

Domykanie furtek

W opowieściach o życiu artystów powtarza się motyw trudnego momentu, po zakończeniu lub pod koniec formalnej edukacji artystycznej, a jeszcze przed instytucjonalnym uznaniem. To etap spowolnienia kariery czy też zejścia z toru *instytucjonalnego wzorca oczekiwania*.

Powtarzają się opisy przymusu pracy zarobkowej poniżej kwalifikacji i aspiracji. Odbierana jest ona jako alienująca i trudne doświadczenie.

Oskar Dawicki trafił za partnerką do Olsztyna, gdzie dostała ona od rodziców mieszkanie. Życie w Olsztynie opisuje jako „zesłanie, kompletne wyrzucenie na aut”. Następnie pracował jako grafik w agencji reklamowej w Krakowie. Pod koniec studiów w agencji reklamowej pracował też Wilhelm Sasnal, po czym „wrócił na tarczy” do Tarnowa. Zbigniew Rogalski w czasie studiów „malował ściany, gipsował, robił tynki w domach”. Pojechał też na sześciotygodniowe saksy do Niemiec, gdzie wykonywał fizyczne prace rolne: „dwanaście godzin dziennie było się na polu i pielilo te grządki, dźwigało jakieś tam doniczki, ciągało wózki”. Zbigniew Libera zarabkował jako stolarz, prowadził też przez lata bar „Aurora” w Warszawie na Powiślu. Pamiętajmy również o latach pracy Roberta Kuśmirowskiego w fabrykach jako wykwalifikowany robotnik, jeszcze przed trafieniem na wydział artystyczny.

Dawicki ów moment „wypadnięcia” z instytucjonalnie zorganizowanej ścieżki kariery opisuje tak:

¹ H. Blumer, *Interakcjonizm symboliczny: perspektywa i metoda*, tłum. G. Woroniecka, Zakład Wydawniczy Nomos, Kraków 2007.

No i potem jest trudny bardzo, naprawdę, chyba jeden z trudniejszych momentów, czyli koniec szkoły. Gdzie się po prostu zostaje bez niczego. Zostaje się z tą negatywną wiedzą.

„Negatywna wiedza” – przypomnijmy – to w jego ocenie uwagi profesorów sztuki, które „nie mają żadnego związku z rzeczywistością potem”.

Ona [partnerka – przyp. P.Sz.] dostała po prostu mieszkanie od taty... W Olsztynie. Czyli wyrzutnia zupełna [śmiech]. Mieszkanie było super i jakby zalety miejsca na pewno były. Natomiast jeżeli chodzi o życie artystyczne, to tam po prostu nie ma czegoś takiego.

To było tak, że kompletnie nie wiedziałem, co robić dalej. [...]

Nie było Internetu na przykład. Zupełnie. W tym mieszkaniu w ogóle był problem z telefonem. Nie wiem, starożytne sytuacje, pisanie listów i tak dalej. [...] A generalnie to właśnie siedzenie w domu i palenie jointów, jedzenie kwasów, i wymyślanie, jak stąd uciec. Jak... jak to wymyślić?

Katarzyna Kozyra wielokrotnie przywołuje w wywiadzie potoczną metaforę „zostawiania sobie otwartych furtek”.

Do ostatniego momentu też nie potrafiłam wybrać, co ja będę robiła, bo chciałam sobie te furtki jak najdłużej zostawić otwarte, tak?

Na przykład nie rozumiem, jak ludzie już będąc już w szkole, w liceum i już wiedzą, co będą później robić i się kierunkują. A już najbardziej nie rozumiem, jak oni mogą, kurczę, słuchać tych swoich zgredów rodziców i już po prostu działać w ten sposób – ze świadomością, że oni już się teraz ustawiają, tak? I że wszystko będzie bezpieczne, wiadome. Bo nigdy takie nie jest, tak naprawdę.

Zawsze lawirowałam tak, żeby w każdej chwili móc się wycofać. Właściwie to mogę powiedzieć, że to jest lawirowanie [śmiech]. Odkąd tak świadomie, to chyba lawiruję (20 sek).

Kozyra wartościuje tu „zostawianie otwartych furtek” pozytywnie. Rozumie je jako podtrzymanie potencjału obrania wielu ścieżek rozwoju osobistego i zawodowego. Przeciwstawia to hasło „zatrzaśnięciu”, „byciu ograniczonym” i „ograniczeniu”. Wracając do niego także po moim pytaniu o użyte przez nią określenie „byłam uzdolniona”:

To tak mówię generalnie, że dzieciaki są bardzo uzdolnione. Teraz tylko kwestia, czy im się to wypielegnuje.

To jest chyba to – niechęć do zamykania sobie tych furtek. Że im dłużej... Jak gdyby starałam się nie zamknąć sobie furtek bardzo długo, jak najdłużej.

Tak samo bachorom się te furtki zamyka. Bo siłą rzeczy po prostu życie steruje cię w takim kierunku, że ci się furtki zaczynają zamykać. [...] I to się rozwija u ludzi, a co innego się nie rozwija. [...] Znaczy to, że ludzie są generalnie tak ograniczani i ograniczeni.

Poproszona o wyjaśnienia, dodaje:

Że się po prostu nie decydujesz do samego końca, że będziesz artystą albo będziesz poetą, albo będziesz sportowcem, albo będziesz się zajmować literaturą, albo nie wiem. Już wiesz, że dentystą nie zostaniesz, albo lekarzem i chirurgiem też nie, ale... Że jeszcze sobie zostawiasz różne możliwości, bo jeszcze się możesz zdecydować i pójść może jednak w tą stronę.

Ja się długo nie mogłam zdecydować, bo mi się na przykład wydawało... Ja lubiłam bardzo niemiecką literaturę i mi się wydawało, że być może jeszcze jakoś w tym kierunku pójde.

Miałam wrażenie, że jak się tak do końca nie zatrzaśniesz, tylko jeszcze będziesz się trochę tym interesowała i to jeszcze trochę ciągnęła, nie... Żeby się tak nie ograniczyć. Chyba tylko to.

W tej ostatniej wypowiedzi rozumienie „zostawiania sobie furtek” jest najbliższe potocznemu. Można je wyłożyć jako zachowywanie zasobów, relacji osobistych, powiązań instytucjonalnych czy kultywowanie praktyk niezbędnych do podtrzymania możliwości kontynuowania lub powrotu do kariery w innym zawodzie i świecie społecznym niż te, do których się aspiruje. Gdyby sztuka nie wypaliła – zostaje jeszcze literaturoznawstwo, grafika komputerowa czy praca w agencji reklamowej.

Jednak w kilku innych wypowiedziach „zostawianie sobie otwartych furtek” jawi się raczej jako bariera w karierze i pracy artystycznej – mentalne ograniczenie, które z wielkim wysiłkiem i biograficznym ryzykiem należy pokonać. Najciekawiej wybrzmiało to w relacji Zbigniewa Rogalskiego, w końcowym okresie studiów w ASP.

Tam odbywa się wszystko pod takim kloszem, prawda, że my tutaj jesteśmy w takim i takim wieku, jesteśmy w takiej placówce, wszyscy, nie wiem, mają pensje płacone za to, że się tym zajmują, to jest taki bezpieczny teren, jesteśmy pod takim kloszem, to się wszystko rozwija.

Natomiast często jest tak, że ludzie po skończeniu edukacji, wychodząc na [śmiech] ten brutalny świat, brutalną rzeczywistość, jednak gdzieś tam to ginie.

Zresztą mnóstwo moich znajomych ze studiów gdzieś tak zupełnie się rozplynęło. Znaczący może nie oni się rozplynęli, natomiast ich potencjał twórczy się rozplynął. Dlatego, że po prostu jakoś pewnie z powodów bytowych zdecydowali się na jakieś inne zajęcia. Może po prostu nie umieli stworzyć też takich mocnych priorytetów.

W każdym razie, wracając do pytania... Takie mocne poczucie, że ja bym chciał się w ogóle zajmować w jak największym zakresie sztuką, nastąpiło dopiero na studiach. I to tak pod koniec.

To też miało w jakiś sposób związek z tym, że byłem już zmuszany po prostu do zarabiania pieniędzy.

W tym momencie następuje opis prac fizycznych, których Rogalski się podejmował, w tym szczególnie niewdzięcznego doświadczenia wyjazdu na prace rolnicze w Niemczech.

Nawet niedawno widziałem w jakimś supermarkecie taki właśnie wózek wysoki z kółkami metalowymi i poustawiane te doniczki z wrzosami. Po prostu miałem jakąś traumatyczną reakcję na skórze, gęszej skóry dostałem, jak zobaczyłem.

Rzeczywiście koszmarne roboty, ale jakby nie miałem innego wyjścia.

Nie miałem jeszcze takiej sytuacji, że mogę sobie sprzedać pracę. Te pieniądze, gdzieś tam wsparcie z domu też się już kończyło powoli, no i musiałem po prostu coś robić.

Nie zadawałem sobie takich pytań, czy to fajne, czy nie, po prostu musiałem.

Pamiętam, że później przyjechałem taki kompletnie odmóżdżony z tego wyjazdu i zdałem też sobie sprawę, że człowiek ma tak naprawdę jeden, taki ograniczony potencjał energii, co się wiąże też z zasobem czasu.

Jeżeli ja będę chciał zarabiać pieniądze w ten sposób, to niestety, nie będę miał już czasu na realizowanie jakichś swoich pomysłów twórczych. No i to też zaważyło w dużym stopniu. Zadziało na korzyść jakiejś takiej koncentracji na tym, co się chce robić.

Wydaje mi się, że też wszyscy tego doświadczamy w takim dorosłym życiu. Jest to taki główny temat na językach, że „nie mam czasu”, że „spieszę się”, że „teraz to mam dużo roboty, mam tyle spraw na głowie”. Jeszcze później, jak się wchodzi w takie życie rodzinne, dziecko jest w przedszkolu, są jakieś kłopoty – po prostu wiadomo, że ten czas trzeba jakoś sobie wyrębać, żeby coś zrobić.

To wszystko razem jakoś zadziało w ten sposób, że próbowałem właśnie ustanowić sobie priorytet. No i tym priorytetem, właściwie do dnia dzisiejszego, jest właśnie ta praca twórcza.

Refleksja ta prowadzi Rogalskiego do radykalnych i ryzykownych kroków:

No na pewno, tak jak wcześniej mówiłem o tym poczuciu jakby wyczerpywalności potencjału, energii i czasu.

Wiedziałem, że jak na przykład przez trzy tygodnie codziennie robię komuś remont w domu, maluję ściany, przychodzę zmęczony z tego i nie wiem, później... Jestem kompletnie też zniszczony koncepcyjnie. Nic się tam nie dzieje, oprócz fizycznej pracy naprawdę. Miałem poczucie takiego marnowania jakiegoś potencjału i marnowania czasu.

A też widziałem, jak dużo zyskuję we własnym rozwoju podczas pracy nad obrazami. Jaki jest charakter samego bycia w trakcie malowania obrazów [...]. A jaki jest stan mentalny człowieka, który, nie wiem, gipsuje ściany przez cały dzień. To się jednak zamieniamy w pewnym momencie w rodzaj roboty.

W każdym razie, upraszczając, chodzi mi o to, że się przestają rozwijać. Tak czułem, że się przestają rozwijać w takiej pracy.

Dlatego coraz więcej zaczynałem wtedy malować, siedząc też coraz dłużej po nocach często, żeby mieć te obrazy. Nawet biorąc pod uwagę to, że jednak finansowo było bardzo źle. [...]

Później pojechałem już do Warszawy. No i nie miałem praktycznie żadnych znajomych tutaj i jakieś koszmarnie drogie mieszkanie i żadnych właściwie dochodów. Jeszcze od czasu do czasu roboty robiłem sobie. W Warszawie był nowy grunt, więc było bardzo ciężko.

I wtedy jakoś tak szczęśliwie się stało, że miałem wystawę w CSW dosyć dużą, indywidualną, malarską. Później był Raster. No i długi koszmarnie.

Ja jakby zrobiłem taki ruch w taką stronę, że za wszelką cenę będę tworzył. Że robię po prostu, jak długo będę mógł po prostu pożyczać pieniądze i powiększać swój dług – to jest takie istotne. To się kiedyś skończy. Ale za wszelką cenę muszę pracować.

W międzyczasie był jeszcze wyjazd do Norwegii na stypendium. Pamiętam, że jeszcze zrobiłem tak, że byłem tam cztery miesiące i przez trzy miesiące byłem na stypendium, uczęszczałem na ten program swój, a miesiąc czasu pracowałem, przy tapetach akurat. To już było jak mieszkałem w Warszawie, sporo po studiach i też pamiętam, że przywiozłem te pieniądze i to mi jakoś tam pomogło znowu spłacać długi. Znowu kupić sobie materiały. To była taka walka.

Pamiętam moment, jak miałem pierwszą wystawę właśnie w Rastrze. Już, pamiętam, że ten dług miałem tak duży, że wiedziałem, że po prostu to jest moja ostatnia w ogóle wystawa. I tak naprawdę serio się wtedy zastanawiałem nad tym już, co będę robił, żeby się utrzymać.

Pamiętam, że jeszcze dobrnąłem do tego otwarcia [śmiech] w tym Rastrze, jeszcze w tym starym na Hożej. I pamiętam, że zaraz jakoś po otwarciu byłem już naprawdę wyczerpany tym wszystkim i mówiłem właśnie Karolinie, że „słuchaj”, że po prostu „czekam dwa tygodnie, jak nic nie sprzedam, to po prostu idę do jakiejś pracy. Bo już mam taki duży dług, że nie jestem w stanie tego kontynuować, tak bez perspektyw”.

No i wtedy zaczęło się, jakoś tak po tygodniu, po dwóch tygodniach tej wystawy, po prostu zaczęła się jakaś tam sprzedaż. To mi pozwoliło wyjść na zero i na plus. Zacząłem już jakoś spokojnie oddychać. Zacząłem kupować materiały i spokojnie wtedy już zacząłem sobie funkcjonować pod tym kątem bytowym.

Rogalski, osiągnąwszy sukces komercyjny i środowiskowe uznanie, wyciąga dziś optymistyczne wnioski o przełożeniu się pracy i poświęcenia na pozytywny efekt.

Gdzieś tam rozumiałem, że jakby tak działa świat i człowiek, i system w ogóle międzyludzki. Że jak się poświęca czemuś, ma się priorytet, poświęca się czemuś czas i energię – jeszcze przy odrobinie jakichś predyspozycji w tę stronę – to jakby musi przynosić swój efekt.

Tak samo, jak się pracuje na polu sześć tygodni, to potem się dostaje za to wyplatę. A jak się pracuje nad obrazami przez długi czas i one są udane, to też musi przynieść jakiś efekt.

Za Hansem Abbingiem powinniśmy przypomnieć, jak bardzo rozmówca niedoszacowuje tu ryzyka, na które się w tym trudnym momencie wystawił. Również, jak mało prawdopodobny był ów nagły pozytywny zwrot akcji w jego karierze. Oprócz jakości jego pracy i stopnia zaangażowania złożyło się nań wiele mechanizmów i trendów świata sztuki. Istotny jest choćby moment zainteresowania niemieckiego rynku sztuki malarstwem z Polski, o czym Rogalski sam, w innym miejscu, mówi. Ponadto, opowieść o brnięciu w długi i ratunku w ostatniej chwili dobrze wpisuje się w stary modernistyczny *genre* przypowieści o heroizmie głodnego artysty. Wszystko to nie umniejsza przy tym trudnego doświadczenia i *społecznego cierpienia*, które było udziałem Rogalskiego. Nie umniejsza też doniosłości jego determinacji i poświęcenia.

Podobnie wygląda opis „momentu granicznego”, „powrotu na tarczy” do rodzinnego Tarnowa u Wilhelma Sasnała, przed przełomem poznania środowiska galerii Foksal. Zbliżona jest opowieść Oskara Dawickiego o „wyrzuceniu na aut” małego miasta i niesatysfakcjonującej pracy grafika, po którym następuje przełom związania się z Rastrem i przeprowadzka do Warszawy. Przy tym przełom w karierze nie zawsze oznacza dojście do bezpieczeństwa materialnego. Dawicki mówi w wywiadzie o „balzakovskich sytuacjach”: „W zeszłym roku miałem taką sytuację, że po kilka dni w miesiącu nie miałem pożywienia. Miałem wybór: czy fajki, czy jedzenie”. O problemach finansowych wspomina też Bogacka i Libera.

Podjęcie decyzji o zajęciu się sztuką w pełnym wymiarze i porzuceniu rezerwowych dróg kariery uwalnia czas na pracę artystyczną i pogłębianie relacji z polem sztuki. Uruchamia też nowe pokłady energii i okres intensywnej pracy – *wyładowanie*. O szczególnej energii, jaką wyzwala praca bez alienacji pracy, nad własnym twórczym projektem, opowiada Rogalski. Przeciwwstawia ją doznaniom towarzyszącym chałturzeniu na zamówienie klienta.

Kiedyś byłem zmuszony do takich rzeczy ileś tam razy zarobkowo. W sensie jakiś portret na zamówienie, jakieś malowidło. I to zawsze po prostu kończyło się kompromisowo. Że byłem w stanie. Ale nienawidziłem tego, co robię. Generalnie nigdy bym takiej rzeczy nie pokazał jako swój produkt. [...]

O właśnie, tu znowu wracamy do takiego słowa: energia. Że jakby ma się niesamowitą taką... Niesamowity potencjał energii powstaje w momencie, kiedy coś ma się zrobić po raz pierwszy. Właśnie trawi się ją na te wszystkie przeszkody, na ten znak zapytania. Nie wiadomo, jak to zrobić. Czuje się trochę takim dzieckiem we mgle. Ale temu wszystkiemu towarzyszy takie naprawdę podstawowe przekonanie o tym, że chcę to zrobić. Że to ma sens. To wyzwala nieprawdopodobne pokłady energii.

Natomiast w momencie, kiedy już: „no dobra, obraz tą metodą zrobimy następnym razem” – zaczyna coś obumierać gdzieś tam, w środku. Już się nie ma do tego przekonania i nie ma tej energii.

Później często jest tak – bo to jest dziwne, przecież jakby wystarczy powtórzyć pewne ruchy, wręcz fizycznie. Ale gdzieś tam coś się wyłącza. Jakby właśnie koncentracja czy energia opada. No i nagle się okazuje, że to jest niefajne. Że nie ma tego czegoś, co powoduje, że ta praca jest dobra.

Złożone opisy podobnego momentu w historii życia pojawiają się w kilku wywiadach. Dlatego sędzę, że warto podnieść wspomnianą metaforę do poziomu kolejnej propozycji teoretycznej, nazywającej *strukturę procesową* w opowieści biograficznej.

Domykanie furtek to nazwa na okres w historii życia, w którym producent kultury postanawia poświęcić się tej, a nie innej ścieżce kariery i zaczyna inwestować swój czas i środki w rozwijanie tylko tej jednej. Moment ten może się wiązać z refleksją na temat ograniczonych zasobów czasu, uwagi i energii, a także umysłowych zasobów *poznawczych*, które dotąd pochłaniane były przez zajęcia zarobkowe lub projekty poboczne. Wiąże się to z koniecznością „pozamykania” dotąd „pozostawionych sobie furtek”. Czyli zaniechania alternatywnych ścieżek kariery i możliwości życiowych, które identyfikowane są jako niespójne z głównymi ambicjami.

Proces ten rozpoczyna się na długo przed momentem uznania w polu obranej dyscypliny. Jego rozpoczęcie nie gwarantuje uznania ani sukcesu materialnego. Jest za to związany ze zwiększeniem się biograficznego ryzyka i kosztów podążania wybraną drogą. Ryzyko jest tym wyższe, im mniejszy był globalny poziom miksu „kapitału zakładowego” oraz kapitałów zgromadzonych do momentu rezygnacji z innych dróg życiowych. Na przykład łagodźć je będzie odziedziczone mieszkanie czy kontakty profesjonalne pozyskane na studiach. Jeśli następstwem procesu będzie środowiskowe czy profesjonalne uznanie – nie znaczy to, że ryzyka się nie spełnią i że uda się uniknąć psychologicznych, społecznych i ekonomicznych kosztów skupienia się na produkcji kulturowej. Problemy materialne wynikające z porzucenia konwencjonalnej pracy zarobkowej mogą stanowić jednak obciążenie dla związku uczuciowego, nie sprzyjając podtrzymywaniu relacji towarzyskich, utrudniać założenie rodziny czy pomoc starszemu pokoleniu. To z kolei może skutkować długotrwałym stresem, niską samooceną czy depresją. W rozumieniu Fritza Schützego – proces „domykania furtek” powoduje *nagromadzenie się potencjału trajektoryjnego* i może uruchomić któryś z *procesów trajektoryjnych*².

Jednak zapas czasu, uwagi i zasobów poznawczych „uwolniony” przez odchodzenie od działalności dodatkowej umożliwia pełne skupienie na obranej formie produkcji kulturowej – na przykład malarstwie – i postęp w pracy, który prowadzi do dokonania *modyfikacji dyskursu*, w którym się pracuje – na przykład wypracowanie osobnego malarskiego stylu.

Proces *domykania furtek* może oznaczać też porzucanie możliwości życiowych innych niż praca zarobkowa – miejsca zamieszkania, kontaktów towarzy-

² Pojęcie *trajektorii* omówione zostało w rozdz. *Rykoszety upodmiotowienia*. Por. G. Riemann, F. Schütze, „*Trajektoria*” jako podstawowa koncepcja teoretyczna w analizach cierpienia i bezładnych procesów społecznych, tłum. Z. Bokszański, A. Piotrowski, „Kultura i Społeczeństwo” 1992, nr 2, s. 89–109.

skich i środowiskowych, pozarządowego aktywizmu, a nawet odciągającej od obranej drogi ścieżki edukacji. Rezygnacja z pracy zarobkowej wiąże się zwykle z zerwaniem kontaktów towarzyskich, które wspólne miejsce pracy podtrzymywało. Podobnie jest z przyjaciółmi po przeprowadzce do innego miasta czy przerwaniu studiów.

Momentowi *domykania furtek* towarzyszy *praca biograficzna*³. Znow, nie przypomina on jednak biograficznego *punktu zwrotnego* ani *metamorfozy tożsamości* – które to koncepcje dotyczą dogłębnych zmian tożsamości i światopoglądu. Proces „domykania” to raczej reafirmacja dawno obranych priorytetów. To również tryb refleksji szczególnie dla producentów kultury oraz karier w polach produkcji kulturowej.

Szczególnym aspektem *domykania furtek* jest refleksyjne zwrócenie uwagi na psychofizyczne ograniczenia ludzkiej kondycji – ograniczony czas aktywności w ciągu dnia i ograniczone zasoby uwagi, jak również ograniczoną liczbę lat aktywnej pracy zawodowej. Podobną intuicję dostrzegłem we współczesnych książkach popularnonaukowych i poradnikach podsuwających sposoby zapanowania nad rozproszeniem. Proponuje się w nich medytacyjne praktyki uważności, przeorganizowanie życia codziennego na sposób przyjazny dla ludzkiego aparatu poznawczego, czy skupienie się zarówno każdego dnia pracy, jak i w długoterminowym planowaniu kariery na *jednej rzeczy*⁴. U moich rozmówców doświadczenie spowolnienia kariery, pracy zarobkowej poniżej kompetencji i trudów przebiccia się na rynek sztuki również prowadziło do refleksji nad ograniczonym czasem, uwagą i energią. Ta z kolei wiodła do odrzucenia rozprożeń i skupienia się na *jednej rzeczy* – pracy artystycznej.

Pierre Bourdieu brutalną prawdę o samoistnym zawężaniu się możliwości życiowych – możliwości awansu zawodowego i materialnego, zbudowania związku uczuciowego czy założenia rodziny – nazywał *starzeniem się społecznym*. „Furtki” i tak niepostrzeżenie zaczynają się przed każdym zamykać, nie zważając na nasze ambicje. Dlatego, choć *domykanie furtek* wiąże się z ryzykiem, to rozproszenie zasobów czasu i uwagi na wiele aktywności także wiąże się z ryzykiem, nie mniej doniosłym. Mianowicie, ryzykiem zaniechania obranej drogi życiowej oraz koncesji na rzecz konwencjonalnego zarobkowania – już na resztę zawodowego życia. Właśnie ten efekt przywołuje hasło o limicie „dziesięciu lat w świecie sztuki”.

³ A. L. Strauss, *Praca biograficzna i jej powiązania (intersections)*, [w:] *Metoda biograficzna w socjologii: antologia tekstów*, red. K. Kaźmierska, Zakład Wydawniczy Nomos, Kraków 2012, s. 517–528; F. Schütze, *Analiza biograficzna ugruntowana empirycznie w autobiograficznym wywiadzie narracyjnym*, [w:] *ibidem*, s. 148–152. Por. A. Golczyńska-Grondas, *Wychowało nas państwo: rzecz o tożsamości dorosłych wychowanków placówek opiekuńczo-wychowawczych*, Zakład Wydawniczy Nomos, Kraków 2014, s. 114–124.

⁴ Zob. podrozdz. *Jedna rzecz* w rozdz. *Dyskursy talentu*.

Parafrazując metaforę Artura Żmijewskiego: „okno” dla wartościowej pracy artystycznej otwiera się z trudem, pozostaje otwarte tylko przez jakiś czas i nieuchronnie się zamyka.

Jak zostać artystą?

Mógłbym na koniec sformułować, w języku poradników sukcesu, kilka rozsądnych rekomendacji dla aspirujących artystów. „Wejdz w środowisko twórców”. „Dąż do kontaktu z instytucjami pola”. „Skup się tylko na sztuce, a każdy swój dzień poświęć pracy”. Niestety, podobne poradnictwo skazane jest na porażkę.

Droga do uznania i osobnego projektu artystycznego jest kręta. Zaczyna się zaś na długo, zanim człowiek uzyska choć zręby intencjonalnego wpływu na swą życiową drogę. Studenci ASP – którzy, zdawałoby się, mogliby być ciekawi podobnych porad – zabrnęli już na tej drodze daleko. Dalszą karierę planują zaś od dawna, zgodnie z instytucjonalnymi oczekiwaniami pola. Dla innych czytelników – jeśli potrzebowali dopiero tej książki, by te porady poznać – prawdopodobnie jest już za późno, by wprowadzić je w życie. Skazałoby się na trudny los „późno zakwitających”, którzy przyjmują na siebie wszelkie koszty i ryzyka decyzji, z niewielką szansą na uznanie. Ewentualnie – pozostanie im los „naiwnych” i jeden z „kulawych” obiegów, tylko naśladowujących pola centralne.

Chciałbym jednak zaoferować cierpliwemu czytelnikowi rodzaj podsumowania.

Zdecydowałem się zarysować powyżej kolejne dwa pomysły teoretyczne, ponieważ, dopiero wraz z nimi, spostrzeżenia opisane w poprzednich rozdziałach układają się w pewną sekwencję – ciąg etapów na drodze stawania się uznanym artystą.

Etapy tę powtarzają się w opowieściach znanych artystów, z którymi rozmawiałem, zwykle w tej samej kolejności, w wielu wywiadach. Początek sekwencji powtarza się też w opowieściach studentów prestiżowych pracowni warszawskiej ASP.

Nie każdy z tych etapów znajdziemy we wszystkich analizowanych tu opowieściach autobiograficznych. *Outlierm* jest na przykład Zbigniew Libera, który nigdy nie studiował w uczelni artystycznej. Sekwencja ta ma status *idealnotypicznej* w rozumieniu Maxa Webera⁵. Można ją również ująć jako rodzaj skondensowanego *zapisu orkiestralnego* przestudiowanych tu opowieści autobiograficznych.

Poszczególne etapy są złożonymi procesami zrekonstruowanymi na podstawie wielu opowieści o życiu. Dlatego można o nich mówić jako o *strukturach procesowych* w rozumieniu Fritza Schützego. Jednak cała sekwencja etapów ma również cechy *struktury procesowej*.

⁵ Uproszczony model, utworzony dzięki wyabstrahowaniu i uwypukleniu istotnych cech opisywanego zjawiska, umożliwia porównywanie z konkretnymi przypadkami.

Postaci, z którymi rozmawiałem, rozpoznawane są przez profesjonalistów polskich instytucji sztuki, nauczycieli w szkołach artystycznych i osoby aspirujące do kariery artysty. Nie powinno więc dziwić, że typowa sekwencja wydestylowana z opowieści tych znanych postaci wydaje się zbieżna z *instytucjonalnym wzorcem oczekiwania* co do kariery artysty, który funkcjonuje w tym polu.

Biograficzna droga uznanego artysty zaczyna się od pierwotnego społeczno-kulturowego usytuowania, które związane jest z nabyciem względnie trwałych skłonności praktycznych, w tym językowych i intelektualnych. Jeśli spojrzeć na nie jako na zasób różnorodnych kapitałów, to duży globalny poziom ich *miksu* ułatwi dalszą drogę. Niski poziom tę drogę utrudni, ale jest możliwy do nadrobienia – kapitały, dyspozycje czy też repertuar praktyk nabywane i rozwijane są wszak w ciągu całego życia. Nadrobienie braków jest jednak trudne – nawet jeśli natrafi się na biograficznego *inicjatora* posiadającego te cenne zasoby lub na inne *wehikuły awansu*, które wspomogą proces wielowymiarowej biograficznej mobilności. Jeśli zwrócimy uwagę na złożoność, materialność i heterogeniczność elementów składowych pierwotnego usytuowania – na proces ten możemy spojrzeć jako na *rozrost połączeń i zgęszczanie splotów* załączkowej podmiotowości. Lub też – jej zrastanie się z większymi kłączowatymi strukturami.

W przypadku artystów wśród struktur tych należy wymienić stary i obfity *dyskurs sztuki*. Pierwsze spotkanie z nim może zostać zapamiętane jako nagle *zainfekowanie*, po którym następuje jednak długi proces przeobrażeń i rekonfiguracji upodmiotowienia – *inkubacja dyskursu*.

Inną kłączowatą strukturą, z którą muszą się liczyć artyści, jest świat sztuki lub *pole produkcji kulturowej*. *Wejście w pole* – w pierw do jego przedsionka, jakim są uczelnie artystyczne, a potem do sektora jego sprofesjonalizowanych instytucji – wydaje się niezbędne dla stania się uznanym artystą. Droga do tego jest sformalizowana i od wielu dekad niezmienna. Wiedzie przez egzaminy kompetencyjne, do których przejścia niezbędne jest wiele lat żmudnego ćwiczenia dawnych technik plastycznych, których następnie studenci są „oduczani” i których prawdopodobnie nie wykorzystają we własnej pracy.

Przejście z przedsionka akademii do „salonu” wystaw jednej z prestiżowych instytucji sztuki oraz stałej współpracy z prężną prywatną galerią wydaje się najtrudniejszym momentem drogi do uznania. Poza ochronnym „akwariem” uczelni i wraz ze „społecznym starzeniem się” pilna staje się konieczność zarobkowania poza światem sztuki. Odczuwalne stają się społeczne i ekonomiczne koszty wyboru kariery artystycznej. Droga do uznania wiedzie jednak dopiero przez długotrwałe i pełne skupienie się na pracy artystycznej, do czego niezbędne może się okazać *domykanie furtek* pozostawionych do innych możliwości życiowych. Wtedy pojawia się szansa na *wyładowanie* kłączowatej podmiotowości czy też okres *maligny* – intensywnej, skupionej pracy artystycznej. Ma ona cechy *rozmyślnego treningu* i pracy kognitywnej czy też konceptualnej. Może ona doprowadzić do wypracowania *modyfikacji dyskursu* – osobnego projektu artystycznego

narzucającego się jako świeży i nowy znawcom dyskursu oraz profesjonalistom pola sztuki. To w tej scholastycznej, merytokratycznej, historycznej i różnicującej *optyce instytucji* zgłaszany pod ocenę projekt artystyczny musi jawić się jako interesujący i wartościowy.

Dzięki zasobom instytucji i wielopoziomowym relacjom współpracy w polu kariera napiera tempa. Artystom udaje się zrealizować kosztowniejsze projekty, podróżować, wyjść na arenę międzynarodową, uzyskać dostęp do zasobniejszych rynków sztuki. Jednak zdobycie tych oznak uznania to nie koniec stawania się artystą. Na ten proces składają się kolejne przemiany projektu życiowo-artystycznego. Mogą przyjąć one formę *rykoszetów upodmiotowienia* – zbliżania się i „odbijania” od kolejnych instytucji czy środowisk pola, kolejnych formacji dyskursywnych, takich jak szkoły, style i nurty, od twórczości współczesnych konkurentów i wreszcie – od własnej dotychczasowej.

Powyższy sekwencyjny model stanowi kolejną, ostatnią już warstwę socjograficznego przedstawienia historii życia uznanych artystów.

Jednym z powodów, dla których przedstawienie to powstało, jest polemika ze starą, ale wciąż głęboko zakorzenioną w potocznym myśleniu koncepcją ludzkich uzdolnień i osiągnięć. Wizją talentu, który jest wrodzony, dziedziczny, biologicznie zdeterminowany, dany od razu w całości i raz na zawsze, obecny już zanim rozpocznie się praca jego „oszlifowywania”, rozproszony w populacji, z której należy go dobroczynnie „wyluskać” i który jest cennym zasobem ekonomicznym do gospodarczego wykorzystania.

W miejsce tej wizji proponuję zebrany tu ciąg wyrazistych obrazów z życia artystów, jak również zarys powikłanych procesów i prawidłowości, nazwanych przy użyciu nowych pojęć. Ta książka ma zaświadczać, że przy ich pomocy można opowiedzieć na nowo o sztuce i artystach.