienie obu kategorii teoretycznych, tj. konfliktu i tożsamości odzwierciedla zjawiska występujące w przestrzeni relacji społecznych, które, choć bywają zauważone „między wierszami”, to do tej pory nie zostały jednoznacznie zdefiniowane lub dookreślone. Tożsamość stanowi zresztą pojęcie niezwykle pojemne treściowo, a przez to wykazujące bardzo duży potencjał rozwojowy i jednocześnie stwarzający ryzyko zbyt schematycznego, ogólnego podejścia do analizy rzeczywistości społeczno-kulturowej. Szczególnie istotna wydaje się być tutaj kontekstowość zjawisk i procesów społecznych, które determinują klasyfikację w postrzeganiu rzeczywistości (Wang i Tucker 2021), w tym także tych związanych z tożsamością. Biorąc pod uwagę powyższe, wykorzystanie kategorii teoretycznej tożsamości w procesie badawczym, o ile zostanie ona zestawiona z innymi pojęciami pozwala na dodatkowe możliwości analityczne, a w efekcie uchwycenie tła i istoty poszczególnych elementów rzeczywistości (Brubaker i Cooper 2000, 36) wielu nowych i dotąd niespenetrowanych zjawisk i procesów społeczno-kulturowych w ramy teoretyczne. Dowodzą temu m.in. wyniki badań, w których muzyka i budowanie pokoju łączą się właśnie w i poprzez kategorię teoretyczną tożsamości (Robertson 2020, 17-18). W mojej opinii ujęcie tożsamości w kontekście konfliktu stwarza interesującą poznawczo perspektywę. Konflikt tożsamościowy jest bowiem zjawiskiem, które można zaobserwować w wielu środowiskach, w tym m.in. wśród zbiorowości artystów.

Przyczynami konfliktu tożsamościowego są najczęściej sytuacje kryzysowe (Giddens 2007, 253), „zderzenia cywilizacji” (Majcherek 2009, 31), niestabilność struktury społecznej, zagrożenia trwałości grupy, czy też ochrona własnej osobowości, indywidualności i intymności (Paleczny 2008, 56-57). Dotyczy to także sytuacji rozbieżności norm behawioralnych obowiązujących w tychże grupach (Hirsh i Kang 2015, 223), czyli uczestnictwa w wielu różnych środowiskach kulturowych jednocześnie lub czerpanie zasobów z różnych systemów kultury, o sprzecznych aksjologiach lub pozostających ze sobą w konflikcie (Majcherek 2009,

176). W rzeczywistości codziennych relacji oznacza to częste i wzajemnie sprzeczne oddziaływanie różnych norm społecznych, prowadzące do dysonansu postaw, dyskomfortu funkcjonowania, co w efekcie wymusza reakcję jednostek w kierunku redefiniowania własnej tożsamości.

Konfliktem tożsamościowym należałoby zatem określić sytuacje, w których jednostki starają się zachować wielorakie tożsamości i jednocześnie spełniać wielowymiarowe normy wielu grup społecznych. Innymi słowy, sprzeczność w obrębie własnej identyfikacji ma miejsce wtedy, gdy jednostki zostają ukarane za odstępstwo od obowiązujących norm społecznych jednej zbiorowości na skutek podjętych działań wymaganych do spełnienia norm społecznych innej zbiorowości (McHardy i Ratcliffe, 2017, 1-3).

Do sprzeczności w obrębie własnej tożsamości dochodzi rzadziej w środowiskach zamkniętych, tradycyjnych, jednorodnych, homogenicznych, w których istnieje mniejsze prawdopodobieństwo występowania postaw i zachowań wykraczających poza obowiązujący w grupie, kulturowy „szablon”, zaś częściej w środowiskach złożonych, pluralistycznych, wielokulturowych, gdzie występują bardziej dynamiczne, plastyczne i odległe od kulturowego wzorca formy. Trzeba jednak podkreślić, że wszystkie środowiska wytwarzają typy tożsamości kontestacyjnej, nietypowej, nonkonformistycznej, ale o różnej skali odstępstw od kulturowej „normy”. O tempie przemian tożsamości, sposobach przystosowania jednostek do zmieniającej się rzeczywistości decydują z kolei ich cechy osobnicze, w tym poziom rozwoju intelektualnego, zdolność adaptacji, skłonność do przyjmowania nowych wyzwań i uczenia się nowych norm i ról społecznych (Paleczny 2008, 70-71). Ponadto, dynamika przemian tożsamości jednostek jest także uwarunkowana społecznie i kulturowo, czego dowodem jest szybsze przystosowanie się do grupy w warunkach otwartości i uważności na poszczególnych jej członków (Syper-Jędrzejak i Bednarska-Wnuk 2019, 61-62), czy też w warunkach większego rozproszenia jednolitej kulturowo grupy społecznej w większej zbiorowości np. mniejszości etnicznej w kraju przyjmującym (Landau-Czajka 2006, 115; Jasiewicz 1977, 362).

Konflikt tożsamościowy może być wyrażany m.in. poprzez postawę buntu przeciwko systemowi społecznemu w różnych formach kontestacji. Jest to próba obrony własnej, indywidualnej autoidentyfikacji i przeciwstawienie się zewnętrznej presji społecznej przyjęcia określonych elementów tożsamości kulturowej w wersji głoszonej przez konformistyczną większość. W efekcie postawy nonkonformizmu i kontestacji wobec (nie)ładu kulturowego dochodzi do zmian w obrębie nie tylko organizacji i struktury grupy, ale także w świadomości jej członków, co prowadzi do przemian ich tożsamości (Paleczny 2008, 56-57). Sądę ponadto,

że jeżeli postawa kontestacji prowadzi wyłącznie do przemian w obrębie tożsamości indywidualnej i nie obejmuje modyfikacji tożsamości zbiorowej, to dochodzi do wykluczenia jednostek, które nie akceptują obowiązującego w danej grupie społecznej ładu kulturowego. Moje obserwacje wskazują, że sposób postępowania w sytuacji konfliktu tożsamościowego jest różny w zależności od uwarunkowań środowiskowych, kulturowych, społecznych i jednostkowych, a więc specyficzny dla danej sytuacji. W perspektywie indywidualnej kryzys tożsamości przejawia się w pewnych formach (statusach tożsamości), stanowiących jednocześnie fazy procesu formowania się nowej tożsamości (redefinicji), rozpoczynając od rozporoszonej (przedkryzysowej), poprzez moratoryjną, przejętą, aż do osiągniętej (Brzezińska 2017, 49-51).

Sytuacja konfliktu tożsamościowego stanowi bodziec do zmiany w obrębie dotychczasowej tożsamości (Horton i de Araujo Wanderley 2018, 47; Vleioras i Bosma 2005, 407). Dyskomfort funkcjonowania w stanie sprzeczności własnej identyfikacji jest na tyle uciążliwy, że przewyższa korzyści płynące z jednoczesnej przynależności do wielu grup społecznych (McHardy i Ratcliffe, 2017, 1-3), dlatego konieczne jest powzięcie jakiś konkretnych, wymiernych działań, ukierunkowanych na redefinicję tożsamości. Brak jakiegokolwiek reakcji może prowadzić bowiem do efektów o charakterze negatywnym, tj. poczucia rozproszenia ról społecznych (braku wierności samemu sobie), niepewności, izolacji, dysocjacji tożsamości a nawet dezintegracji tożsamości. Z kolei podjęcie wyzwania zmierzenia się z sytuacją konfliktu tożsamościowego może przynieść pozytywne efekty, które wyrażają się „cnotą” wierności sobie, zdefiniowaniem celu życiowego (Jankowska 2017, 58), uformowania tożsamości, czyli nabrania pewnego jej kształtu (Brzezińska 2017, 49). Redefinicja własnej tożsamości wiąże się z procesami akulturacji i asymilacji, tj. dodania nowych elementów i ich zintegrowanie z macierzystą, istniejącą tożsamością kulturową, bądź wyłonienia się nowej, szerszej, bardziej uniwersalnej jej odmiany (Paleczny 2008, 71). Ich powodzenie jest determinowane systematycznym i ciągłym samo rozumieniem, czyli utrzymywaniem trwałej więzi z inną osobą, umożliwiającą refleksyjność i otwartość (Giddens 2007, 255).

Wnioski z analiz zgromadzonego przeze mnie materiału empirycznego wskazują, że środowisko artystyczne jest zbiorem niepowtarzalnych indywidualności, w tym także osób o szczególnej wrażliwości (Szpunar 2017; Golka 2012, 60), których wewnętrzna struktura sprawia wrażenie wyjątkowo delikatnej i podatnej na wszelkie niespójności w obrębie własnej identyfikacji. Podejmowanie aktywności twórczej w obszarze sztuki stwarza możliwość jednoczesnego stawiania odważnych pytań egzystencjalnych, tożsamościowych i poszukiwania

konstruktywnych wyjaśnień. W praktyce jednak bycie artystą – co podkreślają moi rozmówcy – nie daje gwarancji uzyskania odpowiedzi na nurtujące pytania tożsamościowe (choć prawdopodobieństwo znalezienia odpowiedzi jest większe, niż w przypadku innych ról społecznych), ale z pewnością wiąże się z nieustannym zmaganiem ze sprzecznościami w obrębie własnej identyfikacji. Jest to zatem codzienne stawianie pytań o własne miejsce w środowisku twórczym i społeczeństwie, ponieważ tożsamość jest projektem wciąż niekompletnym i może zawierać elementy wynikające z aspiracji lub nieprawdziwe, tj. zmyślane (Kehily 2009). Tożsamość jest więc efektem określonych wyborów, podjętych decyzji, itp., a więc „rozgrywa się” w codzienności relacji (Giddens 2007), prowadząc często do wielu sprzeczności w jej obrębie.

Konflikt tożsamościowy artystów jest kwestią złożoną i wielowątkową i moim zdaniem dotyczy nie tylko wewnętrznych, osobowościowych predyspozycji, ale także aspektów zewnętrznych, społeczno-kulturowych. Z pozyskanych danych empirycznych wnioskuję, że na konflikt tożsamościowy artystów wpływa m.in. jakość relacji wewnątrz środowiska artystycznego (poczucie identyfikacji, przynależności, afirmacji, głębokie relacje przyjaźni i zaufania), rywalizacja o pozycję w środowisku i na rynku sztuki (uznanie i prestiż środowiska, marka artystyczna i względy publiczności), społeczne oczekiwania względem roli artystów we współczesnym świecie (mit wyjątkowej misji jaką pełnią artyści wobec społeczeństwa), zerwanie ciągłości znaczeniowej w obrębie języka i dziedzictwa kulturowego (zróznicowanie w dostępie do kapitału kulturowego), relacje z otoczeniem zewnętrznym (współtworzenie dzieła artystycznego z publicznością, wpływ instytucji kultury na działalność artystyczną, polityka kulturalna państwa), uwarunkowania dostępu do kapitału ekonomicznego (infrastruktury i finansowania działalności artystycznej, nowoczesnych technologii komunikacyjnych i upowszechniania efektów pracy artystycznej w mediach społecznościowych).

Analiza zgromadzonego materiału empirycznego pozwoliła w odpowiedzi na pierwsze pytanie badawcze niniejszej pracy wskazać na odkrycie w postaci najważniejszych typów konfliktów tożsamościowych wśród artystów, tj.:

- poczucie niezależności: dotyczy codziennych decyzji, które kształtują styl życia i habitus pozbawiony przyjętych społecznie i kulturowo schematów; spełnienia własnych oczekiwań wobec uwarunkowań otoczenia (w tym oczekiwań innych osób); postrzegania własnej aktywności, np. zawodowej (pracy twórczej) w kategoriach wartości autotelicznej, pozbawionej wpływu otoczenia;

- poczucie własnej wartości: dotyczy m.in. uzdolnień i rozwoju kompetencji wobec ograniczeń w realizacji własnych ambicji, aspiracji czy chęci „dorównania” uznanemu wzorcowi; poczucia wyjątkowości i szczególnej misji wobec społeczeństwa w kontekście niskiego poziomu prestiżu zawodowego; poczucia afirmacji, poczucia wspólnoty i tożsamości zbiorowej; życia w dostatku materialnym, stabilizacji finansowej, „pewności” dochodów w kontekście pracy projektowej, „chałtur” i zleceń komercyjnych;
- dostęp do zasobów: dotyczy głównie walki o kapitał ekonomiczny, w tym m.in. sprawiedliwych i transparentnych zasad dystrybucji zasobów (finansowania przedsięwzięć artystycznych); dostępności do infrastruktury; dostępności do współczesnych osiągnięć rozwoju cywilizacyjnego, w tym technologii, kształcenia, itp.;
- pozycję w środowisku i na rynku sztuki: związany m.in. z walką o pozycję w polu produkcji kultury, w tym także o pozycję w środowisku artystycznym; uznaniem, prestiżem, autopromocją; kreowaniem własnej marki wobec niskiego poziomu prestiżu zawodowego i niskiego poziomu dochodów.

Konflikt tożsamościowy artystów przede wszystkim jednak ma charakter strukturalny, na co wskazują liczne związki jego przyczyn z aspektami społeczno-kulturowymi funkcjonowania tego środowiska w strukturze społecznej. Poznanie relacji i struktur społecznych świata artystycznego w realizowanym procesie badawczym pozwoliła mi ponadto sądzić, że wspomniane powyżej typy (idealne) konfliktów tożsamościowych przenikają się, niejako nakładając na siebie w różnych sytuacjach codziennego funkcjonowania artystów. Oznacza to np. współwystępowanie kilku okoliczności jako przyczyn konfliktu tożsamościowego twórców sztuki. W związku z powyższym, konflikty tożsamościowe artystów charakteryzują się cechami analogicznymi do ujęcia konfliktu według Erika Wrighta, czyli należałoby je określić jako wielowątkowe, wieloaspektowe, a więc jako złożone struktury relacji pomiędzy poszczególnymi elementami ich rzeczywistości (1995, 11-30).

Dyskomfort (Golka 2012a, 18) codziennego funkcjonowania artystów wynikający z pojawienia się konfliktu tożsamościowego zdaje się podważać realizowaną ścieżkę własnego rozwoju, stanowiąc źródło niepewności, a także przyczynę pogłębionej refleksji nad sensem jej kontynuowania. Pozostanie w takim stanie przez dłuższy czas wydaje się niemożliwe lub prowadzące do poważnych zaburzeń o charakterze psychicznym. W konsekwencji konieczna jest reakcja na sytuację konfliktu tożsamościowego, która jednak wynika z osiągnięcia

odpowiedniego poziomu dojrzałości emocjonalnej, intelektualnej i społecznej. Zaobserwowano, że sposób reakcji na pojawiające się typy konfliktu tożsamościowego jest różny w przypadku każdego z nich i jednocześnie odmienny ze względu na osobę. Wynika to przede wszystkim ze specyfiki danego konfliktu tożsamościowego, ale także indywidualnej historii, doświadczenia czy kapitału kulturowego każdego z twórców sztuki. Ponadto, analizowany materiał empiryczny dostarczył podstaw, aby sądzić, że u podłoża każdego konfliktu tożsamościowego stoi jakaś wartość, której osiągnięcie stanowi czynnik tożsamościowy, kształtujący autoidentyfikację, a także pewne kryterium przy podejmowaniu aktywności zorientowanej na jego rozwiązanie.

Przede wszystkim jednak analiza danych empirycznych niejako w odpowiedzi na drugie pytanie badawcze niniejszej pracy pozwoliła mi scharakteryzować cztery zasadnicze typy konfliktu tożsamościowego artystów i nakreślić odpowiadające im strategie (podejścia) przeciwdziałania.

Artyści jako osoby o wyższym poziomie wrażliwości (Szpunar 2017; Golka 2012b, 60) i szczególnych uzdolnieniach cenią sobie niezależność (Potocka 2013, 89-90) w realizacji własnej wizji rozwoju osobistego. Wolność stanowi w przypadku badanych twórców sztuki wartość fundamentalną dla ich samodzielności egzystencjalnej i podążania własną drogą rozwoju, której jakiegokolwiek ograniczenie prowadzi do osłabienia poczucia własnej wartości i konfliktu tożsamościowego. Wszelkie oczekiwania w postaci określonych rozwiązań ze strony innych osób względem własnych procesów decyzyjnych i dylematów osłabia poczucie własnej wartości, a przynajmniej prowadzi do dysonansu poznawczego i pogłębionej refleksji nad dotychczasowymi wyborami, niejako je podważając. Jest to szczególnie wyraźnie widoczne na etapie socjalizacji, czyli stawania się artystą, ale także współczesnej codzienności, przenikniętej nieustannym zmaganiem o niezależność decydowania o własnym rozwoju i przyszłości. Ma ono charakter permanentny i stanowi codzienne wyzwanie, w którym konieczne wydaje się „balansowanie” pomiędzy różnymi oczekiwaniami otoczenia (grup pierwotnych, instytucji edukacyjnych, itd.), a własną wizją dalszego rozwoju osobistego (w tym także artystycznego). Dokonywanie określonych decyzji dotyczących codziennego funkcjonowania przez uczestników badania w sytuacji presji innych osób (tj. otoczenia) prowadzi bowiem do sprzeczności w obrębie własnej identyfikacji. Konflikt tożsamościowy w tym przypadku ma charakter indywidualny, koncentruje się przede wszystkim wokół sfery relacji i może przybierać formę ukrytą lub jawną i przebiegać zarówno w sposób łagodny, jak i gwałtowny – w zależności od poziomu relacji interpersonalnych stron interakcji.

W przypadku konfliktu tożsamościowego w obrębie niezależności decydowania o własnym rozwoju i przyszłości, związanej z procesem stawania się i bycia artystą strategia postępowania zorientowana jest wokół stwarzania tzw. „zdrowego dystansu” jako przestrzeni do odnalezienia „cnoty” wierności sobie lub redefiniowania celu życiowego (Jankowska 2017, 58). Jest to świadoma izolacja (poszukiwanie ciszy), poszukiwanie momentów samotności (koncentracji) dla realizacji procesu twórczego w wymiarze własnej wizji artystycznej, bez jakiegokolwiek ingerencji innych osób lub też dla pogłębionej refleksji, wyjazdu poza dotychczasowe miejsce lub zmiany otoczenia w wyniku której cel życiowy zostanie zaktualizowany, a w efekcie możliwa będzie redefinicja własnej tożsamości. Bardziej dojrzałym i doświadczonym artystom wskazywali na samą pracę twórczą jako sposób przeciwdziałania konfliktowi tożsamościowemu w obrębie niezależności decydowania o własnym rozwoju i przyszłości. Ich zdaniem twórczy wysiłek stawia przed artystami kluczowe pytania egzystencjalne, zachęcając do poszukiwania na nie odpowiedzi. Doświadczeni życiowo twórcy sztuki wskazali także na rozwiązanie polegające na konfrontowaniu się z trudną rzeczywistością codzienności (tzw. kształtowanie charakteru). Z kolei młodszy artyści upatrywali szansy na przeciwdziałanie wspomnianemu konfliktowi tożsamościowemu poprzez poszukiwanie afirmacji w środowisku twórczym.

Drugi obszar zmagania badanych przez mnie artystów, który uwydatnia konflikt tożsamościowy to poczucie własnej wartości. Przyczyną sprzeczności w obrębie własnej identyfikacji jest w tym przypadku sytuacja, w której czerpanie satysfakcji z aktywności artystycznej konfrontuje się z trudną do zaakceptowania rzeczywistością ekonomiczną twórców sztuki. Artyści nie czują się doceniani pod względem finansowym, ich poziom wynagradzania jest daleki od oczekiwań i często nie pozwala na godną egzystencję w aktualnej rzeczywistości gospodarczej, co pozostaje niezmiennie od lat (Ilczuk 2017b, 3-4; Bachórz i Stachura 2015, 38). Uwarunkowania braku perspektyw na szybką zmianę sytuacji ekonomicznej (Kaczmarek i Poślusznna 2019, 184) i walki z niesprawiedliwym dostępem do kapitału ekonomicznego (Bourdieu 2005, 129-214) środowisk twórczych powodują obniżenie poziomu własnej wartości badanych artystów, stanowiąc jednocześnie niepokój skłaniający do refleksji nad zasadnością obranej ścieżki rozwoju osobistego w obszarze sztuki. Podjęcie wyzwania i próba poszukiwania odpowiedzi na pytania o własne miejsce w świecie sztuki może prowadzić do podważania własnej roli artysty i poważnego naruszenia własnej identyfikacji jako twórcy sztuki. Zarysowany powyżej konflikt tożsamościowy ma charakter międzysystemowy, długotrwały, antagonistyczny i rzeczywisty, środowiskowy i społeczno-



kulturowy, przebiegający dość łagodnie a ponadto wskazuje na wymiar strukturalny, o czym świadczy zróżnicowanie w dostępie do zasobów (głównie kapitału ekonomicznego), o które konkurują artyści czy zajmowana przez nich pozycja w strukturze społecznej (Jermakowicz 2014, 31-33).

W przypadku konfliktu tożsamościowego w obrębie poczucia własnej wartości, związanej z trudną sytuacją ekonomiczną strategia postępowania zorientowana jest na poszukiwanie afirmacji wewnątrz własnego środowiska artystycznego, opierając się na mechanizmie tzw. pozytywnej tożsamości (Karelaia i Guillén 2014), co pozwala na odnalezienie zrozumienia w sprawach związanych z procesem twórczym (podobieństwo habitusów i zgromadzony kapitał kulturowy), wzajemne wsparcie i inspirację oraz angażowanie do wspólnych projektów artystycznych (budowanie kapitału społecznego). W praktyce odbywa się to poprzez gromadzenie kapitału społecznego (nawiązywanie licznych znajomości z innymi ludźmi ze środowiska twórczego) i jego późniejszej konwersji na inne formy kapitałów (realizację jakiś spraw lub osiągnięcie określonych korzyści). Jest to próba kształtowania własnej tożsamości w oparciu o uwydatnianie elementów rzeczywistości, które wpływają na pozytywne postrzeganie własnej osoby, nadając jej wartość, czy też nawet przypisując wyjątkowe cechy klasyfikujące w kategoriach tzw. „elity” społeczeństwa. Podkreślanie elementów rzeczywistości wynikających z przynależności do środowiska artystycznego, np. ciągłości środowiska artystycznego, odwołania się do autorytetów w danej dziedzinie sztuki i kształtowania relacji mistrz-uczeń pozwala w efekcie na uformowanie się tożsamości, czyli nadanie jej pewnego kształtu (Brzezińska 2017, 49).

Trzecim obszarem konfliktu tożsamościowego artystów jest walka o zasoby (dostęp do kapitału ekonomicznego). Konieczność poszukiwania finansowania na działalność twórczą oznacza w praktyce różnego rodzaju kompromisy, wynikające z możliwości „dopięcia” budżetu na konkretne przedsięwzięcie artystyczne. Stwarza to przestrzeń do ingerencji w wolność i niezależność artystyczną (Horgan 2014, 757; Dawydow 1971, 39), które pozostają jedynie idealistyczną ideą. W takich okolicznościach funkcjonowania artyści zamiast pełnienia roli twórców zaczynają wchodzić w rolę wykonawców czyis oczekiwań, co prowadzi do konfliktu tożsamościowego, który należy określić jako indywidualną, środowiskową i społeczno-kulturową walkę o dostęp do określonych zasobów, a w szczególności środków finansowych i infrastruktury. Odzwierciedleniem finansowej dominacji w polu produkcji kultury jest przekaz artystyczny mediów masowych, które zorientowane na zaspokajanie oczekiwań swoich odbiorców w coraz większym stopniu promują kulturę popularną.

Nierówność w dostępie do zasobów została zauważona zwłaszcza przez bardziej doświadczonych artystów, którzy formułują zarzuty instrumentalnego wykorzystywania finansowania instytucji kultury ze środków publicznych przez rządzących jako narzędzie propagandy. Na obszar wolności artystycznej oddziałuje także proces kształtowania artystów, tj. ścieżka ich artystycznej edukacji, która jest zorientowana na jeden wymiar kapitału kulturowego, czyli ukierunkowana na doskonalenie warsztatu artystycznego głównie w oparciu o tzw. klasyków gatunku. W tym przypadku konflikt tożsamościowy wydaje się mieć wymiar przede wszystkim strukturalny, ponieważ wyraźnie widoczne jest tutaj zróżnicowanie w dostępie do zasobów, o które konkurują twórcy sztuki. Nie sposób nie zauważyć także wymiaru interesów wskazanego konfliktu tożsamościowego, polegającego na braku możliwości realizacji określonych potrzeb artystów (Jermakowicz 2014, 31-33), czy też idei, która uwydatnia się poprzez odmiennosc w sposobie i kierunku podejmowania prób oddziaływania na pole produkcji kultury.

Strategia postępowania w przypadku konfliktu tożsamościowego w obrębie walki o zasoby, związanego z koniecznością poszukiwania finansowania na działalność artystyczną (kapitału ekonomicznego) zorientowana jest na przejściu z fazy moratoryjnej do fazy osiągniętej redefiniowania tożsamości. Spektrum podejść charakteryzuje się bowiem od podejmowania pozornych działań orientacyjno-poszukiwawczych bez dokonywania konkretnego wyboru, co przejawia się swoistym „balansowaniem” pomiędzy spełnieniem własnej wizji artystycznej, zgodnej z określonymi „standardami jakości”, a realizacją czyis oczekiwań, czyli nieustannym „trwaniem w kryzysie”, do dokonywania wyboru i podejmowania decyzji co do stopnia zaangażowania się w wybrane i „przetestowane” samodzielnie obszary (Brzezińska 2017, 49-51). Chodzi tutaj o dywersyfikację źródeł finansowania projektów artystycznych lub dochodu, co w praktyce oznacza poszukiwanie alternatywnych źródeł finansowania projektów artystycznych (sponsorów, mecenasów), jednoczesną realizację dwóch projektów, tj. zorientowanego na wymiar artystyczny i biznesowy, albo też podjęcie dodatkowej, pozaartystycznej aktywności zawodowej. W zakres powyższej strategii wchodzi także rozwiązanie polegające na poszukiwaniu niszy rynkowej w nowych obszarach pola produkcji kultury, np. wykorzystujący internetowe aplikacje społecznościowe, czego efektem może być zwiększenie zasięgu dotarcia do odbiorców sztuki, uzyskanie szybkiej informacji zwrotnej na temat produktów pracy twórczej czy motywacji do dalszego wysiłku artystycznego. To rozwiązanie jest podejmowane głównie przez artystów

młodszych i kompetentnych w zakresie codziennego wykorzystywania nowoczesnych, internetowych aplikacji społecznościowych.

Ostatni typ konfliktu tożsamościowego badanych artystów dotyczy sytuacji, w której starają się oni pełnić dwie rozbieżne role równocześnie, tj. z jednej strony wciąż usiłują być wizjonerami i kreatorami zorientowanymi na przekazanie za pośrednictwem swoich dzieł określonego komunikatu symbolicznego (Andrukowicz 2000, 80), a z drugiej strony ulegają aktualnym trendom rynkowym pełniąc role odtwórców, czyli jedynie wykonawców zaspakajających oczekiwania innych osób. Uczestnicy badania zwrócili bowiem uwagę, że komercyjny wymiar aktywności artystycznej stwarza także pewne ograniczenia, co najczęściej oznacza rozwój pola produkcji kulturowej i konieczność dostosowania się do aktualnych trendów rynku sztuki (Bourdieu 2005 112-119). Wizja artystyczna twórców sztuki w coraz większym stopniu ulega przekształceniu w kierunku produktu rynkowego wystawionego na sprzedaż (Lewandowski 2010, 25) i podlegającego ocenie odbiorców „sztuki” (Grigoroudis i in. 2021). Konflikt tożsamościowy oznacza więc nieustanne zmaganie w oparciu o trudne reguły rynkowe o pozycję, co często wiąże się z koniecznością wyboru pomiędzy wysokim poziomem jakości dzieła artystycznego, a sukcesem biznesowym (wzrostem poziomu dochodów, prestiżu, popularności, rozpoznawalności, itp.). Zaspokajanie oczekiwań publiczności często zmusza moich rozmówców do rezygnacji z własnej wizji artystycznej, powodując interpersonalny (Jermakowicz 2014, 30; Salejko-Szyszcak 2011, 140) konflikt tożsamościowy artystów, którzy z roli twórców przekształcają się w wykonawców czyis pomysłów. Jest to także wewnątrzsystemowy, antagonistyczny, konflikt strukturalny, wartości, interesów i idei, ponieważ widoczne są tutaj zarówno elementy zróżnicowania w zajmowanej pozycji i pełnionych ról społecznych w strukturze społecznej, odmienność systemu wartości, chęć zaspokojenia potrzeb jednej grupy kosztem drugiej (Jermakowicz 2014, 31-33), a także odmienność w sposobie postrzegania rzeczywistości.

W tym przypadku strategia postępowania zorientowana jest na odnalezienie „cnoty” wierności sobie lub redefiniowania celu życiowego (Jankowska 2017, 58). Pozostawanie w wierności własnym ideałom przeradza się w poszukiwania tzw. „złotego środka”, czyli realizacji procesu twórczego zgodnie z własną wizją artystyczną (tj. dbając o poziom jakości i realizacji własnego pomysłu artystycznego) i jednocześnie zaspokojeniu oczekiwań odbiorców. Wśród młodszych artystów widoczne jest poszukiwanie rozwiązań opartych na możliwościach, jakie stwarzają nowoczesne technologie informacyjno-komunikacyjne, np. internetowe aplikacje mediów społecznościowych. Redefiniowanie celu życiowego polega

w tym przypadku na przystosowaniu artystów się do aktualnych uwarunkowań pola produkcji kultury i uświadomieniu sobie rzeczywistych możliwości prowadzenia dyskursu publicznego za pomocą sztuki, czyli w praktyce na zwróceniu się z komunikatem symbolicznym przede wszystkim do kompetentnych jednostek (o odpowiednim poziomie kapitału kulturowego).

W oparciu o powyższe ustalenia wnioskuję, że postępowanie w przypadku wystąpienia konfliktu tożsamościowego jest zależne od jego typu i fazy procesu redefiniowania tożsamości (Brzezińska 2017, 49-51), a ponadto wykazuje bardzo zindywidualizowany charakter. W mojej opinii kluczowym aspektem reakcji na pojawiającą się sprzeczność w obrębie własnej identyfikacji jest uświadomienie sobie problemu (dostrzeżenie jego występowania, zamiast wewnętrznego ukrywania) i jego źródła (istotnej wartości jako przedmiotu walki). Jedynie w oparciu o postawę pogłębionej refleksyjności możliwe jest otwarte poszukiwanie rozwiązania (Giddens 2007, 255) trudnej do akceptacji sytuacji w kierunku redefinicji własnej tożsamości. Ostatecznie, dochodzi do ustosunkowania się do wartości kluczowej dla przedmiotu sporu tożsamościowego, w wyniku czego modelowany jest kształt własnej identyfikacji, co w praktyce oznacza albo rezygnację z pewnych atrybutów tożsamościowych, albo ich włączenie.

Konflikt tożsamościowy jest więc pewnym wymiarem odzwierciedlającym walkę o poszczególne formy kapitałów i pozycję w polu produkcji kultury, w szczególności podkreślając autonomię artystów i ich kontestację symboliczną wobec klas dominujących (dysponujących głównie kapitałem ekonomicznym). Kreowanie poczucia własnej niezależności, wartości i pozycji odbywa się w tym przypadku z udziałem prymatu formy nad funkcją sztuki przy jednoczesnym budowaniu sieci relacji interpersonalnych (kapitału społecznego), możliwych do wykorzystania (konwersji na inne formy kapitałów) dla osiągnięcia własnych celów, w tym walki symbolicznej (Matuchniak-Krasuska 2015, 101-106). Zmagania w obrębie autoidentyfikacji artystów uwydatniają ponadto zróżnicowanie strukturalne klas społecznych i mechanizmy reprodukcji struktury społecznej (Bourdieu i Passeron 2006).

Przytoczone powyżej typy konfliktów tożsamościowych wraz z odpowiadającymi im strategiami (podejściami) przeciwdziałania, czy też niwelowania stanowią przykład eksploracji rzeczywistości społeczno-kulturowej środowiska artystycznego przy zastosowaniu tej stosunkowo nowej kategorii teoretycznej. Dowodzi to kreatywnego potencjału w postrzeganiu i procesie dalszego poznania pola produkcji kultury i innych obszarów rzeczywistości. W efekcie, wyłonione elementy świata społecznego stanowią jednocześnie przyczynek do

rozważań na temat sprzeczności w obrębie własnej identyfikacji także innych środowisk, zwłaszcza wobec aktualnych wyzwań, związanych z tożsamością indywidualną i zbiorową.

## Bibliografia

- Abbing, H. (2002). *Why Are Artists Poor? The Exceptional Economy of the Arts*, Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Adamczak, M. (2010). Przemysł audiowizualny. W: *Od przemysłów kultury do kreatywnej gospodarki*, red. A. Gwóźdź, 113-137. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury.
- Adamus -Matuszyńska, A. (2017). Spory wokół konfliktu i teorii konfliktu. Co łączy różne sposoby rozumienia konfliktu? *Górnośląskie Studia Socjologiczne. Seria Nowa*, 8, 45-71.
- Aldridge, A. (2006). *Konsumpcja*, Warszawa: Wydawnictwo Sic! s.c.
- Amabile, T. M. (2013). Componential Theory of Creativity. W: *Encyclopedia of Management Theory Harvard Business School*, (ed.) E. H. Kessler. Sage Publications.
- An, D., i N. Youn. (2018). The inspirational power of arts on creativity. *Journal of Business Research*, 85, 467-475. <https://doi.org/10.1016/j.jbusres.2017.10.025>.
- Anderton, C. L., Pender, D. A. i K. K. Asner-Self. (2011). A Review of the Religious Identity/Sexual Orientation Identity Conflict Literature: Revisiting Festinger's Cognitive Dissonance Theory. *Journal of LGBT Issues in Counseling*, 5(3-4), 259-281. DOI: 10.1080/15538605.2011.632745.
- Andrukowicz, W. (2000). *Wokół fenomenu i istoty twórczości*, Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek.
- Antonik, D. (2014). *Autor jako marka. Literatura w kulturze audiowizualnej społeczeństwa informacyjnego*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS.
- Asefi, M., Khasraghi, S. S., i A. P. Roders. (2019). Art and technology interactions in Islamic and Christian context: Historical approach to architectural globalization. *Frontiers of Architectural Research*, 8(1), 66-79. <https://doi.org/10.1016/j.foar.2018.12.003>.
- Babbie, E. (2007). *Badania społeczne w praktyce*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Baca, M. (2015). Ograniczenia artysty wynikające ze stopnia przygotowania polskiego społeczeństwa do odbioru sztuki w przestrzeni publicznej. *Przestrzeń Społeczna (Social Space)*, 5/1(9), 157-186.

Bachórz, A., Ciechorska-Kulesza, K., Grabowski, T., Michałowski, L., Obracht-Prondzynski, C., Stachura, K., i P. Zbieranek. (2017). *Przemiany pomorskiego sektora kultury 2012–2017*. Gdańsk: Nadbałtyckie Centrum Kultury, Instytucja Kultury Samorządu Województwa Pomorskiego, Uniwersytet Gdański, Pomorskie Centrum Badań nad Kulturą.

Bachórz, A., i K. Stachura. (2015). *Trajektorie sukcesu artystycznego. Strategie adaptacji artystów w polu kultury*. Gdańsk: Instytut Kultury Miejskiej.

Backhouse, J., i A. Graham. (2012). Grandparents raising grandchildren: negotiating the complexities of role-identity conflict. *Child & Family Social Work*, 17(3), 306-315. <https://doi.org/10.1111/j.1365-2206.2011.00781.x>.

Baldini, A. (2015). Identity and Interpretation of Public Artworks: A Challenge to Intentionalism. *Kultura-Społeczeństwo-Edukacja* 2(8): 9-26.

Bańka, W. (2007). *Operacyjne kierowanie pracownikami w organizacjach*, Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek.

Bargiel-Matusiewicz, K. (2007). *Negocjacje i mediacje*, Warszawa: PWE.

Barker C. (2005). *Studia kulturowe*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Baudrillard, J. (2006). *Społeczeństwo konsumpcyjne. Jego mity i struktury*, Warszawa: Wydawnictwo Sic! s.c.

Baumeister, R. F., Shapiro, J. P., i D. M. Tice. (1985). Two kinds of identity crisis. *Journal of Personality*, 53(3), 407-424. <https://doi.org/10.1111/j.1467-6494.1985.tb00373.x>.

Bauman, Z. (2012). *Kultura jako praxis*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Bauman, Z. (2011). *44 listy ze świata płynnej nowoczesności*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.

Bauman, Z. (2008). *Zindywidualizowane społeczeństwo*, Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne.

Bauman, Z. (2006a). *Płynna nowoczesność*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.

Bauman, Z. (2006b). *Praca, konsumpcjonizm i nowi ubodzy*, Kraków: Wydawnictwo WAM.

Bauman, Z. (2003). *Razem, osobno*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.

Bauman, Z. (2001). Tożsamość – jaka była, jest, i po co? W: *Wokół problemów tożsamości*, red. A. Jawłowska, 8-25. Warszawa: Wydawnictwo LTW.

Bauman, Z. (2000). *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Warszawa: Wydawnictwo Sic!.

Bauman, Z. (1998). *Prawodawcy i tłumacze*. Warszawa: IFiS PAN.

Bauman, Z. (1993). Ponowoczesne wzory osobowe. *Studia Socjologiczne*, 2, 7-31.

Beck U, Giddens A. i S. Lash. (2009). *Modernizacja refleksyjna. Polityka, tradycja i estetyka w porządku społecznym nowoczesności*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Becker, H. S. (1961). *Outsiders. Studies in the Sociology of Deviance*. New York: The Free Press.

Bednarowska, Z. (2015). Desk research – wykorzystanie potencjału danych zastanych w prowadzeniu badań marketingowych i społecznych. *Marketing i Rynek*, 7, 18-26.

Bednorz, M., Fleischer, M., Grech, M., Siemes, A., i M. Wszolek. (2012). *Style życia w komunikacji. Komunikacyjna stratyfikacja społeczeństwa*. Kraków: Libron.

Belgrade, A., i F. Lee. (2021). A potential pitfall of integration: The case for identity conflict to facilitate social change. *International Journal of Intercultural Relations*, 80, 186-194. <https://doi.org/10.1016/j.ijintrel.2020.10.013>.

Bell, D. (1998). *Kulturowe sprzeczności kapitalizmu*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Benedict, R. (2011). *Wzory kultury*, Warszawa: Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA.

Berg, J. M. (2019). When silver is gold: Forecasting the potential creativity of initial ideas. *Organizational Behavior and Human Decision Processes*, 154, 96-117. <https://doi.org/10.1016/j.obhdp.2019.08.004>.

Berger, P. L. i T. Luckmann. (1983). *Spoleczne tworzenie rzeczywistości*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

Blumer, H. (2007). *Interakcjonizm symboliczny: perspektywa i metoda*, Kraków: Nomos.

Błężyńska, K. M. (2018). Globalne pogranicza społeczno-kulturowe jako przestrzenie socjalizacji i wychowania. *Kultura i Edukacja*, 3(121), 42–54. DOI: 10.15804/kie.2018.03.03.



Bodanko, A. i P. Kowolik. (2007). Konflikty w świetle teorii psychologicznych. *Nauczyciel i Szkoła*, 3-4, 81-98.

Bokszański, Z. (2005). *Tożsamości zbiorowe*, Warszawa: PWN.

Bokszański, Z. (1989). *Tożsamość, interakcja, grupa: tożsamość jednostki w perspektywie socjologicznej*, Łódź: Wydawnictwa Uniwersytetu Łódzkiego.

Bokszański, Z. (1988). Tożsamość jednostki. *Kultura i Społeczeństwo*, 32(2), 3-17.

Boni, M. (2021). *Młodzi 2020 – w poszukiwaniu tożsamości. Raport*, Warszawa: Fundacja im. Stefana Batorego.

Borowski, K. (2015). Rynek dzieł sztuki w latach 2012-2013 jako alternatywa innych form inwestowania. *Studia Ekonomiczne. Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Ekonomicznego w Katowicach*, 239, 7-24.

Bourdieu, P. i J-C. Passeron. (2006). *Reprodukcja. Element teorii system nauczania*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Bourdieu, P. (2005). *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądenia*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.

Bourdieu, P. (1986). The Forms of Capital. In: *Theory and Research for the Sociology of Education*, (ed.) J. Richardson, 15-29. Westport, CT: Greenwood.

Bourdieu, P. (1985). The Social Space and the Genesis of Groups. *Theory and Society*, 14(6), 723-744.

Bowen, N. E. J. A., Satienchayakorn, N., Teedaaksornsakul, M., i N. Thomas. (2021). Legitimising teacher identity: Investment and agency from an ecological perspective. *Teaching and Teacher Education*, 108, article 103519. <https://doi.org/10.1016/j.tate.2021.103519>.

Bron, A. (2017). O badaniach biograficznych krytycznie. *Nauki o wychowaniu. Studia interdyscyplinarne*, 1(4), 16-34.

Brown, J. i L. Brown. (2013). The international student sojourn, identity conflict and threats to well-being. *British Journal of Guidance & Counselling*, 41(4), 395-413. DOI: 10.1080/03069885.2012.729026.

Brubaker, R. i F. Cooper. (2000). Beyond "Identity". *Theory and Society*, 29(1), 1-47.

Bryłowska, N. (2016). Tylko dostęp? Tylko obieg? *Kultura Współczesna*, 1(89), 39-47.

Brzezińska, A. I. (2017). *Tożsamość u progu dorosłości. Wizerunek uczniów szkół ponadgimnazjalnych*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe Wydziału Nauk Społecznych Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.

Brzezińska, A. (2006). Dzieciństwo i dorastanie. Korzenie tożsamości osobistej i społecznej. W: *Edukacja regionalna*, red. A. W. Brzezińska, A. Hulewska, i J. Słomska, 47-77. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Bucholtz, M, i K. Hall. (2005). Identity and Interaction: A Sociocultural Linguistic Approach. *Discourse Studies*, 7(4–5), 585–614. DOI: 10.1177/1461445605054407.

Buchowski, M. (2007). O niebezpiecznym użyciu pojęcia kultura: przykład „kultury etnicznej”. *Kultura Współczesna*, 1(51), 39-55.

Buckley, W. (1976). *Sociology and Modern Systems Theory*, Englewood Cliffs: Prentice-Hall.

Bukowska-Floreńska, I. (1997). Kultura tradycyjna a tożsamość kulturowa społeczności pogranicza. *Studia Etnologiczne i Antropologiczne*, 1, 154-158.

Burr, V. (2003). *Social Constructionism*, London: Routledge.

Burszta, W. J. (2009). *Od mowy magicznej do szumów popkultury*, Warszawa: Wydawnictwo Szkoły Wyższej Psychologii Społecznej Academica.

Burszta, W. J. (2004). *Różnorodność i tożsamość. Antropologia jako kulturowa refleksyjność*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.

Bylok, F. (2016). Konsumpcja hedonistyczna a konsumpcja etyczna. Czy potrzebna jest społecznie odpowiedzialna konsumpcja? *Studia i Prace WNEiZ US*, 43(3), 39-55.

Bylok, F. (2005). Wzór sukcesu w społeczeństwie polskim w okresie transformacji społeczno-ustrojowej. *Annales. Etyka w życiu gospodarczym*, 8(1), 87-96.

Cadsby, C. B., Servátka, M., i F. Song. (2013). How competitive are female professionals? A tale of identity conflict. *Journal of Economic Behavior & Organization*, 92, 284-303. <https://doi.org/10.1016/j.jebo.2013.05.009>.

Cameron, J. (2013). *Droga artysty. Jak wyzwolić w sobie twórcę*, Wydawnictwo Szafa.

Carrillo Barbosa, R. L., i A. Guzmán Rincón. (2022). Art workers in Colombia: Characteristics, symbolic consumption and social identity. *European Research on Management and Business Economics*, 28(2), article 100180. <https://doi.org/10.1016/j.iedeen.2021.100180>.

- Carvalho, J. M. (2010). Repetition and Self-Realization in Jazz Improvisation. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 68(3), 285-290.
- Castells, M. (2010). *The Power of Identity*. West Sussex, Chichester: Wiley-Blackwell.
- Castells, M. (2007). *Społeczeństwo sieci*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Caust, J. (2003). Putting the arts back into arts policy making: How arts policy has been 'captured' by the economists and marketers. *The International Journal of Cultural Policy*, 9(1), 51-63.
- Cebula, M. (2015). Dystynkcja na szklanym ekranie? Telewizja, praktyki odbiorcze a struktura społeczna. *Przeгляд socjologiczny*, 3, 53-83.
- Cieloch-Niewiadomska, J. (2015). Szkoła nieczytania. *Kultura współczesna*, 2, 48-66.
- Collins, R., Chafetz, J. S., Blumberg, R. L., Coltrane S. i J. H. Turner. (1993). Toward an Integrated Theory of Gender Stratification. *Sociological Perspectives*, 36(3), 185-216. <http://www.jstor.org/stable/1389242>.
- Collins, R. (1975). *Conflict Sociology: Toward an Explanatory Science*, New York: Academic.
- Cooley, C. H. (1922). *Human Nature and the Social Order*. New York: Scribner.
- Corbridge, S. (1990). Post-Marxism and development studies: Beyond the impasse. *World Development*, 18(5), 623-639. [https://doi.org/10.1016/0305-750X\(90\)90014-O](https://doi.org/10.1016/0305-750X(90)90014-O).
- Coser, L. A. (1958). *The Functions of Social Conflict*. New York: The Free Press.
- Coser, L. A. (1957). Social Conflict and the Theory of Social Change. *The British Journal of Sociology*, 8(3), 197-207. <http://links.jstor.org/sici?sici=0007-1315%28195709%298%3A3%3C197%3ASCATTO%3E2.0.CO%3B2-H>.
- Cudowska, A. (2004). *Kształtowanie twórczych orientacji życiowych w procesie edukacji*, Białystok: Trans Humana Wydawnictwo Uniwersyteckie.
- Cywińska, M. (2019). Konflikty destruktywne – trudno rozwiązywalne w perspektywie „wychowania do wartości”. *Studia Edukacyjne*, 52, 23-34. DOI: 10.14746/se.2019.52.2.
- Czarnowski, S. (2005). *Kultura*, Warszawa: Wydawnictwo Akademickie „Żak”.
- Czerwińska, K. (2017). Sztuka jako narzędzie budowania relacji między człowiekiem a naturą. *Studia Etnologiczne i Antropologiczne*, 17, 103-114.

Dahrendorf, R. (1959). *Class and Class Conflict in Industrial Society*. Stanford: Stanford University Press.

Dalton, M., i D. Chrobot-Mason. (2007). A Theoretical Exploration of Manager and Employee Social Identity, Cultural Values and Identity Conflict Management. *International Journal of Cross Cultural Management*, 7(2), 169-183. <https://doi.org/10.1177/1470595807079382>.

Dehlin, J. P., Galliher, R. V., Bradshaw, W. S. i K. A. Crowell. (2015). Navigating Sexual and Religious Identity Conflict: A Mormon Perspective. *Identity*, 15(1), 1-22. DOI: 10.1080/15283488.2014.989440

Denney, S. M. (2021). Student perceptions of support for civic identity development and identity exploration in a discussion-based U.S. government course. *The Journal of Social Studies Research*. <https://doi.org/10.1016/j.jssr.2021.06.003>.

Denzin, N. K. (1970). *The Research Act: A Theoretical Introduction to Sociological Method*, Chicago: Aldine.

Dera, J. *Artystyczny obraz dzieła muzycznego i duchowy aspekt sztuki z perspektywy muzyka XX wieku*. [http://www.amuz.lodz.pl/dmdocuments/notes\_muzyczny/NM\_4\_7\_J\_Dera.pdf], dostęp z dnia. 07.11.2019 r.

Dewey, J. (1932). *Art as Experience*, New York: Penguin Group.

Dewey, J. (1922). *Human Nature and Human Conduct*, New York: Holt.

Dęboróg-Bylczyński, M. (2016). Autorytet artysty ponowoczesnego. *Er(r)go. Teoria–Literatura–Kultura*, 32(1), 119-128.

Diagnoza społeczna: zintegrowana baza danych. [www.diagnoza.com](http://www.diagnoza.com) [15.12.2017 r.].

Dobiasz-Krysiak, M., Rożek, P., Molik, A., i M. Minchberg. (2018). *Sztuka zaangażowania. Rezydencje artystyczne w MOS-ach i MOW-ach*, Warszawa: Fundacja Centrum Edukacji Obywatelskiej.

Doktorowicz, K. (2015). Tożsamość w epoce Internetu i globalnych sieci. W: *Tożsamość w wieku informacji: media, internet, kino*, red. K. Doktorowicz, 13-29. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.

Drabarek, A. (2016). Kłopoty z pojęciem tożsamości. W: *Tożsamość w warunkach zmiany społecznej*, red. Z. Melosik, M. J. Szymański, 152-162. Warszawa: Wydawnictwo Akademii Pedagogiki Specjalnej.

Drozdowicz, Z. (2018). Wrażliwość i drażliwość uczonych. *Nauka*, 3, 51-65.

Drozdowski, R. (2016). Badania kultury. Między potrzebą obiektywizacji a pokusą instrumentalizacji. *Kultura współczesna*, 5, 31-42.

Durkheim, É. (2006). *Samobójstwo. Studium z socjologii*, Warszawa: Oficyna Naukowa.

Dyczewski, L. (2000). Tożsamość społeczno-kulturowa w globalizującym się świecie. *Kultura i Społeczeństwo*, 1, 27-42.

Dymnicka, M. i P. Starosta. (2018). Tożsamość i przynależność do miasta w dobie globalizacji. *Miscellanea Anthropologica et Sociologica*, 19(1), 83–100. <https://doi.org/10.26881/maes.2018.1.06>.

Dziadzia, B., Głyda-Żydek, B., i S. Piskorek-Oczko. (2015). *Sztuka w przestrzeni publicznej. Artystyczne wymiary wytwarzania kapitału społecznego i kulturowego*, Bielsko-Biała – Cieszyn: Fundacja Animacji Społeczno-Kulturalnej.

Dziuban, A. (2012). Ja zapisane na skórze: tatuowanie ciała jako praca tożsamościowa w indywidualizującym się społeczeństwie polskim. *Przegląd Socjologii Jakościowej*, 8(2), 200-227.

Erikson, E. H. (1968). *Identity. Youth and Crisis*, New York-London: W. W. Norton & Company.

Erikson, E. H. (1950). *Childhood and Society*, New York: W. W. Norton and Company Inc.

Everhart, K. (2012). Cultura-Identidad: The Use of Art in the University of Puerto Rico Student Movement, 2010. *Humanity & Society*, 36(3), 198-219.

Fatyga, B. (2017). Teoria żywej kultury: źródła i powody jej powstania. *Kultura i Rozwój*, 3(4), 31-32.

Fatyga, B. (2005). *Dzicy z naszej ulicy. Antropologia kultury młodzieżowej*, Warszawa: Instytut Stosowanych Nauk Społecznych Uniwersytet Warszawski.

Ferenc, T. (2012). *Artysta jako obcy. Socjologiczne studium artystów polskich na emigracji*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.

Ferenc, T., i K. Olechnicki. (2008). Dlaczego warto badać obrazy w sieci? W: *Obrazy w sieci. Socjologia i antropologia ikonosfery Internetu*, red. T. Ferenc i K. Olechnicki, 7-15. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.

Filiciak, M., Buchner, A., i M. Danielewicz. (2014). *Kulturotwórcy – niekulturocentryczny raport o kulturze*. Warszawa: Creative Commons Uznanie Autorstwa 3.0 Polska.

Firlit, E. (2016). Kłopoty z tożsamością w ponowoczesnym świecie. W: *Wybrane problemy współczesnego świata w refleksji socjologicznej*, red. E. Firlit i J. Gładys-Jakóbk, 63-88, Warszawa: Szkoła Główna Handlowa w Warszawie.

Fiternicka-Gorzko, M., Gorzko, M., i T. Czubara. (2010). Co z tą kulturą? *Raport z badania eksploracyjnego stanu kultury w Szczecinie*, Szczecin: Szczecin 2016.

Fleischmann, F., i K. Phalet. (2016). Identity Conflict or Compatibility: A Comparison of Muslim Minorities in Five European Cities. *Political Psychology*, 37(4), 447-463. <https://doi.org/10.1111/pops.12278>.

Florida, R. (2010). *Narodziny klasy kreatywnej*, Warszawa: Narodowe Centrum Kultury.

Flis, M., i W. Klimczyk. (2017). Brzmienia kultury: wyobrażenia muzyczna w naukach o kulturze. *Kultura Współczesna*, 96(3), 130-143.

Franckiewicz-Olczak, I. (2018). Odbiór i społeczny obieg sztuki współczesnej a demokratyzacja kultury. *Pogranicze. Studia Społeczne*, 34, 85-99. DOI 10.15290/pss.2018.34.05.

Franczak, K. (2015). Kultura jako źródło zysku? Etos kreatywności i współczesny dyskurs modernizacyjny. *Przegląd socjologiczny*, 2, 89-111.

Frankfort-Nachmias, C., i D. Nachmias. (2001). *Metody badawcze w naukach społecznych*, Poznań: Zysk iS-ka.

Fromm, E. (1993). *Ucieczka od wolności*. Warszawa: Czytelnik.

Fukuyama, F. (2019). *Tożsamość. Współczesna polityka tożsamościowa i walka o uznanie*. Poznań: Dom Wydawniczy Rebis.

- Gałązka, A. (2002). Spór o motywacyjne źródła twórczości. *Chowanna*, 2, 8-36.
- Gałuszka, P. (2015). Nowe nurty badawcze w studiach nad muzyką popularną – przegląd wybranych koncepcji. *Przegląd socjologiczny*, 3, 113-129.
- Gao, Y., Zhao, X., Xu, X., i F. Ma. (2021). A study on the cross level transformation from individual creativity to organizational creativity. *Technological Forecasting and Social Change*, 171, article 120958. <https://doi.org/10.1016/j.techfore.2021.120958>.
- García-García, C., Chulvi, V., Royo, M., Gual, J., i F. Felip. (2019). Does the work environment affect designers' creativity during the creative phase depending on their personality profile? *Thinking Skills and Creativity*, 33, article 100578. <https://doi.org/10.1016/j.tsc.2019.100578>.
- Gątorska, M. K. (2016). Źródła konfliktów występujące w organizacji. *Ekonomia i Zarządzanie*, 2(9). DOI: <http://dx.doi.org/10.21784/EiZ.2016.022>.
- Gebesmair, A., Ebner-Zarl, A., i C. Musik. (2021). Symbolic representations of cultural industries at content trade fairs: Bourdieu's "economic world reversed" revisited. *Poetics*, article 101614. <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2021.101614>.
- Gergen K. J. (1995). *Social Construction and the Educational Process*. W: *Constructivism in Education*, (red.) L. P. Steffe i J. Gale, 17-40. New Jersey.
- Giddens, A. (2008). *Konsekwencje nowoczesności*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Giddens, A. (2007). *Nowoczesność i tożsamość. Ja i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Glaser, B. B., i J. Holton. (2004). Przemodelowywanie teorii ugruntowanej. *Przegląd Socjologii Jakościowej*, 2, 81-102. Pobrano listopad, 2020 ([http://www.qualitativesociologyreview.org/PL/archive\\_pl.php](http://www.qualitativesociologyreview.org/PL/archive_pl.php)).
- Glăveanu, V. P. (2013). Creativity development in community contexts: The case of folk art. *Thinking Skills and Creativity*, 9, 152-164. <https://doi.org/10.1016/j.tsc.2012.11.001>.
- Goffman, E. (2008). *Człowiek w teatrze życia codziennego*, Warszawa: Wydawnictwo Aletheia.
- Golka, M. (2015). *Aparycje współczesności*, Warszawa: Oficyna Wydawnicza.
- Golka, M. (2013). *Socjologia kultury*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.

Golka, M. (2012a). Czy istnieje wielokulturowość tożsamości? W: *Kim jestem? Kim jesteśmy? Antropologiczne i socjologiczne konteksty współczesnej tożsamości*, red. D. Czakon i M. Boruta, 7-19. Kraków: Wydawnictwo Naukowe UP.

Golka, M. (2012b). *Socjologia artysty nowożytnego*, Poznań.

Golka, M. (2011). Uwarunkowania kreatywności i innowacyjności w Polsce. *Ruch prawniczy, ekonomiczny i socjologiczny*, 2, 345-358.

Golka, M. (2010). *Imiona wielokulturowości*, Warszawa: Wydawnictwo MUZA SA.

Golka, M. (2008). *Socjologia sztuki*, Warszawa: Difin.

Golka, M. (1996). *Socjologiczny obraz sztuki*, Poznań: Ars Nova.

Gołaszewska, M. (1986). *Kim jest artysta?* Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne.

Gong, Y. (2021). Application of virtual reality teaching method and artificial intelligence technology in digital media art creation. *Ecological Informatics*, 63, article 101304. <https://doi.org/10.1016/j.ecoinf.2021.101304>.

Goodenough, W. H. (2004). W poszukiwaniu roboczej teorii kultury. W: *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej*, red. M. Kempny i E. Nowicka, 100-116. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Gorzko, M. (2008). *Procedury i emergencja. O metodologii klasycznych odmian teorii ugruntowanej*, Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego.

Gościński, J. i S. Rammer. (2012). Presymboliczna, przejściowa i symboliczna przestrzeń dzieła sztuki. Relacja twórcy – odbiorcy w świetle wybranych koncepcji psychoanalitycznych. W: *Có z tym odbiorcą? Wokół zagadnienia odbioru sztuki*, red. M. Kędziora, W. Nowak i J. Ryczek, 35-46. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Wydziału Nauk Społecznych Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.

Grigoroudis, E., Noel, L., Galarotis, E., i C. Zopounidis. (2021). An ordinal regression approach for analyzing consumer preferences in the art market. *European Journal of Operational Research*, 290(2), 718-733. <https://doi.org/10.1016/j.ejor.2020.08.031>.

Grzymała-Kazłowska, A. (2013). Zarys koncepcji społecznego zakotwiczenia. Inne spojrzenie na tożsamość, adaptację i integrację imigrantów. *Kultura i Społeczeństwo*, 3, 45-60. DOI: 10.2478/kultura-2013-0022.



Habermas, J. (1999). *Teoria działania komunikacyjnego. Racjonalność działania a racjonalność społeczna*, Warszawa: PWN.

Hałas, E. (2015). *Przez pryzmat kultury. Dylematy badań nad współczesnością*, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.

Hałas, E. (1987). *Społeczny kontekst znaczeń w teorii symbolicznego interakcjonizmu*, Lublin: Redakcja Wydawnictw Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego.

Hamblin, R., i A. M. Gross. (2013). Role of Religious Attendance and Identity Conflict in Psychological Well-being. *Journal of Religion and Health*, 52, 817–827. <https://doi.org/10.1007/s10943-011-9514-4>.

Harvey, D. (2014). *Seventeen Contradictions and the End of Capitalism*, New York: Oxford University Press.

Harvey, W. S, Morris, T., i M. Müller Santos. (2017). Reputation and identity conflict in management consulting. *Human Relations*, 70(1), 92-118. <https://doi.org/10.1177/0018726716641747>.

Heidegger, M. (1992). O źródle dzieła sztuki. *Sztuka i Filozofia*, 5, 9-67.

Heller, M. (2014). *Granice nauki*, Kraków: Copernicus Center Press Sp. z o. o.

Hemonnet-Goujot, A., Ivens, B. S., i C. Pardo. (2022). Network creativity: A conceptual lens for inter- and intra-organizational creative processes. *Industrial Marketing Management*, 102, 503-513. <https://doi.org/10.1016/j.indmarman.2022.02.002>.

Hensel, P. (2015). Konkurujące logiki instytucjonalne w zarządzaniu kulturą. *Zarządzanie w kulturze*, 16, 241-251.

Herebero, O. D., i M. Á. Chaves Martín. (2016). Art in Advertising. Types of Visual Art Usage in Commercial Communication. *Comunicación y Medios*, 34, 96-113.

Hernik, K. (2007). Doświadczenie konwersji przez studentów Wydziału Aktorskiego Akademii Teatralnej w Warszawie. *Przegląd Socjologii Jakościowej*, 3, 1-115.

Hirsh, J. B., i S. K. Kang. (2015). Mechanisms of Identity Conflict: Uncertainty, Anxiety, i the Behavioral Inhibition System. *Personality and Social Psychology Review*, 20(3), 223-244. <https://doi.org/10.1177/1088868315589475>.

Ho, L., Wheaton, B., i S. Baumann. (2021). A life course perspective on cultural capital acquisition: How the timing and duration of musical socialization affect the taste for classical music and opera. *Poetics*, 84, article 101498. <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2020.101498>.

Horgan, M. (2014). Durkheim, Development and the Devil: A Cultural Sociology of Community Conflict. *Canadian Journal of Sociology/Cahiers canadiens de sociologie*, 39(4), 741-763.

Horkheimer, M., i T. W. Adorno. (1994). *Dialektyka oświecenia. Fragmenty filozoficzne*, Warszawa: Wydawnictwo IFIS PAN.

Horton, K. E., i C. de Araujo Wanderley. (2018). Identity conflict and the paradox of embedded agency in the management accounting profession: Adding a new piece to the theoretical jigsaw. *Management Accounting Research*, 38, 39-50. <https://doi.org/10.1016/j.mar.2016.06.002>.

Husserl, E. (2015). Fenomenologia. *Filozofia Publiczna i Edukacja Demokratyczna*, 4(2), 102-121. DOI: 10.14746/fped.2015.4.2.18.

Ilczuk D. i A. Karpińska. (2017). Kultura jako koło zamachowe rozwoju gospodarki. W: *Pomorskie poszerzenie pola kultury: dylematy – konteksty – działania*, red. C. Obracht-Prondzyński i P. Zbieranek, 123-141. Gdańsk: Nadbałtyckie Centrum Kultury, Instytucja Kultury Samorządu Województwa Pomorskiego, Uniwersytet Gdański, Pomorskie Centrum Badań nad Kulturą.

Ilczuk, D. (2017a). On Support for Creators i Artists. International Perspective. *Forum Scientiae Oeconomia*, 5, 43-51.

Ilczuk, D. (2017b). *Wsparcie dla twórców i artystów. Perspektywa międzynarodowa*, Warszawa: Uniwersytet SWPS.

(red.), Ilczuk, D. (2013). *Raport z badań. Rynek pracy artystów i twórców w Polsce*. Bydgoszcz – Warszawa: Fundacja Pro Cultura, Wyższa Szkoła Gospodarki.

Iwasiński, Ł. (2017). Quantified Self. Self-tracking a problem tożsamości. *Zagadnienia Informatyki Naukowej – Studia Informacyjne*, 2(110), 126-136. DOI: <https://doi.org/10.36702/zin.369>.

Iwasiński, Ł. (2015). Konsumpcja kulturowa jako manifestacja statusu. Od determinizmu klasowego do wszytkożerności. *Przegląd socjologiczny*, 3, 9-25.

Jabłońska, B. (2019). Socjologia muzyki a krytyczna analiza dyskursu. *Miscellanea Anthropologica et Sociologica*, 20(2), 36–55.

Jacyno, M. (2007). *Kultura indywidualizmu*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Jakimiuk, B. (2016). Środowisko pracy jako obszar budowania poczucia własnej wartości i relacji z innymi. *Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska Lublin–Polonia*, 29(4), 43-54. DOI: 10.17951/j.2016.29.4.43.

Jameson, F. (2011). *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Jameson, F. (2009). *Valences of the Dialectic*, New York: Verso.

Jankowicz, G., Marecki, P., Pałęcka, A., Sowa, J., i T. Warczok. (2014). *Literatura polska po 1989 roku w świetle teorii Pierre'a Bourdieu. Raport z badań*. Kraków: Korporacja Ha!ar.

Jankowska, M. (2017). Sposoby rozwiązywania kryzysów w teorii psychospołecznego rozwoju E. H. Eriksona w aspekcie rozwoju człowieka i zdrowia psychicznego oraz zaburzeń w rozwoju. *Fides Et Ratio*, 32(4), 45-64.

Januskiewicz, K. (2010). Dylematy charakterystyki sukcesu. *Acta Universitatis Lodzianis. Folia Oeconomica*, 234, 289-297.

Jasiewicz, K. (1977). Czynniki asymilacji narodowej. *Przegląd Socjologiczny*, 29, 349-391.

Jasiński, B. (1989). *Twórczość a sztuka. Wprowadzenie do estetyki procesów twórczych*, Warszawa: Książka i wiedza.

Jaszewska, D. (2011). Kultura – rzecz gustu? O kilku granicach supermarketyzacji kultury. *Kultura – Media – Teologia*, 4, 19-33.

Jawłowska, A. (1975). *Drogi kontrkultury*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

Jeran, A., i E. Gruszka. (2016). Determinanty zróżnicowania czasu pracy artystów i twórców. *Zarządzanie Zasobami Ludzkimi*, 5, 93-104.

Jermakowicz P. (2014). Konflikt społeczny – zagadnienia teoretyczne. W: *Rozwiązywanie sytuacji konfliktowych w wymiarze jednostkowym i społecznym*, (red.) M.

Plucińska, 23-36. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Wydziału Nauk Społecznych Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.

Jun, J., i G. T. Kyle. (2011). The Effect of Identity Conflict/Facilitation on the Experience of Constraints to Leisure and Constraint Negotiation. *Journal of Leisure Research*, 43(2), 176-204. DOI: 10.1080/00222216.2011.11950232.

Jung, J-H., i D.-R. Chang. (2017). Types of creativity—Fostering multiple intelligences in design convergence talents. *Thinking Skills and Creativity*, 23, 101-111. <https://doi.org/10.1016/j.tsc.2016.12.001>.

Kabrońska, J. (2016). Artysta i analityk. Big data w przestrzeni kultury. W: *Kultura od nowa. Badania – trendy – praktyka*, red. G. D. Stunża i K. Stachura, 61-68. Gdańsk: Instytut Kultury Miejskiej.

Kaczmarek, S., i J. Posłuszna. (2019). Uwarunkowania finansowania twórców i artystów w Polsce. *Optimum. Economic Studies*, 3(97), 177-188. DOI: 10.15290/oes.2019.03.97.12.

Kalandyk, M. (2010). Etniczny konflikt o tożsamość a zmiana identyfikacji językowej Tybetańczyków w Tybetańskim Regionie Autonomicznym. *Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów Uniwersytetu Jagiellońskiego*, 1, 37-47.

Kamisińska, D. (2013). Dwa bałwany rozmawiają o... sztuce. *Estetyka i Krytyka*, 30(3), 55-70.

Karelaia, N., i L. Guillén. (2014). Me, a woman anda leader: Positive social identity and identity conflict. *Organizational Behavior and Human Decision Processes*, 125(2), 204-219. <https://doi.org/10.1016/j.obhdp.2014.08.002>.

Kehily, M. J. (2009). What is identity? A sociological perspective. W: *ESRC Seminar Series: The educational and social impact of new technologies on young people in Britain*. London School of Economics.

Kietlińska, B. (2012). Znaczenie kompetencji kulturowych i artystycznych w odbiorze sztuki. W: *Co z tym odbiorcą?, Wokół zagadnienia odbioru sztuki*, red. M. Kędziora, W. Nowak i J. Ryczek, 93-101. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Wydziału Nauk Społecznych UAM.

Killan, T. A. (2018). *Artistic Freedom V. Censorship: An Ethics Research*. Paper detailing the debate of denying government funding of controversial artists, Th 421 Ethics.

Kisiel, P. (2020). 'The Wayfarer' ("The Pedlar") by Hieronymus Bosch as an Archetypal Image of an 'Other-Stranger'. *Przegląd Socjologii Jakościowej*, 16(2), 46-61.

Kluszczyński, R. W. (2020). Sztuka nowych mediów i jej przeobrażenia. *Aspiracje*, 61(3), 77-90.

Kluszczyński, R. W. (2017). Sztuka w poszukiwaniu tożsamości. Wstęp do rozważań na temat związków sztuki, nauki i technologii. *Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Lublin-Polonia*, 15(2), 9-19. DOI: 10.17951/1.2017.15.2.9.

Kłoskowska, A. (2007). *Socjologia kultury*, Warszawa: PWN.

Kłoskowska, A. (1996). *Kultury narodowe u korzeni*. Warszawa: PWN.

Kłoskowska, A. (1992). Tożsamość i identyfikacja narodowa w perspektywie historycznej i psychologicznej. *Kultura i Społeczeństwo*, 1, 131-141.

Kłusek-Wojciszke, B. (2020). *Konflikt w organizacji. Style postępowania*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.

Kociuba, J. (2016). Kulturowe tło dysfunkcji tożsamości jednostki. *Kultura i Wartości*, 18, 15-35.

Kodden, B. (2020). *The Art of Sustainable Performance*. Cham: Springer.

Konecki, K. T. (2016.). O socjologii jakościowej. *Roczniki Nauk Społecznych*, 8(4), 7-34. DOI: <http://dx.doi.org/10.18290/rns.2016.44.4-1>.

Konecki, K. T. (2000). *Studia z metodologii badań jakościowych. Teoria ugruntowana*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Kopec, K. (2016a). Praca artystów w kulturze uczestnictwa. *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Cultura*, 8(2), 49-59.

Kopec, K. (2016b). Zawód: artysta. Specyfika zawodów artystycznych w elastycznym kapitalizmie. W: *Technokultura: transhumanizm i sztuka cyfrowa*, red. D. Gałuszka, G. Ptaszek, i D. Żuchowska-Skiba, 255-272. Kraków: Libron.

Korporowicz, L. (2012). Polimorficzna przestrzeń tożsamości. *Politeja*, 20(2), 77-95. <https://www.jstor.org/stable/24920064>.

Kosman, M. (2020). The Sociology of Translation: At the Intersection of Social Sciences i the Humanities. The Case of The Golden Key, or the Adventures of Buratino. *Przegląd Socjologii Jakościowej*, 16(2), 62-78.

Kostyrek K., i T. Kostyrek. (1972). *Problemy sztuki współczesnej. O różnorodnych postawach twórczych i ich społecznych determinantach w poznańskim środowisku plastycznym*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.

Kowalczyk, A. (2014). Edukacyjno-poznawcza funkcja dramy w kontekście oddziaływań resocjalizacyjnych. W: *Rozwiązywanie sytuacji konfliktowych w wymiarze jednostkowym i społecznym*, (red.) M. Plucińska, 159-170. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Wydziału Nauk Społecznych Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.

Kowalewski, M., Nowak A., i R. Thurow. (2016). Środowisko twórcze: lokalność, różnicowanie, odróżnianie się. W: *Kultura od nowa. Badania – trendy – praktyka*, red. G. D. Stunża i K. Stachura, 51-59. Gdańsk: Instytut Kultury Miejskiej.

Kowalewski, M., Nowak A., i R. Thurow. (2011). *Czy kultura może wzmacniać spójność społeczną? Studium przypadku: szczecińskie podmioty kultury wobec problemów społecznych*, Szczecin: ZAPOL Dmochowski, Sobczyk Sp. j.

Kozina, A. (2017). Typologia konfliktów w zarządzaniu projektami. *Organizacja i Kierowanie*, 3, 95-108.

(red.) Kozłowski, M., Sowa J., i K. Szreder. (2014). *Fabryka sztuki. Podział pracy oraz dystrybucja kapitałów społecznych w polu sztuk wizualnych we współczesnej Polsce. Raport z badań*. Warszawa: Wolny Uniwersytet Warszawy.

Kozubska, A. i P. Ziółkowski (2019). *Wspieranie rozwoju dziecka zdolnego w rodzinie*. Bydgoszcz: Wydawnictwo Uczelniane Wyższej Szkoły Gospodarki.

Krajewska, M. (2019). Konflikty w organizacji a motywacja pracowników do pracy. *Akademia Zarządzania*, 3(3), 29-41.

Krajewski, M. (2017). „Ja poszerzam”, „Ty poszerzasz”... Poszerzanie pola kultury i wynikające stąd nieporozumienia. W: *Pomorskie poszerzenie pola kultury: dylematy – konteksty – działania.*, red. C. Obracht-Prondzyński i P. Zbieranek, 29-42. Gdańsk: Nadbałtyckie Centrum Kultury, Instytucja Kultury Samorządu Województwa Pomorskiego, Uniwersytet Gdański, Pomorskie Centrum Badań nad Kulturą.

Krajewski, M. (2012). Od odbiorcy do uczestnika. Znikający widz i jego współcześni następcy. W: *Co z tym odbiorcą?, Wokół zagadnienia odbioru sztuki*, red. M. Kędziora, W. Nowak i J. Ryczek, 79-91. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Wydziału Nauk Społecznych UAM.

Krajewski, M. i M. Frąckowiak. (2021). Umiarkowana bezinteresowność. Sztuka i pieniądze w opiniach polskich artystów i artystek. *Przegląd Socjologiczny*, 70(2), 53-76. DOI: <https://doi.org/10.26485/PS/2021/70.2/4>.

Krajewski, M., i F. Schmidt. (2018). *Wizualne Niewidzialne. Sztuki wizualne w Polsce – stan, rola, znaczenie*. Warszawa: Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie.

Krajewski M., i F. Schmidt. (2017). Co to znaczy być artystą/artystką? *Kultura i Sztuka*, 1, 69-97.

(red.), Krajewski M., i A. Skórzyńska. (2017). *Diagnoza w kulturze*, Warszawa: Narodowe Centrum Kultury.

Krajewski M., i A. Zeidler-Janiszewska. (2010). Kilka uwag o kłopotach z wartościowaniem sztuki. *Kultura współczesna*, 4, 5-13.

Krauze-Sikorska, H. (2012). Net Art – nowa przestrzeń artystycznej kreacji młodzieży. W: *Media – Edukacja – Kultura*, red. W. Skrzydlewski i S. Dylak, 143-155. Poznań–Rzeszów: Polskie Towarzystwo Technologii i Mediów Edukacyjnych.

Krawczak, E. (2013). *Konteksty polskiej socjologii sztuki*, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.

Kroeber, A. L. (2002). *Istota kultury*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Kroeber, A. L., i C. Kluckhohn. (1952). *Culture. A Critical Review of Concepts and Definitions*, Massachusetts.

Kruczkowska, P. (2016). Urzędnik kontra menadżer – przemiany roli kierownika instytucji kultury. *Przegląd Socjologii Jakościowej*, 2, 192-211.

Krzysztofek, K. (2010). Tendencje rozwoju kreatywnej ekonomii w sieciach. W: *Od przemysłów kultury do kreatywnej gospodarki*, red. A. Gwóźdź, 94-112. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury.

Kubera, J. (2013). Po postmodernizmie, czyli silne identyfikacje i słabe tożsamości. *Nauka*, 1, 97-108.

Kubica-Heller, G. (2013). Smutek tropików i smutni artyści. Klasyczne dzieło Klasyczne dzieło Claude Lévi-Straussa jako inspiracja współczesnej polskiej sztuki konceptualnej. *Obserwatorium Kultury*, 3, 248-262.

Kuciński, K. (2011). Glokalizacja jako indygenizacja globalizacji. *Rocznik Żyrardowski*, 9, 15-39.

Kuczyńska, A. (1973). Ocalenie przez sztukę. Poglądy estetyczne Herberta Read. W: *Sztuka i społeczeństwo. Ocalenie przez sztukę*, (red.) A. Kuczyńska, 40-41. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.

Kukielko-Rogozińska, K. (2020). Following the Footprints of Edward S. Curtis: A Tale of the Vanishing Race. *Przegląd Socjologii Jakościowej*, 16(2), 36-45.

Kulas, P. (2013). Pomędzy autobiografią a biografią. Biografia literacka jako źródło badań socjologicznych. *Przegląd Socjologii Jakościowej*, 4(9), 64–81 [dostęp 21.03.2020]. Dostępny w Internecie: <[www.przegladsocjologiijakosciowej.org](http://www.przegladsocjologiijakosciowej.org)>.

Kwiatkowski, P. T., i B. Nessel-Łukasik. (2017). *Publiczność muzeów w Polsce. Badania pilotażowe. Raport*, Warszawa: Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów.

Landau-Czajka, A. (2006). *Syn będzie Lech... Asymilacja Żydów w Polsce międzywojennej*, Warszawa: Wydawnictwo Neriton.

Lee, B., Fraser, I., i I. Fillis. (2022). To sell or not to sell? Pricing strategies of newly-graduated artists. *Journal of Business Research*, 145, 595-604. <https://doi.org/10.1016/j.jbusres.2022.03.035>.

Leszczyńska, E. (2019). *Polacy w sieci. Analiza przemian użytkowania Internetu*, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.

Leszniewski, T. (2007). Moda i tożsamość – dylematy współczesnego człowieka w świecie konsumpcji. W: *Rozkoszna zaraza. O rządach mody i kulturze konsumpcji*, red. T. Szlendak i K. Pietrowicz, 49-61. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.

Lewandowski, M. (2013). Sprawność zarządzania instytucjami kultury. *Studia ekonomiczne. Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Ekonomicznego w Katowicach*, 168, 139-151.

Lewandowski, M. (2010). W poszukiwaniu znaczenia zarządzania kulturą. *Zarządzanie w kulturze*, 11, 19-30.

Lewicka, B. (2021). Zróżnicowanie kulturowe a świat artystyczny. Przypadek Nowego Jorku przełomu XIX i XX wieku. *Studia Socjologiczne*, 2, 97-123. <https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=962320>.



Levine, C. (2013). *Od prowokacji do demokracji. Czyli o tym, dlaczego potrzebna nam sztuka*, Warszawa: Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA.

Lin, E.-Y. (2008). Family and social influences on identity conflict in overseas Chinese. *International Journal of Intercultural Relations*, 32(2), 130-141. <https://doi.org/10.1016/j.ijintrel.2007.09.005>.

Linkiewicz, E. (2014). Sztuki plastyczne w procesie kształtowania osobowości i postawy otwartej na świat. W: *Sztuka, edukacja, kultura. Z teorii i praktyki edukacji artystycznej*, red. U. Szuścik, E. Linkiewicz, 280-292. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.

Linkiewicz, E. (2011). Język sztuki – zewnętrzne i ukryte treści przekazu wizualnego. W: *Komunikowanie artystyczne*, red. M. Stępnik, 13-22. Lublin: Wyższa Szkoła Przedsiębiorczości i Administracji w Lublinie.

Lipińska-Grobelny, A. (2014). Wpływ płci na relacje konfliktu między życiem osobistym i zawodowym z zadowoleniem z pracy i zadowoleniem z małżeństwa. *Acta Universitatis Lodzianae Folia Sociologica*, 51, 169-185.

Lubaś, M. (2008). Tradycjonalizacja kultury. O zaletach i ograniczeniach koncepcji tradycji wymyślonych. W: *Tworzenie i odtwarzanie kultury*, red. G. Kubica i M. Lubaś, 33-69. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Lukács, G. (1988). *Historia i świadomość klasowa. Studia o marksistowskiej dialektyce*, Warszawa: PWN.

Luyckx, K., Klimstra, T. A., Duriez, B., Van Petegem, S., Beyers, W., Teppers, E., i L. Goossens. (2013). Personal identity processes i self-esteem: Temporal sequences in high school and college students. *Journal of Research in Personality*, 47(2), 159-170. <https://doi.org/10.1016/j.jrp.2012.10.005>.

Ługowska, A. (2012). Miejsce sztuki – sztuka miejsca. *Estetyka i Krytyka*, 25(2), 131-143.

Łysiński, J. (2012). Paradygmaty współczesnego zarządzania kulturą w Polsce. *Zeszyty Naukowe Małopolskiej Wyższej Szkoły Ekonomicznej w Tarnowie*, 20(1), 99-111.

Macalik, J., i M. Pluta-Olearnik. (2017). Publiczność muzealna w świetle badań marketingowych – od frekwencji do satysfakcji klienta. *Handel Wewnętrzny*, 2(367), 259-269.

Machaj, I. (2017). Walory poznawcze kategorii tożsamości społecznej jednostki. W: *Tożsamość i identyfikacje. Propozycje teoretyczne – doświadczenia badawcze*, (red.) E. Smolarkiewicz, i J. Kubera, 17-31. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.

Machnik-Słomka, J. (2015). Zachowania twórcze w organizacjach wysokich technologii. *Zeszyty Naukowe Politechniki Częstochowskiej. Zarządzanie*, 19, 216-228.

Maciąg, R. (2014). Dziedzictwo kulturowe jako temat ponowoczesny. *Zarządzanie w kulturze*, 15, 19-27.

Madera, J. M., King, E. B., i M. R. Hebl. (2012). Bringing social identity to work: The influence of manifestation and suppression on perceived discrimination, job satisfaction, and turnover intentions. *Cultural Diversity and Ethnic Minority Psychology*, 18(2), 165–170. <https://doi.org/10.1037/a0027724>.

Maene, C., Van Rossem, R., i P. Stevens. (2021). Entangled identities and acculturation: Comparing majority and minority adolescents' multiple identity profiles in Belgium. *International Journal of Intercultural Relations*, 85, 112-121. <https://doi.org/10.1016/j.ijintrel.2021.09.004>.

Majcherek, J. A. (2020). Talent i uzdolnienia jako kategorie ekonomiczne. *Studia Ekonomiczne. Gospodarka-Społeczeństwo-Środowisko*, 1(5), 18-26.

Majcherek, J. A. (2017). Trwanie, nuda, zmiana. *Kultura i Rozwój*, 4(5), 54-63. DOI: 10.7366/KIR.2017.4.5.04.

Majcherek, J. A. (2009). *Kultura, osoba, tożsamość. Z zagadnień filozofii i socjologii kultury*. Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego.

Majchrzyk, M. (2016). Mass kultura, popkultura, postkultura – transformacje pojęcia „kultury współczesnej”. W: *Języki (pop)kultury w literaturze, mediach i filmie*, red. M. Kocot, i K. Szafraniec. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.

Majewska, E., i A. Nabokina. (2013). *Cenzura, płęć, demokracja. Raport o ograniczeniach wolności twórczej w Europie Środkowej i Wschodniej*, Warszawa: Fundacja im. Heinricha Bölla.

Malinowski, B. (2000). *Jednostka, społeczność, kultura*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Manago, A. M. (2015). Media and the Development of Identity. W: *Emerging Trends in the Social and Behavioral Sciences*, (ed.) R. Scott, i S. Kosslyn. John Wiley & Sons, Inc.

Manczak, I. (2016). Instytucje kultury jako ogniwa dystrybucji marketingowych produktów miast. *Marketing i Zarządzanie*, 4(45), 73-81.

Mannheim, K. (1974). *Człowiek i społeczeństwo w dobie przebudowy*, Warszawa.

Markowska, B. (2015). Kapitał jako kategoria analityczna: Marks – Bourdieu. *Zoon Politikon*, 6, 109-125. DOI: 10.19247/ZOON201512.

Marks, K. (1887). *Capital. A Critique of Political Economy*. Moscow: Progress Publishers.

Marody, M. (2014). *Jednostka po nowoczesności. Perspektywa socjologiczna*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.

Matuchniak-Krasuska, A. (2015). Koncepcja habitusu u Pierre'a Bourdieu. *Hybris*, 31, 77-111.

Matuchniak-Krasuska, A. (2013). Emocje w polu dóbr symbolicznych. Od Leonarda da Vinci do Jerzego Dudy-Gracza. *Przegląd Socjologii Jakościowej*, 2, 46–69.

Matuchniak-Krasuska, A. (2007). Odbiorca sztuki czy agent pola artystycznego. Elementy socjologii sztuki Pierre'a Bourdieu. *Acta Universitatis Lodziensis Folia Sociologica*, 32, 27-42.

Matyjewicz, M. (2009). Potrzeby kulturalne współczesnego społeczeństwa. W: *Dom kultury w XXI wieku – wizje, niepokoje, rozwiązania*, red. B. Jedlewska i B. Skrzypczak, 28-34. Olsztyn: Centrum Edukacji i Inicjatyw Kulturalnych.

Maxwell, J. A. (2012). *Qualitative Research Design. An Interactive Approach*, SAGE Publications, Inc.

Maźnica, Ł. (2016). Cyfrowe zasoby kultury i ich wartość. W: *Użytkownik, zasoby, strategie. Instytucje kultury w środowisku cyfrowym*, red. K. Czerwińska, 33-37. Warszawa: Narodowy Instytut Audiowizualny.

McHardy, J., i A. Ratcliffe. (2017). *Identity conflict: A framework and empirical investigation*, Sheffield: Sheffield Economic Research Paper Series.

McLuhan, M. (2001). *Wybór tekstów*, Poznań: Wydawnictwo Zyski i Spółka.

Mead, G. H. (1972). *Mind, Self, and Society. From the Standpoint of a Social Behaviorist*. Chicago-London: The University of Chicago Press.

Mead, M. (1935). *Sex and Temperament In Three Primitive Societies*. London-Henley: Routledge & Kegan Paul.

Meissner, P., Poensgen, C., i W. Torsten. (2020) How hot cognition can lead us astray: The effect of anger on strategic decision making. *European Management Journal*. <https://doi.org/10.1016/j.emj.2020.09.010>.

Melchior, M. (1990). *Społeczna tożsamość jednostki (w świetle wywiadów z Polakami pochodzenia żydowskiego, urodzonymi w latach 1944-1955)*, Warszawa: Uniwersytet Warszawski.

Michalczyk, S. (2017). Kognicje i emocje w procesie recepcji mediów. *Rocznik Prasoznawczy*, 11, 11-31.

Miński, R. (2017). Wywiad pogłębiony jako technika badawcza. Możliwości wykorzystania IDI w badaniach ewaluacyjnych. *Przegląd Socjologii Jakościowej*, 13(3), 30-51. [dostęp 01.04.2022]. Dostępny w Internecie: <[www.przegladsocjologiijakosciowej.org](http://www.przegladsocjologiijakosciowej.org)>.

Mirski, A. (2013). Ekonomia kreatywności w zarządzaniu kulturą. *Zarządzanie w kulturze*, 14, 35-47.

Mirski, A. (2011). Twórczość jako źródło kultury. *Zarządzanie w kulturze*, 2, 159-180.

Mok, A., i M. W. Morris. (2010). An upside to bicultural identity conflict: Resisting groupthink in cultural ingroups. *Journal of Experimental Social Psychology*, 46(6), 1114-1117. <https://doi.org/10.1016/j.jesp.2010.05.020>.

Mok, A., i M. W. Morris. (2009). Cultural chameleons and iconoclasts: Assimilation and reactance to cultural cues in biculturals' expressed personalities as a function of identity conflict. *Journal of Experimental Social Psychology*, 45(4), 884-889. <https://doi.org/10.1016/j.jesp.2009.04.004>.

Moore, B. (1966). *Social Origins of Dictatorship and Democracy. Lord and Peasant in the Making of the Modern World*. Harmondsworth: Penguin Books Ltd.

Mucha, J. (2011). Jak badać dynamikę i konflikt w społeczeństwie polskim. *Studia Socjologiczne*, 1(200), 339-351.

Mucha, J. (1978). *Konflikt i społeczeństwo. Z problematyki konfliktu społecznego we współczesnych teoriach zachodnich*. Warszawa: PWN.

Myślak, D. A., i M. M. Siudak. (2019). Internetowi artyści i ich twórczość (nie tylko) w Sieci. *Media – Kultura – Komunikacja Społeczna*, 3(12), 71–93. <https://doi.org/10.31648/mkks.3054>.

Nadrowski, H. (2016). Artysta między godnością a zawstydzeniem. „Impresje” nie tylko o dokonaniach artystycznych. *Studia Theologica Varsaviensia*, 1, 159-176.

Nagel, I., i H. B. G. Ganzeboom. (2015). Art and Socialisation. W: *International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences*, ed. J. D. Wright, 7-14. Elsevier.

Negus, K., i M. Pickering. (2010). Przemysł. W: *Od przemysłów kultury do kreatywnej gospodarki*, red. A. Gwóźdź, 14-33. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury.

Nęcka, E. (2001). *Psychologia twórczości*, Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne.

Nikitorowicz, J. (2018). Edukacja międzykulturowa w procesie wspierania rozwoju tożsamości w warunkach wielokulturowości. *Kultura i Edukacja*, 3(121), 55–68. DOI: 10.15804/kie.2018.03.04.

Nikitorowicz, J. (2017). Tożsamościowe skutki wielokulturowości. Wielość kultur w jednym człowieku czy ekstremizm i separatyzm kulturowy? *Lubelski Rocznik Pedagogiczny*, 36(3), 13-24. DOI: 10.17951/lrp.2017.36.3.13.

Niziołek, K. (2015). *Sztuka społeczna. Koncepcje – dyskursy – praktyki*, Białystok: Wydział Historyczno-Socjologiczny Uniwersytetu w Białymstoku, Fundacja Uniwersytetu w Białymstoku Universitas Bialostocensis.

Nowak, S. (2008). *Metodologia badań społecznych*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Obidzińska, B. J. (2015). Inspiracja artystyczna, forma i zaangażowanie. *Kultura-Społeczeństwo-Edukacja*, 2(8), 47-58.

Obuchowska, I. (2005). Adolescencja. W: *Psychologia rozwoju człowieka. Charakterystyka okresów życia człowieka*, red. B. Harwas-Napierała i J. Trempała, 163–202. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Olechnicki, K. (2009). *Fotoblogi, pamiętniki z opcją przekazu. Fotografia i fotoblogerzy w kulturze konsumpcyjnej*, Warszawa: Wydawnictwa Akademicki i Profesjonalne.

Oppenheim, A. N. (2004). *Kwestionariusze, wywiady, pomiary postaw*, Poznań: Zysk i S-ka Wydawnictwo.

Organista, N., i M. Lenartowicz. (2019). Klasa społeczna a poziom i zróżnicowanie rodzinnej aktywności sportowo-rekreacyjnej. Wyniki badań jakościowych. *Przegląd Socjologii Jakościowej*, 15(3), 116–135. DOI: <http://dx.doi.org/10.18778/1733-8069.15.3.07>.

Orzech, L. (1988). Refleksje nad współczesną wrażliwością artystyczną. *Rocznik Naukowo-Dydaktyczny*, 117, 31-46.

Oseka, A. (1978). *Mitologie artysty*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

Ostrowska, M. (2017). Konflikty w pracy – ich przyczyny i sposoby rozwiązywania. *Bezpieczeństwo Pracy*, 9, 12-15.

Palczyński, T. (2008). *Socjologia tożsamości*, Kraków: Krakowska Szkoła Wyższa im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego.

Paruzel-Czachura, M. (2013). Jakość życia a poczucie sukcesu i merkantylizm psychiczny u osób aktywnych zawodowo. *Chowanna*, 1, 39-64.

Pawłowska, A. (2021). Izolacja a paradoks otwarcia. Przestrzeń w życiu człowieka i różne aspekty jej zamknięcia. *inAW Journal – Multidisciplinary Academic Magazine*, 1(2), 183-196. <https://doi.org/10.52652/inaw.81>

Pilarska, A. (2012). *Ja i tożsamość a dobrostan psychiczny*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe Wydziału Nauk Społecznych UAM.

Piłat-Borcuch, M. (2013). Konflikt ról społecznych – przypadek kobiet na Górnym Śląsku. *Górnośląskie Studia Socjologiczne. Seria Nowa*, 4, 133-147.

Piórkowski, P. D. (2016). *Autorytety. Idole, pozory, eksperci i celebryci*. Wydawnictwo Witanet.

Plipat, S. (2018). *The state of artistic freedom*. Freemuse

Pokojska, W. (2020). Polityka kulturalna. Współczesne wyzwania – przykład Niemiec. W: *Zarządzanie w kulturze: Teoria i praktyka*, red. A. Pluszyńska, A. Konior, i Ł. Gawęł, 13-24. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Popper, K. (2002). *Logika odkrycia naukowego*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Popper, K. (1992). *Wiedza obiektywna. Ewolucyjna teoria epistemologiczna*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Potocka, M. A. (2013). Publiczny sens sztuki w kontekście paradygmatu. *Estetyka i Krytyka*, 30(3), 87-98.

Prochera, P. (2021). Literatura w polu. O (nie)zależności współczesnego polskiego pisarstwa w świetle teorii Pierre'a Bourdieu. *Media – Kultura – Komunikacja Społeczna*, 1(16), 77–93. <https://doi.org/10.31648/mkks.6284>.

Przybylski, R. K. (2013). Pozostając w aurze dzieł sztuki. W: *Cienie wielkich artystów. Gustaw Herling-Grudziński i dawne malarstwo europejskie*, red. A. Stankowska, M. Śniedziewska i M. Telicki, 21-33. Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk.

Pucek, Z. (2004). Tożsamość w przestrzeni wielokulturowej. *Państwo i Społeczeństwo*, 3, 25-42.

Quarantelli, E. L., i J. Cooper. (1966). Self Conceptions and Others: A Further Test of the Meadian Hypotheses. *Sociological Quarterly*, 7, 281-297.

Rafałowski, W. (2015). Społeczne korelaty i konsekwencje dostępności kultury. W: *Statystyka kultury w Polsce i Europie. Aktualne zagadnienia*, red. T. Kukółowicz, 75-89. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury.

Rakowski, T., i A. Skórzyńska. (2017). Metodologie i ujęcia. W: *Diagnoza w kulturze*, red. M. Krajewski i A. Skórzyńska, 39-40. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury.

Ramarajan, L., Rothbard, N. P., i S. L. Wilk. (2018). Discordant vs. Harmonious Selves: The Effects of Identity Conflict and Enhancement on Sales Performance in Employee–Customer Interactions. *Academy of Management Journal*, 60(6). <https://doi.org/10.5465/amj.2014.1142>.

Rancew-Sikora, D. (2020). Od redaktorek: Sztuka w socjologii jakościowej bez rewolucji. Krótkie wprowadzenie. *Przegląd Socjologii Jakościowej*, 2, 6–14.

Rancew-Sikora D., i B. Cymbrowski. (2016a). Dylematy etyczne i ryzyko w badaniach terenowych. *Przegląd Socjologii Jakościowej*, 3, 6-21.

Rancew-Sikora, D., i B. Cymbrowski. (2016b). W stronę socjologicznego ujęcia etyki badań naukowych. *Przegląd Socjologii Jakościowej*, 3, 22-39.

Ratajczak, M. (2020). Kryzys doświadczenia i autorytetu. Esej filozoficzno-polityczny. *Teksty Drugie*, 4, 296–316. DOI: <http://journals.openedition.org/td/17490>.

Rentschler, R., Fillis, I., i B. Lee. (2021). Artists versus arts council: A longitudinal analysis of brand legitimacy. *Poetics*, article 101623. <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2021.101623>.

Reykowski, J. (2013). Różnice mentalności jako źródła ideologicznych konfliktów. *Nauka*, 3, 17-43.

Ritzer, G. (2004). *Klasyczna teoria socjologiczna*, Poznań: Wydawnictwo Zysk i S-ka.

Robertson, C. (2020). Music, Identity and Peacebuilding. *Music and Arts in Action*, 7(3), 5-22.

Romaniszyn, K. (2010). O ujednocianiu i o swoistości kultur. W: *Jedność i różnorodność. Kultura vs. kultury*, red. E. Reklajtis, R. Wiśniewski, i J. Zdanowski. Warszawa: Oficyna Wydawnicza ASPRA-JR.

Romanowicz, M., Poraj, G. i W. Limont. (2018). Perfekcjonizm i agresja u osób uzdolnionych plastycznie. *Psychologia Wychowawcza*, 14, 204–229. DOI: 10.5604/01.3001.0012.8291.

Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa w Płocku

Rospenk-Spychała, A., i M. Szelaąg. (2016). *Ja i świat, Ja i sztuka*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.

Roszkowska, E. (2006). Rozwój społeczny a rozwiązywanie konfliktów społecznych. W: *Rozwój regionalny a rozwój społeczny*, red. A. F. Bocian, 267-278. Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku.

Rubio, D. (2012). The Material Production of the Spiral Jetty: A Study of Culture in the Making. *Cultural Sociology*, 6, 143-161.

Ruciński, B. J. (1971). Pewien strukturalizm: główne koncepcje Claude Levi-Straussa. *Studia Philosophiae Christianae*, 7(2), 213-241.



Russo, G., i E. van Hoof. (2011). Identities, conflicting behavioural norms and the importance of job attributes. *Journal of Economic Psychology*, 32(1), 103-119. <https://doi.org/10.1016/j.joep.2010.09.002>.

Rusu, M. (2017). Empathy and Communication Through Art. *Review of Artistic Education*, 14, 139-146.

Saboo, A. R., Kumar, V., i G. Ramani. (2016). Evaluating the impact of social media activities on human brand sales. *International Journal of Research in Marketing*, 33(3), 524-541. <https://doi.org/10.1016/j.ijresmar.2015.02.007>.

Sadowski, A. (2011). Socjologia wielokulturowości jako nowa subdyscyplina socjologiczna. *Pogranicze. Studia Społeczne*, 18, 5-25.

Sadura, P. (2017). Poszerzanie bez uprzedzeń: instytucje lokalne i podziały społeczne w nowym dyskursie o kulturze. *Kultura i Rozwój*, 3(4), 54-70.

Salejko-Szyszcak, I. (2011). Klasyfikacja konfliktów w przedsiębiorstwie. *Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zarządzanie*, 404, 137-148.

Santoro, M. (2008). Culture As (And After) Production. *Cultural Sociology*, 2, 7-31.

Sawicka, A. (2007). O ambiwalentnej funkcji świata sztuki. *Sztuka i Filozofia*, 31, 46-66.

Sawyer, R. K. (2021). The iterative and improvisational nature of the creative process. *Journal of Creativity*, 31, article 100002. <https://doi.org/10.1016/j.yjoc.2021.100002>.

Scheitle, C. P., i E. Dabbs. (2021). Religiosity and identity interference among graduate students in the sciences. *Social Science Research*, 93, 102503. <https://doi.org/10.1016/j.ssresearch.2020.102503>.

Schmidt, F. (2017). Metody, narzędzia, techniki. W: *Diagnoza w kulturze*, red. M. Krajewski i A. Skórzyńska, 86. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury.

Schütz, A. (1967). *The Phenomenology of the Social World*, Evanston: Northwestern University Press.

Sęk, M. (2015). Dobór próby przy pomocy metody kuli śnieżkowej (snowball sampling). W: *Praktyki Badawcze*, red. B. Fatyga, 59-76. Warszawa: Instytut Stosowanych Nauk Społecznych UW.

Shepherd, D., i J. M. Haynie. (2009). Family Business, Identity Conflict, and Expedited Entrepreneurial Process: A Process of Resolving Identity Conflict. *Entrepreneurship Theory and Practice*, 33(6), 1245-1264. <https://doi.org/10.1111/j.1540-6520.2009.00344.x>.

Sieradzka-Baziur, B. (2013). Indywidualizm jako pojęcie, *Horyzonty Wychowania*, 12(24), 17-35.

Silverman, D. (2008). *Prowadzenie badań jakościowych*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Simmel, G. (2005). *Socjologia*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Simmel, G. (1997). *Filozofia pieniądza*, Poznań: Wydawnictwo Fund. "Humaniora".

Simmel, G. (1969). The Metropolis and the Mental Life. W: *Classic Essays on the Culture of Cities*, ed. R. Sennet, 47-60. New Jersey: Prentice-Hall Inc., Englewood Cliffs.

Simmel, G. (1904). The Sociology of Conflict. *American Journal of Sociology*, 9(4), 490-525. <https://www.jstor.org/stable/2762175>.

Skocpol, T. (1979). *States and Social Revolutions. A Comparative Analysis of France, Russia and China*. New York: Cambridge University Press.

Smith, R. T., i G. True. (2014). Warring Identities: Identity Conflict and the Mental Distress of American Veterans of the Wars in Iraq and Afghanistan. *Society and Mental Health*, 4(2), 147-161. <https://doi.org/10.1177/2156869313512212>.

Smolarkiewicz, E., i J. Kubera. (2017). Wprowadzenie. Tożsamość i identyfikacje. Propozycje teoretyczne – doświadczenia badawcze. W: *Tożsamość i identyfikacje. Propozycje teoretyczne – doświadczenia badawcze*, (red.) E. Smolarkiewicz, i J. Kubera, 7-13. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.

Sobecki, M. (2018). Wielowymiarowe poczucie tożsamości społeczno-kulturowej. Idea i badanie. Perspektywa pedagogiczna. *Kultura i Edukacja*, 3(121), 85-103. DOI: 10.15804/kie.2018.03.06.

Sobocińska, M. (2019). Tożsamość, rola i mit artysty jako uwarunkowania jego wizerunku. *Zarządzanie w Kulturze*, 20(2), 143-155. DOI:10.4467/20843976ZK.19.010.10527.

Soro, T. (2021). How symbolic value is constructed through utterances: Discursive power and performances of reputation in the field of online art magazines. *Poetics*, article 101572. <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2021.101572>.

Stachura, K. (2020) Bieg z przeszkodami. Ambiwalencje sukcesu artystycznego w poszerzonym polu kultury. *Przegląd Socjologii Jakościowej*, 16(2), 102–127. [dostęp 22.03.2022]. Dostępny w Internecie: <[www.przegladsocjologiijakosciowej.org](http://www.przegladsocjologiijakosciowej.org)>. DOI: <http://dx.doi.org/10.18778/1733-8069.16.2.07>.

Stelmach, K. (2014). Mediatyzacja propagandy – propagandyzacja mediów: wczoraj i dziś. *Zeszyty Prasoznawcze*, 57(2), 408–421. DOI: 10.4467/2299-6362PZ.14.023.2344.

Stokfiszewski, I. (2017). Projekt Ursus Zakłady wokół „zwrotu demokratycznego” w sztuce. *Kultura i Rozwój*, 2(3), 69-86.

Stroink, M. L. i R. N. Lalonde. (2009). Bicultural Identity Conflict in Second-Generation Asian Canadians, *The Journal of Social Psychology*, 149(1), 44-65. DOI: 10.3200/SOCP.149.1.44-65.

Strojna, E., Żywiec-Dąbrowska E. (2014). *Klasyfikacją zawodów i specjalności na potrzeby rynku pracy*, Warszawa: Ministerstwo Pracy i Polityki Społecznej.

Stuart, J. i C. Ward. (2011). Predictors of Ethno-Cultural Identity Conflict Among South Asian Immigrant Youth in New Zealand. *Applied Developmental Science*, 15(3), 117-128. DOI: 10.1080/10888691.2011.587717.

Suchocka A., i I. Królikowska. (2014). Kreowanie tożsamości kulturowej jako wyzwanie XXI wieku. *Colloquium Wydziału Nauk Humanistycznych i Społecznych. Kwartalnik*, 4, 73-88.

Sulek, A. (2002). *Ogród metodologii socjologicznej*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.

Sulek, E. (2016). Czy artysta pracuje? *Czas Kultury*, 3, 38-48.

Syper-Jędrzejak, M., i I. Bednarska-Wnuk. (2019). Znaczenie mindfulness w miejscu pracy – możliwości pobudzania uważności pracowników. *e-mentor*, 2(79), 61–67. <http://dx.doi.org/10.15219/em79.1413>.

(2017). *Sytuacja artystów w Polsce. Wstępne (częstkowe) wyniki badań*, Warszawa: Narodowe Centrum Kultury.

Szczepaniak, K. (2012). Zastosowanie analizy treści w badaniach artykułów prasowych – refleksje metodologiczne. *Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Sociologica*, 42, 83-112.

Szczepaniak, M. (2018). Cyfryzacja jako główny czynnik wpływu na nowe formy współczesnej sztuki a ich przynależność do kategorii kultury artystycznej. *Biuletyn Biblioteki Jagiellońskiej*, 68, 151-165. DOI: 10.26106/9emz-7t58.

Szczepański, M. S., i A. Śliz. (2016). Przeobrażenia kulturowe społeczeństwa polskiego. Próba bilansu 1989–2014. W: *Między wykluczeniem a aktywizacją społeczną. Studia socjologiczne*, red. M. S. Szczepański i P. Rojek-Adamek, 11-28. Kraków: Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego.

Szczepański, M. S., i A. Śliz. (2015). Tożsamość w świecie na rozdrożu. W: *Niedokończone tożsamości społeczne. Szkice socjologiczne*, red. G. Libor, i J. Wódz, 79-96. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.

Szczepański, M. S., i A. Śliz. (2011). Innowacyjny świat - innowacyjna jednostka. *Ruch Prawniczy, Ekonomiczny i Socjologiczny*, 2, 333-344.

Szegda, J. (2020). Wartości i postawy w emocjonalnych narracjach medialnych. Analiza zawartości przekazów mediów mainstreamowych w okresie pierwszej fali SARS-CoV-2. *Zeszyty Naukowe KUL*, 63(4), 21-37. DOI: 10.31743/znkul.13112.

Szlendak, T. (2017). Sześć zjawisk w polskiej kulturze wartych przemyslenia. Dobrych i takich sobie. W: *Pomorskie poszerzenie pola kultury: dylematy – konteksty – działania*, red. C. Obracht-Prondzyński i P. Zbieranek, 63-74. Gdańsk: Nadbałtyckie Centrum Kultury, Instytucja Kultury Samorządu Województwa Pomorskiego, Uniwersytet Gdański, Pomorskie Centrum Badań nad Kulturą.

Szlendak, T. (2013). Kultura nadmiaru w czasach niedomiaru. *Kultura współczesna*, 1, 7-26.

Szlendak, T. (2010). Wielozmysłowa kultura iwentu. Skąd się wzięła, czym się objawia i jak w jej ramach ocenić dobra kultury? *Kultura współczesna*, 4, 80-97.

Szpunar, M. (2017). Wrażliwość (nie tylko) artystyczna. *Kultura i Społeczeństwo*, 1, 123-134. DOI: 10.35757/KiS.2017.61.1.6.

Szreder, K. (2018). Instituting the Common in Artistic Circulation: From Entrepreneurship of the Self to Entrepreneurship of the Multitude. *Praktyka Teoretyczna*, 27(1), 193-223.

- Szreder, K. (2016). In Circulation. Structural Opportunism as a Method of Organizing Work i Life of the Participants of Artistic Circulation. *Czas Kultury*, 3, 24-44.
- Sztabiński, G. (2010a). Oddefiniowanie artysty. *Sztuka i Filozofia*, 36, 21-29.
- Sztabiński, G. (2010b). Profesjonalizacja wolności. Swoboda artysty w sztuce współczesnej. *Estetyka i Krytyka*, 17/18, 11-32.
- Sztumski, J. (1987). *Konflikt społeczny*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Szuba, A. (2018). Performatywne alter ego. *Dyskurs*, 26, 108-133.
- Szulborska-Łukaszewicz, J. (2013). Zarządzanie publiczną instytucją kultury w Polsce – misja a ekonomika. *Zarządzanie w kulturze*, 14, 13-33.
- Szymańska, A. (2013a). Główne podmioty świata sztuki. Refleksje na temat roli kuratora. *Kultura i Społeczeństwo*, 4, 167-181. DOI: 10.2478/kultura-2014-0009.
- Szymańska, A. (2013b). Współczesna forma skandalu artystycznego. Czy warto być artystą-skandalistą? *Kultura i Społeczeństwo*, 1, 117-130. DOI: 10.2478/kultura-2013-0007.
- Szymańska-Palaczyk, A. (2017). Marka artystyczna. Jak rozumiane jest pojęcie marki w świecie sztuki? *Kultura i Społeczeństwo*, 1, 231-251. DOI: 10.35757/KiS.2017.61.1.12.
- Szymańska-Palaczyk, A. (2015). *Marka artystyczna jako fenomen społeczny. Tworzenie, zróżnicowanie i role marek artystycznych we współczesnej Polsce. Raport z badań*. Poznań.
- Szymański, M. J. (2016). Kim jestem? Tożsamość Jako zadanie w czasach gwałtownej zmiany społecznej. *Lubelski Rocznik Pedagogiczny*, 35(1), 11-24. DOI: 10.17951/lrp.2016.35.1.11.
- Ślęzak, P. (2019). Rozważania o wolności twórczości i jej ograniczeniach. *Zeszyty Naukowe KUL*, 3(247), 109-132. DOI: 10.31743/zn.2019.62.3.07.
- Ślęzak, I. (2009). Stawanie się poetą. Analiza interakcjonistyczno-symboliczna. *Przegląd Socjologii Jakościowej*, 1, 1-167.
- Śliz, A. i M. S. Szczepański. (2011). Konflikt społeczny i jego funkcje. Między destrukcją a kreacją. *Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska Lublin-Polonia*, 36(2), 7-25.
- Taine, H. (2010). *Filozofia sztuki*, Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria.

- Tajfel, H. (1974). Social Identity and Inter group Behaviour. *Social Science Information*, 13(2), 65-93.
- Tajfel, H., Billig, M., Budny, R. P., i C. Flament. (1971). Social Categorization and Inter group Behavior. *European Journal of Social Psychology*, 1(2), 149-178.
- Tan, K. S. Y., i C. M. L. Chan. (2018). Unequal access: Applying Bourdieu's practice theory to illuminate the challenges of ICT use among senior citizens in Singapore. *Journal of Aging Studies*, 47, 123-131. <https://doi.org/10.1016/j.jaging.2018.04.002>.
- Tang, C. (2021). Application of internet thinking in the teaching of environmental art design. *Microprocessors and Microsystems*, 81, 103712.
- Taras, M. (2013). „Podróże artystyczne – codzienność w sztuce”. Perspektywa jednej narracji. *Drogi Edukacji*, 1, 11-23.
- Tatarkiewicz, W. (1982). *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa: PWN.
- Ten Eyck, T. A., i L. Busch. (2012). Justifying the Art Critique: Clement Greenberg, Michael Kimmelman, and Orders of Worth in Art Criticism. *Cultural Sociology*, 6(2), 217-231.
- Tendera, P. i W. Rubiś. (2016). O wyzwoleniu sztuki od państwa. *Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ. Nauki Humanistyczne*, 15(4), 115-122.
- Thirlway, F. (2018). How will e-cigarettes affect health inequalities? Applying Bourdieu to smoking and cessation. *International Journal of Drug Policy*, 54, 99-104. <https://doi.org/10.1016/j.drugpo.2018.01.009>.
- Tilly, C. (1978). *From Mobilization to Revolution*. New York: Random House.
- Törrönen, J., Samuelsson, E., Roumeliotis, F., Room, R., i L. Kraus. (2021). ‘Social health’, ‘physical health’, and well-being: Analysing with bourdieusian concepts the interplay between the practices of heavy drinking and exercise among young people. *International Journal of Drug Policy*, 91, article 102825. <https://doi.org/10.1016/j.drugpo.2020.102825>.
- Turner, J. H. (2006). *Struktura teorii socjologicznej*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Tyszka, A. (1971). *Uczestnictwo w kulturze. O różnorodności stylów życia*, Warszawa: PWN.

Veldman, J., Meeussen, L., Van Laar, C. i K. Phaet. (2017). Women (Do Not) Belong Here: Gender-Work Identity Conflict among Female Police Officers. *Frontiers in Psychology*, 8, 130. DOI: 10.3389/fpsyg.2017.00130.

Velthuis, O. (2003). Symbolic meanings of prices: Constructing the value of contemporary art in Amsterdam and New York galleries. *Theory and Society*, 2, 181-215.

Vleioras, G., Bosma, H. A. (2005). Are Identity Styles Important for Psychological Well-being? *Journal of Adolescence*, 28, 397-409. DOI: 10.1016/j.adolescence.2004.09.001.

Wacquant, L. (2018). Four transversal principles for putting Bourdieu to work. *Anthropological Theory*, 18(1), 3–17.

Wagner, I. (2005). Sprzężenie karier. Konstrukcja karier w środowiskach artystycznych i intelektualnych. *Przegląd Socjologii Jakościowej*, 1, 20-41.

Wallerstein, I. (2011). *The Modern World System. Capitalist Agriculture and the Origins of the European World-Economy in the Sixteenth Century*. London: University of California Press, Ltd.

Wallis, A. (1978). *Kultura i więź przestrzenna*, Warszawa: Książka i Wiedza.

Walsh, R. (2011). Lifestyle and Mental Health. *American Psychologist*, 66(7), 579-592.

Walton, R. E. (1969). *Interorganizational Decision Making and Identity Conflict. Special technical report no. 2*, Harvard University Cambridge Mass Graduate School of Business Administration.

Wang, V., i J. V. Tucker. (2021). 'I am not a number': Conceptualising identity in digital surveillance. *Technology in Society*, 67, artykuł 101772. <https://doi.org/10.1016/j.techsoc.2021.101772>.

Ward, C., Stuart, J. i L. Kus. (2011). The Construction and Validation of a Measure of Ethno-Cultural Identity Conflict. *Journal of Personality Assessment*, 93(5), 462-473. DOI: 10.1080/00223891.2011.558872.

Wasilewski, M. (2011). Odszkolnić Akademię. *Zeszyty Artystyczne*, 21, 101-108.

Waszczyńska, K. (2014). Wokół problematyki tożsamości. *Rocznik Towarzystwa Naukowego Płockiego*, 6, 48-73.

Weber, M. (2004). *Racjonalność, władza, odczarowanie*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.

Weber, M. (2002). *Gospodarka i społeczeństwo. Zarys socjologii rozumiejącej*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Weber, S. (2009). *Teatralność jako medium*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Wieczorkowska, M. (2008). Hedonizm współczesnego społeczeństwa konsumpcyjnego. *Annales. Etyka w życiu gospodarczym*, 11(2), 161-169.

Wielecki, K. (2006). Społeczne aspekty kultury masowej. *Studia europeistyczne. Studia Europejskie*, 2, 33-51.

Wielecki, K. (1990). Społeczne czynniki tożsamości pokoleniowej młodzieży. *Studia Socjologiczne*, 1-2, 61-82.

Wiśniewski, R. i T. Kukołowicz. (2017). Pięć kierunków poszerzania pola kultury, czyli uwagi o współczesnej polityce kulturalnej. W: *Pomorskie poszerzenie pola kultury: dylematy – konteksty – działania*, red. C. Obracht-Prondzyński i P. Zbieranek, 95-119. Gdańsk: Nadbałtyckie Centrum Kultury, Instytucja Kultury Samorządu Województwa Pomorskiego, Uniwersytet Gdański, Pomorskie Centrum Badań nad Kulturą.

Wnuk-Lipiński, E. (2004). *Świat międzyepoki. Globalizacja, demokracja, państwo narodowe*, Kraków: Wydawnictwo Znak.

Wojcieszek, J., i M. Wojcieszek. (2019). Pogłębiony wywiad indywidualny jako przestrzeń spotkania i dialogu. *Kwartalnik Naukowy Fides Et Ratio*, 38(2), 255-269. <https://doi.org/10.34766/fetr.v2i38.78>

Wojkowska, P. (2016). Muzyka jest wszędzie. *Rubryka 2*, 1, 45-48.

Wojnar, K. i M. Grochowski. (2011). *Infrastruktura kultury. Polityka spójności, atrakcyjność miast i infrastruktura kultury*. Warszawa.

Wódz, K. (1992). Założenia teoretyczne i metodologiczne badań nad tożsamością kulturową mieszkańców starych dzielnic miast Górnego Śląska. Uwagi wprowadzające. W: *Przestrzeń – środowisko społeczne - środowisko kulturowe. Z badań nad starymi dzielnicami miast Górnego Śląska*, red. K. Wódz, 9-20. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.

Wright, E. O. (1995). What is Analytical Marxism? In: *Rational Choice Marxism*, (eds.) Carver T., Thomas P., 11-30. London: Palgrave Macmillan. [https://doi.org/10.1007/978-1-349-24183-5\\_2](https://doi.org/10.1007/978-1-349-24183-5_2).



Wróblewska, M. (2011). Kształtowanie tożsamości w perspektywie rozwojowej i edukacyjnej. *Pogranicze. Studia Społeczne*, 17, 176-187.

Wróblewska-Jachna, J. (2017). „Media jako narzędzie wspierające w kreowaniu tożsamości przestrzennych na przykładzie metropolizacji miast województwa śląskiego”. *Media i społeczeństwo*, 7, 147-161.

Yuki, K. (2021). Modernization, social identity, and ethnic conflict. *European Economic Review*, 140, artykuł 103919. <https://doi.org/10.1016/j.euroecorev.2021.103919>.

Zanette, M. C., i D. Scaraboto. (2019). “To Spanx or not to Spanx”: How objects that carry contradictory institutional logics trigger identity conflict for consumers. *Journal of Business Research*, 105, 443-453. <https://doi.org/10.1016/j.jbusres.2019.02.065>.

Zaremba, W. (2012). Konflikty w rodzinie i ich konsekwencje psychospołeczne. *Państwo i Społeczeństwo*, 4, 65-81.

Zarzycka, K. (2016). Sektor kultury – zatrudnienie i produkcja. W: *Rocznik Kultury Polskiej*, 155-164. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury.

Zimnica-Kuzioła, E. (2011). Społeczne zróżnicowanie praktyk odbioru przedstawienia teatralnego – wnioski z badań własnych. W: *Komunikowanie artystyczne*, red. M. Stępnik, 45-52. Lublin: Wyższa Szkoła Przedsiębiorczości i Administracji w Lublinie.

Zinik, G. (1985). Identity Conflict or Adaptive Flexibility? *Journal of Homosexuality*, 11(1-2), 7-20. DOI: 10.1300/J082v11n01\_02.

Ziółkowski, M. (2012). Kapitały społeczny, kulturowy i materialny i ich wzajemne konwersje we współczesnym społeczeństwie polskim. *Studia Edukacyjne*, 22, 7-27.

Znaniński, F. (2001). Narzędzie rozumienia: współczynnik humanistyczny. W: *Wiedza o kulturze. Antropologia kultury. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. G. Godlewski, L. Kolankiewicz, A. Mencwel, i M. Pęczak, 470-473. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.

Znaniński, F. (1992). *Nauki o kulturze*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.

Znaniński, F. (1990). *Współczesne narody*, Warszawa: PWN.

Znaniński F. (1988). *Wstęp do socjologii*, Warszawa: PWN.

Znanięcki, F. (1987). Znaczenie rozwoju świata i człowieka. W: „*Myśli rzeczywistość*” i inne pisma filozoficzne, F. Znanięcki, 120-214. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.

Zuber, M. (2008). Twórczość jako wolność – rosyjskie przykłady. *Czasopismo filozoficzne*, 3, 3-28.

Zwierzdzyński, M. (2012). Konstruktywizm a konstrukcjonizm. *Principia*, 61, 117-135. DOI: 10.4467/20843887PI.11.007.0583.

Żak, M. (2017). Między pracą a rodziną. O trudnościach godzenia ról pracowniczych i rodzinnych w życiu polskiego policjanta. W: *Rodzina niejedno ma oblicze - refleksja o współczesnej rodzinie*, red. K. Juszczyk-Frelkiewicz, G. Libor, A. Górny, A. Zygmunt, 91-104. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.

Żuk, G. (2016). Kultura w kontekście wartości. W: *Edukacja aksjologiczna. Zarys problematyki*, red. G. Żuk, 87-117. Lublin: UMCS.

Żywczok, A. (2011). *Ku afirmacji życia: pedagogiczne podstawy pomyślnej egzystencji*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.