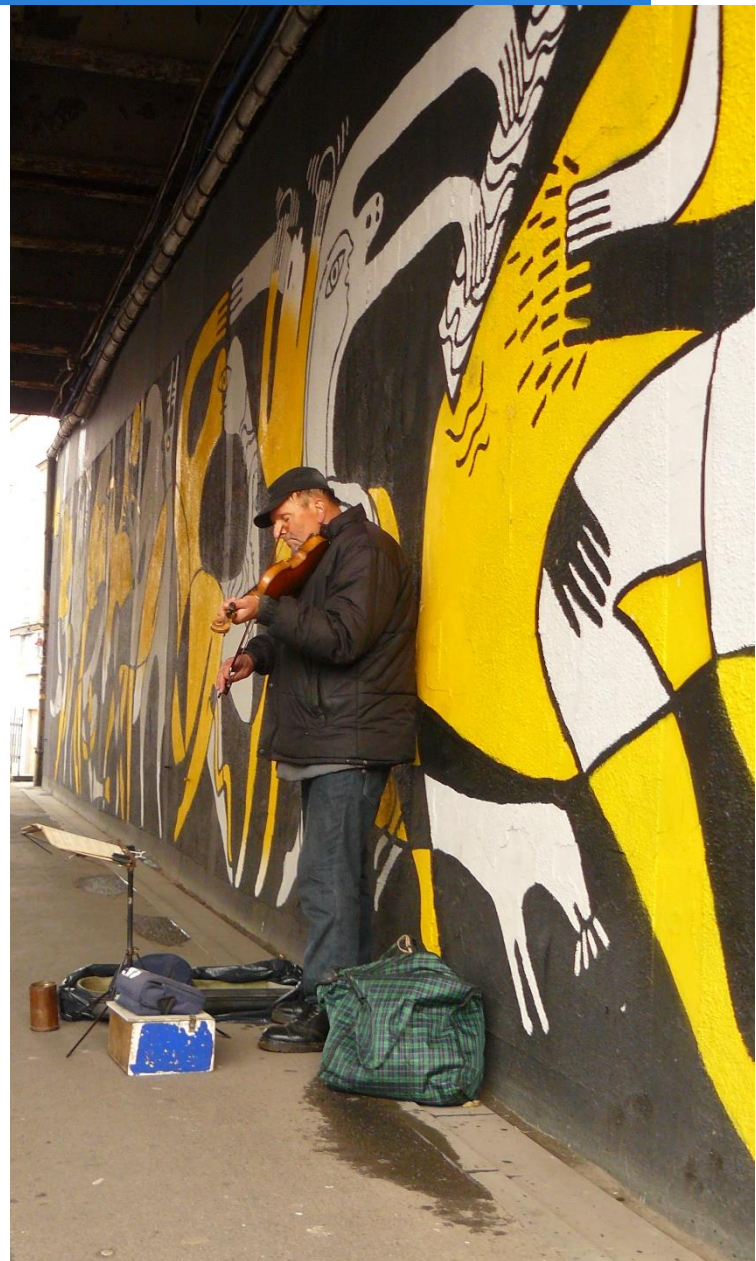

**WYSTĘPY ULICZNE:
Dobre praktyki
w zarządzaniu
przestrzenią miejską**

**STREET PERFORMANCES:
Good practices
in urban space management**



Marta Połec

WYSTĘPY ULICZNE:

Dobre praktyki w zarządzaniu przestrzenią miejską

STREET PERFORMANCES:

Good practices in urban space management

Warszawa, grudzień 2022

Warsaw, December 2022

Marta Połec



**Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego**

Zrealizowano w ramach stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Realised under the scholarship of the Polish Minister of Culture and National Heritage

Spis treści	
Przedmowa.....	5
Wprowadzenie. O publikacji	6
1. O przestrzeni miejskiej, występach ulicznych i zarządzaniu	8
1.1. Przestrzeń miejska	8
1.2. Występy uliczne w przestrzeni miejskiej	9
1.3. Przestrzeń miejska jako przedmiot zarządzania.....	11
2. Regulowanie występów ulicznych.....	13
2.1. Aktualny stan regulacji występów ulicznych	15
2.2. Różne spojrzenia na regulowanie występów ulicznych.....	21
2.3. Dobre praktyki regulowania występów ulicznych	26
3. Metodologia projektu.....	30
Zakończenie.....	32
Bibliografia	59
Spis tabel	63
Spis ilustracji.....	64
Aneks	65
O autorce.....	73
Podziękowania	74

Table of content

Foreword	33
Introduction. About the publication	34
1. On urban space, street performances and management	36
1.1. Urban space	36
1.2. Street performances in urban space	37
1.3. Urban space as a subject of management	38
2. Regulating street performances	40
2.1. The current state of regulations	42
2.2. Different perspectives on regulating street performances	47
2.3. Good practices in regulating street performances	51
3. Project methodology	56
Conclusion	58
Bibliography	59
Index of tables	63
Index of figures	64
Annexe	65
About the author	73
Acknowledgements	74

Przedmowa

Występy uliczne to zjawisko stale obecne w krajobrazie miast, tak historycznych, jak i współczesnych. Za powszechnością tą nie podąża niestety świadomość, czym owo zjawisko było dawniej i jak funkcjonuje w ponowoczesnym społeczeństwie. Artysta występujący w przestrzeni publicznej jest zatem trochę jak koń z osiemnastowiecznej encyklopedii Benedykta Chmielowskiego: intuicyjnie każdy wie, kim jest taki artysta, jeśli jednak potrzeba praktycznej definicji i prezentacji sposobu postępowania z twórczością w przestrzeni publicznej, sprawa jest nieco bardziej skomplikowana. Dlatego też w świetle funkcjonujących na świecie rozporządzeń i regulacji prawnych wykonawca uliczny bywa traktowany raz jak artysta (np. *Straßenkustndarbietungen* w Wiedniu), innym razem jako żebrak (np. figura „grajek z instrumentem” w *Programie Przeciwdziałania Procederowi Żebractwa na terenie miasta Poznania*). W prasie czy sztuce postrzeganie bywa równie zróżnicowane. Jak zatem odnaleźć się w gąszczu – nieraz sprzecznych – obrazów artystów ulicznych? W sukurs przychodzi nam niniejsza publikacja dr Marty Połec.

Autorka szczegółowo analizuje funkcjonujące w wybranych miastach Polski regulacje prawne związane z występami w przestrzeni publicznej, przybliżając tym samym to zagadnienie zainteresowanym (urzędnikom, badaczom, twórcom). Zwraca uwagę nie tylko na charakter regulacji, lecz również pokazuje procedurę uzyskiwania zezwoleń na organizację występu artystycznego w przestrzeni miejskiej – informacja taka może być szczególnie przydatna dla twórców.

Ogromnym walorem publikacji jest jej wymiar popularnonaukowy – oparta jest ona na źródłach bibliograficznych oraz badaniach własnych, a jednocześnie efekty analiz podane są przystępnym językiem, spełniając tym samym wymóg upowszechniania wyników badań naukowych. Dzięki wpleceniu w tekst główny cytatów z badań terenowych przedstawione zostały różne, realnie funkcjonujące, a nie tylko wyciągnięte z literatury, spojrzenia na regulowanie występów ulicznych – ujęta została zarówno perspektywa *insidera* (twórcy ulicznego), jak i *outsidera* (urzędnika).

Wart podkreślenia jest także pionierski charakter publikacji. Jak dotąd bowiem wśród polskich badaczy zajmujących się tym zagadnieniem nikt nie pokusił się o tak szczegółową analizę funkcjonujących regulacji prawnych. Niemniej istotna jest także dwujęzyczność pracy (polski, angielski) oraz jej ogólnodostępność (*via* Internet). Wszystko to sprawia, że Marta Połec nie tylko wypełnia białą plamę, lecz czyni to w sposób poprawny metodologicznie, innowacyjny, a jednocześnie atrakcyjny dla szerokiego grona odbiorców.

dr Ewelina Grygier

Instytut Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego

Wprowadzenie. O publikacji

Świat, w którym żyjemy, współcześnie zmienia się wyjątkowo szybko i intensywnie. Przemiany te następują zarówno w skali globalnej, jak i lokalnej, dotycząc również przestrzeni miejskich, będących elementem naszej codzienności. Od tak dawna, jak istnieją miasta, a więc już od czasów Starożytności, w przestrzeniach miast podczas różnych okazji odbywały się występy o charakterze artystycznym (Hagoort, 1981). Wraz z początkiem pandemii COVID-19 i wprowadzeniem ograniczeń dotyczących przemieszania się oraz wymogów utrzymywania dystansu społecznego mogliśmy przekonać się, jak wyglądały miasta bez występów ulicznych, a zarazem jak bardzo ludzie potrzebowali ich namiastki szczególnie wtedy – chociażby przez spontaniczne koncertowanie i śpiewanie na balkonach. Teraz, kiedy znowu możemy oglądać występy uliczne, tym bardziej warto zastanowić się, dlaczego są one dla nas ważne i w jaki sposób je wspierać, aby w ich kontekście pandemiczna rzeczywistość nie stała się kiedyś codziennością.

Publikacja ta powstała w ramach projektu zrealizowanego dzięki stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Stypendium było konsekwencją wieloletnich badań etnograficznych działalności artystów ulicznych w polskich miastach, prowadzonych w latach 2012-2019. Prowadzone w tym czasie badania dotyczące organizowania występów ulicznych w sposób oddolny i nieformalny pozwoliły zwrócić uwagę między innymi na zmieniający się status artystów ulicznych w kontekście miejskich regulacji. Występowanie na ulicy, tradycyjnie charakteryzujące się różnorodnością, nieprzewidywalnością i brakiem odgórnej, formalnej organizacji, współcześnie coraz częściej staje się przedmiotem formalizacji i licencjonowania. W 2022 roku dotychczasowe badania zostały wzbogacone o szerszą refleksję nad zagadnieniem regulowania występów ulicznych, której wynikiem jest niniejsza praca.

Opracowanie skierowane jest do różnych grup odbiorców: artystów ulicznych, urzędników, organizatorów festiwali ulicznych, mieszkańców i regularnych uczestników centrów miast, a także społeczności zainteresowanych tematyką przestrzeni miejskiej czy występów ulicznych. Należy podkreślić jej popularnonaukowy wymiar i międzynarodowy zasięg, gdyż jest ona dostępna w wersji dwujęzycznej: w języku polskim i angielskim. Celem pracy było zebranie informacji na temat aktualnie obowiązujących regulacji, skonfrontowanie różnych perspektyw społecznych z nimi związanych, a także przedstawienie działań, które z sukcesem pozwalają godzić te dwie sfery – nieuchronnie postępujących zmian rzeczywistości, a jednocześnie kontynuowania tradycji występów ulicznych.

Publikacja składa się z trzech głównych części: teoretycznej, badawczej i metodologicznej. Pierwsza z nich przedstawia zagadnienia związane z przestrzenią miejską, występami ulicznymi i zarządzaniem. Druga część dotyczy przedstawienia aktualnych regulacji występów ulicznych, ukazania różnych perspektyw w zakresie tworzenia i funkcjonowania regulacji, wskazania najważniejszych wyzwań z nimi związanych, a także omówienia dobrych praktyk w tym zakresie. Ostatnia część prezentuje metodologię badań zastosowaną podczas realizacji projektu. Pracę wieńczą: Zakończenie, Bibliografia, Spis tabel, Spis ilustracji, Aneks zawierający przykładowe wzory wniosków o udostępnienie terenu na potrzeby przeprowadzenia występu ulicznego, a także notka o autorce.

1. O przestrzeni miejskiej, występach ulicznych i zarządzaniu

Zofia Łapniewska i Katarzyna Puzon (2016) piszą, że społeczny wymiar przebywania w mieście jest nierozdzielnie związany z wymiarem przestrzennym. Miasto nie jest także wolne od panujących hierarchii społecznych, wartości czy relacji władzy. Co się z tym wiąże, każdy doświadcza miasta w indywidualny, odmienny sposób. Miasto nie jest zamkniętym i zastałym tworem, ponieważ w wyniku praktyk mieszkańców nieustannie podlega zmianie i negocjacji, a także zyskuje nowe znaczenia. Mieszkańcy są zatem zarówno odbiorcami, jak i twórcami miasta, obok władz, architektów czy urbanistów. Tak rozumiane miasto jest tworzone przez wiele odmiennych narracji i oddolnych działań.

1.1. Przestrzeń miejska

Krzysztof Nawratek (2005) wskazuje, że przestrzeń publiczna może mieć charakter wyłączający lub włączający. Przestrzeń wyłączająca to taka, która jest zaprojektowana dla wybranej grupy ludzi – przykładowo będzie nią plac zabaw dla dzieci, a więc nie przeznaczony dla starszej młodzieży. Przestrzeń włączająca, w której każdy obywatel czuje się komfortowo – jak place, skwery czy parki – powinna być natomiast dostępna dla wszystkich. Dalej Krzysztof Nawratek argumentuje, że przestrzeń publiczna w istocie często nią nie jest, zaś architektura stanowi nie tylko część świata kultury i sztuki, ale także polityki i ideologii. Tłumaczy, że główne place i ciągi piesze miast nie tylko kiedyś posiadały znaczenie polityczne, ale potencjalnie posiadają je również dzisiaj. Doprecyzowuje, że myślenie o przestrzeni publicznej oznacza myślenie o przebywających w niej ludziach, gdyż przestrzeń staje się publiczna dzięki obecności „publiczności”. Opisuje współczesne samoistne przestrzenie publiczne: demokratyczne, włączające, odpowiadające małym grupom ludzkim, gwarantujące bezpieczeństwo i pokojowe współistnienie różnych grup społecznych, oferujące możliwość wzajemnego spotkania, a także stymulujące powstawanie „nierynkowych relacji międzyludzkich”.

Według Krzysztofa Nawratka (ibidem) esencją miasta i sensem przestrzeni publicznej jest możliwość ludzkiego spotkania i komunikacji, wymiany idei i myśli, a także swobodnej ekspresji. Wskazuje na zjawisko prywatyzacji przestrzeni miejskiej, stanowiące jego zdaniem problem estetyczny, społeczną katastrofę i polityczną zbrodnię. Konkluduje, że przestrzenie publiczne są szczelinami w strukturach władzy, zaś w nich powstaje to, co żywe, świeże, twórcze i odkrywcze.

Przestrzenie publiczne powinny zatem stwarzać rzeczywisty obszar wolności i stanowić podstawowe prawo obywateli – mających „prawo do miasta”.

Zdaniem Bohdana Jałowieckiego (2006) ulice, place i parki powinny być przestrzenią należącą do wszystkich obywateli, mogących w niej czuć się swobodnie, których ograniczałyby jedynie ogólne zasady współżycia społecznego. Jak piszą Agata Gójska i inni (2012), najlepiej przystosowane do życia przestrzenie są tworzone lub współtworzone przez mieszkańców, nie zaś podporządkowane często utopijnym teoriom urbanistyki czy prawom rynku, w praktyce przekładającym się na prywatyzację przestrzeni. Dbłość o architekturę i urbanistykę, obok elementu społecznego, na który składa się obecność ludzi i wydarzeń, stanowi istotny element budowania przyjaznego miasta. Wprowadzenie do przestrzeni publicznej elementów sztuki może przyczynić się do wzrostu szacunku wobec niej, aktywizacji mieszkańców i wyeliminowania negatywnych zachowań ludzi, zaś brak dbłości o dany obszar może zintensyfikować jego degradację.

1.2. Występy uliczne w przestrzeni miejskiej

Występy uliczne stanowią element performatywnej sztuki ulicznej, należącej obok wizualnego *street artu* (Duchowski i Sekuła, 2011) do szerszej kategorii sztuki w przestrzeni miejskiej. Występy uliczne są tradycyjnym elementem kultury miejskiej, a tym samym częścią niematerialnego dziedzictwa kulturowego. Stanowią zjawisko typowe dla codzienności każdego większego miasta, a często także mniejszych miejscowości i okoliczności bardziej niecodziennych: miejskich świąt, parad czy festiwali. Na występy uliczne składa się pięć rodzajów performatywnych sztuk ulicznych (Połec, 2018): występy teatralne, muzyczne, taneczne, cyrkowe i sztuki plastyczne, w uproszczony sposób przedstawione w *Tabeli 1*. Przebieg występów ulicznych cechuje efemeryczność, nieprzewidywalność i interaktywność.

Tabela 1: Rodzaje performatywnych sztuk ulicznych

Performatywne sztuki uliczne	Teatralne	Muzyczne	Taneczne	Cyrkowe	Plastyczne
Artyści uliczni	Mimowie Żywe rzeźby Aktorzy uliczni Grupy teatralne	Wokaliści Muzycy grający na instrumentach	Breakdancerzy	Żonglerzy Akrobaci Ekwilibryści Iluzjoniści Klauni	Portreciści Karykaturzyści Speed painting

Źródło: Opracowanie własne.

Artystami ulicznymi (Połec, 2018) określa się osoby z własnej inicjatywy prowadzące nieformalne występy uliczne. Celem artysty ulicznego jest zaprezentowanie występu o charakterze artystycznym lub rozrywkowym przed przypadkową publicznością, która może wynagrodzić go datkami. Motywacją artysty ulicznego będzie przede wszystkim chęć zaciekawienia, zaintrygowania,

rozbawienia lub wzruszenia widzów. Choć same występy uliczne mogą różnić się między sobą odmiennością prezentowanych sztuk, profesjonalizmem czy regularnością, artystów ulicznych łączy podejmowanie podobnych działań w związku z prowadzonymi występami, jak również analogiczny przebieg etapów ich artystycznych działalności. Ze względu na warunki niepewności i nieprzewidywalność otoczenia, w którym działają, artyści uliczni z reguły cechują się mobilnością oraz elastycznością w organizowaniu występów. Jako ludzie twórczy i samorealizujący się, starają się kontynuować występy nawet pomimo krytyki czy mandatów, stanowiąc ważną część życia społeczeństwa, choć nie w wymiarze ekonomicznym (Cohen i Greenwood, 1981). Należy także dodać, że pomimo oddolnego charakteru działalności artyści uliczni mogą tworzyć swojego rodzaju kultury organizacyjne (Połec, 2017), zaś z racji prowadzonych występów nawiązują ze sobą relacje oraz podejmują współpracę przeważnie o charakterze nieformalnym.

Występy uliczne na ogół uznaje się za działalność dozwoloną i legalną, choć często na różne sposoby regulowaną (Hołda, 2015). W świetle przepisów Unii Europejskiej (Judgment..., 1994), ze względu na brak stosunku prawnego, to jest zawartej umowy pomiędzy artystą a przechodniami, a tym samym brak bezpośredniego prawnego związku pomiędzy wykonywaną usługą i otrzymywanym wynagrodzeniem, artyści uliczni nie są zobowiązani do płacenia podatku dochodowego od otrzymywanych datków. Uzasadnienie to pojawiło się w wyroku Trybunału Sprawiedliwości z 1994 roku (ibidem), dotyczącym sprawy kataryniarza R. J. Tolsma, występującego przy drodze publicznej w Holandii, zbierającego datki do puszek. W uzasadnieniu wskazano na dobrowolność datków, których wysokość – jeśli w ogóle się pojawiły – była zależna od subiektywnych motywacji darczyńców. Co więcej, przechodnie nie zamawiali określonych utworów, za których wykonanie mogliby zapłacić jak za usługę muzyczną. W związku z powyższym, pomimo nieodłącznego waloru ekonomicznego występów nie stanowią one działalności gospodarczej.

Należy podkreślić, że występy uliczne są praktyką o szczególnych walorach społecznych, dostrzeganych zarówno z perspektywy artystów, jak i społeczeństwa. David Cohen i Ben Greenwood (1981) podkreślają społeczny aspekt występów, niezależnie od prezentowanego przez artystów poziomu. Podają przykład osób niepełnosprawnych, mających problem ze znalezieniem odpowiadającej im pracy. Zauważają, że w ich przypadku występy uliczne nie tylko stwarzają podobną możliwość, ale także pozwalają na kontakt z ludźmi, zamiast skazywania ich na samotne siedzenie w domu. Ponadto, wielu osobom występy uliczne umożliwiają twórczą samorealizację i rozwój osobisty zarówno w obszarze sztuki, jak i organizowania (Połec i Grygier, 2021). W tym kontekście stanowią one okazję do rozwoju postaw przedsiębiorczych i kompetencji społecznych. Patrząc natomiast z perspektywy odbiorców, występy uliczne są jedną z nielicznych form rozrywki na żywo, na którą mogą sobie pozwolić ludzie o niskich dochodach (Doumpa i Broad, 2016).

1.3. Przestrzeń miejska jako przedmiot zarządzania

Andrzej Koźmiński (2000) określa zarządzanie wędrówką przez chaos. Jego zdaniem zarządzanie polega na konstruowaniu rzeczywistości z dostępnych zarządzającemu elementów, a także z praw do dysponowania nimi. Wśród tych elementów wyróżnia: pomysły, ludzi, relacje, instytucje formalno-prawne, środki materialne i pieniężne. Wskazuje, że zarządzanie służy temu, aby organy zarządzające mogły kontynuować swoje istnienie i działanie, czego warunkiem jest funkcjonowanie wyodrębnionego z otoczenia obiektu zarządzania, a także odpowiadanie przez jego elementy na impulsy ośrodka kierowniczego. Jako istotę zarządzania Andrzej Koźmiński podaje konieczność panowania nad różnorodnością i przekształcania potencjalnego konfliktu we współpracę.

Włodzimierz Piotrowski (2000) omawia dorobek Henri'ego Fayola, który wyróżnił 5 funkcji zarządzania: przewidywanie, organizowanie, rozkazywanie, koordynowanie i kontrolowanie. Według niego, przewidywanie polega na badaniu przyszłości i ustalaniu odpowiedniego programu działania. Organizowanie obejmuje tworzenie materialnego i społecznego organizmu przedsiębiorstwa. Rozkazywanie oznacza oddziaływanie na personel. Koordynowanie składa się na łączenie, jednoczenie i harmonizowanie wszystkich czynności. Kontrolowanie jest natomiast czuwaniem, aby wszystko odbywało się zgodnie z wydanymi poleceniami i ustalonymi przepisami.

Myśląc o zarządzaniu przestrzenią miejską, bliskie powinno wydać się podejście zarządzania humanistycznego, dla którego „podstawowym motywem (i sensem) aktywności w jakiegokolwiek sferze życia społecznego jest działanie dla dobra człowieka i grup ludzkich tworzących ową strukturę” (Orzechowski, 2009, str. 12). Kontynuując tę myśl, Monika Kostera (2015) zwraca uwagę na trzy charakterystyki zarządzania humanistycznego. Po pierwsze, jego celem powinien być człowiek – jego dobrostan, emancypacja i rozwój. Po drugie, czerpiąc z humanistyki, zarządzanie humanistyczne pogłębia i poszerza kapitał kulturowy, przyczyniając się do twórczych postaw i działań. Po trzecie, jest zarządzaniem zorientowanym na człowieka, „poszukując zrozumienia i wyjaśnienia postaw, motywacji i problemów ludzkich, bez osądzania i bez wynoszenia się ponad człowieczeństwo zarówno badanych, jak i badającego, zarządzanych i zarządzającego” (ibidem, str. 54).

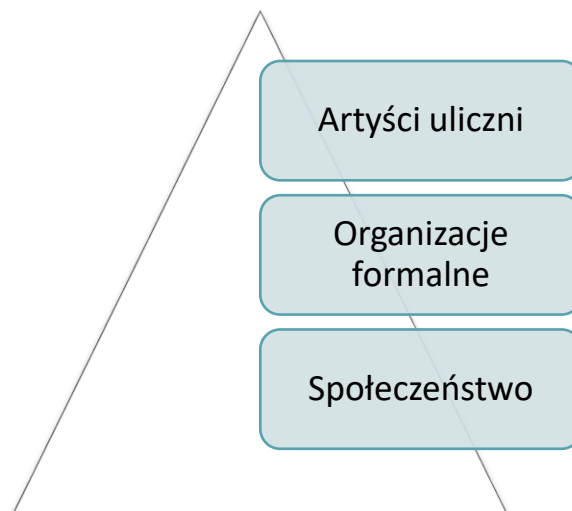
Co nadzwyczaj istotne dla zarządzania przestrzenią publiczną, jak piszą Monika Kostera i Bogusław Nierenberg (2016), podejście humanistyczne w zarządzaniu oznacza, że jego ostatecznym celem jest człowiek, a nie zysk czy efektywność. Według nich, reprezentanci tego podejścia starają się odpowiadać na współcześnie istotne pytania, między innymi o odpowiedzialność biznesu, granice wzrostu, a także prawa człowieka będącego częścią społeczności i ekosystemu. Ich zadaniem jest poszukiwanie konstruktywnych rozwiązań i wskazówek dla zarządzania, które mogłyby przyczynić się do poprawy losu człowieka w organizacji. Zadanie to realizują poprzez opis i zrozumienie wzorców

organizowania, metod zarządzania i struktur społecznych. Jak wskazują, zarządzanie humanistyczne łączy świat organizacji z wyższymi potrzebami człowieka, przyczyniając się do organizacyjnego i społecznego postępu.

2. Regulowanie występów ulicznych



Ilustracja 1: Sieć działań artysty ulicznego. Opracowanie własne.



Ilustracja 2: Występy uliczne w odniesieniu do różnych poziomów społecznych. Opracowanie własne.

Korzystanie z przestrzeni miejskiej wiąże się z równoczesnym ścieraniem się różnych grup interesów, nieraz o odmiennych intencjach i potrzebach. Na występowanie na ulicy można spojrzeć jako na sieć działań artysty ulicznego (Połec, 2021), zaprezentowaną na *Ilustracji 1*. W działaniach tych udział biorą pojedynczy bądź grupowi aktorzy społeczni. Wśród działań wymienimy nie tylko samo występowanie na ulicy, ale także: przygotowywanie występów (np. tworzenie spektakli czy pokazów), organizowanie występów, wynagradzanie artystów, promowanie działalności, legalizację występów, a także rozwijanie działalności. Angażowani w te działania aktorzy społeczni to: pozostałe osoby współtworzące środowisko artystów ulicznych, widzowie, uczestnicy przestrzeni miejskiej (mieszkańcy, przedsiębiorcy), funkcjonariusze publiczni, przedstawiciele mediów, zleceniodawcy (np. organizatorzy festiwalu) czy zleceniobiorcy (np. wykonujący elementy kostiumów).

Pomimo upływu czasu i niezależnie od rodzaju występu czy sztuki performatywnej, działania te zazwyczaj powtarzają się, przyczyniając się do utrwalania reguł i konwencji, a w konsekwencji tworząc strukturę społeczną (Giddens, 2005). W efekcie możemy mówić o 3 poziomach społecznych, przedstawionych na *Ilustracji 2*: poziomie mikro – artystów ulicznych, poziomie mezo – organizacji formalnych, a także poziomie makro – społeczeństwa. Perspektywa mikro dotyczy prowadzenia występów ulicznych jako możliwości twórczej samorealizacji. Perspektywa mezo ukazuje spojrzenie na współpracę z artystami w sposób sformalizowany: za pomocą reguł, przepisów i umów. W

perspektywie makro natomiast postrzegamy występy jako tradycję, zgodnie z którą spotkanie artysty ulicznego w przestrzeni miejskiej jest czymś akceptowanym i oczekiwanym, zaś za obejrzany występ można wynagrodzić go datkami. O ile przedstawione powyżej perspektywy mikro i makro są ze sobą spójne i uznają niesformalizowany charakter działalności artystów ulicznych, o tyle perspektywa mezo w największym stopniu ma potencjał przekształcania dotychczasowego porządku społecznego w kierunku formalizowania działalności. W odniesieniu do przedstawionych trzech perspektyw warto przytoczyć słowa Piotra Hubnera (2002), według którego samoorganizacja kojarzy się ze zdolnością samoregulacji, zaś władza wydaje się przy niej strukturą obcą, dlatego nie jest zasadne budowanie wzorców życia społecznego poprzez odgórne działania administracyjne.

Regulowanie występów ulicznych, jako oddolna, nieformalna działalność artystów ulicznych w przestrzeni miejskiej może być rozważana przede wszystkim w kontekście dwóch pojęć z zakresu zarządzania: kultury (bądź kultury organizacyjnej) oraz formalizacji.

Jak pisze Paweł Krzyworzeka (2008), kultura jest jednym z najbardziej wieloznacznych pojęć. Za Wojciechem Burszą przytacza pierwszą naukową definicję kultury Edwarda Taylora, który określił ją jako złożoną całość „zawierającą wiedzę, wierzenia, sztukę, moralność, prawo, obyczaje oraz wszystkie inne zdolności i przyzwyczajenia nabyte przez człowieka jako członka społeczeństwa” (Bursza, 1998, s. 28, w: Krzyworzeka, 2008). Susan Schneider i Jean-Louis Barsoux (2003, w: Kostera i Śliwa, 2012) uważają, że kultura jest jednym z najważniejszych czynników wpływających na zarządzanie, który jednocześnie w literaturze jest najczęściej pomijany. Kultura poprzez podzielany zestaw wartości, przyzwyczajień i wyobrażeń pozwala czuć jej uczestnikom przynależność do społeczności, ułatwia wzajemne zrozumienie i utrwala poczucie wspólnoty.

Pojęcie kultury można odnosić zarówno do większych społeczeństw, jak i mniejszych grup na różnych poziomach społecznych: narodów czy regionów, ale też organizacji czy profesji. Zjawisko występów ulicznych można opisać w odniesieniu do kultury pewnej grupy społecznej, działającej w podobnym kontekście organizacyjnym, charakteryzującej się odtwarzaniem wzorców społecznych, prowadzącej określony styl życia, działającej na ogół w sposób nieformalny i oddolny (Połec, 2017).

Formalizacja (Jemielniak i inni, 2014) to proces polegający na określeniu w formie pisemnej zakresu zadań i odpowiedzialności poszczególnych osób i grup. Działania, które z natury są spontaniczne i nieprzewidywalne, mogąc prowadzić do nieporządku i chaosu, na podstawie przepisów stają się ujednolicone, powtarzalne i przewidywalne. W kontekście formalizacji odwołanie się do formalnej władzy wymusza dostosowanie się do reguł przez osoby, których procedury i zasady dotyczą. W rezultacie formalizacja ułatwia całościową kontrolę przebiegu działań, które stają się pewnego rodzaju społecznym oczekiwaniem, tym samym zmniejszając konieczność jednostkowych, doraźnych ingerencji.

Obok innych aktywności w przestrzeni miejskiej, takich jak: uliczny handel, roznoszenie ulotek, imprezy plenerowe, zgromadzenia publiczne, zbiórki prowadzone przez organizacje pożytku publicznego, ogródki kawiarniane czy dorożki, występy uliczne mogą stanowić przedmiot formalizacji ze względu na korzystanie z określonej przestrzeni miejskiej. Należy przy tym zauważyć, że przestrzeń miejska będzie podlegać szerzej ujętym regulacjom dotyczącym przestrzeni publicznej i środowiska. Zasadniczo, regulacje te wiążą się przede wszystkim z czasowym udostępnianiem pasa drogowego albo nieruchomości będących własnością gminy lub Skarbu Państwa w celu organizacji imprez i innych wydarzeń. Celem regulowania różnego rodzaju aktywności (o charakterze komercyjnym bądź społecznym) w przestrzeni miejskiej jest posiadanie wiedzy na temat tych działań, zanim jeszcze się wydarzą, a także uporządkowanie tej przestrzeni. Formalizacji często podlega także twórczość artysty poprzez wydanie opinii na jej temat, jak również sam występ, który powinien przebiegać zgodnie z określonymi zasadami, zawartymi na przykład w umowie.

2.1. Aktualny stan regulacji występów ulicznych

Akty prawne regulujące działalność artystów w przestrzeni miejskiej, w odniesieniu do której prowadzone jest udostępnianie terenu, niekoniecznie dotyczą osób spełniających cechy opisanej wyżej definicji artysty ulicznego. W tym kontekście wspomina się o osobach, których działalność zalicza się raczej do wizualnej niż performatywnej sztuki ulicznej. Byli to przede wszystkim plastycy wystawiający i sprzedający prace plastyczne, które nie powstały w plenerze, w związku z czym trudno mówić o performatywnym wymiarze tej sztuki. Jako przykłady zajęć artystów plastyków, których działalność podlega regulacjom, wymienia się: malarstwo, grafikę, ceramikę, rzeźbę, rysunek, portret, karykaturę, wyplatanie warkoczyków, tatuaż artystyczny i rękodzieło. W odniesieniu do regulacji performatywnej sztuki ulicznej wskazywano przede wszystkim muzyków, tancerzy i mimów, a także osoby organizujące autorskie prezentacje artystyczne w zakresie aktorstwa, gimnastyki i sztuki cyrkowej bez udziału zwierząt.

Omawiając aktualny stan regulacji występów ulicznych nie sposób pominąć najwyższego aktu prawnego – *Konstytucji Rzeczypospolitej Polskiej* (1997), której artykuł 73 mówi między innymi, że „każdemu zapewnia się wolność twórczości artystycznej (...), a także wolność korzystania z dóbr kultury”. Aktualne regulacje dotyczące prowadzenia występów ulicznych, wzajemnie ze sobą powiązane, odnoszą się do różnych szczebli administracji. Wyróżniamy zatem:

- na szczeblu administracji państwowej – ustawy,
- na szczeblu administracji rządowej – rozporządzenia Rady Ministrów,

- na szczeblu administracji samorządowej – uchwały rady miasta i zarządzenia prezydenta miasta.

Przykładowe akty normatywne (z późniejszymi zmianami) mające zastosowanie w regulowaniu występów ulicznych, wraz z zakresem regulacji przedstawione zostały w *Tabeli 2*, *Tabeli 3* oraz *Tabeli 4*:

Tabela 2: Akty normatywne na szczeblu administracji państwowej i zakres regulacji występów ulicznych

Akt normatywny na szczeblu administracji państwowej	Zakres regulacji występów ulicznych
<i>Ustawa z dnia 21 marca 1985 r. o drogach publicznych</i>	Udzielanie zezwoleń na zajęcie pasa drogowego.
<i>Ustawa z dnia 27 kwietnia 2001 r. Prawo ochrony środowiska</i>	Emisja zanieczyszczeń (w tym hałasu) do środowiska.
<i>Ustawa z dnia 21 sierpnia 1997 r. o gospodarce nieruchomościami</i>	Generowanie dochodu dla miasta z tytułu udostępniania nieruchomości gminy miejskiej czy Skarbu Państwa.
<i>Ustawa z dnia 8 marca 1990 r. o samorządzie gminnym</i>	Generowanie dochodu dla miasta z tytułu udostępniania nieruchomości gminy miejskiej czy Skarbu Państwa.
<i>Ustawa z dnia 14 czerwca 1960 r. Kodeks postępowania administracyjnego</i>	Wydawanie decyzji administracyjnych.
<i>Ustawa z dnia 23 kwietnia 1964 r. Kodeks cywilny</i>	Zawieranie umów cywilnoprawnych.

Źródło: Opracowanie własne.

Tabela 3: Akty normatywne na szczeblu administracji rządowej i zakres regulacji występów ulicznych

Akt normatywny na szczeblu administracji rządowej	Zakres regulacji występów ulicznych
<i>Rozporządzenie Rady Ministrów z dnia 1 czerwca 2004 r. w sprawie określenia warunków udzielania zezwoleń na zajęcie pasa drogowego</i>	Zasady udzielania zezwoleń na zajęcie pasa drogowego.

Źródło: Opracowanie własne.

Tabela 4: Akty normatywne na szczeblu administracji samorządowej i zakres regulacji występów ulicznych w wybranych miastach

Miasto	Akt normatywny na szczeblu administracji samorządowej	Zakres regulacji występów ulicznych
Kraków	<i>Uchwała Nr CXV/1547/10 Rady Miasta Krakowa z dnia 3 listopada 2010 r. w sprawie utworzenia parku kulturowego pod nazwą Park Kulturowy Stare Miasto</i>	Warunki prowadzenia występów ulicznych na obszarze Parku Kulturowego Stare Miasto w Krakowie.

	<i>Uchwała Nr XXX/789/19 Rady Miasta Krakowa z dnia 5 grudnia 2019 roku w sprawie stawek za zajęcie pasa drogowego dróg publicznych na cele niezwiązane z budową, przebudową, remontem, utrzymaniem i ochroną dróg</i>	Określenie stawek za zajęcie pasa drogowego dróg publicznych.
	<i>Zarządzenie Nr 226/2020 Prezydenta Miasta Krakowa z dnia 29.01.2020 r. w sprawie czasowego udostępniania nieruchomości</i>	Określenie stawek za udostępnienie nieruchomości w celu prowadzenia okresowej działalności kulturalnej (rozrywkowej).
	<i>Zarządzenie 3357/2019 Prezydenta Miasta Krakowa z dnia 09.12.2019 r. w sprawie zarządzania Rynkiem Głównym w Krakowie</i>	Zawieranie umów cywilno-prawnych oraz przyjmowanie zgłoszeń na udostępnienie miejsca na Rynku przez Zarządzającego. Koordynowanie terminów, lokalizacji, ustalanie warunków korzystania oraz sposobu organizacji stałej i okresowej działalności kulturalnej, artystycznej prowadzonej przez osoby fizyczne lub zespoły muzyczne.
	<i>Zarządzenie Prezydenta Miasta Krakowa w sprawie powołania Zespołu Zadaniowego ds. weryfikacji artystów ulicznych działających na obszarze objętym Uchwałą Nr CXV/1547/10 Rady Miasta Krakowa z dnia 3 listopada 2010 r. w sprawie utworzenia parku kulturowego pod nazwą Park Kulturowy Stare Miasto</i>	Skład Zespołu Zadaniowego ds. weryfikacji artystów ulicznych, jego zadania i sposób działania.
Poznań	<i>Uchwała Nr LXII/1151/VII/2018 Rady Miasta Poznania z dnia 27.02.2018 w sprawie utworzenia „Parku Kulturowego Stare Miasto” w Poznaniu</i>	Warunki prowadzenia występów ulicznych na obszarze Parku Kulturowego Stare Miasto w Poznaniu.
	<i>Uchwała Nr XLV/469/IV/2004 Rady Miasta Poznania z dnia 25 maja 2004 r. w sprawie wysokości stawek opłat za zajęcie pasa drogowego dróg publicznych w granicach administracyjnych miasta Poznania</i>	Określenie stawek za zajęcie pasa drogowego dróg publicznych.
Sopot	<i>Uchwała Nr XXXVI/429/2010 z dnia 5 marca 2010 r. w sprawie uchwalenia Statutu Uzdrowiska Sopot</i>	Zakaz lokalizowania na zewnątrz lokali i obiektów gastronomicznych i handlowych głośników emitujących muzykę w celu ochrony Uzdrowiska przed hałasem.
Toruń	<i>Zarządzenie nr 296 Prezydenta Miasta Torunia z 11 września 2019 r. w sprawie określenia zasad udostępniania dróg wewnętrznych na organizację wydarzeń plenerowych</i>	Wytyczne wniosku o wydanie pozwolenia na udostępnienie terenu dróg wewnętrznych w celu organizacji wydarzenia plenerowego.
	<i>Uchwała Rady Miasta Torunia 391/2016 w sprawie pozbawienia kategorii dróg gminnych i wyłączenia z użytkowania wskazanych ulic w Toruniu</i>	Określenie jednolitych zasad korzystania z przestrzeni publicznej o największym natężeniu ruchu pieszego w celu zwiększenia bezpieczeństwa mieszkańców oraz turystów na obszarze zespołu staromiejskiego.
	<i>Zarządzenie nr 261/2021 Prezydenta Miasta Torunia z dnia 13.10.2021 w sprawie ustalenia</i>	Określenie stawek czynszu najmu terenu w celu prowadzenia sezonowej działalności kulturalnej

	wysokości stawek czynszu najmu/dzierżawy terenu dróg wewnętrznych	(rozrywkowej): zespoły muzyczne, muzycy, artyści itp., poza imprezami.
Warszawa	<i>Uchwała Nr XXXI/666/2004 Rady Miasta Stołecznego Warszawy z dnia 27 maja 2004 r. w sprawie wysokości stawek opłat za zajęcie pasa drogowego dróg publicznych na obszarze m.st. Warszawy, z wyjątkiem autostrad i dróg ekspresowych</i>	Określenie stawek opłat za zajęcie pasa drogowego dróg publicznych.
Wrocław	<i>Zarządzenie nr 4471/16 Prezydenta Wrocławia z dnia 31 maja 2016 r. w sprawie udostępniania Rynku, niektórych innych dróg wewnętrznych oraz pl. Wolności na organizację imprez plenerowych oraz autorskich prezentacji artystycznych</i>	Zasady i tryb udostępniania Rynku i niektórych innych dróg wewnętrznych na organizację autorskich prezentacji artystycznych.

Źródło: Opracowanie własne.

Artykuł 40 ust. 2 *Ustawy z dnia 21 marca 1985 r. o drogach publicznych* nie wyróżnia działalności artystów ulicznych jako odrębnej formy udzielania zezwoleń na zajęcie pasa drogowego ani nie wprowadza w tym zakresie żadnych szczegółowych regulacji. Konieczność uzyskania zezwolenia, a także związane z nią dodatkowe procedury regulowane są przez akty normatywne na szczeblu administracji samorządowej. Informacje na temat aktualnych regulacji dla artystów ulicznych można uzyskać kontaktując się z jednostkami organizacyjnymi poszczególnych gmin, przede wszystkim urzędów miasta (jednostki ds. kultury, gospodarki nieruchomościami czy planowania przestrzennego) oraz jednostek zarządzających drogami i terenami publicznymi. Warto mieć świadomość, że różne tereny należące do przestrzeni publicznej (drogi, place, rynki, parki, przejścia podziemne, obszary metra czy dworca) na obszarze jednego miasta mogą mieć różnych zarządców, co również może wiązać się z odmiennymi regulacjami.

Zdaniem urzędników krótkie występy uliczne, w przeciwieństwie do dużych, masowych wydarzeń w przestrzeni miejskiej, takich jak: jarmarki, koncerty, wystawy czy uroczystości rocznicowe, nie wymagały spełniania szczegółowych wytycznych, dotyczących: pozwoleń, polis, wizualizacji, wjazdu pojazdów i zawierania dodatkowych umów. Wydawane zezwolenia i umowy zawierane z artystami ulicznymi odnosiły się nie tylko do specyficznych zasad związanych z organizacją występu, ale również się do zasad współżycia społecznego w zakresie korzystania z przestrzeni miejskiej. Pierwsze z nich, dotyczące organizacji występu, zawierały przede wszystkim zasady i obowiązki:

- prowadzenia występu z ważnym zezwoleniem,
- prowadzenia występów zgodnie z przedłożoną i zaakceptowaną dokumentacją,
- prowadzenia występu jedynie w wyznaczonym miejscu i czasie (np. od 10:00 do 20:00),

-
- zachowania określonej odległości od innych artystów ulicznych (np. 25 metrów) i nieutrudniania im działalności,
 - niekolidowania z ruchem pieszym i samochodowym,
 - niezakłócania odbywających się w tym samym czasie imprez okolicznościowych i innych wydarzeń o charakterze cyklicznym (np. odbywających się co godzinę koncertów carillonowych czy hejnału),
 - zakazu odstępowania zezwolenia innym osobom,
 - zakazu używania nagłośnienia (np. wzmacniaczy, piecyków, magnetofonów, telefonów i innych),
 - ograniczenia czasu prezentacji w jednym miejscu do godziny i konieczności rotacji,
 - dbania o właściwy dobór repertuaru i jego staranne wykonywanie,
 - nieumieszczania elementów reklamowych,
 - nieprowadzenia działalności handlowej,
 - okazania zezwolenia do kontroli.

Drugie z wymienionych zasad, odnoszące się do współżycia społecznego, dotyczyły:

- pozostawienia przestrzeni po zakończonym występie w należytych porządku,
- zakazu naruszania zasad obyczajowych i kulturowych, a także zawierania obraźliwych treści,
- prowadzenia występu z ogólnie przyjętymi normami dobrego wychowania,
- dbania o zachowanie schludnego i estetycznego wyglądu,
- nieprowadzenia działalności po spożyciu alkoholu,
- przestrzegania obowiązującego prawa (przepisów sanitarnych, porządkowych czy przeciwpożarowych),
- poniesienia pełnej odpowiedzialności za szkody wyrządzone osobom trzecim podczas występu.

Aktualne regulacje dla artystów ulicznych w polskich miastach możemy podzielić na dwie grupy: takie, które odnoszą się przede wszystkim do udostępniania terenu oraz takie, które należą do szerszego podejścia zarządzania przestrzenią miejską, wiążąc się z bardziej szczegółowymi wymogami (jak: konieczność uzyskania opinii od plastyka/ zespołu zadaniowego, zawarcie umowy czy uregulowanie opłaty za udostępnienie terenu w celu prowadzenia występów artystyczno-rozrywkowych). Rzadziej spotykanym podejściem jest drugie z nich, gdyż zazwyczaj dotyczy jedynie obszaru będącego pod szczególną ochroną – na przykład takiego, który ma status parku kulturowego (jak w Krakowie czy w Zakopanem) czy uzdrowiska (jak w Sopotcie) – lub okoliczności – na przykład

jarmarku (jak w przypadku Jarmarku Dominikańskiego w Gdańsku). Jednocześnie, podejście to dotyczy przede wszystkim centrów miast, które stanowią obszary najczęściej wybierane na miejsca prowadzenia występów ulicznych.

W uproszczeniu, procedura uzyskiwania zezwolenia na organizację występu artystycznego w przestrzeni miejskiej sprowadza się do 5 kroków:

1. Kontakt z właściwym zarządcą terenu i złożenie wniosku¹ o wydanie pozwolenia, zawierającego przede wszystkim poniższe informacje:

- ❖ cel i opis występu,
- ❖ lokalizacja i powierzchnia,
- ❖ okres.

W zależności od specyfiki konkretnego terenu może okazać się, że ten krok, jak również kolejne, nie jest wymagany.

2. Uzyskanie opinii.

W zależności od rodzaju występu opinię na temat walorów artystycznych może wydawać plastyk miejski lub specjalny zespół zadaniowy, przed którymi należy zaprezentować fragment występu na żywo.

3. Zawarcie umowy.

Od złożenia kompletu dokumentów oczekiwanie na możliwość zawarcia umowy może trwać od 14 do 30 dni.

4. Uregulowanie opłaty za zajęcie pasa drogowego (wg stawek zawartych w akcie właściwym dla obszaru administracyjnego).

Opłaty mogą różnić się w zależności od lokalizacji terenu i jego zarządcy. Zazwyczaj stawki dotyczą metra kwadratowego, obowiązują za dzień i dolicza się do nich podatek. Opłaty mogą także nie być obowiązkowe.

¹ Przykładowe wnioski o wydanie zezwolenia na występ artystyczny w Gdańsku, Krakowie i Wrocławiu znajdują się w Aneksie.

5. Przestrzeganie zapisów umowy.

W trakcie prowadzenia występów ulicznych artyści są zobowiązani do okazania oryginału ważnego dokumentu (umowy, zezwolenia) do kontroli, którą prowadzą głównie funkcjonariusze straży miejskiej bądź jednostki organizacyjne gmin.

2.2. Różne spojrzenia na regulowanie występów ulicznych

Tabela 5 przedstawia najważniejsze cele regulowania występów ulicznych, ukazujące dwie perspektywy: urzędników odpowiedzialnych za regulowanie występów oraz podlegających im artystów.

Tabela 5: Cel regulowania występów ulicznych

Perspektywa urzędników	Perspektywa artystów
<ul style="list-style-type: none">❖ <u>reprezentować</u> interes społeczeństwa,❖ umożliwiać <u>gromadzenie informacji</u> na temat prowadzonych występów,❖ <u>porządkować</u> przestrzeń miejską,❖ <u>zmniejszać uciążliwość</u> spowodowaną występami ulicznymi,❖ umożliwiać <u>prowadzenie występów ulicznych</u> na określonych zasadach,❖ <u>powstawać i funkcjonować</u> w wyniku konsultacji społecznych,❖ przyczyniać się do <u>kształtowania wizerunku</u> miasta.	<ul style="list-style-type: none">❖ <u>uwzględniać specyfikę działalności</u> artystów różnych rodzajów sztuk performatywnych,❖ <u>wspierać niepisane zasady</u> artystów ulicznych,❖ ułatwiać <u>rozwiązywanie konfliktów</u> różnych użytkowników przestrzeni miejskiej,❖ nie tylko ograniczać <u>możliwości</u> występowania, ale także je <u>stwarzać</u>,❖ <u>umożliwiać</u> rozwój,❖ <u>pokrywać się z odbiorem</u> artystów przez ludzi.

Źródło: Opracowanie własne.

W swoich wypowiedziach na temat celu regulowania występów ulicznych urzędnicy (wypowiedzi² 1-6) odnosili się przede wszystkim do specyfiki miast, ich układu przestrzennego czy zmieniającej się obecności turystów w zależności od okresu w roku. Podkreślali, że centralne przestrzenie miejskie są interesujące dla wielu grup użytkowników, zarówno indywidualnych bądź zbiorowych, o nastawieniu społecznym bądź komercyjnym, których interesy należy poznać i pogodzić. Wskazywali, że preferowane przez artystów ulicznych przestrzenie najczęściej są

² Zgodnie z metodologią badań, opisaną w części 3, wypowiedzi zostały zanonimizowane.

przestrzeniami szczególnymi, należącymi do zespołów architektury zabytkowej, a nawet wpisanymi na listę światowego dziedzictwa UNESCO (na przykład Stare Miasto w Krakowie). Podkreślali konieczność posiadania wiedzy na temat różnych aktywności podejmowanych w przestrzeni miejskiej, a także dysponowania kontaktami do artystów, aby móc te aktywności na bieżąco harmonizować, zapobiegając potencjalnym konfliktom.

Urzednicy wskazywali także na potrzebę konsultowania wprowadzanych regulacji z różnymi grupami: artystami, mieszkańcami i pozostałymi użytkownikami przestrzeni miejskiej, jak również urzędnikami z innych miast. Wykazali zrozumienie, że występy uliczne niekoniecznie stanowią działalność zawodową i zarobkową, ale głównie możliwość zdobywania doświadczenia w występowaniu w przestrzeni miejskiej oraz rozrywki dla samych artystów. Argumentowali jednak, że działania w przestrzeni miejskiej mogą być uciążliwe dla mieszkańców i osób przebywających w przestrzeni miejskiej, a w konsekwencji negatywnie wpływać na wizerunek miasta. Podkreślali, że ocenianie artystów przez miejskich plastyków bądź zespoły zadaniowe ds. weryfikacji artystów nie miało na celu oceny artysty jako człowieka, ale prezentowanej przez niego sztuki. Wskazywali także, że ostateczna ocena artysty ulicznego powinna należeć do ludzi przebywających w przestrzeni miejskiej, zaś kierowane wobec artystów ulicznych skargi nie zawsze odzwierciedlały tę ocenę. Podsumowując, zdaniem urzędników działalność artystów ulicznych powinna być dozwolona, lecz często na określonych, analogicznych zasadach:

Jest to miasto turystyczne, gdzie w sezonie ilość turystów wielokrotnie przewyższa ilość mieszkańców. Nie jest to typowe miasto, nie posiada rynku (gdzie możliwa byłaby organizacja występów artystycznych przy zachowaniu bezpieczeństwa), a prawie całe centrum kulturalno-rozrywkowe skupia się wzdłuż jednej, wąskiej ulicy (...). Miasto przez wzgląd na mieszkańców oraz w trosce o bezpieczeństwo turystów stara się uaktywnić inne tereny na takie cele. Wiemy jednak, że występy takie wzbogacają ofertę kulturową miasta, dlatego też rozważamy wprowadzenie (...) miejsc, gdzie będą one dozwolone, uregulowane przepisami prawa miejscowego i prowadzone w sposób nieuciążliwy dla stałych mieszkańców. (Wypowiedź 1)

[Zamierzeniem regulowania występów ulicznych jest] budowanie atmosfery miejsca spotkań w Rynku [i] częściowe uporządkowanie tego obszaru, pozwalające na współpracę między artystami a mieszkańcami dla których występy uliczne bywają uciążliwe. (Wypowiedź 2)

[Korzyściami z regulacji są] jednolite, przejrzyste zasady dla wszystkich korzystających z przestrzeni publicznej o największym natężeniu ruchu; możliwość koordynacji i kontroli wydarzeń plenerowych, m.in. wpływ na ich lokalizację i natężenie; ograniczenie hałasu w przestrzeni publicznej i pozytywny wpływ na ład przestrzenny. (Wypowiedź 3)

Przede wszystkim jako zarządcy wiemy, co się dzieje w przestrzeni publicznej – dotyczy to głównie nagłych telefonów, ewentualnych interwencji mieszkańców czy zapytań radnych. Mamy kontrolę i możemy też jakoś kierunkować te wydarzenia, pilnować, aby nie było kilku podobnych w tym samym czasie. Jednak pragnę zaznaczyć, że naszą rolą nie jest cenzurowanie tych wydarzeń ani ocena ich walorów artystycznych (...). Nie prowadzimy selekcji czy też castingów. Co innego, gdy mają odbywać się duże, masowe wydarzenia – koncerty, jarmarki, wystawy, uroczystości rocznicowe, w których podpisywana jest umowa najmu terenu – wówczas mamy konkretne wymagania, które Najemca musi spełnić, aby umowa doszła do skutku (wszelkie pozwolenia, polisy, wizualizacje, umowy na posprzątanie terenu po zakończeniu wydarzenia itp.). (Wypowiedź 4)

Stosowanie regulacji w postaci konieczności posiadania tytułu do nieruchomości w celu jej zajęcia daje możliwość nadzoru nad terenem gminnym. Dzięki działaniom straży miejskiej brak jest możliwości bezumownego korzystania z nieruchomości, co przyczyniło się do wyeliminowania bezumownego zajęcia gruntu pod cele wszelakiego handlu. (Wypowiedź 5)

Skupiając się na artystach ulicznych staramy się tak rozdysponować przestrzeń, żeby ta działalność była oddalona od siebie. Jeśli jest to działalność o podobnym profilu, na przykład muzyków, to żeby nie była koło siebie – żeby nie było kakofonii (...). Jeśli jest impreza plenerowa i jakiś występ lub przemówienie, to jest wymóg z naszej strony wobec artysty ulicznego, żeby ich nie utrudniać i nie zagłuszać. Żeby uszanować to, że w sposób okazjonalny pojawiła się impreza, ma jakiś repertuar i ma w sposób nieutrudniony go zaprezentować. (Wypowiedź 6)

Artyści uliczni (wypowiedzi 7-12) w znacznie większym stopniu niż urzędnicy zwracali uwagę na utrudnienia związane z istnieniem regulacji. Wyrażali obawę, że regulacje mogą doprowadzić do zatracenia oddolnego, niezależnego charakteru sztuki, zamieniając ją w mało oryginalną, ujednoliczoną i upolitycznioną działalność. Wskazywali, że zakaz używania nagłośnienia, bez którego wokal czy gra na instrumentach na ulicy nie byłaby słyszalna, może uniemożliwić prowadzenie występów muzycznych. Podobny argument padał w kontekście żonglerki ogniem, którego użycie na szczególnie chronionym kulturowo obszarze zazwyczaj było zabronione. Warto w tym kontekście podkreślić, że w przeciwieństwie do występów ulicznych użycie nagłośnienia i ognia na tym samym obszarze, jak na przykład Stare Miasto w Krakowie, było już możliwe w ramach organizowanych imprez plenerowych.

Artyści podkreślali potrzebę współtworzenia wspólnoty przez osoby występujące na ulicy, reprezentowania jej i przedstawiania jej opinii w kontekście powstających bądź już istniejących regulacji. Wspólnoty te najczęściej tworzyli artyści występujący w tym samym mieście bądź reprezentujący ten sam rodzaj sztuki performatywnej. Ich zdaniem, grupy te łączyła znajomość

dobrowolnego kodeksu postępowania i uznawanie ustalonych zasad. Zasady te dotyczyły na przykład kolejności zajmowania wybranych miejsc bądź dzielących je odległości. Tego rodzaju kodeks odnosił się także do preferowanego sposobu rozwiązywania potencjalnych konfliktów poprzez próbę znalezienia satysfakcjonującego rozwiązania dla obu stron, angażując w nie funkcjonariuszy publicznych jedynie w przypadku niepowodzenia. Artyści uliczni przekonywali, że prowadzenie występów ulicznych powinno nierozzerwalnie wiązać się z okazywaniem szacunku i chęci znalezienia porozumienia. Podkreślali jednak, że nadal niewiele wiadomo na temat specyfiki działalności artystów ulicznych, dlatego wiedza o występach ulicznych oraz o tworzonej przez artystów ulicznych kulturze powinna być popularyzowana nie tylko w społeczeństwo, ale także wśród osób zaczynających prowadzenie występów ulicznych.

Artyści proponowali, aby w zespołach oceniających walory artystyczne występów był obecny przynajmniej jeden artysta uliczny o bogatym doświadczeniu, znający i rozumiejący realia występów ulicznych. Argumentowali także, że regulacje powinny być dostosowane do różnego rodzaju sztuk performatywnych, uwzględniając przykładowo inne odległości między mimami, a inne między muzykami. Wskazywali także, że wyznaczane miejsca dla artystów nie zawsze odpowiadały preferencjom przestrzennym dostosowanym do formy występu, które umożliwiłyby zgromadzenie publiczności. Zdaniem artystów ulicznych regulacje ostatecznie nie przyczyniały się do wzrostu poziomu sztuki ulicznej, ale ze względu na sam fakt istnienia znacznie ograniczały pojawianie się nowych artystów – zarówno początkujących, jak i doświadczonych, zazwyczaj występujących w innych miastach w Polsce czy za granicą:

Tak długo, jak te regulacje nie są potrzebne, to lepiej ich nie robić. A jeżeli robić, no to dobrze być w kontakcie z artystami i co roku próbować jakby... [je ulepszać]. Na pewno nie należy robić takich regulacji bez rzetelnego wywiadu z artystami: czego oni potrzebują? co by było dla nich dobre? jak sprawić, żeby nowi artyści się pojawiali? Bo jeżeli są jakieś regulacje prawne i nie pojawiają się nowi artyści, to znaczy, że te regulacje prawne po prostu nie zachęcają nowych artystów do przybywania. (Wypowiedź 7)

Artysta uliczny musi mieć duży szacunek dla drugiego artysty ulicznego. Kwestia odległości, kwestia czasu, kwestia nastawienia: czy muszę to robić obok kogoś innego, czy nie? Szacunek dla miejsc. Jeśli stoję przed ważnym pomnikiem, to może nie wypada puszczać głośniejszej muzyki punkowej? Tego rodzaju sprawy. (Wypowiedź 8)

Artyści uliczni, którzy dużo podróżują z miasta do miasta – i zwykle to najlepsi artyści, ponieważ wiedzą, jak znaleźć najlepsze miejsca i kiedy występować, a kiedy nie – słyszą, że niektóre miasta wprowadzają system licencjonowania. [Dlatego] po

prostu już tam nie jeżdżą. Więc miasta tracą dobrych wykonawców. A słabi performerzy? (...) Nie dbają o te prawa! Kontynuują występy, tak czy siak. Więc ostatecznie te przepisy nie mają sensu, ponieważ zawsze kończą się utratą dobrych artystów. Słabi zawsze sobie jakoś poradzą! (...) Regulacje dla artystów ulicznych zostały stworzone po to, żeby radzić sobie ze słabymi artystami. Ale tak naprawdę to właściwie uniemożliwiają występy dobrym artystom – a jedynie utrzymują tych złych. (Wypowiedź 9)

Byliśmy na zebraniu – takim ogólnym, naszym – mimów. I dokładnie sobie powiedzieliśmy, co można, a czego nie można. Czyli była właśnie ta zasada, że nie powinniśmy mieć podobnych strojów. Że jak ktoś przychodzi, to może stanąć na obojętnie którym miejscu. Żeby nie było czegoś takiego, że: „to jest moje miejsce i tutaj nie stój!”. (Wypowiedź 10)

Fajne by było stworzenie takiej selekcji, ale tylko wtedy, gdy udałoby się zebrać komisję, która naprawdę potrafiłaby to fajnie, dobrze weryfikować. Nikogo nie krzywdząc oczywiście. Bo (...) ulica musi się rozwijać! Czyli muszą być osoby, które są słabe, żeby później były dobre, tak? (...) „On ma pasję, on ma coś w sobie; chce i ma potencjał, więc jego bierzemy! Jest słaby na razie, ale bierzemy!”. (Wypowiedź 11)

Powinno to być wszystko robione na zasadzie portfolio. Nie występów [przed komisją], że musisz przyjść w kostiumie i pokazać, co robisz (...). Bo robisz coś innego, kiedy jesteś na ulicy z publicznością. Ale mimo wszystko, że powinno być to portfolio: kto ty jesteś; skąd ty jesteś; co robisz... Po prostu: sesja zdjęciowa, filmik... Żeby ktoś mógł w ogóle widzieć, o co Ci chodzi. (Wypowiedź 12)

Analizując istniejące regulacje dla artystów ulicznych w różnych miastach na całym świecie, Vivian Doumpa i Nick Broad (2016) zauważają, że różnią się one w zależności od indywidualnego podejścia władz każdego z miast. Twierdzą, że różnice w zakresie procedur uzyskiwania zezwoleń, zasad prac komisji, obowiązujących opłat, harmonogramów, a także ograniczeń dotyczących możliwości używania sprzętu sprawiły, że sztuka w przestrzeni publicznej przestała być spontaniczna i zaskakująca. W związku z tym sformułowali wytyczne dotyczące tworzenia regulacji zachęcających do występów ulicznych, wśród których znalazły się następujące propozycje: przeprowadzanie przesłuchań zapewniających podstawowe standardy występów; możliwość ubiegania się o zezwolenie w dowolnym momencie, zarówno osobiście, jak i zdalnie; przydzielanie miejsc występów, które aktualnie nie są zajmowane przez innych artystów; licencjonowanie jedynie części dostępnych miejsc; różnicowanie regulacji ze względu na reprezentowany rodzaj sztuki; brak rocznych limitów liczby wydawanych zezwoleń; możliwość występowania bez licencji na licencjonowanych miejscach, w przypadku, gdy są one wolne; szerokie nagłaśnianie w mediach informacji na temat istniejących regulacji, jak również indywidualne promowanie licencjonowanych artystów; możliwość

kontaktowania się w razie potrzeby ze specjalnie wyznaczonym urzędnikiem; system harmonogramowania dostępny przez 24 godziny na dobę; jak również codzienne prowadzenie dodatkowych form zachęt i wspierania artystów. Ich zdaniem, każda regulacja, wprowadzająca jakiegokolwiek ograniczenie, powinna nieść za sobą znaczące korzyści dla osób nią objętych. Jako przykłady zagranicznych miast, w których artyści samodzielnie bądź we współpracy z organami władzy zajmują się regulowaniem występów, Vivian Doumpa i Nick Broad wskazują: Glasgow, Melbourne i Singapur. David Cohen i Ben Greenwood (1981) twierdzą natomiast, że tworzenie regulacji polegających na ocenie występów i ograniczaniu ich czasu ma niewiele wspólnego z ideą niezależnych, wędrownych artystów.

2.3. Dobre praktyki regulowania występów ulicznych

Wśród aktualnych wyzwań w regulowaniu występów ulicznych w polskich miastach należy wskazać takie, które nawiązują do czterech kategorii: przestrzeni miejskiej, specyfiki działalności artystów ulicznych, działalności pokrewnych, a także używania nagłośnienia:

❖ Unikatowość przestrzeni miejskich:

- Należy zwrócić uwagę na wyzwania związane z uzyskiwaniem zezwolenia w miejscu, w którym dany artysta dotychczas nie występował. Dotyczą one nie tylko uzyskania informacji na temat regulacji i zwrócenia się do właściwej jednostki zajmującej się zarządzaniem terenem, ale przede wszystkim konieczności wskazania potencjalnego miejsca występu. W rzeczywistości na wybór miejsca wpływa nie tylko sama lokalizacja, ale przede wszystkim jego otoczenie oraz ukształtowanie terenu (znaczenie może mieć płaska powierzchnia, typowa wietrzność obszaru bądź nasłonecznienie), które trudno przewidzieć i poznać w inny sposób niż poprzez fizyczną obecność. Tego rodzaju problemy, podobnie jak wspomniana dalej czasochłonność, mogą szczególnie przyczyniać się do niekompletnego wypełniania wniosków o zezwolenie.

❖ Zróżnicowanie występów ulicznych i specyfika działalności artystów ulicznych:

- Brak dostępności informacji na temat regulowania występów ulicznych w językach obcych – zarówno zasady jak i wnioski o pozwolenie na udostępnienie terenu na prowadzenie występów ulicznych są dostępne wyłącznie w języku polskim. Należy podkreślić, że mobilność artystów i uniwersalność przekazu ich występów stanowią cechy ich kultury. W związku z tym, artyści uliczni ze swoimi występami podróżują między różnymi miastami i krajami, zaś brak znajomości języka polskiego może się

okazać utrudnieniem nie tylko w uzyskaniu zezwolenia, ale także w samym zdobyciu informacji na temat regulacji.

- Czasochłonność (a często również konieczność fizycznej obecności) wypełnienia procedur: złożenia wniosku wraz z dokumentacją, uzyskania opinii i podpisania umowy, wymagają planowania występów ze znacznym wyprzedzeniem (zazwyczaj minimum dwóch tygodni). Tego rodzaju działania nie pokrywają się z realiami artystów ulicznych, którzy często decydują się na prowadzenie występów spontanicznie, w zależności na przykład od aktualnie panujących warunków atmosferycznych.
- Trudność sprowadzenia regulacji dla artystów ulicznych do takich, które byłyby spójne dla różnych miast i całościowo odnosiły się do wszystkich rodzajów sztuk performatywnych. Działania, które mogą być uciążliwe i zasadne do uregulowania (jak generowanie hałasu), będą w szczególnym stopniu dotyczyć specyficznej grupy artystów (raczej muzyków niż mimów). Wybiórczość regulacji może także wiązać się z udostępnianiem określonej przestrzeni – będą więc dotyczyć wyłącznie osób zajmujących określoną przestrzeń, a nie poruszających się po niej, jak w przypadku występów mobilnych.
- Wyzwania związane zarówno z oceną artystyczną, jak i kontrolą już prowadzonych występów, wynikające z nieregularności prowadzenia występów ulicznych. Nieregularność ta wiąże się ze stylem życia artystów (na który składają się między innymi: mobilność; realizacja wielu różnych projektów jednocześnie; spektakle i pokazy artystycznie nieustannie podlegające zmianom związanym z improwizacją i spontanicznością).
- Niedostateczny stan wiedzy naukowej i społecznej na temat występów ulicznych oraz regulujących ich aktów prawnych, a także trudność w uzyskaniu informacji na temat regulacji może powodować u artystów poczucie niezrozumienia i niesprawiedliwości, a w konsekwencji doprowadzić do rezygnacji z kontynuowania występów. Warto podkreślić, że dla wielu artystów ulicznych prowadzenie występów w przestrzeni miejskiej stwarza możliwość samorealizacji, będącej jedną z ważniejszych potrzeb człowieka (Tracy, 2015). Opisany problem może być spotęgowany przez stereotypowe przedstawianie artystów ulicznych w mediach, zaś publikacje na temat regulacji często są wybiórcze i nieaktualne (Połec, 2019).

❖ Obecność innych, szkodliwych zjawisk w przestrzeni miejskiej:

- Ze względu na zwyczaj nagradzania artystów ulicznych datkami oraz dzielenie wspólnej przestrzeni miejskiej, należy wspomnieć o innych aktywnościach, które mogą wydawać się pokrewne do występów ulicznych, jednak w przeciwieństwie do nich pozbawione są walorów społecznych i legalnego charakteru. Nielegalny handel, zebranie (wraz z wykorzystywaniem do procedury zebrania małoletnich oraz zwierząt) czy nagabywanie są zjawiskami, które mogą pozorować działalność artystyczną – zamiast akceptowania ich, należy jednak w nie ingerować. Działania dążące do ograniczania i zwalczania tego rodzaju aktywności nie powinny być prowadzone z uwzględnieniem działalności artystów ulicznych, ani też wykorzystywać ją w tym celu. Wyznaczanie miejsc dla artystów w miejscach nielegalnego handlu prowadzi do konfliktów, zamiast gwarantować artyście możliwość występu.
 - Zdaniem urzędników przeprowadzających kontrole działalności w przestrzeni publicznej, ingerencji najczęściej wymagają wskazane wyżej zjawiska, cechujące się regularnym charakterem, często wiążące się z agresywnymi reakcjami osób kontrolowanych. Jednocześnie działalności te zazwyczaj charakteryzują się brakiem dowodów na popełniane wykroczenia i ponoszeniem ostatecznie stosunkowo niskich kar.
- ❖ Potrzeba używania podczas występów ulicznych nagłośnienia:
- Ustawowy zakaz używania urządzeń nagłaśniających na publicznie dostępnych terenach miast (a więc podczas nieformalnych występów ulicznych) – potrzeba zmiany przepisów na szczeblu państwowym, aby generowana głośność była obarczona limitami natężenia dźwięku, nie zaś zabroniona w odniesieniu do samego faktu używania nagłośnienia. W obecnym ujęciu urządzeniem nagłaśniającym może być również smartfon, który pod tym kątem trudno porównywać z profesjonalnym sprzętem nagłaśniającym. Zmiany na szczeblu lokalnym mogłyby dotyczyć stworzenia specjalnych stref umożliwiających prowadzenie występów ulicznych z użyciem nagłośnienia.

Tabela 6: Dobre praktyki regulowania występów ulicznych

Działania oddolne	Działania odgórne
1. Opracowanie i spopularyzowanie uniwersalnego, oddolnego kodeksu artystów ulicznych. 2. Bieżące reagowanie i próba znalezienia rozwiązania potencjalnego konfliktu w	1. Licencjonowanie występów o charakterze regularnym, a nie okazjonalnym.

<p>przestrzeni miejskiej, satysfakcjonującego zaangażowane w nie strony.</p> <p>3. Angażowanie różnych środowisk (artyści, urzędnicy, mieszkańcy, turyści, media) w debatę na temat regulowania występów ulicznych.</p>	<p>2. Dostosowanie regulacji do różnych rodzajów występów ulicznych, uwzględniając ich odrębność od innego rodzaju działalności.</p> <p>3. Tworzenie miejsc/stref umożliwiających prowadzenie występów ulicznych z wykorzystaniem nagłośnienia wg określonych limitów.</p>
---	--

Źródło: Opracowanie własne.

Tabela 6 przedstawia dobre praktyki w regulowaniu występów ulicznych, uwzględniające nie tylko działania odgórne, ale także oddolne. Odwołując się do tradycji występów ulicznych, mającej długie korzenie, jak również kultury organizacyjnej artystów ulicznych postrzeganych jako nieformalne wspólnoty, wprowadzane regulacje formalne – aby w praktyce rzeczywiście mogły być zrozumiałe, zaakceptowane i respektowane, a także aby nie były odrzucane i ignorowane – muszą uwzględniać już istniejące nieformalne zasady, wynikające ze specyfiki działalności. Tego celu nie da się osiągnąć za pomocą rygoru formalizacji, ale dzięki włączaniu w debatę różnych grup. Proponowane działania dotyczą zatem głównie prowadzenia dialogu, umożliwiającego wzajemne zrozumienie różnych stron i rozwiązywanie pojawiających się problemów.

Działania odgórne skupiają się natomiast na takim podejściu do funkcjonujących regulacji, które umożliwi realizację stawianych celów w praktyce. Postulowane jest więc licencjonowanie jedynie tych występów, które mają charakter regularny i z różnych powodów mogą być uciążliwe. Co istotne, tego rodzaju podejście jednocześnie stwarza możliwość okazjonalnego, spontanicznego prowadzenia występów w przestrzeni miejskiej. Regulacje powinny także uwzględniać złożoność i zróżnicowanie działalności artystów ulicznych, która często jest postrzegana głównie przez pryzmat muzyków, plastyków i mimów. Problem, z którym najczęściej wiążą się interwencje funkcjonariuszy publicznych podczas występów ulicznych, dotyczy możliwości używania nagłośnienia. Pokazuje to, że zadowalające rozwiązanie (poprzez zmianę przepisów na szczeblu administracji państwowej lub poprzez tworzenie na poziomie lokalnym stref umożliwiających prowadzenie występów ulicznych z wykorzystaniem nagłośnienia według określonych limitów) nie zostało jeszcze wdrożone. Odnosząc się do odmiennych podejść w zakresie regulowania występów ulicznych w polskich miastach, w kontekście konkretnych przestrzeni miejskich i ich specyfiki warto rozważyć, czy tworzenie tego rodzaju regulacji w istocie jest zasadne, a jeśli tak, to jak je formułować i egzekwować, aby spełniały swój cel, jednocześnie umożliwiając i wspierając działalność artystów ulicznych.

3. Metodologia projektu

Niniejsza praca prezentuje wyniki badań jakościowych przeprowadzonych w duchu zasad etosu uczonego (Sułkowski, 2005) oraz etyki badań etnograficznych (Hammersley i Atkinson, 2000). Zgodnie z zasadami etycznymi badania miały charakter jawny i zostały przeprowadzone za zgodą ich uczestników. Jednocześnie, w celu zminimalizowania potencjalnej szkodliwości badań, przedstawione dosłowne wypowiedzi osób badanych zostały zanonimizowane. Jako badania społeczne, badania te nie powinny być uwikłane politycznie, a ich naczelnym celem jest prawda (Sułkowski, 2005). Poprzez dążenie do zaznajomienia zainteresowanych występami ulicznymi osób z obowiązującymi w ich zakresie regulacjami, a także popularyzację wiedzy na temat występów ulicznych, badania miały charakter zaangażowany (Tedlock, 2009).

Badania zostały przeprowadzone w 2012 roku. Na reprezentację jakościową złożyły się przypadki intensywne (Patton, 1990), posiadające największy związek z problematyzowaną tematyką, odnosząc się zarówno do wybranych miast, urzędników, jak i artystów. Zagadnienie regulowania występów ulicznych przeanalizowano na przykładzie 11 polskich miast (Gdańsk, Kołobrzeg, Kraków, Lublin, Łódź, Poznań, Sopot, Toruń, Warszawa, Wrocław, Zakopane), najczęściej podawanych jako miejsca występów ulicznych przez artystów. W badaniach wzięli udział pracownicy jednostek organizacyjnych gmin, przede wszystkim urzędów miasta oraz jednostek zarządzających drogami i terenami publicznymi, a także artyści uliczni posiadający dotychczas doświadczenie występów w przestrzeni objętej miejskimi regulacjami.

Na potrzeby przygotowania niniejszej publikacji zostały zebrane aktualne dane w zakresie regulowania występów ulicznych w wybranych polskich miastach. W badaniach wykorzystano metody etnograficzne: wywiady swobodne oraz wywiady ustrukturyzowane, analizę danych zastanych (literatury, aktów prawnych, dokumentów), a także studia przypadków prezentujących doświadczenia artystów i urzędników, związane z regulacjami występów ulicznych. Osoby badane miały dobrowolność udziału w badaniach, a także swobodę w wyborze formy udziału – poprzez spotkanie osobiste, wideo rozmowę, rozmowę telefoniczną bądź kontakt e-mail. Poruszane zagadnienia dotyczyły przede wszystkim przedstawienia aktualnie obowiązujących regulacji, wskazania ich celu, wyzwań oraz korzyści, a także doprecyzowania podlegającej regulacjom działalności artystycznej. W ramach projektu udało się zgromadzić informacje na temat regulowania występów ulicznych od osób badanych reprezentujących wszystkie z wybranych 11 miast.

Opracowane dobre praktyki regulowania występów ulicznych zostały skonsultowane społecznie podczas Spotkania wokół pokazów ulicznych, zorganizowanego przez Warsztaty Kultury³ w Lublinie w ramach wydarzenia *Incydent Polski*, łączącego prezentację wyników badań z dyskusją oraz występy artystyczne, w tym występ uliczny.

³ Organizator festiwalu ulicznego *Carnaval Sztukmistrzów* w Lublinie.

Zakończenie

Na występy uliczne możemy spojrzeć jak na alternatywę wobec innych form uczestniczenia w kulturze, na które ludzie nie mogą sobie pozwolić najczęściej z takich powodów, jak: trudności finansowe, brak dostatecznej informacji, nieodpowiednie terminy wydarzeń czy problemy z komunikacją miejską (Bachórz i Stachura, 2015). Występy uliczne stanowią także formę niematerialnego dziedzictwa kulturowego. Jak piszą Krystyna Gutowska i Zbigniew Kobyliński (2011), zasobami dziedzictwa kulturowego należy zarządzać oszczędnie, w interesie dzisiejszych i przyszłych pokoleń, lecz uwzględniając przy tym czynniki ekonomiczne i zrównoważonego rozwoju, by dziedzictwo nie było jedynie prawidłowo zakonserwowane, ale też żywe. W kontekście występów ulicznych warto rozważyć, w jaki sposób można dbać o ich dziedzictwo i wspierać działalność artystów ulicznych. Wraz z postępującymi przeobrażeniami sposobu życia oraz charakteru przestrzeni miejskiej należy tę refleksję kontynuować, starając się o jak najlepsze – w duchu zarządzania humanistycznego – dostosowanie występów ulicznych do tej dynamicznie zmieniającej się rzeczywistości.

Realizacja projektu umożliwiła zwrócenie uwagi na proces organizowania występów ulicznych, których nieformalny charakter coraz częściej podlega różnego rodzaju regulacjom. Regulacje te zostały osadzone w szerszym kontekście aktów normatywnych obowiązujących na różnych szczeblach administracji, a także różnych perspektyw społecznych. Publikacja przedstawia główne wyzwania związane z regulowaniem występów ulicznych. Wskazuje i tłumaczy przyczyny, dla których artyści uliczni mogą nie być zainteresowani uzyskaniem zezwolenia lub zwyczajnie mogą nie być w stanie się o nie ubiegać. Niniejsza praca skupiła się na dobrych praktykach regulowania występów ulicznych, a także na związanych z regulacjami problemach, wymagających rozwiązania. Publikacja podkreśla także potrzebę prowadzenia debaty publicznej i dalszego, refleksyjnego przyglądania się funkcjonowaniu regulacji.

Foreword

Street performances are a phenomenon constantly present in the urban landscape, both historical and contemporary. This ubiquity needs to be followed by an awareness of what this phenomenon used to be and how it functions in postmodern society. A performer in public space is therefore a bit like the horse from Benedict Chmielowski's eighteenth-century encyclopaedia: intuitively, everyone knows who such a performer is, but if there is a need for a practical definition and presentation of how to deal with creativity in public space, the matter is somewhat more complicated. This is why, in the light of the ordinances and regulations in operation around the world, a street performer is sometimes treated once as an artist (e.g. *Straßenkustndarbietungen* in Vienna) and at other times as a beggar (e.g. the figure 'player with an instrument' in the Programme for the Prevention of Begging in the City of Poznań). In the press or art, perceptions are just as varied. How, then, does one find oneself in the tangle of – sometimes contradictory – images of street performers? This publication by Marta Połec is to our rescue.

The author analyses in detail the legal regulations related to performances in public space functioning in selected Polish cities, thus bringing this issue closer to those interested (officials, researchers, performers). She draws attention to the regulations' nature and shows the procedure of obtaining permission to organise an artistic performance in an urban space – such information may benefit performers.

A significant advantage of the publication is its popular science specificity – it is based on bibliographic sources and own research. At the same time, the results of the analyses are presented in accessible language, thus meeting the requirement of disseminating the results of academic research. By weaving quotations from the fieldwork into the main text, various real-world, rather than just literature-extracted, perspectives on regulating street performances are presented. Both the insider (street performer) and outsider (official) perspectives are included.

The pioneering nature of the publication is also worth highlighting. So far, among Polish researchers dealing with this issue, this is the first time anyone has attempted such a detailed analysis of the existing legal regulations. The bilingual nature of the work (Polish and English) and its availability to the general public (via the Internet) are equally important. All this means that Marta Połec not only fills in the blank but does so in a methodologically correct, innovative and, at the same time, attractive to a broad audience way.

Ewelina Grygier, PhD

Institute of Musicology, University of Warsaw

Introduction. About the publication

The world we currently live in is changing exceptionally rapidly and intensely. These changes are taking place globally and locally concerning also urban space, which belongs to our everyday life experience. For as long as cities have existed, i.e. since ancient times, artistic performances have taken place in urban spaces on various occasions (Hagoort, 1981). With the onset of the COVID-19 pandemic and the introduction of restrictions on movement and requirements to maintain social distance, we could see what cities were like without street performances. At the same time, we could realise how much people needed a substitute for them, especially then – if only through spontaneous concerts and singing on balconies. Now that we can see street performances again, it is worth considering why they are important to us and how to support them so that, in their context, the pandemic reality does not one day become an everyday reality.

The publication is the result of a project carried out thanks to the scholarship of the Polish Minister of Culture and National Heritage. The scholarship followed a longitudinal ethnographic study of street performers' activity in Polish cities between 2012 and 2019. The research carried out during this time on the organisation of street performances in a grassroots and informal way allowed attention to, among other things, the changing status of street performers in the context of urban regulations. Traditionally characterised by its diversity, unpredictability and lack of top-down formal organisation, this activity is increasingly subject to formalisation and licensing. In 2022, the previous research was enriched by a broader reflection on the issue of regulating street performances, resulting in this study.

The study is aimed at various public groups: street performers, officials, street festival organisers, city dwellers and regular urban space participants, as well as communities interested in the subject of urban space or street performances. The publication's popular science specificity and international reach should be emphasised since it is available in bilingual versions in Polish and English. The aims of the work were: to gather information on the current regulations, to confront the different social perspectives related to them, and to present actions that simultaneously successfully reconcile these two spheres – the inevitable changes in reality and the continuation of the tradition of street performances.

The work consists of three main parts: theoretical, research and methodological. The first part presents issues related to urban space, street performances and management. The second part describes the current regulations of street performances, shows different perspectives on regulations establishing and functioning, identifies the main challenges, and discusses good practices in this area. The last part presents the research methodology used during the project. The work ends with a Conclusion,

Bibliography, Index of tables, Index of figures, Annex containing sample templates of applications for the provision of land for street performances⁴, and a note About the author.

⁴ Concerning performances in Gdansk, Cracow and Wroclaw, enclosed in the original – in Polish only.

1. On urban space, street performances and management

Zofia Łapniewska and Katarzyna Puzon (2016) write that the social dimension of being in a city is inextricably linked to the spatial dimension. Nor is the city free of prevailing social hierarchies, values or power relations. What follows is that everyone experiences the city individually and differently. The city is not a closed and stagnant entity, as it is constantly subject to change and negotiation and acquires new meanings due to the inhabitants' practices. The inhabitants are therefore both recipients and creators of the city, alongside the authorities, architects or urban planners. Understood in this way, the city is created by many disparate narratives and grassroots activities.

1.1. Urban space

Krzysztof Nawratek (2005) points out that public space can be exclusionary or inclusive. An exclusionary space is designed for a selected group of people – for example, it would be a children's playground and therefore not intended for older young people. On the other hand, an inclusive space where every citizen feels comfortable – such as squares, plazas or parks – should be accessible to all. Krzysztof Nawratek argues that public space is often not and that architecture is not only part of the world of culture and art but also politics and ideology. He explains that the city's main squares and pedestrian thoroughfares not only had political significance in the past but potentially still have it today. He specifies that public space means thinking about the people in it, as space becomes public through an 'audience' presence. He describes contemporary self-contained public spaces: as democratic, inclusive, responsive to small groups of people, guaranteeing safety and peaceful coexistence between different social groups, offering opportunities for mutual encounter, and stimulating the emergence of 'non-market human relations'.

According to Krzysztof Nawratek (*ibid.*), the essence of the city and the meaning of public space is the possibility of human meeting and communication, exchange of ideas and thoughts, as well as free expression. He points to the privatisation of urban space, which, in his opinion, constitutes an aesthetic problem, a social disaster and a political crime. He concludes that public spaces are the fissures in the structures of power, and it is in them that the living, the fresh, the creative and the exploratory come into being. Public spaces should therefore create a natural area of freedom and represent a fundamental right of citizens – having a 'right to the city'.

According to Bohdan Jałowiecki (2006), streets, squares and parks should be spaces belonging to all citizens, so they can feel at ease in them and would only be restricted by the general rules of social coexistence. As Agata Gójska et al. (2012) write, the best liveable spaces are created or co-created by the inhabitants rather than being subordinated to the often utopian theories of urban planning or the laws of the market, which in practice translate into the privatisation of space. Care for architecture and urban planning, alongside the social element consisting of the presence of people and events, is essential in building a friendly city. Introducing aspects of art into a public space can increase respect for it, activating residents and eliminating negative human behaviour. At the same time, a lack of care for an area can intensify its degradation.

1.2. Street performances in urban space

Street performances are an element of performative street art, belonging alongside visual street art (Duchowski and Sekuła, 2011) to the broader art category in urban space. Street performances are a traditional element of urban culture and thus part of intangible cultural heritage. They are a phenomenon typical of the everyday life of every major city and often of smaller towns and more unusual circumstances: city celebrations, parades or festivals. Street performances consist of five kinds of performative street art (Połec, 2018): theatrical, musical, dance, circus and plastic arts, presented in a simplified form in *Table 1*. The course of street performances is characterised by ephemerality, unpredictability and interactivity.

Table 1: Kinds of performative street art

Performative street art	Theatrical	Musical	Dance	Circus	Plastic arts
Street performers	Mimes Living statues Street actors Theatre groups	Singers Musicians playing instruments	Breakdancers	Jugglers Acrobats Equilibrists Conjurers Clowns	Portraitists Caricaturists Speed painting

Source: Own study.

Street performers (Połec, 2018) are defined as individuals who conduct informal street performances on their initiative. The street performer aims to present a performance of an artistic or entertaining nature in front of a random audience who may reward them with donations. The street performer's motivation will primarily lead to interest, intrigue, amuse or move the audience. Although the street performances themselves may differ in the variety of arts presented, professionalism or regularity, street performers are united by undertaking similar activities concerning their performances, as well as an analogous progression of the stages of their artistic activity. Due to the uncertainty and unpredictability of the street performers' environment, they are generally characterised by mobility

and flexibility in organising their performances. As creative and self-realising people, street performers strive to continue performing even despite criticism or fines, constituting an essential part of society's life, although not in economic terms (Cohen and Greenwood, 1981). It should also be added that, despite the grassroots nature of their activities, street performers can create a kind of organisational culture (Połec, 2017). Through their performances, they establish relationships among themselves and enter into mostly informal collaborations.

Street performances are generally considered a permitted and legal activity, although often regulated in various ways (Holda, 2015). In the light of European Union legislation (Judgment..., 1994), due to the absence of a legal relationship, i.e. a concluded contract between the performer and passers-by, and thus the lack of a direct legal link between the service performed and the remuneration received, street performers are not obliged to pay income tax on the donations they receive. This rationale emerged in a 1994 Judgment of the Court (ibid.) concerning the case of R. J. Tolsma, playing the barrel organ on a public highway in the Netherlands, collecting donations in a can. The justification also pointed to the voluntary nature of the contributions, the amount of which, if any, depended on the subjective motivations of the donors. Moreover, passers-by should have ordered specific pieces of music for which they could pay as if it were a musical service. Consequently, despite the inherent economic value of the performances, they do not constitute an economic activity.

It is important to emphasise that street performance is a practice with particular social values perceived from the perspective of both performers and society. The social aspect of performance, regardless of the level presented by the artists, is highlighted by David Cohen and Ben Greenwood (1981). They give the example of disabled people struggling to find suitable work. They note that, in their case, street performance not only provides a similar opportunity but also allows contact with people rather than condemning them to sit alone at home. In addition, for many, street performance provides an opportunity for creative self-realisation and personal development in both the arts and organising (Połec and Grygier, 2021). In this context, they offer the opportunity to develop entrepreneurial attitudes and social competencies. From an audience perspective, street performances are a few forms of live entertainment that low-income people can afford (Doumpa and Broad, 2016).

1.3. Urban space as a subject of management

Andrzej Koźmiński (2000) describes management as a journey through the chaos. In his view, management is about constructing reality from the elements available to the manager and the rights to dispose of them. He distinguishes ideas, people, relationships, formal and legal institutions, and material and monetary means. He points out that management serves the purpose of enabling

management bodies to continue their existence and operation, the condition for which is the functioning of the management object, separated from its environment, and the response of its elements to the impulses of the management centre. As the essence of management, Andrzej Koźmiński cites the need to control diversity and transform potential conflict into cooperation.

Włodzimierz Piotrowski (2000) discusses the work of Henri Fayol, who distinguished five functions of management: planning, organising, commanding, coordinating and controlling. According to him, planning involves studying the future and setting an appropriate action programme. Organising is about creating the material and social organism of the enterprise, and commanding involves influencing personnel. Coordinating consists of linking, uniting and harmonising all activities. Controlling is making sure that everything is done according to the orders given and the regulations set.

When thinking about the management of urban space, the approach of humanistic management, for which ‘the basic motive (and meaning) of activity in any sphere of social life is to act for the good of human beings and the human groups that make up that structure’ (Orzechowski, 2009, p. 12), should seem close. Continuing this thought, Monika Kostera (2015) points out three characteristics of humanistic management. Firstly, its goal should be the human being – their well-being, emancipation and development. Secondly, drawing on the humanities, humanistic management deepens and expands cultural capital, contributing to creative attitudes and actions. Thirdly, it is human-centred management, ‘seeking to understand and explain human attitudes, motivations and problems, without judging or elevating itself above the humanity of both the researched and the researcher, the managed and the manager’ (ibid., p. 54).

Extraordinarily crucial for the management of public space should be the humanistic trend in management, which means, as Monika Kostera and Boguslaw Nierenberg (2016) write, that the ultimate goal of management is the human being, not profit or efficiency. According to them, the representatives of this approach seek to answer today’s essential questions, including the responsibility of business, the limits of growth, and the rights of the human being as part of the community and ecosystem. Their task is to seek constructive solutions and guidance for management that could improve the organisation’s human lot. They accomplish this task by describing and understanding organising patterns, management methods and social structures. They point out that humanistic management connects the organisational world with higher human needs, contributing to organisational and social progress.

2. Regulating street performances

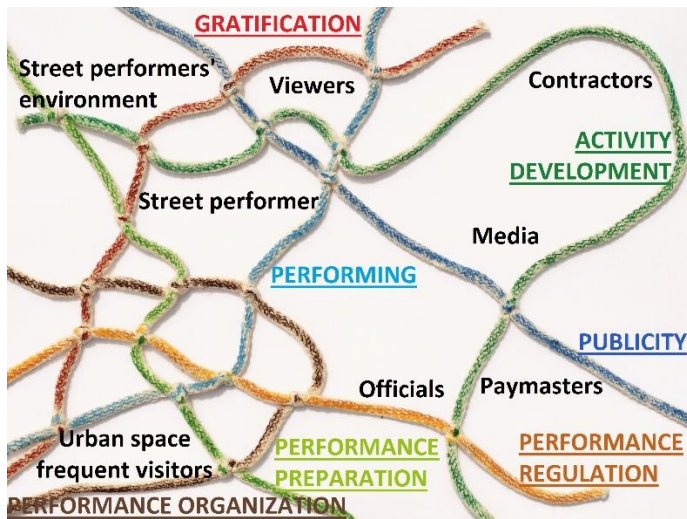


Figure 1: The action net of a street performer. Own study.

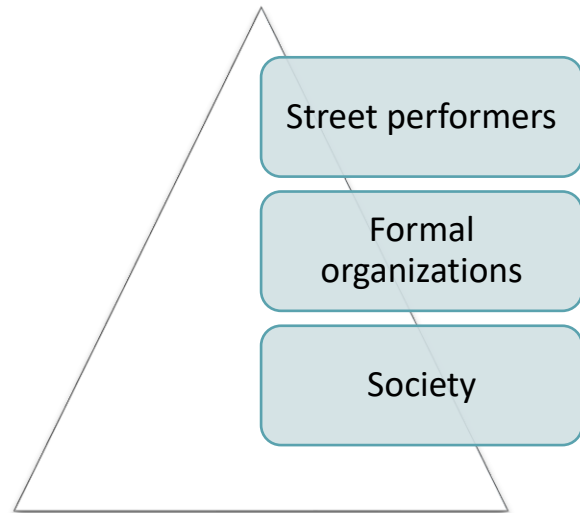


Figure 2: Three societal levels concerning street performances. Own study.

The use of urban space involves the simultaneous clash of different interest groups, sometimes of various intentions and needs. Performing on the street can be viewed as an action net of a street performer (Połec, 2021), presented in *Figure 1*. These actions involve individual or group social actors. The actions include not only performing on the street but also preparing performances (e.g. creating performances or shows), organising performances, remunerating artists, promoting performances, regulating performances, and developing the activity. The social actors involved in these actions, apart from street performers, are the other co-creators of the street performers' community, spectators, urban spaces' frequent visitors (residents, tradespeople), public officials, media representatives, paymasters (e.g. festival organisers) or contractors (e.g. making costume elements for street performers).

Despite the passage of time, and regardless of the kind of performative street art, these actions tend to be repeated, contributing to the perpetuation of rules and conventions and consequently creating a social structure (Giddens, 2005). As a result, we can speak of three societal levels, shown in *Figure 2*: the micro level – of street performers, the meso level – of formal organisations, and the macro level – of society. The micro perspective concerns the conduct of street performance as an opportunity for creative self-realisation. The meso perspective shows a view of cooperation with street performers in a formalised way: through rules, regulations and contracts. The macro perspective sees performing as a tradition, according to which meeting a street performer in an urban space is accepted and expected. The performer can be rewarded with donations for the performance seen. While the micro and macro perspectives presented above are consistent and recognise the non-formalised nature of street performers' activity, the meso perspective has the tremendous potential to transform the existing social

order towards formalised activity. Concerning the three views presented, it is worth quoting the words of Piotr Hubner (2002), according to whom self-organisation is associated with the capacity for self-regulation, while authority appears to be an alien structure next to it. Therefore it is not legitimate to build patterns of social life through top-down administrative actions.

The regulation of street performance, as a bottom-up, informal activity of street performers in urban spaces, can be considered primarily in the context of two management terms: culture (or organisational culture) and formalisation.

As Paweł Krzyworzeka (2008) writes, culture is one of the most ambiguous concepts. Following Wojciech Burszta, he cites the first scientific definition of culture by Edward Taylor, who defined it as a complex whole ‘containing knowledge, beliefs, arts, morals, law, customs and all other capacities and habits acquired by man as a member of society’ (Burszta, 1998, p. 28, in Krzyworzeka, 2008). Susan Schneider and Jean-Louis Barsoux (2003, in Kostera and Sliwa, 2012) consider culture to be one of the most critical factors influencing management, which at the same time is most often overlooked in the literature. Through shared values, habits and perceptions, culture allows participants to feel that they belong to a community, facilitates mutual understanding and perpetuates a sense of community.

The concept of culture can be applied to both larger societies and smaller groups at different social levels: nations or regions, but also organisations or professions. The phenomenon of street performances can be described concerning the culture of a particular social group operating in a similar organisational context, characterised by the reproduction of social patterns, leading a specific lifestyle, and generally acting in an informal and grassroots manner (Połec, 2017).

Formalisation (Jemielniak et al., 2014) is the process of defining in writing the tasks and responsibilities of individuals and groups. Actions that are spontaneous and unpredictable by nature, which can lead to disorder and chaos, become standardised, repeatable and predictable based on rules. In formalisation, recourse to formal authority forces compliance with the regulations by those affected by the procedures and rules. As a result, formalisation facilitates the overall control of the course of action, which becomes a social expectation, thereby reducing the need for individual, ad hoc interference.

In addition to other activities in the urban space, such as street trading, leaflet distribution, open-air events, public gatherings, collections carried out by public benefit organisations, café gardens or horse-drawn carriages, street performances may be subject to formalisation due to the use of a specific urban space. In doing so, it should be noted that urban spaces will be subject to regulations related to the broader idea of public space and the environment. They generally involve the temporary provision of a road lane or property owned by the municipality or the State Treasury for organising

events and other activities. The purpose of regulating different types of actions (of a commercial or social nature) in urban space is to have knowledge of these activities before they happen and to put the space in order. The performer's creation is also often a subject of formalisation by issuing an opinion on it and the performance itself, which should take place by the arrangements made, for example, in the contract.

2.1. The current state of regulations

The acts that regulate the activity of performers in urban spaces, where the provision of land is carried out, do not necessarily refer to persons meeting the characteristics of the definition of a street performer described above. In this context, mention was made of individuals whose activities are categorised as visual rather than performative street art. These were mainly visual artists exhibiting and selling artworks not created in the open air, lacking a primarily performative dimension. Painting, printmaking, ceramics, sculpture, drawing, portraiture, caricature, braid weaving, artistic tattooing and handicrafts were examples of visual artists' regulated activities. Concerning performing street art regulation, musicians, dancers and mimes were indicated in particular, as well as those organising original artistic presentations in the fields of acting, gymnastics and non-animal circus arts.

When discussing the current state of regulation of street performances, it is impossible to ignore the supreme legal act – the Constitution of the Republic of Poland (1997), article 73 of which states, among other things, that 'everyone shall be guaranteed the freedom of artistic creativity (...), as well as the freedom to use cultural goods'. The current regulations on the conduct of street performances are interrelated, referring to different levels of administration. Thus, we distinguish between the following:

- at the state administration level – Acts of Parliament,
- at the level of government administration – regulations of the Council of Ministers,
- at the level of local administration – resolutions of the city council and orders of the mayor.

Examples of normative acts (as amended) applicable to the regulation of street performances, together with the scope of regulation, are shown in *Table 2*, *Table 3* and *Table 4*:

Table 2: Normative acts at the level of state administration and scope of regulation of street performances

Normative act at the level of state administration	Scope of regulation of street performances
<i>Ustawa z dnia 21 marca 1985 r. o drogach publicznych</i>	Granting of permits for road lane occupation.

<i>Ustawa z dnia 27 kwietnia 2001 r. Prawo ochrony środowiska</i>	Emissions of pollutants (including noise) to the environment.
<i>Ustawa z dnia 21 sierpnia 1997 r. o gospodarce nieruchomościami</i>	Generating income for the city from the provision of property of the municipality or the State Treasury.
<i>Ustawa z dnia 8 marca 1990 r. o samorządzie gminnym</i>	Generating income for the city from the provision of property of the municipality or the State Treasury.
<i>Ustawa z dnia 14 czerwca 1960 r. Kodeks postępowania administracyjnego</i>	Issuing administrative decisions.
<i>Ustawa z dnia 23 kwietnia 1964 r. Kodeks cywilny</i>	Entering into civil law contracts.

Source: Own study.

Table 3: Normative acts at the level of government administration and scope of regulation of street performances

Normative act at the level of government administration	Scope of regulation of street performances
<i>Rozporządzenie Rady Ministrów z dnia 1 czerwca 2004 r. w sprawie określenia warunków udzielania zezwoleń na zajęcie pasa drogowego</i>	Rules for authorising road lane occupation.

Source: Own study.

Table 4: Normative acts at the level of local government administration and scope of regulation of street performances in selected cities

City	Normative act at the level of local government administration	Scope of regulation of street performances
Cracow	<i>Uchwała Nr CXV/1547/10 Rady Miasta Krakowa z dnia 3 listopada 2010 r. w sprawie utworzenia parku kulturowego pod nazwą Park Kulturowy Stare Miasto</i>	Conditions for street performances in the Old Town Cultural Park in Cracow.
	<i>Uchwała Nr XXX/789/19 Rady Miasta Krakowa z dnia 5 grudnia 2019 roku w sprawie stawek za zajęcie pasa drogowego dróg publicznych na cele niezwiązane z budową, przebudową, remontem, utrzymaniem i ochroną dróg</i>	Determination of rates for the occupation of public road lanes.
	<i>Zarządzenie Nr 226/2020 Prezydenta Miasta Krakowa z dnia 29.01.2020 r. w sprawie czasowego udostępniania nieruchomości</i>	Determination of rates for the provision of property for periodic cultural (entertainment) activities.
	<i>Zarządzenie 3357/2019 Prezydenta Miasta Krakowa z dnia 09.12.2019 r. w sprawie zarządzania Rynkiem Głównym w Krakowie</i>	Concluding civil law contracts and receiving applications for space provision on the Market Square by the manager. Coordinating the timing, location, determining the conditions of use and the manner of organisation of permanent and periodic

		cultural and artistic activities carried out by individuals or musical ensembles.
	<i>Zarządzenie Prezydenta Miasta Krakowa w sprawie powołania Zespołu Zadaniowego ds. weryfikacji artystów ulicznych działających na obszarze objętym Uchwałą Nr CXV/1547/10 Rady Miasta Krakowa z dnia 3 listopada 2010 r. w sprawie utworzenia parku kulturowego pod nazwą Park Kulturowy Stare Miasto</i>	Composition of the Street Performers Review Task Force, its tasks and method of operation.
Poznan	<i>Uchwała Nr LXII/1151/VII/2018 Rady Miasta Poznania z dnia 27.02.2018 w sprawie utworzenia „Parku Kulturowego Stare Miasto” w Poznaniu</i>	Conditions for street performances in the Old Town Cultural Park in Poznan.
	<i>Uchwała Nr XLV/469/IV/2004 Rady Miasta Poznania z dnia 25 maja 2004 r. w sprawie wysokości stawek opłat za zajęcie pasa drogowego dróg publicznych w granicach administracyjnych miasta Poznania</i>	Determination of rates for the occupation of public road lanes.
Sopot	<i>Uchwała Nr XXXVI/429/2010 z dnia 5 marca 2010 r. w sprawie uchwalenia Statutu Uzdrowiska Sopot</i>	Prohibition of the location of loudspeakers emitting music outside catering and retail premises and facilities to protect the Health Resort from noise.
Torun	<i>Zarządzenie nr 296 Prezydenta Miasta Torunia z 11 września 2019 r. w sprawie określenia zasad udostępniania dróg wewnętrznych na organizację wydarzeń plenerowych</i>	Application guidelines for the provision of internal road land for an outdoor event.
	<i>Uchwała Rady Miasta Torunia 391/2016 w sprawie pozbawienia kategorii dróg gminnych i wyłączenia z użytkowania wskazanych ulic w Toruniu</i>	Description of uniform rules concerning public spaces with the highest pedestrian traffic to increase safety for residents and tourists in the Old Town complex area.
	<i>Zarządzenie nr 261/2021 Prezydenta Miasta Torunia z dnia 13.10.2021 w sprawie ustalenia wysokości stawek czynszu najmu/dzierżawy terenu dróg wewnętrznych</i>	Determination of ground rent rates for seasonal cultural (entertainment) activities: bands, musicians, artists, etc., in addition to events.
Warsaw	<i>Uchwała Nr XXXI/666/2004 Rady Miasta Stołecznego Warszawy z dnia 27 maja 2004 r. w sprawie wysokości stawek opłat za zajęcie pasa drogowego dróg publicznych na obszarze m.st. Warszawy, z wyjątkiem autostrad i dróg ekspresowych</i>	Determination of the rates of fees for the occupation of the road lane of public roads.
Wrocław	<i>Zarządzenie nr 4471/16 Prezydenta Wrocławia z dnia 31 maja 2016 r. w sprawie udostępniania Rynku, niektórych innych dróg wewnętrznych oraz pl. Wolności na organizację imprez plenerowych oraz autorskich prezentacji artystycznych</i>	Rules and procedures for making the Market Square and other internal roads available for the organisation of original artistic presentations.

Source: Own study.

Article 40(2) of the Act of 21 March 1985 on Public Roads does not single out the activity of street performers as a separate form of authorisation to occupy the road lane, nor does it introduce any specific regulations in this respect. The necessity to obtain a permit and the additional procedures related to it are regulated by normative acts at the level of local government administration. Information on current regulations for street performers can be obtained by contacting the individual municipalities' organisational units, the municipal offices (cultural, real estate or urban planning units) and the units managing roads and public areas. It is worth being aware that different areas belonging to public space (streets, squares, markets, parks, subways, underground or station areas) within the same city may have different managers, which may also involve various regulations.

According to officials, short street performances, in contrast to large, mass events in urban spaces such as fairs, concerts, exhibitions or anniversary celebrations, did not require compliance with specific guidelines concerning: additional permits, policies, visuals, vehicle entry and the conclusion of other contracts. The licenses issued and agreements concluded with street performers referred not only to specific rules related to the organisation of the performance but also to the rules of social coexistence regarding the use of urban space. The former mainly contained orders and prohibitions, such as:

- to carry the performance out with a valid permit,
- to carry the performance out following the documentation submitted and accepted,
- to perform only at the designated place and time (e.g. 10 a.m. to 8 p.m.),
- to maintain a certain distance from other street performers (e.g. 25 metres) and not to obstruct their activities,
- not to interfere with pedestrian or vehicle traffic,
- not to interfere with special events and other cyclical events taking place at the same time, e.g. carillon or bugle call concerts each hour,
- not to transfer permits to others,
- not to use the sound equipment (e.g. amplifiers, cookers, tape recorders, telephones, etc.),
- to limit the time of performing in one place to one hour to rotate,
- to take care of the correct choice of repertoire and its careful performance,
- not to place advertising elements,
- not to carry out commercial activities,
- to show the permit for inspection.

The second group of principles indicates:

-
- to leave the space after the performance in good order,
 - not to contravene the rules of manners and culture and not to include offensive content,
 - to conduct the performance following generally accepted standards of good manners,
 - to take care to maintain a neat and aesthetically pleasing appearance,
 - not to perform after drinking alcohol,
 - to comply with the law in force (sanitary, cleanliness and fire safety regulations),
 - to take full responsibility for any damage caused to third parties during the performance.

Current regulations for street performers in Polish cities can be divided into two groups: those relating primarily to the provision of land and those belonging to a broader approach to the management of urban space involving more detailed requirements (such as the need to obtain an opinion from the urban visual artist or a task force, the conclusion of a contract or the payment of a fee for making land available for artistic and entertainment performances). The second approach is less common, as it usually only applies to an area under special protection – such as one with the status of a cultural park (such as in Cracow or Zakopane) or a spa (such as in Sopot) – or a circumstance – such as a fair (as in the case of the Dominican Fair in Gdansk). At the same time, this approach mainly applies to city centres, which are the areas most often chosen as venues for street performances.

The procedure for obtaining permission to organise an artistic performance in an urban space boils down to five steps:

1. Contacting the relevant land manager and submitting a permit application⁵ containing, in particular, the following information:
 - ❖ purpose and description of the performance
 - ❖ exact location and area,
 - ❖ period.

Depending on the specifics of a particular area, this step and subsequent ones may be optional.

2. Obtaining an opinion.

Depending on the type of performance, an opinion on artistic merit may be given by the city visual artist or a special task force, before whom an excerpt of the live performance must be presented.

⁵ Templates of applications for artistic performance permits in Gdansk, Cracow, and Wroclaw can be found in the Annex.

3. Conclusion of the contract.

From submitting the complete set of documents, it can take between 14 and 30 days to wait for the opportunity to conclude a contract.

4. To settle the road lane occupation fee (according to the rates contained in the act applicable to the administrative area).

Fees can vary depending on the location of the site and its manager. Typically, rates are per square metre, applied per day, and tax is added. The fees may also not be mandatory.

5. Compliance with the provisions of the contract.

Performers must present the original of a valid document (contract, permit) for inspection, mainly by municipal police officers or municipal organisational units.

2.2. Different perspectives on regulating street performances

Table 5 presents the essential objectives of regulating street performances, showing two views: those of the officials in charge of regulating performances and the performers who report to them.

Table 5: Objectives of regulating street performances

Officials' perspective	Performers' perspective
<ul style="list-style-type: none"> ❖ to <u>represent</u> the interest of society, ❖ to allow for the <u>collection of information</u> on performances, ❖ to <u>organise</u> the urban space, ❖ to <u>reduce the nuisance</u> caused by street performances, ❖ to <u>allow street performances</u> to take place under certain conditions, ❖ to act as a <u>result of public consultation</u>, ❖ to contribute to the <u>image of the city</u>. 	<ul style="list-style-type: none"> ❖ to take into account <u>the specificity of the activities of performers</u> of different kinds of performative street art, ❖ to <u>support unwritten rules</u> of street performers, ❖ to <u>facilitate the resolution of conflicts</u> between different users of urban space, ❖ not only to limit <u>opportunities</u> for performances but also to <u>create</u> them, ❖ to <u>enable</u> development, ❖ to <u>coincide with the public's perception</u> of performers.

Source: Own study.

In their statements (1-6) on regulating street performances, the officials referred mainly to the specificity of cities, their spatial layout or the changing presence of tourists depending on the year. They stressed that central urban spaces are of interest to many user groups, whether individual or collective, with a social or commercial orientation, whose interests need to be known and reconciled.

They pointed out that the spaces preferred by street performers are most often unique, belonging to historical architectural ensembles or even UNESCO World Heritage Sites (for example, the Old Town in Cracow). They emphasised the need to be aware of the different activities undertaken in urban spaces and to have contact with performers to harmonise these activities on an ongoing basis, preventing potential conflicts.

Officials also pointed out the need to consult the regulations with different groups: performers, residents and other users of urban space, as well as officials from other cities. They understood that street performances are not necessarily a professional and paid activity but mainly an opportunity to gain experience in performing in urban spaces and entertain the performers themselves. They argued, however, that activities in urban spaces can be disruptive to residents and others and consequently negatively affect the city's image. They stressed that the evaluation of performers by the city visual artist or special task force was not intended to assess the performer as a person but the performance. They also pointed out that the final assessment of a street performer should be up to the people in the urban space and that single complaints directed at street performers do not always reflect this assessment. In conclusion, officials believe that the activities of street performers should be allowed, but often under specific analogous rules:

It is a tourist town, where the number of tourists often exceeds the number of inhabitants in high season. It is not a typical town, it has no market square (where it would be possible to organise artistic performances while maintaining safety), and almost the entire cultural and entertainment centre is concentrated along one narrow street (...). The city, for the sake of the residents and the safety of tourists, is trying to activate other areas for such purposes. However, we know that such performances enrich the cultural offer of the city, which is why we are considering the introduction of (...) venues where they will be allowed, regulated by local law and conducted in a way that is not disruptive to regular residents. (Statement 1)

[The intention of regulating street performances is] to build up the atmosphere of a meeting place in the market square [and] to partially organise space, allowing cooperation between performers and residents for whom street performances can be disruptive. (Statement 2)

[Benefits of the regulation are] uniform, transparent rules for all users of the public space with the highest traffic volumes; the possibility to coordinate and control outdoor events, e.g. to influence their location and intensity; reduction of noise in the public space and a positive impact on spatial order. (Statement 3)

First of all, as managers, we know what is happening in the public space – this mainly concerns emergency calls, possible interventions by residents or enquiries from councillors. We have control and can also somehow direct these events, ensuring

that there are not several similar ones simultaneously. However, I would like to point out that our role is not to censor these events or to judge their artistic qualities (...). We do not conduct selections or castings. It is a different matter when large, mass events are to be held – concerts, fairs, exhibitions, anniversary celebrations, where a ground lease agreement is signed – in which case we have specific requirements that the lessee must meet for the contract to come into effect (all permits, policies, visualisations, agreements for cleaning the area after the event, etc.). (Statement 4)

Using regulation in the form of the need to hold title to a property to occupy it provides an opportunity to supervise municipal land. Thanks to the actions of the municipal police, there is no possibility of non-contractual use of the property, which has contributed to the elimination of non-contractual occupation of land for any trade. (Statement 5)

When focusing on street performers, we distribute the space so that these activities are far apart. If it's an activity with a similar profile, for example, musicians, then so that it's not next to each other – so that there's no cacophony (...). If there is an outdoor event and a performance or a speech, there is a requirement on our part towards the street performers not to obstruct or drown them out. They respect that there is an occasional event with some repertoire to present it uninterruptedly. (Statement 6)

Street performers (statements 7-12) were much more vocal than officials about the impediments associated with the existence of regulation. They expressed concern that regulations could lead to the loss of the grassroots, independent nature of the arts, turning it into a vaguely original, standardised and politicised activity. They pointed out that banning a sound system, without which vocal or instrumental playing on the street would not be heard, could make musical performances impossible. A similar argument was made in the context of fire juggling, which was usually prohibited in a particularly culturally protected area. It is worth noting in this context that, in contrast to street performances, the use of sound and fire in the same place, such as the Old Town in Krakow, was already possible in organised outdoor events.

The performers emphasised the need for those performing on the street to co-create a community which could present their opinions in the context of emerging or existing regulations. These communities were often formed by street performers performing in the same city or representing the same type of performing arts. In their view, these groups were united by the knowledge of a voluntary code of conduct and the recognition of established rules. These rules concerned, for example, the order in which spots were occupied or the distances between them. Such a code also referred to a preferred way of resolving potential conflicts by trying to find a satisfactory solution for both parties, involving public officials only if things failed. Street performers argued that the conduct of street

performances should inextricably apply a show of respect and a desire to find agreement. However, they stressed that there is still little known about street performers' activities. Thus, knowledge about street performances and the culture created by street performers should be popularised in public and among those starting to run street performances.

The performers suggested that at least one street performer with extensive experience, who knows and understands the realities of street performances, should belong to a special task force assessing the artistic qualities of the performances. They also argued that regulations should be adjusted to different kinds of performative street art, taking into account, for example, different distances between mimes and other between musicians. They also pointed out that the designated venues for performers sometimes correspond to the spatial preferences adapted to the form of performance that would allow the audience to gather. According to street performers, the regulations ultimately did not contribute to an increase in the level of street art but, by their very existence, significantly limited the emergence of new performers – both novice and experienced, usually performing in other cities in Poland or abroad:

As long as these regulations are not needed, it is better not to implement them. And if to do, well, it's good to be in touch with the performers and try to sort of ... [improve them] every year. Indeed, you shouldn't make such regulations without an honest interview with performers: what do they need? What would be suitable for them? How to get new performers to come in? Because if there are regulations and new performers don't show up, it means these regulations don't encourage new ones to come. (Statement 7)

A street performer has to have much respect for the other street performer. A question of distance, time, and attitude: do I have to do it next to someone else or not? Respect for places. If I'm standing in front of an important monument, maybe it's not appropriate to play loud punk music? That kind of thing. (Statement 8)

Street performers who travel a lot from city to city – usually the best ones because they know how to find the best venues and when to perform and when not to – they hear that some cities are introducing a licensing system. [Therefore] they just don't go there anymore. So cities are losing good performers. And the poor performers? (...) They don't care about these laws! They continue performing anyway. So, in the end, these laws make no sense because they always end up losing good performers. The weak ones always manage somehow! (...) The regulations for street performers were created to deal with weak artists. But they actually prevent good performers from performing – and only maintain the bad ones. (Statement 9)

We were at a meeting – a general one, ours – of mimes. And we told each other precisely what could and could not be done. This very principle was that we should

not have similar costumes. That if someone comes, they can stand in any place. There should be no such thing as: ‘this is my place, and don’t stand here!’. (Statement 10)

It would be nice to create such a selection, but only if you could put together a committee that could vet it nicely. Without hurting anyone, of course. Because (...) the street has to develop! So there have to be people who are weak so that they can be good later on, yes? (...) ‘He’s got passion; he’s got something in him; he wants to, and he’s got potential, so we take him! He is weak for the moment, but we take him!’. (Statement 11)

It should all be done on a portfolio basis. Not performances [in front of a committee] that you must come in a costume and show what you do (...) because you’re doing something different when you’re on the street with an audience. It should still be a portfolio: who you are, where you are from, and what you do.... Simply: a photo shoot, a video.... So that someone can see what you’re about at all. (Statement 12)

Analysing existing regulations for street performers in different cities around the world, Vivian Doumpa and Nick Broad (2016) note that these vary according to the individual approach of each city’s authorities. They argue that differences in permit procedures, committee rules, applicable fees, timetables, and restrictions on the use of equipment have meant that art in public spaces is no longer spontaneous and surprising. As a result, they formulated guidelines for creating regulations to encourage street performances, among which were the following suggestions: holding auditions to ensure basic performance standards; the ability to apply for a licence at any time, either in person or remotely; allocating performance venues that other performers do not currently occupy; licensing only a proportion of available spots; differentiating regulation by the type of art represented; no annual limits on the number of licences issued; the ability to perform without permission in licensed venues when they are vacant; extensive media coverage of existing regulations, as well as individual promotion of licensed performers; the ability to contact a specially designated official when needed; a scheduling system available 24 hours a day; as well as the daily running of additional forms of encouragement and support for performers. In their view, any regulation that introduces any restriction should carry significant benefits for those affected. Vivian Doumpa and Nick Broad point to examples of cities where performers are either on their own or in partnership with authorities to regulate performances: Glasgow, Melbourne and Singapore. On the other hand, David Cohen and Ben Greenwood (1981) argue that the creation of regulations that involve assessing performances and limiting their time has little to do with the idea of independent, itinerant artists.

2.3. Good practices in regulating street performances

Among the current challenges in regulating street performances in Polish cities, most of them relate to four categories: urban space, specificity of street performers' activities, related activities, and the use of sound systems:

❖ The uniqueness of urban spaces:

- Attention should be drawn to the challenges of obtaining a permit in a venue where the performer has not previously performed. These relate to obtaining information on the regulation, approaching the relevant land management body, and identifying a potential performance venue. The choice of venue is influenced not only by the location itself but, above all, by its surroundings and the lie of the land (a flat surface, the typical windiness of the area or the sunshine could especially matter), which are difficult to predict and get to know in any other way than through physical presence. Challenges of this kind and the time-consuming nature of completing the procedures may mainly contribute to incomplete permit applications.

❖ Differentiation of street performances and specificity of street performers' activities:

- Lack of information on the regulation of street performances in foreign languages – both rules and applications for permission to provide land for street performances are only available in Polish. It should be emphasised that the mobility of performers and the universality of the message of their performances are features of their culture. As a result, street performers, with their performances, travel between different cities and countries, and the lack of knowledge of the Polish language may prove to be a hindrance in obtaining information on the regulations and obtaining permission.
- The time-consuming nature (and often the need to be physically present) of completing the procedures: submitting an application with documentation, obtaining an opinion and signing a contract, require performances to be planned well in advance (usually a minimum of two weeks). This kind of acting is different from the reality of street performers, who often decide to perform spontaneously, depending, for example, on the current weather conditions.
- The difficulty of reducing regulations for street performers to the ones consistent across cities and holistically applies to all kinds of performative street art. Activities that may be a nuisance and legitimate to regulate (such as noise generation) will be of particular concern to a specific group of performers (musicians rather than mimes). The

selectivity of regulation may also relate to the provision of a separate space. So they will only apply to people occupying a specific area rather than moving through it, as in the case of mobile performances.

- Challenges related to the artistic evaluation and control of already running performances result from the irregularity of running street performances. This irregularity is related to the performers' lifestyles (which include, but are not limited to: mobility, carrying out many different projects simultaneously, performances and shows that are artistically constantly subject to changes related to improvisation and spontaneity).
- The paucity of academic and social knowledge about street performances and the acts that regulate them, as well as the difficulty of obtaining information on regulation, can cause performers to feel misunderstood and unfair and consequently lead them to give up on continuing to perform. It is worth noting that, for many street performers, conducting performances in urban spaces provides an opportunity for self-realisation, which is one of the essential human needs (Tracy, 2015). The problem described can be compounded by the stereotypical portrayal of street performers in the media, while publications on regulation are often selective and outdated (Połec, 2019).

❖ The presence of other damaging phenomena in the urban space:

- Due to the custom of rewarding street performers with donations and sharing common urban area, it is important to mention other activities that may appear to be related to street performances but which, unlike them, lack social value and legitimacy. Illegal street trading, begging (including exploiting minors and animals for begging), or solicitation may pretend to be artistic activities but should be interfered with rather than accepted. Measures aimed at limiting and combating this type of activity should not be carried out with the activities of street performers in mind, nor should they be used for this purpose. Designating venues for performers in places of illegal trade leads to conflicts instead of guaranteeing the performer the opportunity to perform.
- According to officials carrying out controls on activities in public spaces, interference is most often required by the above phenomena of a regular nature, often involving aggressive reactions from those controlled. At the same time, such activities are usually characterised by a lack of evidence of wrongdoing and, ultimately, by relatively low penalties.

❖ The need to use a sound system during street performances:

- Statutory prohibition of the use of sound amplification devices in publicly accessible urban areas (and thus during informal street performances) – there is a need to change the legislation at the state level. Hence, the sound generated should be subject to volume limits rather than prohibited concerning the mere fact of using a sound system. As currently conceived, a sound system device can also be a smartphone, which is hardly comparable to professional sound amplification equipment in this respect. Changes at the local level could concern the creation of special zones to allow street performances using a sound system.

Table 6: Good practices in regulating street performances

Bottom-up actions	Top-down actions
<ol style="list-style-type: none"> 1. Developing and popularising a universal, grassroots code of street performers. 2. Reacting on an ongoing basis and trying to find a solution to a potential conflict in the urban space that satisfies the parties involved. 3. Involving different communities (performers, officials, residents, tourists, media) in the debate on regulating street performances. 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Licensing of performances of a regular rather than occasional nature. 2. Adapting regulation to different kinds of street performances, taking into account their distinctiveness from other activities. 3. Creating venues/ zones to allow street performances with sound systems according to specified limits.

Source: Own study.

Table 6 shows good practices in regulating street performances, taking into account top-down and bottom-up actions. Referring to the tradition of street performances, which has long roots, as well as the organisational culture of street performers perceived as informal communities, the formal regulations introduced – to be understood, accepted and respected in practice instead of being rejected and ignored – must take into account the informal rules already in place, resulting from the specificity of the activity. This objective cannot be achieved through the rigour of formalisation but by involving different groups in the debate. The proposed actions are mainly concerned with maintaining a dialogue, enabling the various parties to understand each other and resolve the problems that arise.

Instead, top-down actions focus on an approach to the regulations in place that will enable the stated objectives to be achieved in practice. It is therefore proposed to license only those performances that are regular in nature and, for various reasons, may be disruptive. Importantly, such an approach allows occasional, spontaneous performances in urban spaces simultaneously. Regulations should also consider the complexity and diversity of street performers’ activities, which are often seen mainly through the prism of musicians, plastic artists and mimes. The problem most often associated with interventions by public officials during street performances concerns the possibility of using a sound

system. This shows that a satisfactory solution (either by changing the regulations at the level of the state administration or by creating zones at the local level to allow street performances with the use of a sound system according to certain limits) has not yet been implemented. Referring to the different approaches to regulating street performances in Polish cities in the context of particular urban spaces and their specificities, it is worth considering whether the creation of such regulations is justified and, if so, how to formulate and enforce them so that they fulfil their purpose while enabling and supporting the activities of street performers.

3. Project methodology

This publication presents the results of a qualitative study conducted in the spirit of the scholar's ethos (Sulkowski, 2005) and the ethics of ethnographic research (Hammersley and Atkinson, 2000). Following ethical principles, the study was overt and conducted with the consent of its participants. At the same time, to minimise the research's potential harm, the quoted verbatim statements of the research participants were anonymised. This research should not be politically entangled, and its primary aim is the truth (Sułkowski, 2005). The nature of the study was engaged (Tedlock, 2009) by seeking to familiarise those interested in street performances with the regulations that apply to them and to popularise knowledge about street performances.

The study was conducted in 2012. The qualitative representation consisted of intensive cases (Patton, 1990), having the most significant relevance to the problematic subject matter, referring to selected cities, officials and performers. The issue of regulating street performances was analysed in 11 Polish cities (Cracow, Gdansk, Kolobrzeg, Lublin, Lodz, Poznan, Sopot, Torun, Warsaw, Wroclaw, Zakopane), most frequently cited as street performances venues by performers. The research involved employees of municipal organisational units, primarily city halls and units managing roads and public areas, and street performers with experience performing in urban spaces where regulations were applied.

For the preparation of this publication, current data was collected on the regulation of street performances in selected Polish cities. The research used ethnographic methods: anthropological interviews, structured interviews, analysis of found data (literature, legal acts, documents), as well as case studies presenting the experiences of performers and officials related to the regulation of street performances. Respondents were free to participate in the research voluntarily. They were free to choose the form of participation – either through a face-to-face meeting, video interview, telephone interview or email contact. The issues addressed focused on presenting the current regulations, identifying their purpose, challenges and benefits, and clarifying the regulated artistic activity. The project gathered information on the regulations of street performances from interviewees representing all of the selected 11 cities.

The developed good practices in regulating street performances were publicly consulted during the 'Meeting around street shows', organised by the Warsztaty Kultury⁶ in Lublin as part of the

⁶ The organizer of street festival *Carnaval Sztukmistrzów* in Lublin, Poland.

Incydent Polski event, combining the presentation of research results with discussion and artistic performances, including a street performance.

Conclusion

We can look at street performances as an alternative to other forms of cultural participation that people often cannot afford for reasons such as financial difficulties, lack of sufficient information, time inaccessibility of events or problems with public transport (Bachórz and Stachura, 2015). Street performances are also a form of intangible cultural heritage. As Krystyna Gutowska and Zbigniew Kobylinski (2011) write, cultural heritage resources should be managed sparingly, in the interest of today's and future generations, but taking into account economic and sustainability factors so that heritage is not only adequately preserved but also alive. In the context of street performances, it is worth considering how their heritage can be cared for, and the activities of street performers supported. With the ongoing transformation of the way of life and the nature of urban space, this reflection should be continued, seeking to adapt street performances as best as possible – in the spirit of humanistic management – to this dynamically changing reality.

The implementation of the project made it possible to highlight the process of organising street performances, the informal nature of which is increasingly subject to various types of regulation. These regulations have been set in the broader context of normative acts in force at different levels of government and social perspectives. The publication presents the main challenges of regulating street performances. It identifies and explains why street performers may not be interested in obtaining a permit or may not be able to apply for one. This work has focused on the good practices in regulating street performances and the regulations-related problems that must be addressed. The publication also highlights the need for public debate and a further reflection on how regulations work.

Bibliografia/ Bibliography

Artykuły i monografie/ Papers and monographs

- Bachórz, A. i Stachura, K. (2015). *W poszukiwaniu punktów styčných. Rekonstrukcja dyskursu o problemach (nie)uczestnictwa w kulturze*. Gdańsk: Instytut Kultury Miejskiej.
- Cohen, D. i Greenwood, B. (1981). *The Buskers: A History of Street Entertainment*. Newton Abbot - London- North Pomfret: David & Charles.
- Doumpa, V. i Broad, N. (2016, 2 24). Street Performing: Low Cost, High Impact. W H. Karssenberga, J. Laven, M. Glaser i M. van t'Hoff, *The City at Eye Level: Lessons for Street Plinths* (strony 113-115). Delft: Eburon.
- Duchowski, M. i Sekuła, E. A. (2011). Zamiast wstępu. W M. Duchowski i E. A. Sekuła, *Street Art: Między wolnością a anarchią* (strony 7-13). Warszawa: Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie.
- Giddens, A. (2005). *Socjologia*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Gójska, A., Kuczyński, P., Lewenstein, B., Pogoda, I. i Zielińska, E. (2012). *Konsultacje społeczne w przestrzeni wielkomiejskiej*. Warszawa: Sowa Sp. z o. o.
- Gutowska, K. i Kobyliński, Z. (2011). Zarządzanie dziedzictwem kulturowym - nowa dziedzina nauczania akademickiego i badań naukowych. *Mazowsze Studia Regionalne*(6), strony 51-72.
- Hammersley, M. i Atkinson, P. (2000). *Metody badań terenowych*. Poznań: Zysk i S-ka.
- Hagoort, G. (1981). *Przedsiębiorczość w kulturze: Wprowadzenie do zagadnień zarządzania w kulturze*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Hołda, R. (2015). Miasto jako przestrzeń performansu kulturowego. *Studia Etnologiczne i Antropologiczne*, 15, strony 131-143.
- Hubner, P. (2002). Pojęcia i tradycje samoorganizacji społecznej w Polsce. W P. Gliński, B. Lewenstein i A. Siciński, *Samoorganizacja społeczeństwa polskiego: Trzeci sektor* (strony 67-73). Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii PAN.
- Jałowicki, B. (2006). Czy Warszawa staje się miastem Trzeciego Świata? *Studia Regionalne i Lokalne*(4 (26)/2006), strony 48-60.
- Kostera, M. (2015). Refleksje o zarządzaniu humanistycznym. W B. Nierenberg, R. Batko i Ł. Sułkowski, *Zarządzanie humanistyczne* (strony 53-61). Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Kostera, M. i Nierenberg, B. (2016). Wstęp: Komunikacja społeczna a zarządzanie humanistyczne. W M. Kostera i B. Nierenberg, *Komunikacja społeczna w zarządzaniu humanistycznym*: (strony 9-15). Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Kostera, M. i Śliwa, M. (2012). *Zarządzanie w XXI wieku: Jakość, twórczość, kultura*. Warszawa: Oficyna Wolters Kluwer.

-
- Koźmiński, A. (2000). Organizacja. W A. Koźmiński i W. Piotrowski, *Zarządzanie: Teoria i praktyka* (strony 13-43). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Krzyworzeka, P. (2008). Kultura i organizacje: Perspektywa antropologiczna. W M. Kostera, *Nowe kierunki w zarządzaniu* (strony 181-197). Warszawa: Wydawnictwo Akademickie i Profesjonalne.
- Łapniewska, Z. i Puzon, K. (2016). Płeć i miasto. W B. Borowiak, *Szlakiem głosu: Tożsamości mniejszościowe w przestrzeni miasta* (strony 37-45). Gdańsk: Stowarzyszenie Arteria.
- Nawratek, K. (2005). *Ideologie w przestrzeni: Próby demistyfikacji*. Kraków: Universitas.
- Orzechowski, E. (2009). *Dziś nawet żebrak musi być sprawnym menedżerem: O zarządzaniu kulturą i szkolnictwem wyższym*. Kraków: Attyka.
- Patton, M. (1990). *Qualitative Evaluation and Research Methods*. Newbury Park: Sage.
- Piotrowski, W. (2000). Organizacje i zarządzanie - kierunki, koncepcje, punkty widzenia. W A. Koźmiński i W. Piotrowski, *Zarządzanie: Teoria i praktyka* (strony 615-765). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Połeć, M. (2017). *Kontrolowana (?) kultura: Etnografia krakowskich występów ulicznych*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Połeć, M. (2018). *Artyści uliczni polskich miast*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Połeć, M. (2019). Wizerunek artystów ulicznych w mediach. *Zarządzanie w kulturze*(19/2).
- Połeć, M. (2021). *Przedsiębiorczość kulturalna artystów ulicznych: Społeczne, kulturowe i instytucjonalne aspekty nieformalnej organizacji w polskich miastach*. Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego (niepublikowana rozprawa doktorska).
- Połeć, M. i Grygier, E. (2022). „Mitologizacja występów ulicznych: dyskurs, autonarracja i autokreacja”. *Zarządzanie w Kulturze*, t. 23, nr 2, s. 169-185.
- Sułkowski, Ł. (2005). *Epistemologia w naukach o zarządzaniu*. Warszawa: Polskie Wydawnictwo Ekonomiczne.
- Tedlock, B. (2009). Obserwowanie uczestnictwa i narodziny etnografii publicznej. W N. Denzin i Y. Lincoln, *Metody badań jakościowych* (Tom 1, strony 655-675). Warszawa: PWN.
- Tracy, B. (2015). *Nie tłumacz się, działaj!: Odkryj moc samodyscypliny*. Gliwice: Helion.

Dokumenty/ Legal acts

Judgment of the Court (Sixth Chamber) of 3 March 1994. R. J. Tolsma v Inspecteur der Omzetbelasting Leeuwarden. Reference for a preliminary ruling.: Gerechtshof Leeuwarden – - Netherlands. VAT – Supply of services effected for consideration - Definition –, C-16/93 (EUR-Lex 3 3, 1994). <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/?uri=CELEX:61993CJ0016>

-
- Konstytucja Rzeczypospolitej Polskiej z dnia 2 kwietnia 1997 r.,*
<https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/download.xsp/WDU19970780483/U/D19970483Lj.pdf>
- Uchwała Nr XLV/469/IV/2004 Rady Miasta Poznania z dnia 25 maja 2004 r. w sprawie wysokości stawek opłat za zajęcie pasa drogowego dróg publicznych w granicach administracyjnych miasta Poznania,* <https://bip.poznan.pl/bip/uchwaly/uchwala-nr-xlv-469-iv-2004-z-dnia-2004-05-25,11024/>
- Uchwała Nr XXXI/666/2004 Rady Miasta Stołecznego Warszawy z dnia 27 maja 2004 r. w sprawie wysokości stawek opłat za zajęcie pasa drogowego dróg publicznych na obszarze m.st. Warszawy, z wyjątkiem autostrad i dróg ekspresowych,*
<https://bip.warszawa.pl/NR/exeres/E6FBE7B3-3AEB-46F0-A9F3-5D927AE0BB4A,frameless.htm>
- Uchwała Nr XXXVI/429/2010 z dnia 5 marca 2010 r. w sprawie uchwalenia Statutu Uzdrawiska Sopot,* <https://bip.sopot.pl/m,70,uchwaly-rady-miasta-2010.html>
- Uchwała Nr CXV/1547/10 Rady Miasta Krakowa z dnia 3 listopada 2010 r. w sprawie utworzenia parku kulturowego pod nazwą Park Kulturowy Stare Miasto,*
https://www.bip.krakow.pl/?dok_id=167&sub_dok_id=167&sub=uchwala&query=id%3D18477%26typ%3Du
- Uchwała Rady Miasta Torunia 391/2016 w sprawie pozbawienia kategorii dróg gminnych i wyłączenia z użytkowania wskazanych ulic w Toruniu,*
<https://bip.torun.pl/uchwala/37039/uchwala-rmt-391-2016>
- Uchwała Nr LXII/1151/VII/2018 Rady Miasta Poznania z dnia 27.02.2018 w sprawie utworzenia „Parku Kulturowego Stare Miasto” w Poznaniu,* <https://bip.poznan.pl/bip/uchwaly/uchwala-nr-lxii-1151-vii-2018-z-dnia-2018-02-27,74215/>
- Uchwała Nr XXX/789/19 Rady Miasta Krakowa z dnia 5 grudnia 2019 roku w sprawie stawek za zajęcie pasa drogowego dróg publicznych na cele niezwiązane z budową, przebudową, remontem, utrzymaniem i ochroną dróg,*
https://bip.krakow.pl/?dok_id=167&sub_dok_id=167&sub=uchwala&query=id%3D15861%26typ%3Du
- Ustawa z dnia 14 czerwca 1960 r. Kodeks postępowania administracyjnego,*
<https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/DocDetails.xsp?id=wdu19600300168>
- Ustawa z dnia 23 kwietnia 1964 r. Kodeks cywilny,*
<https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/DocDetails.xsp?id=wdu19640160093>
- Ustawa z dnia 21 marca 1985 r. o drogach publicznych,*
<https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/DocDetails.xsp?id=wdu19850140060>
- Ustawa z dnia 8 marca 1990 r. o samorządzie gminnym,*
<https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/DocDetails.xsp?id=wdu19900160095>
- Ustawa z dnia 21 sierpnia 1997 r. o gospodarce nieruchomościami,*
<https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/DocDetails.xsp?id=wdu19971150741>

Ustawa z dnia 27 kwietnia 2001 r. Prawo ochrony środowiska,
<https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/DocDetails.xsp?id=wdu20010620627>

Rozporządzenie Rady Ministrów z dnia 1 czerwca 2004 r. w sprawie określenia warunków udzielania zezwoleń na zajęcie pasa drogowego,
<https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/DocDetails.xsp?id=WDU20041401481>

Zarządzenie Prezydenta Miasta Krakowa w sprawie powołania Zespołu Zadaniowego ds. weryfikacji artystów ulicznych działających na obszarze objętym Uchwałą Nr CXV/1547/10 Rady Miasta Krakowa z dnia 3 listopada 2010 r. w sprawie utworzenia parku kulturowego pod nazwą Park Kulturowy Stare Miasto,
https://www.bip.krakow.pl/zarzadzenie/2012/1002/w_sprawie_powolania_Zespołu_Zadaniowego_ds._weryfikacji_artystow_ulicznych_dzialajacych_na_obszarze_objety_m_Uchwala_Nr_CXV_1547_10_Rady_Miasta_Krakowa_z_dnia_3_.html

Zarządzenie nr 4471/16 Prezydenta Wrocławia z dnia 31 maja 2016 r. w sprawie udostępniania Rynku, niektórych innych dróg wewnętrznych oraz pl. Wolności na organizację imprez plenerowych oraz autorskich prezentacji artystycznych,
https://baw.um.wroc.pl/UrządMiastaWroclawia/document/28002/Zarz%C4%85dzenie-4471_16

Zarządzenie nr 296 Prezydenta Miasta Torunia z 11 września 2019 r. w sprawie określenia zasad udostępniania dróg wewnętrznych na organizację wydarzeń plenerowych,
<https://bip.torun.pl/sprawa-do-zalatwienia/27347/btcm-19-5-udostepnienie-terenu-na-drogach-wewnetrznych-zespołu-staromiejskiego-w-toruniu-na-organizacje-wydarzen-plenerowych-wykaz-ulic-w-tresci-karty-mieszkanca>

Zarządzenie 3357/2019 Prezydenta Miasta Krakowa z dnia 09.12.2019 r. w sprawie zarządzania Rynkiem Głównym w Krakowie, <https://www.bip.krakow.pl/zarzadzenie/2019/3357/>

Zarządzenie Nr 226/2020 Prezydenta Miasta Krakowa z dnia 29.01.2020 r. w sprawie czasowego udostępniania nieruchomości, <https://www.bip.krakow.pl/zarzadzenie/2020/226/>

Zarządzenie nr 261/2021 Prezydenta Miasta Torunia z dnia 13.10.2021 w sprawie ustalenia wysokości stawek czynszu najmu/dzierżawy terenu dróg wewnętrznych,
<https://bip.torun.pl/zarzadzenie/pdf/51260/1>

Spis tabel

Tabela 1: Rodzaje performatywnych sztuk ulicznych	9
Tabela 2: Akty normatywne na szczeblu administracji państwowej i zakres regulacji występów ulicznych	16
Tabela 3: Akty normatywne na szczeblu administracji rządowej i zakres regulacji występów ulicznych	16
Tabela 4: Akty normatywne na szczeblu administracji samorządowej i zakres regulacji występów ulicznych w wybranych miastach	16
Tabela 5: Cel regulowania występów ulicznych	21
Tabela 6: Dobre praktyki regulowania występów ulicznych	28

Index of tables

Table 1: Kinds of performative street art	37
Table 2: Normative acts at the level of state administration and the scope of regulation of street performances	42
Table 3: Normative acts at the level of government administration and the scope of regulation of street performances	43
Table 4: Normative acts at the level of local government administration and the scope of regulation of street performances in selected cities	43
Table 5: Aims of regulating street performances	47
Table 6: Good practices in regulating street performances	54

Spis ilustracji

Ilustracja 1: Sieć działań artysty ulicznego.....	13
Ilustracja 2: Występy uliczne w odniesieniu do różnych poziomów społecznych.....	13

Index of figures

Figure 1: The action net of a street performer.....	40
Figure 2: Three societal levels concerning street performances.....	40

Aneks/ Annex

1. Wniosek o wydanie zezwolenia na zajęcie pasa drogowego na prawach wyłączności w Gdańsku..... 66
2. Wniosek o zawarcie umowy na udostępnienie miejsca w Krakowie w celu prowadzenia działalności artystycznej..... 68
3. Wniosek o pozwolenie na udostępnienie terenu na prowadzenie autorskich prezentacji artystycznych we Wrocławiu..... 70

Gdańsk, dnia

WNIOSKODAWCA (INWESTOR)

(imię, nazwisko, adres lub nazwa i siedziba inwestora)

NIP, REGON

PESEL

NR TEL.

Potwierdzenie przyjęcia wniosku

PREZYDENT MIASTA GDAŃSKA
za pośrednictwem
Gdańskiego Zarządu Dróg i Zieleni
ul. Partyzantów 36, 80-254 Gdańsk

W N I O S E K

o wydanie zezwolenia na zajęcie pasa drogowego na prawach wyłączności w ciągu ulicy:

..... w Gdańsku,
(nazwa ulicy, nr budynku lub inne określenie lokalizacji)

w celu
(rodzaj zajęcia)

Nr działki drogowejobręb.....

1. Powierzchnia zajęcia pasa drogowego:

Długość m Szerokość m Powierzchnia m²

2. Okres zajęcia pasa drogowego:

od dnia do dnia..... ilość dni

z wyłączeniem okresu od dnia do dnia

3. Do wniosku należy dołączyć:

- szczegółowy plan sytuacyjny w skali 1:1000 lub 1:500, z zaznaczeniem granic i podaniem wymiarów planowanej powierzchni zajęcia pasa drogowego,
- zatwierdzony projekt organizacji ruchu, jeżeli zajęcie pasa drogowego wpływa na ruch drogowy lub ogranicza widoczność na drodze albo powoduje wprowadzenie zmian w istniejącej organizacji ruchu pojazdów lub pieszych,
- w przypadku ustanowienia pełnomocnika – **oryginał lub urzędowo poświadczony odpis** pełnomocnictwa inwestora, udzielonego osobie fizycznej posiadającej zdolność do czynności prawnych, do załatwiania spraw formalno – prawnych w zakresie prowadzenia przed zarządcą drogi procedury związanej z zajęciem pasa drogowego oraz opłata skarbową w wysokości 17 zł od dokumentu stwierdzającego ustanowienie pełnomocnika,

4. Zgodnie z rozporządzeniem Rady Ministrów z dnia 1 czerwca 2004 r. w sprawie określenia warunków udzielania zezwoleń na zajęcie pasa drogowego (t.j. Dz. U. z 2016 r., poz. 1264), zajmujący pas drogowy zobowiązany jest złożyć wniosek do zarządcy drogi przed planowanym zajęciem (co najmniej miesiąc przed planowanym zajęciem).

5. Zajęcie pasa drogowego może nastąpić po uprzednim odbiorze w Gdańskim Zarządzie Dróg i Zieleni, ul. Partyzantów 36, decyzji zezwalającej na zajęcie pasa drogowego.

6. Za zajęcie pasa drogowego na prawach wyłączności pobiera się opłatę, zgodnie z ustawą z dnia 21 marca 1985 r. o drogach publicznych (t.j. Dz. U. z 2022 r. poz. 1693 z późn. zm.) ustaloną jako iloczyn metrów kwadratowych zajętej powierzchni pasa drogowego, stawki opłaty za zajęcie 1 m² pasa drogowego oraz liczby dni zajmowania pasa drogowego.

7. Rozpatrzenie wniosku nastąpi na warunkach określonych ww. rozporządzeniem (niniejsze rozp. dotyczy dróg publicznych).

.....
czytelny podpis i pieczęćki imienna wnioskodawcy (inwestora) lub pełnomocnika

*proszę zaznaczyć, który z załączników zostaje złożony wraz z wnioskiem

Zgodnie z art. 13 ogólnego rozporządzenia o ochronie danych osobowych z dnia 27 kwietnia 2016 r. (Dz. Urz. UE L 119 z 04.05.2016) Gdański Zarząd Dróg i Zieleni informuje, że:

1. administratorem Pani/Pana danych osobowych jest Gdański Zarząd Dróg i Zieleni,
2. kontakt do Inspektora Ochrony Danych (IOD): Gdański Zarząd Dróg i Zieleni, ul. Partyzantów 36, 80-254 Gdańsk, e-mail: iod.gzdiz@gdansk.gda.pl, tel. 58 52 44 509,
3. Pani/Pana dane osobowe przetwarzane będą w celu realizacji ustawowych zadań urzędu, dla potrzeb wydania postanowienia lub decyzji administracyjnej,
4. odbiorcami Pani/Pana danych osobowych będą wyłącznie podmioty uprawnione do uzyskania danych osobowych na podstawie przepisów prawa,
5. Pani/Pana dane osobowe przechowywane będą w czasie określonym przepisami prawa, zgodnie z instrukcją kancelaryjną GZDiZ,
6. posiada Pani/Pan prawo do żądania od administratora dostępu do danych osobowych, prawo do ich sprostowania, usunięcia lub ograniczenia przetwarzania, prawo do wniesienia sprzeciwu wobec przetwarzania, prawo do przenoszenia danych, prawo do cofnięcia zgody (jeśli została udzielona na przetwarzanie danych osobowych w zakresie większym, niż dane, których podanie jest obligatoryjne w oparciu o przepisy prawa) w dowolnym momencie; w celu skorzystania z powyższych praw należy skontaktować się z administratorem lub IOD, korzystając ze wskazanych wyżej danych kontaktowych; przysługuje Pani/Panu prawo wniesienia skargi do organu nadzorczego zajmującego się ochroną danych osobowych w Polsce,
7. podanie danych osobowych jest obligatoryjne w oparciu o przepisy, które mają zastosowanie do prowadzenia postępowania administracyjnego w przedmiotowym zakresie, a w pozostałym zakresie jest dobrowolne.

WNIOSEK

o zawarcie umowy na udostępnienie miejsca w Krakowie w celu prowadzenia działalności artystycznej

1. Rodzaj prowadzonej działalności artystycznej:

2. Odpowiednio:

a) Imię/imiona, nazwisko **osoby fizycznej niebędącej przedsiębiorcą:**

.....

b) Pełna nazwa **firmy/spółki:**

.....

Adres siedziby firmy:

kod pocztowy:

Adres zamieszkania:

kod pocztowy:

Adres do korespondencji:

kod pocztowy:

3. Numery tel.: **stacjonarnego** **komórkowego**

4. Adres poczty elektronicznej:

5. Numery: **NIP:** **PESEL:**

KRS:

6. Lokalizacja:

(do wniosku należy dołączyć wyrys lub mapę z zaznaczeniem jednoznacznej lokalizacji)

7. Powierzchnia zajęcia: m²

8. Planowana liczba uczestników:

9. Planowany termin prowadzenia działalności artystycznej: w dniu/dniach: od
godziny: do godziny:

10. Imię i nazwisko osoby odpowiedzialnej za nadzór nad prawidłowym przebiegiem występów
artystycznych oraz sposób kontaktu *(numer telefonu komórkowego, ew. stacjonarnego, e-mail)*

.....

data: r.

.....
podpis/y wnioskodawcy/ów

ZAŁĄCZNIKI DO WNIOSKU (*odpowiednie zakreślić*):

- Umowa spółki cywilnej, gdy umowa ma dotyczyć spółki.
- Jednoznaczna lokalizacja prowadzonej działalności artystycznej zaznaczona na wyrysie z ewidencji gruntów lub mapie (np.) z Miejskiego Systemu Informacji Przestrzennej (MSIP) dla działki, na której będzie prowadzona działalność.
- Zdjęcie (w kolorze) kostiumu/kostiumów, jeżeli działalność artystyczna polega na prezentacji stroju.
- Pełnomocnictwo do reprezentowania wnioskodawcy, a w szczególności do zawarcia oraz odbioru umowy, jeżeli wnioskodawca jest reprezentowany przez inną osobę.

Załącznik nr 2 do zarządzenia nr 9792/18
Prezydenta Wrocławia
z dnia 25 maja 2018 r.

Wrocław, dnia

**Wydział Kultury
Urzędu Miejskiego Wrocławia
ul. Gabrieli Zapolskiej 4
50-032 Wrocław**

**Wniosek o pozwolenie na udostępnienie terenu
na prowadzenie autorskich prezentacji artystycznych**

dotyczy dróg wewnętrznych: Rynku, pl. Solnego wraz z drogą wewnętrzną (strona wschodnia i północna), ulic Kuźniczej (od ul. Kotlarskiej do pl. Uniwersyteckiego), Oławskiej (od Rynku do ul. Kazimierza Wielkiego), Świdnickiej (od Rynku do pl. Teatralnego), Sukiennic, Przejścia Garncarskiego, Przejścia Żelaźniczego, skweru u zbiegu ulic Szewskiej i Wita Stwosza (z wyjątkiem części będącej drogą gminną).

1. Imię i nazwisko lub nazwa wnioskodawcy (w przypadku grup i zespołów proszę podać dane wszystkich uczestników, w przypadku osób niepełnoletnich wymagane jest dołączenie pisemnej zgody rodziców):

2. Adres do korespondencji:

3. Dane do kontaktu:

nr telefonu: nr telefonu kom.

adres e-mail:

4. Rodzaj prezentacji*:

malarstwo, rysunek, grafika, mała rzeźba, sztuka cyrkowa – bez udziału zwierząt, gimnastyka, taniec, i inne za wyjątkiem sztuki użytkowej:
.....
prezentacje muzyczne bez użycia nagłośnienia (proszę wskazać gatunek muzyczny lub rodzaj występu oraz wymienić wszystkie instrumenty):
.....
.....
.....
.....

5. Termin i miejsce prezentacji:

Data od..... do..... godziny

Rynek – pierzeja wschodnia (pręgierz),
Rynek – pierzeja zachodnia (pl. Gołębi),
Rynek – pierzeja południowa (pomnik Fredry),
Rynek – pierzeja północna,
Sukiennice,
Przejście Garncarskie,
Przejście Żelaźnicze,
ul. Świdnicka – od Rynku do ul. Kazimierza Wielkiego,
ul. Świdnicka – od ul. Kazimierza Wielkiego do pl. Teatralnego,
ul. Oławska – od Rynku do ul. Szewskiej,
ul. Oławska – od ul. Szewskiej do ul. Kazimierza Wielkiego,
ul. Kuźnicza – od ul. Kotlarskiej do pl. Uniwersyteckiego,
pl. Solny z ulicami będącymi drogami wewnętrznymi (strona wschodnia i północna),
skwer u zbiegu ulic Szewskiej i Wita Stwosza (z wyjątkiem części będącej drogą gminną).

*-właściwe podkreślić

Szczegółowe informacje dotyczące przetwarzania danych osobowych wnioskodawcy przez Gminę Wrocław

1. Administrator danych

Administratorem danych osobowych wnioskodawcy jest Gmina Wrocław, z siedzibą we Wrocławiu pl. Nowy Targ 1-8.

Dane kontaktowe: Urząd Miejski Wrocławia, Wydział Kultury, ul. Zapolskiej 4, 50-032 Wrocław, e-mail: wkl@um.wroc.pl, tel.: +48 71 777 83 54, +48 777 83 53.

2. Inspektor Ochrony Danych

W Urzędzie Miejskim Wrocławia został wyznaczony Inspektor Ochrony Danych.

IOD jest osobą do kontaktu we wszystkich sprawach dotyczących przetwarzania danych osobowych oraz korzystania z przysługujących praw związanych z przetwarzaniem danych.

Z inspektorem można się skontaktować:

-
- telefonicznie pod numerem 71 777 77 24
 - osobiście w budynku przy ulicy Zapolskiej 4
 - pisząc e-mail na adres iod@um.wroc.pl

3. Cele przetwarzania danych osobowych

Dane osobowe wnioskodawcy będą przetwarzane w zakresie: imię i nazwisko, adres, adres e-mail, telefon stacjonarny lub komórkowy, nazwa wnioskodawcy, aby: informować o sposobie rozpatrzenia wniosku, prosić o uzupełnienie wniosku, na bieżąco prowadzić korespondencję i kontaktować się w związku z rozpatrywaniem sprawy, wysłać odpowiedź w rozpatrywanej sprawie.

4. Podstawa prawna przetwarzania danych osobowych

Dane osobowe będą przetwarzane na podstawie ustawy o samorządzie gminnym oraz ustawy o drogach publicznych.

5. Okres przechowywania danych osobowych

Dane osobowe wnioskodawcy będą przechowywane przez Urząd Miejski Wrocławia od momentu złożenia wniosku przez okres 5 lat, licząc od stycznia roku następnego, zgodnie z zasadami archiwizacji i kategorią archiwalną. Następnie dokumenty zostaną zniszczone.

6. Odbiorcy danych osobowych

Dane osobowe wnioskodawcy będą przekazywane w zakresie: imię i nazwisko, adres, adres e-mail, telefon stacjonarny lub komórkowy, nazwa wnioskodawcy, do naszych dostawców, którym zleciliśmy usługi w zakresie IT.

7. Prawa związane z przetwarzaniem danych osobowych

Wnioskodawcy przysługują następujące prawa związane z przetwarzaniem danych osobowych:

- prawo dostępu do danych osobowych,
- prawo żądania sprostowania danych osobowych,
- prawo żądania usunięcia danych osobowych,
- prawo żądania ograniczenia przetwarzania danych osobowych,
- prawo do przenoszenia danych osobowych, tj. prawo otrzymania od nas Państwa danych osobowych
- prawo do przenoszenia danych osobowych wnioskodawcy, tj. prawo otrzymania od Urzędu Miejskiego Wrocławia danych osobowych wnioskodawcy w ustrukturyzowanym, powszechnie używanym formacie informatycznym, nadającym się do odczytu maszynowego. Wnioskodawca może przesłać te dane innemu administratorowi danych albo zażądać aby Urząd Miejski Wrocławia przesłał dane wnioskodawcy do innego administratora, pod warunkiem że przesłanie tych danych będzie technicznie możliwe.

W celu skorzystania z powyższych praw prosimy o kontakt bezpośredni lub ze wskazanym inspektorem ochrony danych (dane kontaktowe w punktach 1 i 2).

8. Prawo wniesienia skargi do organu

Wnioskodawcy przysługuje prawo wniesienia skargi do organu nadzorczego zajmującego się ochroną danych osobowych, tj. do Prezesa Urzędu Ochrony Danych Osobowych.

.....
podpis wnioskodawcy

O autorce

Marta Połec – doktor nauk społecznych w dyscyplinie nauk o zarządzaniu i jakości. Adiunkt w Katedrze Zarządzania Akademii Leona Koźmińskiego w Warszawie. Naukowo zajmuje się zagadnieniem nieformalnych występów ulicznych od 2012 roku, zaś od 2021 roku bada organizację festiwalu artystów ulicznych. Należy do międzynarodowej grupy badawczej Street Music Research Unit. Autorka licznych publikacji w zakresie sztuki performatywnej w przestrzeni miejskiej. Laureatka stypendium Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego za wybitne osiągnięcia, a także stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Jej zainteresowania naukowe dotyczą zarządzania humanistycznego, nieformalnej organizacji i przedsiębiorczości w obszarze kultury.

About the author

Marta Połec – PhD in Social Sciences in the field of Management and Quality Studies. Assistant Professor in the Department of Management at Kozminski University in Warsaw, Poland. She has been working academically on the issue of informal street performances since 2012 and has been researching the organisation of festivals of street performers since 2021. The participant of the Street Music Research Unit. Author of numerous publications in the field of performative arts in urban space. The laureate of the scholarship of the Minister of Science and Higher Education for outstanding achievements, and the scholarship of the Minister of Culture and National Heritage. Her research interests focus on humanistic management, informal organisation, and cultural entrepreneurship.

Podziękowania

Dziękuję za życzliwość i pomoc uczestnikom moich badań – urzędnikom i artystom ulicznym – którzy w największym stopniu przyczynili się do powstania tej publikacji.

Dziękuję także tym, którzy jako użytkownicy przestrzeni miejskiej uznali występy uliczne za ważne i zechcieli podzielić się swoimi doświadczeniami z nimi związanymi.

Dziękuję Ministerstwu Kultury i Dziedzictwa Narodowego za wsparcie finansowe, a także Warsztatom Kultury w Lublinie za nieocenioną pomoc w upowszechnieniu wyników badań.

Acknowledgements

I want to thank for the kindness and assistance of the participants in my research – officials and street performers – who contributed the most to this publication.

I would also like to thank those who, as users of the urban space, found street performances essential and were willing to share their experiences of them.

I want to thank the Ministry of Culture and National Heritage in Poland for the financial support and Warsztaty Kultury in Lublin for their invaluable help in disseminating the research outcomes.