

# ПРИКЛАДНА КУЛЬТУРОЛОГІЯ І КУЛЬТУРНІ ПРАКТИКИ

УДК 321.911(477)

Олександра Олійник

## РИНОК ПРАЦІ ЯК ОСОБЛИВИЙ СЕГМЕНТ СФЕРИ КУЛЬТУРИ

**Анотація.** Статтю присвячено трудовим відносинам у сфері мистецтва як важливій складовій відносин культурного виробництва. Головною ознакою ринку праці в соціокультурній сфері є прекаритетність умов праці творчих працівників. Здійснено спробу осмислити причини й наслідки соціально-економічних взаємодій у сфері культури.

**Ключові слова:** ринок мистецтв, прекаритет, умови праці, економіка культури.

**Анотация.** Статья посвящена трудовым отношениям в сфере искусства как важного элемента культурного производства. Главным признаком трудовых отношений в социокультурной сфере является прекаритетность условий труда творческих работников. Представлено попытку осмыслить причины и последствия социально-экономических взаимодействий в сфере культуры.

**Ключевые слова:** рынок искусств, прекаритет, условия труда, экономика культуры.

**Summary.** This article is an attempt to introspect the issue of labour in art world in diverse studies. The research is an intersection of cultural studies and economics. Not representing one of the sides (neither artist's experience, nor economic prospective) the author takes into account complex discussion on the issue

that is indeed the basic point in the economy of art. The artistic examples given in the article are merely personal and thus subjective, but never the less important due to their authentic reflective conclusions on the art world in general and existing mythology of artist's social representation. From the other side, the economic insight concludes complexity and uncertainty of either theoretical or practical background. Despite its vital importance the economic aspect of artistic work is still being the question of psychological relevance, spreading various myths, e.g. myth declaring the lessening of aesthetic value when artist is involved in the struggle for financial equality and certainty, or the one related to the exclusive nature of art work which is incompatible to theoretical labour approach. Although the art labour almost for century had been regarded as the exception in labour theories, staying aside from economic research, nowadays art labour becomes the most obvious and vivid representation of subsequent influence of neoliberalism on the social security, certainty and social independence: precarity, part-time schedule, contract free employment. The special attention should be paid to the definition of artistic work as the part of social, economic and aesthetic activity that is also the emphasis of artistic initiatives of the last decade.

**Key words:** art-market, precarity, labour terms, economics of culture.

Відправною точкою дослідження соціально-економічних відносин у сфері культурного виробництва є припущення, що твір мистецтва не має самостійної об'єктивної вартості й визначена вартість його в аспекті естетичної, соціальної, історичної, політичної, економічної цінності завдячує існуванню мистецького (художнього) середовища. Всі соціально-культурні та політико-економічні процеси, зокрема й історичне закріплення статусу мистецтва в суспільстві, визначення “високого/низького” мистецтва, популяризація та комодифікація продуктів культурного виробництва залежать передусім від активності художнього середовища, а мистецтво як центр художньої системи виконує функції соціальної диференціації та стратифікації суспільства [9, 348–349].

На думку критика і теоретика мистецтва й праці Марини Вішмідт, дедалі більше критиків схильні описувати художній ринок як величезну машину з відмивання невиробничого капіталу, що функціонує на вищих щаблях сьогоденного режиму — режиму експлуатації й ризику. Якщо припустити, що ситуація дійсно спекулятивна, то варто наголосити, що виробництво і легітимізація сучасного мистецтва підкорюється фінансовій і когнітивній спекуляції [1]. Чи дійсно реакція на вимоги ринку, прагнення визначеності в трудових відносинах і мінімалізація залежності є результатом тільки спекуляції? Питання соціальної справедливості, психологічного та емоційного стану митця, категорична оцінка якості творів мистецтва є наслідками індустріальної революції.

Валоризація, що дедалі глибше вторгається в особисту суб'єктивність та суспільне життя, вкорінюється й у мистецтві, принаймні з часів індустріальної революції — з часів, коли мистецтво перетворилося на незалежну, технічно та ідеологічно антагоністичну сферу. Незважаючи на всі здобутки, суперечливий характер мистецтва є вкрай уразливим сьогодні — в епоху, коли влада на виробництво закріплюється, завдячуючи закликам до індивідуальної “креативності”, а отримані результати використовуються для оцінки ефективності мистецтва в зниженні напруги сучасного суспільства, де соціальні гарантії значно скорочені й численні групи людей лише імітують свою участь у суспільному житті [1].

У сучасному суспільстві за інерцією повторюють думку про те, що творчість і комерція — це не поєднані інгредієнти соціального статусу митця. Від художників (митців) суспільство очікує вмотивованості виключно внутрішніми творчими імпульсами, для творчої особистості переслідування комерційних інтересів — навіть приховане, опосередковане чи ненавмисне — є проявом кон'юнктурності. Як наслідок, митці очікують на соціальний захист (зокрема й фінансову допомогу) від держави або суспільства (через меценатство, спонсорство, арт-дилерство абощо).

“Попит” на фінансову допомогу мистецтву існує завжди, допомога надається, а більшість суб'єктів культурно-мистецького виробництва призвичаїлися до нестабільного, непередбачуваного економічного становища, до залежності від допомоги посередника, благодійника або ж держави, до несамостійного незалежного соціального статусу. Оскільки відверто й особисто цікавитися питаннями комерційної доцільності взаємодії митця із замовником — це завдання надскладне, на допомогу митцям приходять посередники арт-ринку, які модерують діалог митця-продуцента із шанувальником-споживачем. Значення арт-ринку для повноцінного функціонування культурно-мистецької сфери важко переоцінити, роль мистецьких посередників не зводиться до суто фінансово-організаційних дій, що включають визначення цінності або популяризацію художнього надбання, головне завдання арт-посередників, зазвичай, налагодження прозорої системи комунікації між творчістю і суспільством [9, 348–349].

Традиція сприймати мистецькі види діяльності

як невибагливі до питань комерційної доцільності, а благодійність або ж державну підтримку як прояв лояльності суспільства до фінансово незахищеної соціальної страти, є порівняно недавньою. Так, свого часу художники були повноцінними учасниками економічно-господарських відносин у суспільстві, сплачуючи податки від реалізації творів мистецтва (за винятком тих, що мали релігійний зміст) на загальних підставах. Цей податок сплачувався як фіксований відсоток від вартості кожного проданого твору мистецтва, незалежно від майстерності, естетичної, художньої чи іншої цінності. Така система, безперечно, була перепорою для розвитку ліберальних мистецтв та гальмувала розвиток художньої освіти, прагнення до самовдосконалення художників і зміцнювала позиції церковного впливу на художню працю [8, 90].

Монетаризація мистецтва й економіка культури нерозривно пов'язані з розумінням сутності ринку мистецтва. Дослідники економіки культури, вивчаючи особливості арт-ринку, засновуються на тезі про те, що покупці, продавці й дистрибутори на ринку — це суб'єкти раціональної дії, які керуються лише прагматичною думкою про максимізацію прибутку. Достатніх емпіричних даних на підтвердження цієї концепції немає, використовувані дані є фрагментарними, несистематичними, а висновки — інколи анекдотичними. Теоретики неокласичної моделі економіки фокусують увагу на оцінці доходів як дійсних ринкових цін, які безпосередньо пояснюють поведінку та переваги економічних агентів [11, 3].

Утім, міждисциплінарне коло питань трудових відносин у соціокультурній сфері не здобуває чіткого відображення в працях сучасних теоретиків економіки культури. На думку Д. Тросбі, ринок мистецької праці має чотири основні особливості. Першу з них визначає порівняно незначна чисельність працівників, що обирають або мають змогу обирати роботу з повною зайнятістю за *творчим* видом діяльності. Предомінантою є часткова зайнятість, більшість із працівників при цьому мають постійні робочі місця в інших сферах. Відомо, що мистецька сфера характеризується *мультизайнятістю* через об'єктивні причини, а не з власного бажання працівників.

Другою характерною ознакою ринку мистецької праці є асиметрія доходів від дистрибуції: попри достатньо значні середньозважені фінансові

показники доходи переважної більшості творчих практиків є доволі низькими, але “зірки” отримують надприбутки, що значно ускладнює визначення середньозважених показників економічної доцільності.

Спроби внести роз’яснення у принципи диференціації доходів митців за моделлю капіталізації трудових ресурсів, моделлю, запозиченою як інструмент дослідження інших видів економічної діяльності, допомогли виявити третю особливість ринку праці — характерне тяжіння до навчання “на місці” порівняно з отриманням попередньої спеціальної освітньо-кваліфікаційної підготовки, тобто кар’єрний розвиток є значно важливішим за рівень формальної освіти порівняно з іншими галузями. З цього висновку, що ринок праці у сфері культурного виробництва характеризується передусім особистісними здатностями митця — талантом, працьовитістю, а характеристики художньої кар’єри залишаються невідчутними, оскільки не існує незалежних надійних коефіцієнтів вимірювання.

Останньою, четвертою особливістю є характер сприйняття ризиків. Вплив ризику на прийняття рішення залишається в мистецьких колах питанням відкритої дискусії: з певністю можна стверджувати тільки те, що загалом сфера характеризується дуже високим рівнем невизначеності. Проте, питання, чи є взаємозв’язок між ризиком невдачі та активізацією нових творчих стимулів, залишається нез’ясованим — митці справді сприймають невизначеність як невіддільну побічну обставину творчої кар’єри. І знов-таки, єдиним очевидним інструментом мінімізації ризиків у соціокультурній сфері є диверсифікація доходів митця, де головна частина доходів — це постійний прибуток від діяльності за іншим фахом [10, 121–122].

Через складну структуру, категоріальну невизначеність і неузгодженість ринок мистецької праці залишається найбільшою “білою плямою” царини соціоекономічних відносин, і спроби аналізувати соціокультурну сферу за стандартами поведінкових моделей ринку праці (співвідношення попиту і пропозиції, шкала доходів, кар’єрні очікування) не дають вичерпного аналітичного базису для подальшого аналізу.

На думку Д. Гесмондгалдша, те, що в комплексно-професійну еру виникає специфічна закономірність ринку праці як прекаритетності праці й майже кожен творчий працівник стикається з не-

повнотою і недостатньою зайнятістю або неповною оплатою праці, не повинно сприйматися як закономірне явище, оскільки це, очевидно, “зумовлено конкретними економічними та культурними обставинами, зокрема, і тим фактом, що творчі працівники не змогли своєчасно об’єднатися задля захисту своїх інтересів проти експлуатації та низької оплати праці через конкуренцію за визнання” [5, 104–105].

Інша концепція, що набула поширення завдяки представникам соціологічної школи, зводиться до розуміння ринку як мережі, тобто ринковий обмін функціонує завдяки соціальним зв’язкам. Головна теза цієї концепції — ринок залежить від особистих соціальних зв’язків арт-дилерів, і саме сформовані мережі безпосередньо впливають на виживання суб’єктів ринку, на ціноутворення, рівень прибутковості та інші індикатори успіху. Третя концепція розуміє ринок як антитезу соціального і культурного життя. Така інтерпретація ринку ґрунтується на ідеях Карла Маркса, Георга Шимеля, наголошує на “отруйному та корозивному впливі ринкових відносин на соціальне і культурне життя”. Коли йдеться про мистецтво, ринок віддаляє художників від їх творів, роботи й аудиторії, водночас перешкоджаючи визнанню художньої цінності, більше того, механізм ціноутворення, вочевидь, знижує якість на користь кількості, а ринок зрівнює непорівнюване [11, 3].

Психологічне ставлення художників до фінансової оцінки їхньої творчості не може нехтувати емоційне сприйняття. Марк Ротко, наприклад, порівнює продаж своїх картин із торгівлею власними дітьми. Ян Берн (Jan Burn) описує свої відчуття від участі в арт-ринку як відчуження. “Виставляючи роботу на продаж, творча людина свідомо відгороджується й від власної роботи як творчості, і від продуктів, що є результатом її праці: тієї ж миті, коли моя робота потрапляє на арт-ринок, вона отримує незалежність від моєї особистості, я ж відсторонююсь від того, що й від відчуття, що це моя творчість, і від власного досвіду [11, 25]. Подібна емоційність ставлення до соціально-економічних аспектів художньої творчості, за словами інших художників сучасності, є, серед іншого, й наслідком “відсторонення від суспільства мистецького світу” і сприйняття “соціальних змін як безпосереднього наступу на царину мистецтва” [4].

Найбільш реалістичним і збалансованим ви-

дається підхід, запропонований Олафом Велтіусом, який розглядає ринок як своєрідне “культурне сузір’я” і стверджує, що ринковий обмін є системою ритуалів, які об’єднують численні символи. Культура породжує соціальні настанови, водночас і нерозривно впливаючи на ринкові умови, і цей укорінений зв’язок має таку силу, що відділити економічне від художнього чи художнє від економічного за допомогою аналітики просто неможливо. На ринку мистецтв сьогодні навіть ціни, які тривалий час були позбавлені будь-якого філософського змісту, мають і економічне, і символічне значення. Культура виконує стримувальну функцію в економічному житті, оскільки — і доти, поки — культурні цінності визначають (поряд з іншими чинниками впливу), які саме категорії товарів можуть обмінюватися, які соціальні й культурні передумови виправдовують цей обмін, і які економічні дії супроводжуватимуть цей обмін. Водночас культура є стимуляційним чинником економічного життя, оскільки забезпечує ринок необхідними для формування інструментами, соціальними нашаруваннями, контекстом комодифікації на виправданих і законних засадах [11, 4].

Утім, попри численні психологічні та економічні розбіжності рівень нестандартизованості трудових відносин у мистецтві має зовсім непасивне відображення у творчості митців і теоретиків мистецтва. В есе “Мистецтво і праця як антиаргумент: чому так і чому ні” Марина Вішмідт зауважує, що для того, щоб зрозуміти, яке значення для сучасного мистецтва має питання трудових відносин, необхідно повністю переосмислити концепцію Т. Адорно. Сьогодні під визначенням “абстрактна праця” об’єднано два трактування поняття “праця”, які раніше вважалися протилежними за змістом: і загальна праця, й індивідуальна вільна художня праця. Стає дедалі складніше критично відрізнити автономію від гетерономії як передумови мистецтва через “концептуальні” й “інституційні” зміни, проте вільно відслідковуються політико-економічні імплікації, що визначають матеріальні та ідеологічні умови необумовленого мистецтва, зосереджуючись на двозначності протиставлення естетичної цінності, яку мистецтво може запропонувати як додатковий елемент формування вартості. Це породило широку дискусію про трудові відносини в сучасному мистецтві, що також сприймається двояко: зокрема і як протомодель розподі-

лу праці й оплати праці в мистецтві (гарантована оплата, частково-випадкова, неконтрольована). Ця дискусія не нова, якщо ретельно проаналізувати численні звернення до теми “мистецтво — праця” у проектах феміністичних художниць, на сучасних виставках, що використовують співучасть глядачів як працю, тобто питання трудових відносин давно посіло своє місце серед симптоматичних соціальних тем у мистецтві.

Феномен художньої праці можна, звичайно, й далі розглядати крізь призму класових або гендерних суперечностей, але водночас — і як перехід від мистецтва до “культури” в аспектах символічного і фінансового моделювання. У процесі художнього виробництва трудові відносини стають небезпечно привабливою антипричиною, що поширює віддзеркалення та інверсійні перетворення двох форм людської діяльності, в які не повинні вторгатися у соціальні відносини капіталу. Художні практики уособлюють мінливість, суб’єктивність, знання, які не дуже поєднуються з концепцією “абстрактної праці”, водночас існуючи за її рахунок, тобто “праця” використовується як критична ознака економічної основи сучасного мистецтва [12].

Ідея порівняння праці митця з іншими видами діяльності, звичайно, не претендує на художнє новаторство. Приклади орієнтації на соціоекономічну тему добре відомі. 2002 р. мексиканський художник Карлос Аморалес уперше представив проект Вогні Макіладора (Flames Maquiladora) лондонській галереї, в рамках якого відвідувачів запрошували до участі у виробництві, зокрема вирізати взуття з листа вінілу, працюючи так, наче на Макіладорі — одній з фабрик транснаціональної корпорації в Мексиці, що експлуатує дешеву робочу силу. Художник не прагнув зробити пародію на організацію праці на фабриці, його метою було проілюструвати саме трудові відносини в мистецтві. Заклик “Працюй для розваги, працюй на мене” (Work for Fun, Work for Me) — головний слоган проекту, завданням якого було дати відвідувачам відчуття, чого варта безоплатна праця. За результатом проекту, учасники не виготовили взуття, а лише виконали перфомативну художню дію. Аудиторія (відвідувачі) стали головною робочою силою, що втілила в життя “твір мистецтва”. Іншими словами, інсталяція Аморалеса була не просто метафорою, він справді залучив безкоштовну робочу силу для втілення проекту. Проект “Вогні Макіладора” — це

не єдиний проект останнього десятиліття, що зосереджується на питанні значної трансформації в організації художньої праці [7].

Загалом, для культурного виробництва тимчасова і незахищена праця давно вже не новина, оскільки прекаритетні умови праці історично притаманні сфері творчості. На відміну від інших сфер трудової активності, під час становлення капіталістичних відносин в XIX ст., митці або залишали художні академії, або ніколи не набували в них членства, тяжіли до працевлаштування без чітких графіків, з тривалими періодами бездіяльності й не мали змоги прогнозувати прибутки від власних експериментів. Мистецтво було втіленням уяви: як критика існуючої суспільної моделі або ж публічне вираження внутрішнього “я”, проте ніколи не було значним ресурсом у виробництві капіталу.

Економічна невизначеність художнього виробництва, що була і є фундаментом для виразно раціоналізованої фордівської моделі виробничих відносин, стала центральною віссю в системі “нових економічних відносин”, коли творчість і експериментування зараховуються до переліку гнучких умов праці. Поширеною практикою є отримання більше однієї роботи і отримання заробітної плати погодинно, а не фіксовано — це ті умови, які стимулювали розвиток нових форм виробництва і виживання.

Українська культурна дійсність, зокрема й трудові відносини у сфері соціокультурного виробництва, подає весь сумний перелік проблемних питань капіталістичного ладу, додаючи своєрідний унікальний акцент — феноменально бурхливий (і непослідовний. — *О.О.*) розвиток. В Росії та Україні перехід до прекаритетного типу відносин, на думку М. Чехонадських [3], став нормою трудових відносин з інших причин (через перехід до ринку у 90-х роках XX ст., поштовхом до якого стало масове безробіття внаслідок суттєвого скорочення виробництва із відповідним зменшенням кількості робочих місць, заробітних плат, мінімізації соціальних гарантій). Прекаритет як система трудових відносин формувався стихійно та знизу. Самоорганізація громадян за часів реформ провокує появу альтернативної торгівлі, альтернативного культурного виробництва. За метафоричним визначенням М. Чехонадських, прекаритет — це форма творчості пострадянських безробітних, змушених перевиходити власне життя. Явище прекаритету

пов’язане із створенням нових робочих місць населенням. Важливу роль у формуванні нестандартної системи зайнятості відігравали перші форми (само)підприємництва: безробітні об’єднувалися у групи, мережі або діяли самостійно, наймаючи поденних робітників. Статус нестандартної зайнятості протягом тривалого періоду не мав офіційного визнання, оскільки подібне самопідприємство було тіншовим або напівлегальною моделлю приватного бізнесу. Ситуація залишалася невидимою, а проблеми, пов’язані з нею, тривалий час не було артикульовано [3].

Своєрідний експериментальний досвід дослідження фінансових і трудових відносин має і сучасне українське мистецьке середовище (зокрема, одіозний проект художниці А. Кахідзе “Я запізнаюся на літак, на який неможливо запізнитися” (2010р.), “націлений” на пожвавлення дискусії відносно матеріально-економічних відносин митця і благодійника, соціальної відповідальності й свободи самовираження). Неформальна дискусія “На підлозі: право на мистецтво”, що прагне визначити права і обов’язки сучасного українського арт-ринку, наголошуючи на значенні й економічній залежності головних суб’єктів “виробничого” табору (галереї, фонди підтримки, державні установи, куратори і власне художники) є фактично сповіддю художників, кураторів і представників фондів про спроби самоорганізації та захисту своїх економічних інтересів в сучасних складних невизначених умовах [2].

Усе ж наголосимо, що дослідження ринку праці є важливим інструментом для розуміння умов праці — інколи дійсно таких, що межують із принизливими.

Саме тому в 1990-х роках спільними зусиллями творчих об’єднань, організацій роботодавців і органів урядування різних рівнів було розпочато дослідження ринку праці. Більшу частину даних було отримано через опитування членів професійних асоціацій і культурних інституцій. Дослідження принесло сфері користь у декількох аспектах: по-перше, культурна сфера здобула докази, щоб зрештою переконати уряд збільшити інвестиції в культуру, творчі індустрії стали фокусом особливої уваги для різних місцевих і міжнародних організацій (зокрема ЄС). По-друге, поширилася думка про те, що “творчість є передумовою інновацій, які, своєю чергою, є рушіями технологічних змін,

а останні прискорюють темпи економічного зростання. Це сприяло не тільки працевлаштуванню митців, а також покращенню умов праці (оплати, пенсії, авторські права, можливості для підвищення кваліфікації, соціальний захист). Приклад Данії мав численні адаптації у Німеччині, Франції, Італії. Проведене дослідження залишило напрацювання про ринок праці рівень самостійного працевлаштування, нетрадиційну систему трудових пільг, співвідношення між професійною освітою та рівнем доходів, структурну надпропозицію робочої сили загалом разом з одночасним скороченням талановитих людей, хиткі вразливі позиції об'єднань тощо.

У 2012 р. через поступове скорочення фінансування загальмувалося зростання оплати праці. Зростання можливостей професійного навчання, бум серед студентів творчих спеціальностей вражають. Так, кількість випускників-акторів у Нідерланд-

дах, наприклад, збільшилася втричі за десять років. Політичний клімат щодо професійного мистецтва натомість погіршився і зменшення державних витрат на мистецьку сферу є значно відчутнішим, ніж середні скорочення урядових видатків. Усвідомлюючи, що культурний сектор досі є здебільшого нечисленним і не має достатньої кількості спеціалістів, навряд буде можливим проведення крос-дисциплінарних наукових досліджень, що мали цільове використання. Навіть національні асоціації (об'єднання та мережеві організації) мають подібні проблеми й неспроможні “думати про майбутнє”. А дослідники в цілому мають замало розуміння труднощів, що приносить щоденна боротьба за виживання. Чи можливо розірвати це замкнене коло? Одним з ефективних засобів перенесення наукових знань до культурної сфери є публікація найбільш значущої інформації регулярно й у найпростішому за доступом форматі [6, 13].

#### Література:

1. *Вишмидт Марина*. Эстетическое воспитание “воображаемого капитала” / Марина Вишмидт // Художественный журнал [Електронне видання]. № 67/68. 2008. Режим доступу: <http://xz.gif.ru/numbers/67-68/esteticheskoe-vospitanie/>
2. “НА ПІДЛОЗИ: Право на мистецтво”. Ч. 1, Ч. 2. // [Електронний ресурс] Режим доступу: <http://korydor.in.ua/texts/1095-na-pidlozi-pravo-na-mistetstvo>
3. *Чехонадских М.* Трудности перевода: прекаритет в теории и на практике. / Мария Чехонадских // Художественный журнал. №79/80: Художник как работник. [Електронне видання]. Режим доступу: <http://xz.gif.ru/numbers/79-80/chekhonadskih/>
4. *Barriobero Paula*. Artists at Work: Iratxe Jaio & Klaas van Gorkum. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://afterall.org/online/artist-at-work-iratxe-jaio-klaas-van-gorkum#.U1-mgvmSygs>
5. *Hesmondhalgh David*. The Cultural Industries. 2nd edithion. — David Hesmondhalgh. SAGE, 2002 — 346 p.
6. *Langenberg Berend Jan*[Berend Jan Langenberg. From labour market research to cultural work floor / Berend Jan Langenberg // CPU.2: Cultural Policy Update, vol. 2, no.№ 1. Boekman. , summer 2012. www.boekman.nl P. 12 — 16 : 13 ]
7. *López Cuenca, Alberto*. Artistic Labour, Enclosure and the New Economy by Alberto López Cuenca. // [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://www.afterall.org/journal/issue.30/artistic-labour-enclosure-and-the-new-economy> Artistic Labour, Enclosure and the New Economy by Alberto López Cuenca
8. *Moffitt John F.* The Arts in Spain. / John F. Moffitt. — Thames and Hudson Ltd. — 2011. 240 p.
9. *Ooi Can Seng*. Cacaphony of Voices and Emotions: Dialogic of Buying and Selling Art / Can Seng Ooi // Culture Unbound. [Електронне видання]. Volume 2, 2010. — P 348–349. Режим доступу: <http://www.cultureunbound.ep.liu.se/v2/a20/>
10. *Throsby David*. Economics and Culture / David Throsby. — Cambridge University Press, 2001. — 208 p.
11. *Velthius Olav*. Talking Prices: Symbolic Meanings of Prices on the Market for Contemporary Art / Olav Velthius. — Princeton University Press, — 2005. — 264 p.
12. *Vishmidt Marina*. Art and Labour as Anti-Matter: Why and Why Not / Marina Vishmidt // Labour and the economic subject in contemporary art. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://www.historicalmaterialism.org/conferences/sixth-london-conference/sessions-and-paper-abstracts/0068.txt>