



Piotr Szenajch

Odczarowanie talentu

**Socjografia stawania się
uznanym artystą**



„Talent” i „geniusz” zwłaszcza dzisiaj w polu artystycznym wydają się rażąco niesocjologicznymi wyobrażeniami – czymś w rodzaju chronicznego przejęzyczenia.

Prawidłowości związane z reprodukcją społeczną skłaniają do tego, by właśnie w świecie sztuki widzieć instytucję niejako emblematyczną dla procesów akumulacji, transferu, dziedziczenia i konwersji kapitału kulturowego. Powinny one realizować się tu w sposób najbardziej bezwzględny i surowy. Tymczasem autor znajduje i poddaje analizie opowieści współczesnych artystów, których biografie nie potwierdzają zidentyfikowanych przez socjologów praw ruchliwości.

Realizację ambitnego projektu zbadania współczesnego pola artystycznego umożliwiło autorowi kunsztowne opanowanie warsztatu oraz imponująca erudycja, dająca swobodę w sięganiu po koncepcje socjologiczne i filozoficzne. Autorowi udało się w przekonujący sposób pokazać, że w tym niejako wyjętym spod praw rządzących rzeczywistością świecie daje się zaobserwować fantazyjne, ale jednak wyraźne wzory i regularności.

dr hab. Małgorzata Jacyno

Autor podjął się analizy społeczności specyficznej, stawiającej wyzwania standardowemu badaniu socjologicznemu. Wynika to z usytuowania badacza w stosunku do badanych związanego z asymetrią pozycji władzy oraz nadprzeciętnej autorefleksyjności badanych.

Warto docenić to, że autor pozwala czytelnikom obcować ze zgromadzonym materiałem wywiadów oraz wyciągać samodzielne wnioski. Takie odsłanianie „tajemnic” warsztatu badawczego jest bardzo cenne, pozwala bowiem na bieżąco śledzić, w jaki sposób badacz dokonał translacji pomiędzy „terenem” a tekstem. Widoczne są procesy wiedzytwórcze, jakie doprowadziły do powstania książki oraz kontrowersje, w jakie praca może być uwikłana.

Czytelnik i czytelniczka pracy otrzymują dzieło dojrzałe, stanowiące świadectwo uczciwej, rzetelnej i gruntownej pracy zarówno empirycznej, jak i teoretycznej. Autor wykazuje się bowiem nadprzeciętnym poziomem obeznania z literaturą przedmiotu, samoświadomością metodologiczną oraz opanowaniem warsztatu pisarskiego. Sądzę, że książka wpłynie na stan badań w socjologii jakościowej i zainspiruje innych do badań elitarnych podgrup społecznych.

dr hab. Andrzej W. Nowak

ISBN 978-83-8220-866-5



9 788382 208665

Książka dostępna również
jako e-book

 wydawnictwo.uni.lodz.pl
 ksiegarnia@uni.lodz.pl
 (42) 665 58 63



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
ŁÓDZKIEGO

Odczarowanie talentu



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

Piotr Szenajch

Odczarowanie talentu

**Socjografia stawania się
uznanym artystą**

 **WYDAWNICTWO
UNIwersYTETU
ŁÓDZKIEGO**

Łódź 2022

Piotr Szenajch – Uniwersytet Łódzki, Wydział Ekonomiczno-Socjologiczny
Katedra Socjologii Kultury, 90-214 Łódź, ul. Rewolucji 1905 r. nr 41/43

RECENZENCI

Andrzej W. Nowak, Joanna Wawrzyniak

REDAKTORZY INICJUJĄCY

Iwona Gos, Katarzyna Włodarczyk-Gil

REDAKTOR WYDAWNICTWA UŁ

Katarzyna Gorzkowska

SKŁAD I ŁAMANIE

Munda – Maciej Torz

KOREKTA TECHNICZNA

Leonora Gralka

PROJEKT OKŁADKI

Łukasz Piskorek

© Copyright by Piotr Szenajch, Łódź 2022

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2022

Badanie zostało sfinansowane ze środków Narodowego Centrum Nauki
przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2011/01/N/HS2/05085

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
Wydanie I. W.09801.20.0.M

Ark. wyd. 34,0; ark. druk. 33,0

ISBN 978-83-8220-866-5

e-ISBN 978-83-8220-867-2

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
90-237 Łódź, ul. Matejki 34A
www.wydawnictwo.uni.lodz.pl
e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl
tel. 42 635 55 77

Spis treści

Wprowadzenie.....	7
Dyskursy talentu.....	20
Rozmowy z artystami. Metodologia badania	33
Część pierwsza	
Społeczne fatum. Usytuowanie startu.....	61
Kapitał zakładowy.....	82
Przeobrażenia, wielowarstwowość, dziedzictwo dyspozycji.....	111
Inicjator.....	122
Część druga	
Ręka i oko.....	137
Turniej zagadek. Zakrzywić dyskurs sztuki nowoczesnej	179
Litanie do mistrzów, w bezpiecznej odległości.....	209
Część trzecia	
Stwarzamy siebie nawzajem.....	233
System gwiazd i ciemna materia. Ekonomia świata sztuki.....	258
Brudna kuchnia, elegancki podział.....	273
Drogi przez kontrkulturę	299
Kto namalował <i>Śniadanie na trawie</i> ?	342
Część czwarta	
Rykoszety upodmiotowienia.....	389
Kłucze inicjujące. Rozrost i zgęszczenie	419
Zainfekowanie, inkubacja, maligna	449
Zakończenie. Wehikuły awansu i domykanie furtek.....	477
Bibliografia	493
Spis ilustracji	513
Indeks osób.....	517
Indeks instytucji kultury i grup artystycznych	521
Indeks pojęć.....	523

CZEŚĆ DRUGA

Ręka i oko

Robert Kuśmirowski znany jest z rzadkiej, nawet wśród artystów wizualnych, biegłości plastycznej. Na długo przed postawieniem nogi w ASP, jak sam mówi, w rysowaniu „doszedł do sprawności fotorealistycznej”. Twierdzi też, że już w podstawówce był w stanie ręcznie fałszować pieniądze i bilety:

Gdy człowiek się dowiedział, że taka sprawność jest i można wszystko, to początek był dosyć cwany. Rysowaliśmy banknoty, które po prostu podrabiane szły w obieg. Później rysowałem bilety komunikacji miejskiej dla siebie, dla rodziny, dla znajomych czasami. To trwało dosyć długo. Nic z tego sobie nie robiłem, bo uznałem, że to wspinała rzecz wspomagająca w tamtych wówczas bidnych czasach.

Anegdota jest aż za dobra. Wpisuje się w oczekiwania obserwatorów świata sztuki, budząc skojarzenia z tropami ujawniania się genialnych zdolności w dzieciństwie czy heroizmu artystów wobec materialnego niedostatku. Uprawdopodobnia ją jednak fakt, że dorosły Kuśmirowski jako prace artystyczne prezentował odręcznie wykaligrafowany banknot tysiędziesiątymarkowy z 1910 roku, numer „Le Miroir” z 1919 roku czy dyplom ukończenia kursu spawania z 1942.

Jak doszedł do tej niesamowitej sprawności?



20. Robert Kuśmirowski, banknot tysiędziesiątymarkowy z 1910 roku narysowany odręcznie, 2001 rok

Przykucia

W dzieciństwie Kuśmirowski wielokrotnie leżał w szpitalu. Wymienia: „bronchit astmatyczny, zapalenia płuc, powypadkowe zszywanie twarzy”, a także „operację na przepuklinę”. „Wypadek – mówi – to ja miałem trzy razy. Czyli spadłem ze schodów na twarz. Później spadłem z łóżka piętrowego na klocki, będąc w sanatorium. Czyli nikt mnie nie pilnował. Później na rowerze na treningu”. Innym razem – jak mówi – „trafiłem do sanatorium, żeby sobie odpocząć, a trafiła mi się różyczka”.

Wspomina ten okres tak:

Non stop jakieś przykucia, że tak powiem, po dwa–trzy tygodnie. To dla dziecka strasznie dużo.

Nie wyobrażam sobie, żebym był powiedzmy zdrowy i [nie] latał za piłką. Bardziej chyba sport był wtedy wypełniaczem czasowym [...]. A w szpitalu to po prostu godzinami rysowanie. Bo przecież to lepsze jak patrzeć w sufit. I to mogło być bardzo ważne.

Teraz spróbujmy dzieciom zgotować taki mały Holocaust w postaci: „rysujemy cały dzień”. Raczej ciężko.

Może też jest to cenne i ważne. Kto wie, czy nie przez to. Jak byłem tydzień czy dwa tygodnie w łóżku albo w szpitalu i jedyną formą multimedialną – jak dzisiaj są laptopy, filmiki, telewizory czy radyjka – to wtedy tylko były te kredki. Jedyne co miałem przywożone, to zeszyty, żeby je wypełniać rysunkami czy pomysłami.

Miałem siedemnaście lat czy osiemnaście, to z pokorą i ze spokojem człowiek spędzał w szpitalu czas. Co innego dzieciak, który ma ADHD w rączkach i coś by robił, wstał. Ten dzień w ogóle jest długi strasznie dla dzieciaka.

Bardzo się też zainteresowałem kiedyś, dlaczego dzieciak dziesięcioletni może rysować, jak dorosły. To trochę jak z Mozartem. Po prostu w momencie, kiedy chłonność jest niesamowita, potrzeba wypełnienia informacjami, doświadczeniami, na przykład tymi rysowniczymi – wypełniamy tę niszę. I nagle jest progres, rozwój i szybko się uczymy jako dzieciaki.

Kuśmirowski zdradza, że poświęcił swemu przypadkowemu unieruchomieniu nieco refleksji. „To mogło być bardzo ważne”, „cenne” – mówi – mając na myśli, że wpłynęło na jego drogę ku sztuce. Interpretuje nauczanie się sprawnego rysowania w dzieciństwie tak, jak mówi się o karierach dorosłych artystów – jako o sekwencji „rozwoju”, „progresu”. Swoją przedwczesną sprawność porównuje nawet z przypadkiem Mozarta – chyba najsłynniejszego „cudownego dziecka”.

Na pytanie, czy ktoś w tych szpitalach „wspomagał to rysowanie, zachęcał”, Kuśmirowski opowiedział: „Nie, panie miały daleko takie rzeczy. Nie było świetlicy również, tylko był normalny reżimowy szpital”.

Co ciekawe, z wywiadu dowiadujemy się, że nie był w swych zdolnościach osamotniony.

Urodziłem się z przekonaniem – już gdzieś w szkole podstawowej – że wszyscy potrafią rysować. Trafiłem chyba na klasę, gdzie każdy wyrażał się tym medium w sposób dosyć, powiedziałbym, sprawny. No i „eureka!” – okazuje się, że nikt nie robił sobie z tego wielkiego „halo”.

Po prostu, jak człowiek potrafi automatycznie oddychać, potrafi patrzeć, zmysłami odbierać świat – tak samo [potrafi] wyrażać się środkami plastycznymi.

Od małego wydawało mi się, że to jest po prostu naturalne, że wszyscy rysują.

Szczerze powiem, teraz też wiem, że to był komunizm, który pięknie wszystkim dzieci na każdą okazję... Po prostu był wymóg rysowania. Te prace były wieszane, były pokazywane, jeździły na jakieś międzynarodowe – ale oczywiście z bloku sowieckiego – pokazy, wystawy.

Duży nacisk był na wyrażanie się manualne. Żeby później, wiesz, siła propagandy była mocna, jeśli narybek będzie zdolny do takich działań.

Wokół Kuśmirowskiego „wszyscy rysują”. Nie tylko dla przyjemności czy zabicia czasu. Wspomina to jako „nacisk” i „wymóg”. Zauważmy, że w cytacie nieco wyżej Kuśmirowski powiedział: „rysowaliśmy banknoty” – w liczbie mnogiej. Nawet ponadprzeciętne, mogłoby się wydawać, umiejętności plastyczne, jak wierne odręczne kopiowanie skomplikowanych grafik, najwyraźniej nie były rzadkością.

Z braku – kreatywność

Mamy już więc dwie hipotezy lokujące przyczyny sprawności plastycznej poza jednostką. Po pierwsze, pojawienie się nadmiaru czasu do zagospodarowania w wyniku zdarzenia losowego i ubogiej oferty zajęć dla dzieci w szpitalach późnego PRL-u. Po drugie, specyfika zajęć plastycznych w ówczesnym szkolnictwie, gdzie niedostatkowi narzędzi i materiałów towarzyszył stały popyt na okolicznościowe dekorowanie (co wspomina kilkoro rozmówców). W tej samej opowieści Kuśmirowskiego o dzieciństwie pada jeszcze jedna hipoteza o przyczynie uzdolnień – radzenie sobie z niedostatkiem.

„Jeśli czegoś nie miałem, no to trzeba było sobie to zrobić lub namalować” – mówi Kuśmirowski. „Raczej w domu było bidnie i po prostu zabawki człowiek musiał sobie sam robić”. Tę myśl powtarza także w wywiadach prasowych. Dalej, w naszej rozmowie:

Wtedy wszystko z głowy trzeba było rysować. Nie było książeczek czy kolorowych magazynów, z których można byłoby sobie coś przerysowywać. I fajnie, bo wtedy człowiek budował sobie te światy przeróżne. A że był czas – to inny sposób pracowania.

Z reguły to były rzeczy trywialne. Po westernie trzeba sobie pistolet wystrugać. Albo po *Czterech pancernych i pies* trzeba było mieć jakiegoś pepecha, z takim typowym rondlem. Później *Przygody Majki Skowron* i motoróweczka. To dawaj styropian o tynk. Tarło się, żeby [zrobić] kształt łódki. Musiała być na tyle gruba, by silnik się zmieścił, żeby nie był podtopiony. Wahadła.

Nie było kolorowej poligrafii u nas, więc przerysowywałem, w biednych czasach, okładki z płyt winylowych. Później plakaty, jak się pojawiły, oczywiście to wszystko też szło do przerysowania. [...] Czyli oprócz rysowania, malowania, również wykonywałem różne obiekty, jak motorówki, pistolety, różne zabawki, jakies dźwigi, nie dźwigi. Uznawałem to za normalne, bo dużo osób dookoła natychmiast podłapywało bakcyła i wykonywało własne.

Z braku – kreatywność. Rodziców nie było stać na zabawki – należało je samemu wytworzyć. Nie było plakatów – trzeba było samemu je narysować. Czas niewypełniony rozrywką – można było wypełnić twórczą aktywnością. Warto wspomnieć o tej konstrukcji także dlatego, że pojawia się w innych wywiadach z uznanymi artystami, ale również w moich wywiadach ze studentami ASP.

Plakaty zespołów metalowych rysowali również Wilhelm Sasnal i Zbigniew Rogalski. Strój Winnetou szyl sobie własnoręcznie zarówno Leon Tarasewicz, jak i Zbigniew Libera. Bardzo podobna, złożona opowieść o samodzielnym szyciu ubrań z powodu biedy pojawia się zarówno u Tarasewicza, jak u jego o czterdzieści lat młodszej studentki, w wywiadzie z którą teoria stymulowania kreatywności przez materialny niedostatek pojawia się w formie najbardziej rozwiniętej. Napotkane ograniczenie zmusza do namysłu, zaangażowanej aktywności, szukania niestandardowych rozwiązań, alternatywnego wykorzystywania skąpych zasobów, stałej gimnastyki wyobraźni i zdolności manualnych¹.

¹ Fragment narracji studentki Wydziału Sztuki Mediów ASP, blisko początku wywiadu: „Mam bardzo dużo rodzeństwa, na zasadzie mam czterech braci i siostrę, moi rodzice jeszcze są mocno religijni [...]. Wydaje mi się, że dorastanie w rodzinie z dużą ilością dzieci, kiedy rodzice nawet nie mieli czasu zając się kimś bardziej. My sami sobą się trochę zajmowaliśmy, też finansowo. Bo pamiętam, był moment taki, że finansowo było bardzo kiepsko. I pamiętam, że cały ten okres w jakimś tam stopniu na wszystkich nas podziałał w tym sensie, że nie mamy nic, no to coś wymyślimy z tego, co jest. Na zasadzie, jakies kwestie przerabiania kartonów, podróży w kosmos za pomocą, nie wiem, krzesel. Uważam, że zabawy właśnie – że już wtedy wymyśla się coś z niczego na zasadzie, że trzeba mieć ten pomysł i potem wszyscy udajemy, że łóżko piętrowe to statek, jakby że to już bardzo ćwicz i rozwija takie myślenie niestandardowe. Też właśnie paradoksalnie w momencie, w którym nie mam narzędzi, uczę się bardzo dużo różnych rzeczy. Jak dostaje te narzędzia, wydaje mi się, że taka osoba jest w stanie zrobić więcej niż osoba, która zawsze miała te narzędzia i nie musiała nigdy nic wymyślać. Więc jeżeli chodzi o kwestie w ogóle jakiejś fantazji – ja nie wiem, jak to nazwać do końca – ma-

Kilometry rysowania

Kuśmirowski korzysta ze swych plastycznych skłonności już podstawówce, „poprawiając sobie oceny” dzięki dekorowaniu gablotek na korytarzach:

Tam wszystkie literki trzeba było wyciąć. Pierwszy reżim kaligraficzny, skład, układ, kompozycja. Nie ukrywam, że to były bardzo ważne początki, żeby później już nie błędzić, będąc na zajęciach na studiach, jak choćby „rysunek techniczny”.

„Reżim” stał się bardziej nieustępliwy, gdy rozmówca trafił do technikum.

W technikum pojawił się przedmiot „rysunek techniczny”.

Z takim wspaniałym człowiekiem. Ktoś by nawet mógł nazwać: „faszysta”.

Ja miałem akurat tę sprawność manualną i nie miałem problemu z wymalowaniem rzeczy na tablicy. To było też rysowanie bez linijki, pismo techniczne, wszystko kredą i z uwzględnieniem grubości kredy. Czyli trzeba było mieć ze dwa–trzy kawałki kredy przyszykowane specjalnie. Nawet techniki szykowania kredy do tego, żeby wykonać rysunek techniczny, to też jest oddzielna szkoła. I po prostu tępił. Rysunek miał być złożony perfekcyjnie w sensie łączenia linii, grubości linii. Ktoś próbował przemycać markerem, rapidografem. Dzisiaj to wszystko komputer robi – to okazuje się, że to jest niepotrzebna lekcja. Ale teraz, w sztuce, taka zdolność jest gratis.

Nie sposób już tak myśleć o sztuce, żeby się zająć na pół roku, na rok, tylko szlifowaniem ręki. Żeby ona na przykład zawijała równo. Tylko nagle cyk, przesunięcie ręki o pół milimetra i musisz ten sam rysunek wykonać [znów], bez żadnych odstępów. Okazuje się, że jak ręka odchodzi, jej kąt, to inaczej zaczyna spostrzegać oko. Dopóki się oko nie będzie słuchało ręki i odwrotnie – to jeszcze musisz spędzić kilometry rysowania, żeby się tego nauczyć. To musi być tak jakby jedno narzędzie. Nie możesz mówić, że „to jest ręka, to jest oko”. To jest jakby „ręk-oko”.

rzeń jakichś, wyobrażeń różnych, pomysłów. Tworzenia różnych światów tam, gdzie ich nie ma. Jakichś wizji różnych, ustawiania lalek, ubierania ich w jakiś konkretny sposób. Wycinania tego wszystkiego... Że na tym już poziomie były takie ćwiczenia po prostu plastyczno-podobne. [...] I wydaje mi się, że cała ta konstrukcja sprzyja po prostu myśleniu i tworzeniu różnych rzeczy [...]. Więc uważam to za bardzo dobry czynnik. Mimo że czasami jest to ciężkie dla takich dzieci, że nie ma pieniędzy [...]. Jedną z kwestii też wynikającą z braku pieniędzy jest to, że na przykład koleżanka ma urodziny, no i trzeba jej jakiś dać prezent. Albo mamie, albo komukolwiek. No więc w momencie, w którym jakby nie mam nic, no to mam jakieś umiejętności. Więc mogę je wykorzystać, żeby komuś coś na przykład dać. Do dzisiaj tak mam, że po prostu robię prezenty, nie wydając na nie praktycznie żadnych pieniędzy z reguły. Więc jakby też ćwiczyłam w ten sposób po prostu”.

„Kilometry rysowania”, „szlifowanie”, „tępienie”, aż dojdzie się do perfekcji, aż „oko będzie słuchało ręki i odwrotnie” i staną się „jednym narzędziem”. Wszystko to jeszcze w nastoletniości, długie lata przed trafieniem na egzamin wstępny do ASP.

Kuśmirowski, jak jego rówieśnicy, przechodzi w dzieciństwie *socjalizację wizualną*, nabywa *wizualne kompetencje*. Jednak w jego przypadku ilość czasu spędzonego z ołówkiem w rękę czy na intensywnych, zaangażowanych zabawach plastycznych jest o wiele większa. Jest wielokrotnie na dłużej unieruchomiony, nie ma zabawek, pieniędzy, nie ma innej rozrywki – próżnię wypełniają kolejne godziny, dni i tygodnie rysowania. Jako czternasto- czy piętnastolatek zostaje ponadto poddany intensywnemu treningowi w technikach graficznych pod okiem kaligraficznego „faszysty”. Wszystko składa się na wcielenie wizualności, wytworzenie cielesnego aparatu przekładania postrzeganego widoku na figuratywne przedstawienia w konwencji realistycznej.

Nie inaczej było z młodym Mozartem, z którego znanym przypadkiem Kuśmirowskiemu skojarzyły się jego wcześniej nabyte umiejętności. Wielu pamięta anegdotę, że Mozart zaczął koncertować i komponować w wieku sześciu lat. Mniej znany jest jednak fakt, że jego ojciec, kapelmistrz na dworze arcybiskupa w Salzburgu, sam był nie tylko kompozytorem, lecz także teoretykiem nauki gry na skrzypcach, autorem uznanego podręcznika².

Motyw bardzo wczesnego, długotrwałego, intensywnego treningu ordynowanego przez rodziców, kosztem zabawy i kontaktu z rówieśnikami, znajdziemy także w biografiiach innych słynnych „cudownych dzieci” – filozofa Johna Stuarta Mila czy szachowych mistrzyń, sióstr Polgár³.

² „Ojciec pracował nad synem dwadzieścia lat, niemal jak rzeźbiarz nad rzeźbą” – pisał Norbert Elias w socjologicznej biografii Mozarta. Od trzeciego roku życia ojciec dawał chłopcu systematyczne lekcje gry z nut, specjalnie dla niego ułożone i uporządkowane według stopnia trudności. We wczesnym dzieciństwie wpoił mu ówczesny kanon wiedzy i tradycji muzycznej. Wkrótce stał się także jego impresariem i uzależnił finansowy los rodziny od kariery syna jako cudownego dziecka – wirtuoza. Dzięki podróżom młody Wolfgang szybko zbierał bogate doświadczenie muzyczne. Jednak nawet przy tak intensywnie stymulowanym wczesnym rozwoju, jego dziecięce kompozycje były wciąż wariacjami na temat wyuczonych utworów, w obrębie zastanej konwencji muzycznej. Za pierwsze arcydzieło uznaje się utwór, który powstał, gdy miał dwadzieścia jeden lat, zaś „synteza i przeobrażenie zastanego kanonu” – jak pisze Elias – to dorobek jego intensywnej twórczości w ostatnich latach przed śmiercią. N. Elias, *Mozart: portret geniusza*, red. M. Schröter, tłum. B. Baran, W.A.B, Warszawa 2006, s. 112–113. Zob. M. J. A. Howe, *Genius Explained*, Cambridge University Press, Cambridge 2001.

³ K. Ericsson, R. Krampe, C. Tesch-Römer, *The Role of Deliberate Practice in the Acquisition of Expert Performance*, „Psychological Review” 1993, s. 363–406. Cyt. ze s. 398.

Dziesięć tysięcy godzin

Teza, że do osiągnięcia biegłości w danej dziedzinie potrzeba dziesięciu tysięcy godzin treningu uzyskała wielki rozgłos, między innymi dzięki popularnonaukowym bestsellerom, takim jak wspomniana książka Malcolma Gladwella. Sformułował ją szwedzki psycholog społeczny K. Anders Ericsson.

Już we wcześniejszych studiach, opartych na analizie informacji biograficznych, sugerowano, że do wybitnych osiągnięć niezbędne jest dziesięć lat treningu. Zespół pod kierunkiem Andersa Ericssona na początku lat 90. XX wieku przeprowadził badania kwestionariuszowe ze skrzypkami i pianistami z berlińskiej akademii muzycznej. Badając skrzypków, dobrał po dziesięciu studentów wskazanych przez ich profesorów jako materiał na solistów światowej sławy, dziesięciu studentów zaledwie „dobrych”, dziesięciu z programu nauczycielskiego, gdzie kryteria biegłości w grze były niższe, wreszcie dziesięciu zawodowych skrzypków należących do orkiestr o międzynarodowej reputacji. W badaniu z pianistami do schematu próby, oprócz najlepszych studentów, dobrano młodych i dorosłych amatorów. Wszystkich proszono między innymi o oszacowanie, jak wiele godzin tygodniowo ćwiczyli w każdym roku, od kiedy zaczęli grę na instrumencie.

Podliczywszy te szacunkowe dane, psycholodzy stwierdzili, że skumulowany czas treningu, przez kilkanaście lat od rozpoczęcia gry w dzieciństwie do dwudziestego roku życia, u najlepszych instrumentalistów przekracza dziesięć tysięcy godzin, u „dobrych” osiąga osiem tysięcy godzin, zaś u amatorów dwa tysiące godzin⁴.

„Wynik” dziesięciu lat lub dziesięciu tysięcy godzin treningu powtarzał się wielokrotnie w podobnych studiach, które stopniowo rozwinęły się w szeroki program badań nad nabywaniem eksperckiej biegłości (*expert studies*) w dyscyplinach tak zróżnicowanych, jak komponowanie muzyki, sport, szachy czy matematyka⁵.

Zespół Andersa Ericssona, oprócz analizy szczegółowych odpowiedzi z kwestionariuszy, prosił też badanych o wypełnianie dzienników aktywności i o komentarz na głos do tego, co robią w trakcie treningu lub rozwiązywania zadań. W teorii wypracowanej na bazie tych danych podkreśla się, że do wybitnych osiągnięć niezbędny jest szczególnie rodzaj ćwiczeń – nazywany *treningiem intencjonalnym* (*deliberate practice*, co można też przetłumaczyć jako trening rozmysłny, ćwiczenia uważne, świadome, nastawione na cel i tym podobne).

Jest to „reżim wysiłku zaprojektowanego, by zoptymalizować poprawę wyników”. Ćwiczenia takie wymagają ciągłych powtórzeń, koncentracji, analizowania postępów i informacji zwrotnej od nauczycieli, są wysoce ustrukturyzowane,

⁴ Ibidem, s. 363–406.

⁵ Por. K. Ericsson, N. Charness, P. Feltovich, R. Hoffman, *The Cambridge Handbook of Expertise and Expert Performance*, Cambridge University Press, Cambridge 2006.

mają jasno określony cel poprawiania osiągnięć i, co istotne, nie dostarczają bezpośredniej gratyfikacji, same w sobie nie motywują i nie są przyjemne. Tym różnią się od pracy zarobkowej, zabawy, ale też od bardziej satysfakcjonujących ćwiczeń polegających na odtwarzaniu tego, co wcześniej udało się opanować. Tymczasem trening intencjonalny wymaga wychodzenia poza strefę komfortu, mozolnej pracy nad przebicciem pułapu dotychczasowych osiągnięć. W ten sposób poprawiać swoje osiągnięcia mogą nawet bardzo już doświadczeni eksperci⁶.

Wrażenie talentu

Wyraźnym punktem odniesienia dla badań Andersa Ericssona jest powszechność przekonania o wrodzonym talencie. Ataki na wrodzony talent pojawiają się w jego pionierskich pracach z początku lat 90., ale także w 2007 roku, gdy program badań nad ekspertyzą okrzepł do tego stopnia, że psycholog współredagował na jego temat podręcznik akademicki. Podobnie jest z innymi hasłami z oświeceniowo-romantycznego słownika: opowieści o geniuszu badacze nazywają folklorem, a przypisywanie zdolności darom – błędem poznawczym (*bias*). Zamiast o „talencie” i „utalentowanych” wolą pisać o *eksperskich osiągnięciach* czy też eksperckiej biegłości (*expert performance*).

Badacze dokonują przeglądu studiów, które sprawdzały zasadność znanych argumentów za talentem wrodzonym, takich jak wysypkowe zdolności sawantów (zwłaszcza zapamiętywania) czy „słuch absolutny”, czyli umiejętność poprawnej identyfikacji wyizolowanego tonu. Wynika z nich, że zdolności te mają cechy umiejętności nabytych: mogą być pozyskane również przez dorosłych, w wyniku długotrwałej praktyki i przy pomocy znanych metod treningowych. Podobnie jest z cudownymi dziećmi – dzieci, u których nie stwierdzono „talentu” mogą osiągnąć podobne wyniki. Efekty wczesnego treningu robią wrażenie tylko w porównaniu z rówieśnikami, ale już nie ze starszymi dziećmi, które przeszły podobną ilość treningu. Wreszcie, wśród wybitnych dorosłych spotkamy niewielu, którzy zdradzali wybitne uzdolnienia w dzieciństwie⁷.

W wyniku analogicznego przeglądu literatury badacze stwierdzają, że „wysiłki na rzecz doprecyzowania i mierzenia cech talentu, które pozwalałyby na wczesną identyfikację i skuteczną predykcję osiągnięć w życiu dorosłym – zawiodły”⁸. Wielokrotnie stwierdzają wprost, że nie znajdują dowodów na wyjaśnienie wybitnych

⁶ K. Ericsson, R. Krampe, C. Tesch-Römer, *The Role of Deliberate Practice...*, s. 363–368.

⁷ Mowa o badaniach z przełomu lat 80. i 90. XX wieku. K. Ericsson, R. Krampe, C. Tesch-Römer, *The Role of Deliberate Practice...*, s. 396; K. Ericsson, N. Charness, *Expert Performance: Its Structure and Acquisition*, „American Psychologist” 1994, t. 49, nr 8, s. 725–747. Zob. zwłaszcza s. 727–729.

⁸ Ibidem, s. 744.

osiągów poprzez wrodzony talent. Lepiej wyjaśnia te osiągnięcia rama teoretyczna oparta na długotrwałym rozmyślnym treningu. Ocena „talentu” i decyzje co do rozpoczęcia treningu podejmowane są więc w momencie życia, gdy nie są jeszcze dostępne żadne trafne informacje na temat przyszłych możliwości dziecka!

Badacze podkreślają jednak: „wrażenie, że dziecko jest utalentowane jest bezsprzecznie realne”. Wrażenie talentu – postrzeganie dziecka przez pryzmat tego pojęcia przez rodziców i nauczycieli, *etykietowanie go (labeling)* tym określeniem, takie *zdefiniowanie sytuacji*, albo, mniej zręcznie, *skonstruowanie* dziecka jako utalentowanego – mają bowiem daleko idące konsekwencje. Umożliwiają wczesny dostęp do systematycznego intencjonalnego treningu, budują motywację rodziców, trenerów i środowiska do wieloletniego wsparcia, a dziecka do pracy, podnoszą też poziom oczekiwań co do postępów. Dostęp do zasobów, determinacja otoczenia i podtrzymanie motywacji – jak piszą psychologowie – są bowiem kluczowymi „ograniczeniami”, które należy z trudem pokonać na drodze do ekspertyzy⁹.

Rytuały aplauzu

W niemal wszystkich wywiadach, zwykle w ich początkowych partiach, pojawiają się rozbudowane wspomnienia o wczesnych zabawach plastycznych i reakcjach na nie otoczenia.

Grzegorz Kowalski, autor instalacji, performer, współtwórca środowiska galerii Repassage, od lat 90. znany jest jako profesor ASP, z którego pracowni wyszło kilka ważnych osobowości polskiej sztuki. Tak zaczyna swoją opowieść, zaraz po moim pytaniu inicjującym:

Proszę pana, takie decyzje zapadają u różnych ludzi w różnym wieku. To znaczy, jeżeli to można nazwać decyzją, to, co zdarza się w dzieciństwie.

Ale ja uważam, że to się zaczęło w gruncie rzeczy w momencie, jak mi się udał rysunek w przedszkolu. Czyli to... byłem szczeniakiem, miałem prawdopodobnie między pięć a sześć lat. Dlatego że jak siedem lat miałem, do szkoły poszedłem. Więc to, że ten rysunek się podobał, że był chwalony, to prawdopodobnie zadecydowało, że zacząłem rysować i... w oczekiwaniu, że będzie to nagradzane aplauzem.

Kowalski zapamiętał, co było na tym rysunku (figura Chrystusa przed kościołem Świętego Krzyża na Krakowskim Przedmieściu w Warszawie). Mówi: „tak mi się to udało, że wszyscy byli zachwyceni”. Zaraz potem, jak wspomina, „dostaje pierwsze zlecenia” dekoracyjne, z których „pierwsze moje takie publiczne dzieło” zostało utrwalone przez fotografa.

⁹ K. Ericsson, R. Krampe, C. Tesch-Römer, *The Role of Deliberate Practice...*, s. 397–399.

Myśl o aplauzie Kowalski powtarza w wywiadzie wielokrotnie. Płynął on nie tylko ze strony nauczycielek, ale także rodziny i jej społecznego otoczenia:

B: Czy był chwalony tylko przez wychowawczynie przedszkolne?

R: Nie no, potem, wie pan, już jak gdyby *jechałem dalej tym*. Więc w rodzinie też. Ale byłem po prostu dzieckiem, które na pewno zdradzało jakieś nieprzeciętne zainteresowania. Na przykład urządzałem teatr domowy, o, takie rzeczy robiłem. Było to oczywiście nagradzane aplauzem i to wie pan – *to zdecydowało*. To mi się podobało. *Podobało mi się, że się podoba*.

B: Czyli publicznością była...?

R: Rodzina, goście. To były takie atrakcje, że ja się tam popisywałem.

Pamiętam oczywiście szkołę podstawową i średnią, bo wie pan, *to się ciągnęło za mną*. Wtedy było duże zapotrzebowanie na tak zwane okolicznościowe dekorowanie. Wszystko dekorowało się. Bo była Rewolucja Październikowa, Pierwszy Maja, to co było w sezonie szkolnym, prawda? No to oczywiście ja musiałem... No chciałem nawet prawdopodobnie. Choć czasem niechętnie to robiłem, pamiętam. Bo klasy jakieś punkty za to dostawały, czy coś takiego. To tego typu miałem zlecenia¹⁰.

Zaraz po pierwszym skojarzeniu dziecka z rysowaniem, dokonany przez jego opiekunów, pojawia się ciąg pozytywnych wzmocnień i rozwojowej stymulacji, której przejawy „ciągną się” za nim przez długie lata. Dziecko reaguje na nie pozytywnie – „podoba mu się, że się podoba”. Powstaje więc sprzężenie zwrotne, zamachowe koło rozwoju pewnego wąskiego zestawu umiejętności. Już w bardzo wczesnym dzieciństwie włączają się weń starania instytucji edukacyjnych.

Pod koniec wywiadu, kilka dni później, Kowalski wraca do tego wątku, tłumacząc, czym według niego jest talent. W wypowiedzi tej łączy „aplauz”, „który dostał na początku”, z rozwojem „oczywistej przyjemności”, „satysfakcji” z uprawiania sztuki oraz „motywacji wewnętrznej” i „determinacji” koniecznej do tego.

Performer Oskar Dawicki, także blisko początku wywiadu, wspomina:

Nie wiem, chyba byłem tak zwanym „dzieckiem, co ładnie rysuje”. W każdym razie taką etykietę na pewno sobie przypominam. I te wszystkie rytuały, że ciocie cię okrążają i głaszczą po głowie, podziwiając rysunek czy jakieś bazgroły.

Ale też pamiętam, jakaś skłonność do właśnie rymowania i do jakichś dwuczłonowych form literackich. Też samorzutnie... się oddawałem takim praktykom. To jest jakaś podstawowa szkoła. Natomiast nikt specjalnie się tym nie przejmował. Ani nie pomagał temu, ani nie podlewał tego.

¹⁰ Wyróżnienia kursywą – P.Sz.

Jak wyglądały podobne „rytuały” aplauzu?

Kiedy to się zaczęło? Nie wiem, od jakichś... Naprawdę początki chyba podstawówki. Po prostu panie z biura od mamy, kiedy odwiedzałem mamę, przychodziłem do mamy do pracy... Żeby się nie nudzić, bawiłem się biurowymi przyborami, maszyny do pisania, pieczętki, tysiąc długopisów i tak dalej. I biurko dla mnie. Były panie, które kwilą, jak to ładnie narysowałem Janosika, czy coś tam. Jakieś cztery dyżurne tematy się wtedy po prostu powtarzało i się otrzymywało te pochwały.

Może więc jednak ocena, że „nikt nie pomagał temu” i „nie podlewał” jest chybiona?

Ten krótki szkic warto porównać ze stylem wychowawczym i praktykami opisanymi przez badaczy edukacyjnych jako typowe dla współczesnej klasy średniej. Przyjście rodzica do pracy z dzieckiem w PRL-u, nie inaczej niż dziś, było prawdopodobnie konieczną ostatecznością, a zajęcie dziecku czasu – kłopotem dla wszystkich. Niezależnie jednak od tych okoliczności towarzyszy temu skupienie dorosłych na dziecku, poświęcanie mu czasu i uwagi, pozwalanie na swobodną eksplorację i zachwyty nad wszystkim, co próbuje zrobić. Wydaje się tak zachowywać zarówno matka – główna księgowa w małomiasteczkowym PRL-owskim szpitalu, której styl pracy i pozycja zawodowa pozwala na zajmowanie się dzieckiem w pracy, jak i jej koleżanki z biura¹¹.

Jednak na jego wczesny rozwój miał wpływ ktoś jeszcze. Dawicki tak zaczyna swoją opowieść¹²:

Bo ja mam dwie starsze siostry... Mają wykształcenie pedagogiczne. Na pewno jedna z nich ma też talent taki. Więc ja w jakiś sposób myślę, że byłem efektem różnych eksperymentów pedagogicznych mojej siostry.

Oprócz tego pewnie jakiś też swój potencjał wniosłem. Ale wydaje mi się, że ta praca... Jak się pracuje z dzieckiem, podsuwa mu się różne rzeczy albo do czytania, albo do oglądania, albo do wymyślania. Wiesz, takie najprostsze – jak teatr cieni, czy właśnie czytanie tekstów po prostu komuś, czy uczenie wierszy na pamięć...

Właściwie mniej w tym było plastycznych, tak mi się wydaje, propozycji. Więcej takich związanych może z tekstem, z literaturą.

¹¹ Dawicki wspomina też inny „rytuał aplauzu”: w czasie imienin u cioci recytował *Bagnet na broń* Broniewskiego, co było nagrywane na taśmę magnetofonową. Zachowanego nagrania Dawicki wiele lat później użył w jednej ze swoich prac.

¹² Gdy tylko udaje mi się rozwiązać jego pierwsze wątpliwości i wprowadzić w tryb narracji. Por. rozdz. *Rozmowy z artystami. Metodologia badania* w części wstępnej tej książki.

Siostry były starsze o osiem i dziewięć lat. Przez wiele lat rozmówca mieszkał z nimi w jednym pokoju. Gdy wciąż był dzieckiem, wracały ze studiów w Gdańsku raz w tygodniu.

No po prostu moja najstarsza siostra Ola poświęcała mi trochę czasu. Tak bym może zaczął. Nie wiem, czytała mi jakieś książki, czy bawiliśmy się w jakieś teatry cieni. Na przykład zabierała mnie w nocy, po zmierzchu na sanki, co było już poza programem. Rodzice na pewno by tego nie zrobili, bo byli zmęczeni, szykowali się do snu. W ogóle było to trochę poza schematem. Więc na przykład leżenie na śniegu i patrzenie w gwiazdy absolutnie włączałbym do właśnie rzeczy, które jakoś wpływały na moją, nie wiem, wyobraźnię, na... Może na wyobraźnię – tu się zatrzymam.

Zabawy z siostrami, jak w przypadku Agaty Bogackiej i jej babci, nie były nastawione wyłącznie na rozwój umiejętności przydatnych w szkole. Jest tu też pierwszy zastrzyk wyrotowego myślenia i uruchamiania wyobraźni.

Zapoznanie się z wizualnością w dzieciństwie miało również mniej wesołe strony, co dziś Dawicki interpretuje wedle współczesnej hipotezy terapeutycznego działania sztuki:

Pamiętam też taki mechanizm, że jak dochodziło do napięć czy konfliktów, to ja też uciekałem trochę w rysowanie. Nie wiem, coś tam zbroilem, zostałem skarcony, czyli opierdole dostałem. Zaczynałem ryczeć, uciekałem sobie gdzieś w kąt, brałem kartkę i zaczynałem coś tam kopiować. Przerysowywać coś. To mi totalnie też... jakiś terapeutyczny element tutaj na pewno był.

Socjalizacja wizualna?

W opowieści innego malarza, Pawła Susida, pojawia się ten sam schemat, z niewielkimi zaledwie obocznościami: rywalizacja z braćmi w rysowaniu, „ulubiona pani” od plastyki w szkole, która „odnosiła się pozytywnie”, dekorowanie klasy, do czego był wielokrotnie „wyznaczany”, wygrane konkursy, wyróżnienia i wystawy w klasie. Susid komentuje to wręcz: „mój przypadek jest banalny”, „niczym się chyba nie wyróżniałem”.

Rzeczywiście, podobne doświadczenia dzieli wiele osób, które przeszły polską podstawówkę, a dziś ze sztuką nie mają nic wspólnego. Początek rozwijania kompetencji wizualnej i plastycznej zręczności wydaje się mniej wyraźny niż początek nauki gry na instrumencie¹³. Rysowanie jest niezmiennie o wiele bar-

¹³ Nie ma w każdym razie równie planowego, metodycznego i sprofesjonalizowanego charakteru, jak w przypadku dzieciństwa przyszłych muzyków. Przygotowanie

dzieci dostępne dla rodzin i szkół – wymaga tańszych narzędzi i materiałów oraz niewielkich umiejętności u instruktora. Ta dostępność sprawia, że to popularny sposób na zajęcie czasu dziecka, w domu, w szkole, a nawet miejscu pracy. Warto jednak zauważyć, że nie znajdziemy opowieści o „rytuałach aplauzu” i wspólnych zabawach w narracjach artystów z rodzin chłopskich i robotniczych, w tym u artystów nieprofesjonalnych.

Dziecięce zabawy plastyczne, o których mówią moi rozmówcy, nie mają wiele cech wspólnych z opisem *treningu intencjonalnego*. To raczej pierwotna *socjalizacja wizualna – utajone* uczenie się *milczącej* umiejętności¹⁴ rozumienia kodów wizualnych, postrzegania zwyczajowo wyodrębnianych w rodzimej kulturze i języku barw, kształtów, tekstur oraz wywodzących się z tradycji artystycznej gatunków i form plastycznych. Wszystko to wdrażane razem z nauką języka i poprzez dziecięce zabawy plastyczne od najmłodszych lat, w rodzinie, w przedszkolu i na szkolnych lekcjach plastyki, również jako manualny trening wspierający naukę pisania. Te praktyczne umiejętności przyswajane w praktyce – mówiąc żargonem Bourdieu – zostają wcielone i zapomniane, bo wkrótce traktowane są jako samostne i oczywiste.

Kółka, kursy, ogniska

W opowieściach moich rozmówców rozmyślny trening, zinstytucjonalizowany i pod okiem zawodowych *coachów*, przychodzi jednak wkrótce potem, jeszcze we wczesnej nastoletniości.

Kowalski chodził na zajęcia z rysunku i malarstwa do domu kultury przy ul. Myśliwieckiej w Warszawie, w tym samym Zofia Kulik poznała Przemysława Kwieka (chodził tam też Edward Dwurnik). Paweł Susid uczył się na grafikę i rysunek do Pałacu Młodzieży już w podstawówce, następnie trafił do „ogniska” na ul. Nowolipki. Tomasz Kozak chodził na kółko plastyczne w lubelskim domu kultury. Wilhelm Sasnal – na lekcje rysunku przygotowujące do zdawania

do zawodu skrzypka solisty zaczyna się nawet w wieku trzech lat. Istnieją stare tradycje i skodyfikowane metody nauczania gry od pierwszych lat życia. Profesjonaliści szybko dokonują etykietowania dziecka jako „utalentowanego” lub nie, po czym rozpoczyna się codzienny, wielogodzinny trening, wymagający zarówno pełnego zaangażowania kilkulatek, jak i stałej asysty rodzica. Następnie: pierwsze występy, konkursy i progi selekcyjne, zajęcia w szkole muzycznej, strategiczne zabieganie o coraz lepszych nauczycieli, a dla najbardziej pracowitych – elitarne kształcenie w klasach mistrzowskich. Streszczam w tym miejscu opis socjalizacji do zawodu skrzypków wirtuozów Izabeli Wagner na podstawie jej badań etnograficznych. I. Wagner, *Producing Excellence: The Making of Virtuosos*, Rutgers University Press, New Brunswick 2015, rozdz. 2–3, s. 24–73.

¹⁴ Por. rozdz. *Społeczne fatum. Usytuowanie startu* w pierwszej części publikacji.

egzaminu na architekturę. Libera, znany samouk, bez studiów w ASP, w dzieciństwie chodził jednak do szkoły muzycznej i pamięta, że w jego pierwszym nastoletnim performansie pomogło mu pabianickie muzeum. Performer Oskar Dawicki w liceum mocno angażował się w kółko teatralne, znów, przy domu kultury, w Starogardzie Gdańskim. Nawet Agata Bogacka, z artystycznego domu, w czasach licealnych chodziła na dodatkowe lekcje plastyki (do innego liceum), a w ramach przygotowania do egzaminów „chodziła na rysunek” do wykładowczynie z wydziału grafiki, gdzie potem studiowała. Ponadto, we wczesnym dzieciństwie, uczęszczała krótko na lekcje fortepianu i śpiewu.



21. Zofia Kulik, Dom Kultury Nowolipie, Warszawa, 1965 rok

Leon Tarasewicz, Grzegorz Klamán i Zbigniew Rogalski zaliczyli po cztery lata liceum plastycznego. Klamán w zakopiańskim liceum im. Antoniego Kenara – choć na uboczu, to z partnerskim podejściem pedagogów, dobrą biblioteką, kontaktami z warszawską ASP i pracowniami uznanych artystów, między innymi Władysława Hasióra. To samo liceum z internatem w Supraślu koło Białegostoku kończyli Tarasewicz i Rogalski. Ten pierwszy wspomina je jako „liceum antyplastyczne”, w którym jednak wytworzyło się młodzieżowe środowisko dość energiczne, by założyć klub jazzowy w lokalnym domu kultury. Ten drugi – jako „zmarowane lata”, miejsce „degeneracji alkoholowo-narkotycznej”, gdzie „zakończeni” nauczyciele „robią wojsko z tych dzieciaków” i „łamią kręgosłupy”. Do liceum plastycznego krótko chodził też Tomasz Kozak, ale został wyrzucony. Trafił jednak na dobrego nauczyciela plastyki w kolejnym, ogólnokształcącym. Na zajęcia plastyczne lub do liceum plastycznego uczęszczali też wszyscy studenci Wydziału Sztuki Mediów, z którymi rozmawiałem.

Jak trafia się na takie zajęcia?

Zofia Kulik stwierdza, że u niej zdecydował przypadek. Jednak, gdy już przestąpiła próg domu kultury i pojawiła się na intensywnym kursie plastycznym, przed nastolatką pojawiła się „oczywista droga”:

Teraz myślę, że nie mogę... Mogę wyróżnić jakiś punkt, w którym już wiedziałam, że nic innego, tylko sztuka i artyzm, i w ogóle. Ale ten punkt to był w jakimś sensie przypadkowy.

To znaczy to było w liceum, w pierwszej klasie liceum.

W tamtym starym systemie po siedmiu latach szkoły powszechnej, powszedniej, szło się do liceum. Wtedy to był rok 1961. Ja miałam w okolicach 13–14 lat. I moja koleżanka zapisała się do domu kultury na Myśliwieckiej. Do pracowni malarstwa i rysunku. Jak mi o tym powiedziała – w klasie z nią siedziałam w jednej ławce – pomyślałam sobie, że dlaczego nie. Z tym, że ja tego nie pamiętam, dlaczego nie na malarstwo, nie na rysunek, tylko na rzeźbę. W momencie, kiedy zaczęłam te zajęcia w domu kultury, tak jak mówię 13–14 lat, to w zasadzie potem już nie ma pytań „dlaczego”, „kiedy” i tak dalej. Po prostu to była tak naturalna i taka oczywista droga, i tak permanentna... To znaczy taka systematyczna bardzo. I ona trwa do dzisiaj.

To znów sam początek wywiadu, pierwsze skojarzenia z pytaniem: „jak doszło do tego, że zajęła się Pani sztuką?”. Nieco później w wywiadzie padło więcej szczegółów. Gdy rozmówczyni była w siódmej klasie podstawówki, jej rodzice wyprowadzili się z wojskowej „enklawy” nieco dalej na południe Warszawy. Kulik pamięta, że było to dla niej trudne doświadczenie. Sama wskazuje też na jego związek z intensywnym zaangażowaniem się w sportowe i plastyczne zajęcia pozaszkolne.

Ile miałam tam lat? Trzyście, coś takiego. To też był w sumie ważny moment, bo wtedy pozrywały mi się koleżeńskie stosunki. Tam miałam przyjaciółek mnóstwo. W sumie taka byłam bardzo osamotniona, w tym nowym miejscu. Które nie było ogrodzone, było zadrzewione, niskie budyneczki, takie ludzkie wszystko było. No i nie widziało się tych ciężarówek, tych żołnierzy, tego wszystkiego.

I ja wiem, że czułam się dosyć zagubiona, w tym nowym miejscu. Dawniej to: „Gdzie idziesz?” – „Na podwórko”. No i cześć, prawda? A tutaj nagle, no, tak próbowałam wyjść i czułam taką pustkę, „gdzie, co ja mam ze sobą zrobić po szkole?”.

Wtedy zaczęłam chodzić na te zajęcia właśnie różne. I na Legię, i na te zajęcia rzeźby i tak dalej. Więc taki był ekwiwalent trochę.

Zofia Kulik trafiła na zajęcia plastyczne nie z powodu szczególnych oznak uzdolnień w dzieciństwie, ani nie w efekcie nadzwyczajnego zaangażowania rodziców. Motywacja nie była związana z diagnozą talentu. Zajęcia plastyczne wypełniły „pustkę” po relacjach z podwórka, stały się ich „ekwiwalentem”, na równi z treningami na basenie, na które Kulik chodziła równolegle. Wydaje się, że przypadek sprawił, iż koleżanka zaciągnęła ją na kurs rysunku, a nie włoskiego, tenisa lub modelarstwa.

Co działo się na zajęciach?

Nie wiem, jak teraz jest z takimi zajęciami po szkole, ale w tych domach kultury wiem, że pracowali no zawodowi artyści. W tym sensie, że po dobrych szkołach.

Tam zaczęłam robić dosyć skomplikowane rzeczy, pod względem kompozycji. Również na przykład studium portretu. [...]

Były te materiały, były możliwości, był jakiś tam warsztat. Był model zawsze i w zasadzie już wtedy zetknęłam się też z modelkami. Bo modele zawsze nosili jednak majtki, natomiast modelki raczej były już nagie. I w zasadzie całkiem naturalne było to, że modelka naga siedzi i no młodzi ludzie, prawda, przychodzą i malują, rzeźbią, rysują. [...]

No i taka luźna była atmosfera. No i fajnie, że dawali nam tą możliwość robienia kompozycji własnych.

Kulik wspomina jedną z wykonywanych tam prac:

Wielokrotnie do tego zadania podchodziłam i tak rozrysowywałam i kombinowałam. No, ale jakoś się udało. To był dosyć niezły autoegzamin.

Kulik, pionierka sztuki dokumentacji, przywiązuje wagę do tego, że prowadząca zajęcia zapraszała do pracowni fotografa, który dokumentował prace kursantów:



22. Zofia Kulik w pracowni rysunku ASP w Warszawie, 1968 rok

I ja mam te zdjęcia do dzisiaj, to bardzo cenne jest.

No i fajnie, bo gdyby nie było tych zdjęć na przykład... Bo takie dokumentacje i zdjęcia dają takiego kopa do przodu. [...]

Jest to dosyć ważny moment, kiedy można spojrzeć, co się zrobiło. To ma później, tak myślę, znaczenie dla refleksji, co się chce dalej robić. To porównywanie po latach, co się zrobiło, jak się zrobiło. I później, jak oglądałam te prace – sporo ich w końcu zrobiłam – to widziałam jakieś kolosalne wpływy.

„Kop do przodu” związany był więc nie tyle z dowartościowaniem dokonań nastoletnich adeptów sztuki, co z zapisem kolejnych prób, tak, że stały się łatwo porównywalne (co ważne w przypadku dużych, ciężkich rzeźb) i zmieniają w zobiektywizowany na zdjęciach ciąg etapów rozwoju.

Nastolatka nie tylko ma dostęp do instrukcji, materiałów i modeli, dużo czasu na ćwiczenia, dobrze przygotowanych instruktorów, korzystną

atmosferę i rozwija znajomości z młodzieżą zainteresowaną sztuką, w tym starszymi kolegami planującymi zdawanie na ASP. Jej praca z materiałem ma cechy „treningu intencjonalnego”: „wielokrotnie podchodzi” do zadań, „kombinuje”, zaczyna myśleć refleksyjnie o swoich postępach, wreszcie, wyrabia motywację wewnętrzną – rozwiązanie trudnego zadania kompozycyjnego to dla niej „autoegzamin”.

Kulik chodzi na kurs rzeźby dwa razy w tygodniu, po dwóch latach rezygnuje z pływania i skupia się na rzeźbie. W pewnym momencie zmienia dom kultury z „Myśliwieckiej” na „Nowolipki”. Chodzi już nie tylko na zajęcia plastyczne, ale również do Muzeum Narodowego i do Zachęty na „zajęcia dodatkowe, teoretyczne z historii sztuki”.

Co było dalej? Jak powiedziałam na początku, całkiem naturalne było to, że zdaję na akademię, na rzeźbę. [...] W każdym razie nie wiem, dlaczego ja się tego egzaminu w ogóle nie bałam. [...]

W sposób naturalny zdawałam na akademię.

Oczywista droga

Podobne są opowieści innych artystów tego samego pokolenia. Powtarzają się nawet te same nazwy placówek i ulic.

Kowalski o kursie na Myśliwieckiej:

To była taka dobra szkoła rzemiosła, że myśmy się uczyli, że najpierw trzeba zagruntować płótno, potem uczyli nas laserunku i tak dalej, i to malarstwo. No i taki klasyczny rysunek począwszy od rysowania gipsów, a potem modela z natury.

Ci, co chodzili do tego domu kultury, to byli wszystko ludzie zdeterminowani, żeby zdać na akademię. W związku z tym, taki mały krąg przyjaciół tam się zrobił. Zresztą większość z nich zdała. [...]

Więc to było takie miejsce, które przygotowywało. Tak jest i dziś po prostu.

Wiadomo, że stałym elementem egzaminu na rzeźbę jest zrobić głowę. Więc oni trenują, robią głowy z modela.

Susid o kursie na Nowolipkach:

To ognisko na Nowolipkach to dosyć to nawet ważne, tak bym określił. [...] To mi zajmowało dużą część popołudni po szkole. Kilka razy w tygodniu chodziliśmy.

Tam też bardzo mnie mile traktowała pani profesor Matuszczyk-Cygańska, moja nauczycielka z tego ogniska. Z dużą pasją, bardzo obowiązkowy byłem w tych zajęciach. A potem jeszcze żeśmy gdzieś szli, z kolegami. (...) Wielu z nich później spotkałem na akademii, czy po akademii. Wielu zapamiętało ten okres.

To były popołudnia, nie wiem, cztery godziny chyba lekcyjne. Trzy czy cztery w tygodniu. I w soboty rano jeszcze było, też gdzieś od 9:00 chyba, do 13:00, w sobotę.

I była ta nauczycielka, czy instruktorka, ustawiała modela, a my żeśmy stali i malowali. [...]

Czyli towarzyskie życie było też z tym związane. I wokół tego wiele znajomości, wiele się działo. Pewnie i wystawy się omawiało. Ja to traktowałem dosyć regularnie, poważnie.

B: Czy już wtedy... Co to znaczy „poważnie”?

R: Poważnie – chyba w tym sensie, że żeśmy myśleli o tej akademii później. Czyli to było traktowane jako przygotowanie.

Powtarza się pewien schemat. Dziecko trafia na zajęcia plastyczne, gdzie znajduje inspirujących pedagogów, młodzieżowe życie towarzyskie oraz organizacyjną i instytucjonalną ramę. Przechodzi tysiące godzin rozmyślnego treningu¹⁵, ale też nasiąka wiedzą historyczną i teoretyczną. Jeśli nawet nie zapisuje się na kurs już z intencją zdawania na ASP, zamiar wkrótce się pojawia pod wpływem motywacji współkursantów. Jasne jest, że program zajęć nakierowany jest na przygotowanie do egzaminu wstępnego na uczelnię artystyczną.

Wcześniej czy później otwiera się „droga”, która niedługo jawi się jako „naturalna” i „oczywista”, ale o której można też powiedzieć, również za Kulik, że jest „permanentna”, „systematyczna” i rozplanowana na całe życie.

W tych zinstytucjonalizowanych koleinach *socjalizacji wtórnej* do zawodu artysty, polegającej na wdrażaniu umiejętności wymaganych na kolejnych progach selekcyjnych oraz równoległym wdrażaniu aspiracji, nadziei i oczekiwań, można dostrzec pewien trwały model. Za Gerhardem Riemannem i Fritzem Schütze można go nazwać *instytucjonalnym wzorcem oczekiwań*¹⁶. Ta sama sekwencja etapów powtarza się w opowieściach o życiu moich rozmówców, jak i w ich skrótych biogramach czy kalendarzach załączonych do monografii o ich twórczości.

Po kursach przygotowawczych przychodzi egzamin, pięcioletnie studia w ASP, z finiszem w pracowni znanego profesora, następnie udany debiut, nawiązanie kontaktu z jedną z kilku uznanych galerii krajowych, wejście obieg międzynarodowy, wreszcie ciąg wystaw zbiorowych i indywidualnych, prowadzących do

¹⁵ Gdyby trzymać się wyliczenia, które rzuca Susid, mógł chodzić na zajęcia od szesnastu do dwudziestu godzin w tygodniu, co daje 64–80 godzin w miesiącu i 640–800 godzin w roku szkolnym. Pomijając zajęcia w Pałacu Kultury w czasie podstawówki i licząc tylko okres czteroletniej szkoły średniej, dałoby to od 2560 do 3200 godzin jeszcze przed przestąpieniem progów ASP.

¹⁶ Zob. np. 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.

szerokiego uznania podtrzymywanego przez historyków oraz instytucje sztuki. W dalszej części pracy spróbuję wypełnić ten schemat konkretem z opowieści rozmówców, ale także mocno go zniuansować.

Egzaminy na ASP

Wzorzec działał też najwyraźniej w latach 90., gdy na ASP zdawało pokolenie uczniów Kowalskiego.

Artur Żmijewski:

Próba przejścia egzaminów wymaga jakiegoś przygotowania. I to zajęło jakiś czas. [...]

Trzeba było chodzić na różne zajęcia plastyczne, przygotować się do egzaminów. Bo one wymagają głównie wykazania się sprawnością manualną. W sensie odwzorowania rzeczywistości w jakimś medium: nawet w glinie, czy na papierze. No i wykształcenia jakiejś świadomości kompozycyjnej, nazwijmy to. Bo to drugi element, który jest ważny w tych egzaminach.

Trzeba się wykazać umiejętnością kompozycji, komponowania, organizacji... W przypadku rzeźby organizacji przestrzeni.

Trzeba tą świadomość w sobie jakoś wytrenować, wyrobić i osiągnąć ją. To jest dość mozolne i (10 sek) To taki ciekawy mózół.

Katarzyna Kozyra:

Bo na początku, gdy startowałam, to mi się wydawało, że mnie przyjmą na grafikę, jak miałam dziewiętnaście lat, czy tam dwadzieścia, od razu po maturze. Nie miałam teczki, bo nie wiedziałam, że to trzeba chodzić dwa czy trzy lata do jakiegoś ogniska. I też znowu rysować według odpowiedniego modelu i modułu. Czyli na dużych kartkach rysunek z modela. Myślałam, że jeżeli złożę teczkę składającą się...

Chyba ktoś mi powiedział, że trzeba iść na konsultacje. Czyli przed złożeniem teczki zaniósłam swoje rysunki robione palcem i ołówkiem, takie rozcierane. To jest w ogóle nie do przyjęcia [śmiech], nie do pomyślenia, w ogóle najgorszy syf. A mi się wydawało, że z czymś takim to spoko. To porobiłam parę takich, zaniósłam i oczywiście mi powiedziano, żebym w ogóle zapomniała. Wy tłumaczono mi, że najpierw muszę do tego ogniska chodzić. Że tam siedzą ci modele, że tych modeli trzeba rysować, że ta kartka powinna mieć format, nie pamiętam, A1? I tak dalej.

„Trzeba chodzić” – powtarza się jak refren. Chodziło również pokolenie debiutujące w latach 90., chodzili obecni studenci. Kozyrze wyłożono to jako oczywistość.

Zanim trafia się na modelową „drogę”, przydarzają się potknięcia. Nawet w gronie dobranym spośród najbardziej uznanych polskich artystów wielu zdawało na ASP kilkakrotnie, czas pomiędzy egzaminami wypełniając studiami

drugiego wyboru i kontynuacją intensywnego treningu do egzaminu (studia umożliwiały też mężczyznom uniknięcie służby wojskowej). Żmijewski uczył się w szkole pomaturalnej ze specjalnością księgarstwo-bibliotekoznawstwo i drugiej, o profilu plastycznym, z myślą o kontynuacji nauki na studiach pedagogicznych. Kozyra studiowała germanistykę. Susid uczęszczał do studium nauczycielskiego pod Warszawą.

Żmijewski wspominał, że w tym okresie „łatwo upaść na duchu, pomyśleć sobie coś innego w życiu”. Czas między liceum a ASP nazywa okresem „autofor-matowania”, w którym z trudem próbował pozostać „wiernym pewnemu pomysłowi na siebie”, „podtrzymać tę ideę, ten pomysł”.

Ciekawie wykorzystała ten okres Agata Bogacka:

B: Jak zapamiętałaś egzaminy?

R: Tych pierwszych nie zdałam. Wtedy miałam rok wolny w związku z tym. Przez ten rok chodziłam codziennie na ASP, wkręcałam się na różne zajęcia. I już bardzo intensywnie się uczyłam rysunku takiego akademickiego. Chyba częściej by-wałam na ASP wtedy niż później, jak się dostałam [śmiech].

Więcej o tym, jak najbardziej znana skandalistka polskiej sztuki, Kozyra, trafiła akurat na Wydział Rzeźby i do słynnej kuźni talentów Grzegorza Kowal-skiego:

Zaczęłam chodzić [na kurs przygotowawczy – P.Sz.], ale się zraziłam i dlatego potem zdałam na germanistykę. Potem dopiero jak moja koleżanka z Sorbony się dostała na rzeźbę – a w porównaniu ze mną nic nie umiała. To stwierdziłam, że chyba i mi się uda. I mi się udało.

Wszystko to pozwala krytycznie spojrzeć na kompetencyjne egzaminy wstępne na uczelnie. Mają one wylapywać „talenty”, jednak sam test polega na zademonstrowaniu bardzo wąsko sprecyzowanej umiejętności – wykonania „akademickiego rysunku” – czarno-białego, dwuwymiarowego odwzorowania trój-wymiarowej przestrzeni i znajdującej się wewnątrz bryły, wraz z przekonującym oddaniem proporcji ciała ludzkiego, tekstur i światłocienia. Warto przypomnieć, że ów „akademicki rysunek” to złożony zestaw technik, doskonalonych przez pokolenia malarzy, a nieznany przed renesansem¹⁷. Już to, że jest to technologia zaledwie kilkusetletnia powinno być przestrożą przed przypisywaniem jej opanowania czynnikom wrodzonym i dziedzicznym.

¹⁷ Podobnie, klawesynu, na którym grał sześciolatek Mozart, nie znano przez wiekiem XV, a systemy dźwiękowe, skale, stroje i inne struktury europejskiej mechaniki muzycznej wypracowywano, wraz z rozwijaniem instrumentów, od starożytności, czego historia jest znana i opisana.

Choć nauka akademickiego rysunku rozplanowana jest na kolejne lata programu studiów na ASP, trzeba wykazać się biegłością w nim, by w ogóle przekroczyć mury uczelni. Egzaminatorzy, wylapując „talenty”, porównują efekty wielu lat zinstytucjonalizowanego i spofesjonalizowanego treningu pod konkretny egzamin.

Egzaminowani powinni wiedzieć, że komisja ma określone preferencje co do materiałów, konwencji przedstawiania, stylu rysunku, nawet formatu kartki. Analogicznie jest w przypadku zadań rzeźbiarskich czy malarskich. Wiedza o warunkach egzaminu ma ponadto cechy *wiedzy lokalnej* – przekazywanej ustnie na korytarzach wielkomiejskich uczelni i na żyjących z nimi w symbiozie odpłatnych kursach.

Powiedzieć, że „talent” można wypracować – to o wiele za mało. Żeby wykazać się „talentem” koniecznym do zostania artystą, trzeba uzyskać dostęp do ośrodków reprodukcji tradycyjnej technologii plastycznej, mieć środki na opłacanie wieloletniej nauki i podtrzymać motywację do rozmyślnego treningu, wreszcie zdobyć szczegółową wiedzę o warunkach testowania talentu i zoptymalizować pod nie swoje wykonanie.

Co testują egzaminy?

Ciekawiło mnie, jak będą wypowiedzieli się o egzaminach obecni wśród moich rozmówców profesorowie uczelni artystycznych¹⁸.

Leon Tarasewicz okazał się wrogiem kursów:

Niepożądane jest przyniesienie wszelkiego rodzaju sposobów i schematów, jakie dają kursy przygotowawcze, których jest pełno po Warszawie. Po to, żeby zdać na akademię. Są to sposoby rysowania, bezrefleksyjne, w ogóle bez myślenia. Gdzie się tylko w sposób formalny maluje, czy rysuje, dane przedmioty czy dane postacie.

Bardzo ciężko wyrwać, pozbyć się tego całego schematu pracy, jakiej byli uczeni. Że maluje się po prostu modele. Tego modelu tak, a nie inaczej się komponuje, w taki sposób kreskami, nie innymi.

A w ogóle „jak tu żyć, jak nie ma modelu?”, „co tu robić, bo nie ma modelu?” [z ironią]. Jak zrezygnować z takiego malowania, gdzie się po prostu jakimiś plamami, tak jak zawsze oglądamy... .

Zawsze pamiętam, po pierwszym roku jest plener na korytarzu. Zawsze tak samo malowane, po prostu te same zielenie, te same rozbielenia, te same po prostu... ta żółć cytrynowa i tak dalej.

¹⁸ Zwracam uwagę, że odtąd będziemy mieli do czynienia głównie z opiniami formułowanymi w trybie argumentacji, w późniejszych partiach wywiadów, a nie z narracją autobiograficzną.

Najwięcej pracy zajmuje w początkowym okresie pozbycie się tych schematów, które mamy w sobie, a o których w ogóle nie wiemy, że je mamy.

Bo jeżeli te kursy przyszykują kandydatów po to, żeby oni zdali na malarstwo czy grafikę i wiadomo, że takich, nie innych prac żądają ludzie, którzy są w komisjach. To u nas [na Wydziale Sztuki Mediów ASP w Warszawie – przyp. P. Sz.] tego rodzaju prace są negatywnie przyjmowane już na etapie teczek, jak się przegląda, prawda?

B: A co to znaczy, że umiejętności manualne rozwinięte mogą przeszkadzać?

R: Na tej zasadzie, że zajmujesz się jedynie formalnym narysowaniem podmiotu, który widzisz. Bez żadnego myślenia, po co to robisz. Rozwiązujesz tylko pracę jakby formalnie jakimś gestami, a zupełnie nic ona nie przedstawia.

Okazuje się, że tradycyjna „akademicka” konwencja przedstawiania na postępowym wydziale ASP nie tylko nie jest poważana, ale wręcz gros pracy dydaktycznej poświęca się na jej oduczanie.

Akademia, podobnie jak reszta świata sztuki, jest areną sporu konkurencyjnych wizji uprawiania sztuki. Podczas, gdy Wydział Malarstwa ASP na Krakowskim Przedmieściu w Warszawie wciąż hołduje tradycyjnej sztuce figuratywnej i doskonaleniu manualnego rzemiosła, Tarasewicz z Susidem w momencie udzielania wywiadu prowadzili „pracownię przestrzeni malarskiej” – ich malarstwo nosi bakcyła konceptualizmu¹⁹.

Co ciekawe, choć Tarasewicz deklaruje, że „schematy” uczone na kursach są dziś niepożądane, wszyscy jego studenci, z którymi rozmawiałem, mają za sobą setki godzin treningu w tradycyjnych technikach plastycznych, na kursach przygotowawczych, w szkolnych kółkach lub w liceach plastycznych, jeszcze przed egzaminem na ASP.

Do jakiego stopnia różnice estetycznych preferencji profesorów mogą ważyć na wynikach egzaminów, słysząc we wspomnieniach Kowalskiego z momentu, gdy sam zdawał egzamin.

Natomiast [kurs przygotowawczy – P.Sz.] na rzeźbę prowadziła pani Helena Stachurska, która była uczennicą Dunikowskiego. [...]

Więc pani Stachurska nam przekazywała właściwie podejście Dunikowskiego do rzeźby.

To bardzo ciekawe było, ponieważ później nie praktykowane w akademii warszawskiej. Która kultywowała tę szkołę warszawską, takiej mocnej „formy egipskiej” tak zwanej. Czyli żadnych dziur. Natomiast szkoła Dunikowskiego to była szkoła płaszczyznowa. Że się płaszczyznami budowało bryły.

I ja tak na egzaminie zbudowałem tę głowę. Tak, jak mnie nauczyła Stachurska. I pamiętam, że litościwy taki asystent tak palcem przejechał po tych kantach

¹⁹ Ujęcie świata sztuki jako pola relacji między konkurencyjnymi pozycjami, a także ujęcie sztuki jako dyskursu podlegającego zerwaniom i modyfikacjom przedstawię w następnych rozdziałach.

ostrzych, które mi się bardzo podobały. A on wiedząc, że będzie to oceniane przez tę szkołę, profesorów tej szkoły warszawskiej, czyli Nitschowej... Strynkiewiczza, Wnuka²⁰... To on tak, proszę pana, ten kant... wyoblił [śmiech].

B: W sensie że sam, że zmienił tę rzeźbę, spiłował?

R: Nie, nie. Niewiele zmienił. Tylko to, gdzie się ostro światło załamywało. To on jakby zdjął ten kant między załamaniem. Takie było przejście bardziej obłe [śmiech].

Tym także potrafią być egzaminy z „talentu” – selekcjonowaniem według tego, na ile oceniani są podobni do oceniających. Mowa tu o podobieństwie nie tylko pod względem predylekcji do określonego stylu rysunku, malowania czy rzeźby. Istotne wydaje się też podobieństwo wcielonych odruchów, nawyków i obyczajów.

Częścią egzaminów, obok przeglądu teczek z młodzieńczym dorobkiem i zadania praktycznego w kontrolowanych warunkach, była zawsze rozmowa kwalifikacyjna. Grzegorz Kowalski mówi o niej tak: „w przypadku tych pytań z dziedziny kultury to są takie sprawdzające pytania, trochę o historię, trochę o historię sztuki, o pojęcia – czy umie coś powiedzieć”. Kiedyś losowano konkretne pytania z wiedzy, dziś jest to „bardziej elastyczne”. W gruncie rzeczy, przyznaje Kowalski, chodzi o „takie osłuchanie, czytanie”.

Grzegorz Klamana, dziś profesor gdańskiej ASP, spytany o użytą przez siebie frazę „dostrzec potencjał u studenta”, mówi o trudno uchwytnym doznaniu porozumienia bez słów, które ułatwia współpracę.

[śmiech] Są to ludzie, z którymi się to dzieje bez słów. Po prostu to się samo dzieje. To jest niesamowite, wie pan. My sobie rozmawiamy, ktoś mi przynosi projekt i łapiemy to. Ja mu coś mówię, a on już reaguje, słucha, przynosi, czyta, ma pomysł. To się dzieje po prostu. To nie jest wkładanie komuś łopatą do głowy i zmuszanie go do czegoś, bo wtedy oczywiście nic z tego nie wynika. To klika. Tak samo jak pan spotyka człowieka i ma pan z nim coś takiego, albo pan tego nie ma.

Elokwencja, erudycja, wiedza spoza szkolnego *curriculum*, łatwość publicznego przemawiania wobec osób o wyższym statusie – wszystkie te cechy potrafi powiązać bourdiańskie pojęcie kapitału kulturowego. Gdy współpraca między studentem a wykładowcą „sama się dzieje”, może za to odpowiadać spójność habitusów, a przynajmniej elementów nabytego w ciągu życia dziedzictwa dyspozycji (pamiętajmy o niskim pułapie społecznego startu Klamana).

Wydział Sztuki Mediów ASP powołano w 2009 roku. Tarasewicz przeniósł się nań z Wydziału Malarstwa, a Kowalski z Wydziału Rzeźby. Obaj, co wiem

²⁰ Chodzi o Ludwikę Nitschową, Franciszka Strynkiewiczza i Mariana Wnuka. Więcej o historii podziałów między pracownikami na warszawskiej ASP w rozdz. *Drogi przez kontrkulturę* w trzeciej części książki.

z wywiadów studenckich, po nieporozumieniach z nastawioną zachowawczo częścią kadry. Trzecią gwiazdą wydziału jest Mirosław Bałka, który dołączył po przeprowadzce z Poznania²¹. Program nowej jednostki ma lepiej oddawać to, jak uprawiane są współczesne intermedialne sztuki wizualne. Obok malarzy i rzeźbiarzy wykładają fotografowie, operatorzy, montażyści. Adekwatnie do tego zreformowano również egzaminy.

Do zadań egzaminacyjnych dołączyło realizowane w terenie zlecenie fotograficzne, kompozycja przestrzenna ze standardowego zestawu rekwizytów i błyskawiczne ilustrowanie zadanego hasła flamastrami. Egzamin jednak wciąż daleki jest od zobiektywizowanej procedury. Tak opowiada o nim Kowalski:

Tutaj na szczęście nie możemy, nie musimy przyjmować tych, którzy mają czerwone paski na maturze. Tylko możemy jednak sprawdzić ich predyspozycje. To przebiega w ten sposób, że jest to wypadkowa dosyć szerokiego grona tych, którzy są w komisji. To znaczy reprezentują i malarstwo, i te media, i powiedzmy przestrzenne jakieś predyspozycje.

Ja bardzo do tego podchodzę poważnie, do tego egzaminu. Staramy się co roku dawać takie zadania, które badają jednak te predyspozycje do orientacji przestrzennej. Jak również umiejętności zinterpretowania pewnych podstawowych pojęć, jak „czasoprzestrzeń” krótko mówiąc.

Więc nasza część egzaminu, która jest zaledwie jakimś tam wycinkiem – ileś tam punktów mamy – jest skonstruowana tak, że jest zadanie i znane są kryteria oceny. Kryteria oceny, które potrafimy podać: co oceniamy w pracy pozytywnie, co oceniamy negatywnie.

Natomiast inni mają zupełnie inne podejście. Na przykład Tarasewicz, malarz, ma takie podejście, że on bada szybkość jakby reakcji na rzucone hasło i umiejętność pokazania tego przy pomocy rysunku. Kolorowego rysunku, flamastrami kolorowymi. Ale tutaj trudno o kryteria poza takimi intuicyjnymi. Że wydaje się to interesujące, albo wydaje się tępe. Ponieważ te hasła są od Sasa do Lasa. Oni nie mają tego samego zadania, tak jak jest u nas. No i można się tylko z tą opinią zgadzać, albo nie. Ale to też jest na pewno badanie predyspozycji, takich jak wyobraźnia, umiejętność szybkiej reakcji.

Jak oceniają te zadania fotograficzne koledzy, to trudno mi dociec, bo często całkowicie się nie zgadzam z ich opiniami. Więc wie pan, jeżeli weźmiemy pod uwagę różne wektory i niektóre się znoszą wzajemnie, to nie jest to kryterium całkowicie wiarygodne, to kryterium egzaminacyjne.

²¹ Od czasu przeprowadzenia wywiadów na Wydziale Sztuki Mediów ASP w Warszawie zaszły pewne zmiany: Pracownię Brył i Płaszczyn od 2018 roku prowadzi wieloletni asystent Grzegorza Kowalskiego, Łukasz Kosela. Kowalski nie przestał jednak uczyć – przeniósł się na Wydział Wzornictwa, gdzie utworzył pracownię pod niemal identyczną nazwą. Leon Tarasewicz dalej prowadzi Pracownię Przestrzeni Malarskiej, jednak Paweł Susid, który ją współprowadził, w 2017 roku uruchomił własną Pracownię Koncepcji Obrazu.

Ale jakieś jest, no. Jakieś jest. To nie jest przyjmowanie ludzi, że „każdy, kto chce”. No i widać, że jedni się sprawdzają, a inni są całkowitymi pomyłkami egzaminacyjnymi.

Ale nikt tego nigdy nie przebadał, dlaczego tak jest. I to, wie pan, powinno zostać zbadane²².

Nie ma zgody między profesorami co do oceny zarówno realizacji zadań, kandydatów, jak i samych kryteriów. Kandydaci dostają różne zadania, kryteria są nieostre, decyzje nieweryfikowalne, arbitralne, dyskusyjne. Wreszcie, jest świadomość, że zdarzają się pomyłki. Dlatego kryteria kryteriami, punktacja punktacją, ale niepoliczalna intuicja profesorów ostatecznie zwycięża. Intuicja ta współwystępuje, przynajmniej w wypowiedzi Kowalskiego, z „wrażeniem talentu”.

B: Te kryteria odsiewu – co pan profesor ocenia pozytywnie, a co negatywnie – to są jakie? Czy można je wymienić?

R: No suma, proszę pana, to jest statystyka. Suma tych punktów, które zdobędą z każdego. To się sumuje i później jeszcze są takie korygujące ruchy. Że ktoś na przykład upiera się: „ale słuchajcie, to pewno będzie talent”. I bierze odpowiedzialność. I albo przekonuje innych, albo nie.

Być może jednak Kowalski myli się, że lepiej jest mieć niedoskonałe kryterium egzaminacyjne niż żadne. Grzegorz Kłaman przedstawia alternatywę w tej ostrej krytyce tradycyjnych egzaminów do ASP:

Wie pan, rysuje się, bo nikt nie ma pomysłu, jak wymyślić, co robić inaczej. Na przykład na mediach rysunek jest tylko kawałkiem. Mamy z tym problem, w jaki sposób sprawdzić, co ktoś potrafi. Trudno jest to sprawdzić nawet. Wszyscy wiemy, że egzaminy są nieadekwatne.

Ja w ogóle ostatnio stwierdziłem i powiedziałem dziekanowi, że ja bym chyba wszystkich przyjmował. Wszystkich jak leci. Tylko, że po roku bym ich wypieprzał. Zostawiłbym tych pięciu, dziesięciu. Ale dałbym szansę wszystkim. Bo co egzamin może? Uważam go za absurdalny.

Nie jestem w stanie sprawdzić człowieka, każąc mu narysować gołą babę, albo kompozycję, albo zrobić mu trzy zdjęcia. Jak ja mogę kogoś sprawdzić? Jest to kompletny przypadek.

Najlepsze jest portfolio – więc już wiemy, co ktoś robił. Ale wydaje mi się, że powinno być tak, że ludzie przychodzą do takiego miejsca. Tak było kiedyś. Przecież taki mistrz nie oceniał cię, bo jak cię miał ocenić? Przychodziłeś do pracowni,

²² Podobne, szczegółowe opisy egzaminów na Wydział Sztuki Mediów ASP w Warszawie zawarte są w wywiadach z Susidem i Tarasewiczem, a także w części wywiadów ze studentami tego wydziału.

on ci zlecał robotę i tam pracowałeś. Patrzył, czy ci idzie dobrze, czy źle. Jak ci szło dobrze, to cię zatrzymywał. Jak źle, to cię wyrzucał. Ja myślę, że to byłaby dobra metoda. Pozwolić ludziom po prostu pracować.

Wypowiedź Klamana wydaje mi się wywrotowa nie tylko dlatego, że podważa on zasadność progu selekcyjnego na wstępie i twierdzi, iż wszyscy wiedzą, że narzędzie odsiewu jest tępe. Przypomina też, że trening manualny w tradycyjnym rzemiośle, któremu kandydaci poświęcają setki, a nawet tysiące godzin, ma niewiele wspólnego z tym, jak od dekad uprawia się sztukę współczesną. Jako alternatywę proponuje jednak jeszcze starszy model mistrzowski, którego istotnymi komponentami są etyka pracy i zaangażowanie w pracę.

Każdy by potrafił

Moi rozmówcy nieraz posługiwali się językiem indywidualistycznym i nie-refleksyjnie wypowiadali poglądy o twórczości wprost z oświeceniowo-romantycznego repertuaru.

Sam Grzegorz Kowalski, z racjonalistycznej szkoły Oskara Hansena rozkładającej pracę artystyczną na drobne elementy, słynny pedagog, świadomy procesualności nauczania sztuki i ceniący wiedzę nauk społecznych, raz po raz używał słów „talent”, „utalentowany”, „autentyczne talenty”. Kiedy dopytywałem go o to pojęcie, powiedział:

Niestety są zdolniejsi i są mniej zdolni. Są tacy z wyobraźnią i są tacy, którzy tej wyobraźni nie mają. Więc to jest po prostu... To się bierze z zewnątrz. Tego ja nie daję, oni to przynoszą ze sobą. Czują narzędzie jedni, inni ni cholery. Ale to zawsze tak było i to nigdy się nie zmieni.

W dalszym ciągu tej samej wypowiedzi padła seria ekwiwalentów tego wytłumaczenia, również lokujących determinanty uprawiania sztuki w jednostce i jej cechach: „jedni mają predyspozycje, inni mają mniej”, „wnoszą swoją pasję”, „wolę poznania”, „mają wyobraźnię”, „jest w nich ta potencja”, „mają jakby ten napór [...] żeby coś poznać, w coś wejść głębiej”.

W innym miejscu:

Ja kształcę tych, którzy się już urodzili z tym czymś. Tak, proszę pana, nie wszyscy się nadają [śmiech].

No więc właśnie jeden się rodzi i mu wychodzi, a drugi się rodzi i chce, a mu nie wychodzi [śmiech]. [...] Ale trzeba mieć coś takiego, jak talent.

Te wypowiedzi niekwestionowanego eksperta idą wbrew opisanym wyżej ustaleniom. Niekoniecznie je jednak podważają. Świadczą raczej o sile dyskursu oświe-

cenioowo-romantycznego wiążącego indywidualizm, woluntaryzm, paradygmat ekspresji z wewnętrznych głębi i sakralną aurę, powstrzymującą chęć dociekania²³.

Jednocześnie wielokrotnie, gdy dopytywałem o „talent”, rozmówcy spontanicznie opowiadali właśnie o długotrwałym treningu, samozaparciu czy zaangażowaniu w pracę.

Paweł Susid:

B: Jak słyszy pan takie hasło „talent” – co to takiego?

R: Ja się nieczęsto posługuję tym słowem. Nie wiem, czy używam „talent”, „geniusz” – te wykrzykniki. To jest arsenał raczej z prasy, i to tej ilustrowanej.

Tutaj głównie praca. Podobają mi się te wszystkie opinie, które mówią, że talent to jest ten jeden procent, a 99 procent to jest praca. Praca nad sobą, nad doświadczeniem. Wysiłek, poszukiwanie. To są te miejsca, skąd się to bierze.

Ale nie można indywidualnych cech... Każdy ma problem z tym, co zależy od jednostki, a co zależy od społeczeństwa. Czy od warunków zewnętrznych. Oczywiście nie można doświadczenia jednostki zbagatelizować. To jest najważniejsze, upór. Tak samo w nauce, jak i w sztuce.

Grzegorz Klaman:

B: Używa pan, mówi pan „ktoś ma talent”. Na przykład: „Jak ma talent, to odnieś sukces, nawet jak się zajmuje sobą”.

R: Nie, tutaj inaczej chciałem powiedzieć. Chciałem powiedzieć, że osoba, która się zajmuje sobą, proszę zauważyć – to nie jest tylko talent. Osoba, która się zajmuje sobą, poświęca sobie 90 procent aktywności. To znaczy, wykonuje gigantyczną pracę nad swoją karierą, na swój sukces. On może mieć talentu 20 procent. Ale tak naprawdę, to 90 procent jego ciężkiej pracy powoduje, że on odnosi sukces.

Dlatego, że jest tak mało ludzi, którzy wierzą w to, co robią – inni zaczynają powoli wierzyć w to, co oni robią. [...] Dlaczego sztuka miałaby się różnić od innych ludzkich aktywności?

Artur Żmijewski w pewnym momencie wywiadu wspomina, że, gdy pojawił się w pracowni Kowalskiego, studiujący w niej w tym samym czasie Paweł Althamer i Katarzyna Kozyra byli „bardziej zaawansowani”. Gdy dopytuję go o to określenie, w jednej krótkiej wypowiedzi przywołuje „talent”, w zawołany sposób przyznaje, że sam go nie miał, sugeruje, że jest on wyuczalny i związany z długotrwałością treningu, wreszcie oddaje pola „tajemnicy”.

²³ Również jego późniejszej mutacji, w której „naturalność” geniuszu przerodziła się w przekonanie o biologicznej dziedziczności złożonych umiejętności intelektualnych. Wszystko to zawarte jest w tych krótkich wypowiedziach. Por. P. Szenajch, *Wczesny regres geniuszu w mit*, [w:] *Deus otiosus. Nowoczesność w perspektywie postsekularnej*, red. A. Bielik-Robson, M. A. Sosnowski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2013, s. 189–225.

Z czego to wynikało? (...) Myślę z tego, że wcześniej zaczęli. (...) Z tego, że mieli w pewnych sferach bardziej rozwinięte pewne umiejętności.

Ja nie umiem powiedzieć dlaczego – to się nazywa talentem. Na przykład: „mieli do czegoś talent”. Specyficzną, nie wiem skąd biorącą się, umiejętność działania w jakimś obszarze. Znaczący, jak ja nie mam tego rozwiniętego, to mogę się chociaż nauczyć – jak reagować. Bo to można wykształcić. Ja to w sobie jakoś wykształciłem. Znaczący nauczyłem się tego. (...)

Mimo że nie posiadam tego talentu, nie posiadam go akurat w tej sferze, to mogę z praktyki się tego nauczyć. To trzeba praktykować. (...)

Ale pewne rzeczy są tajemnicze, nie wiem, skąd się biorą.

Jeszcze w ramach pierwotnej spontanicznej narracji Zbigniew Libera, który „był jak najdalszy od tego”, że „dorośli zachwycają się rysunkami”, opisuje, jak nabył w końcu tę umiejętność.

Nie potrafiłem rysować. Ale bardzo chciałem, chciałem rysować. Bo jakoś czułem, że... W naszej klasie był kolega, który umiał rysować, zawsze miał piątkę z rysunku. Poprosiłem tego Darka, żeby narysował dla mnie Indianina, z boku na koniu i z przodu na koniu. I on narysował. I tak to kopiowałem sumiennie przez jakiś tam czas... [śmiech] Już nie pamiętam, ile to zajęło czasu. Ale tak długo to kopiowałem, że się tego nauczyłem po prostu. Już sam potrafiłem coś takiego narysować. Bo ja po prostu potrzebowałem umieć rysować dzisiaj. No i odnalazłem to w sobie i się nauczyłem rysować.

Libera definiuje talent jako „wrodzoną predyspozycję”, używa też określenia „dar”, a jako przykład podaje „słuch absolutny” i „inne struny głosowe” śpiewaków (argumenty, w które powątpiewa Anders Ericsson). Gdy jednak Libera mówi o własnej dyscyplinie sztuk wizualnych i rozwoju własnych umiejętności, żarliwie przekonuje, że „talentu” nie posiadał oraz że rysowanie jest cechą nabytą, dostępną dla wszystkich:

B: Odnajduje pan w sobie, jako dziecku, takie właśnie talenty, predyspozycje do sztuki?

R: Nie. Tak jak mówiłem. Musiałem się sam skłonić do tego. Użyć siły woli, żeby się nauczyć rysować. Ale to nie przyszło samo z siebie. (...)

Ja raczej wierzę, że jak ktoś naprawdę bardzo chce się nauczyć rysować, to się nauczy. Bo z drugiej strony wiem, że każdy człowiek, dosłownie każdy, jest w stanie rysować. Jest w stanie się nauczyć i nawet robić to nieźle. Bo rysowanie nie jest taką umiejętnością, jak na przykład posiadanie głosu śpiewaczego, że pewnych to całkowicie eliminuje, bo mają inne struny głosowe.

W rysowaniu, no każdy umie narysować coś. A jakby go ćwiczyć troszeczkę... Po prostu to chodzi o kwestię ćwiczenia. Połączenia między tym, co widzę a tym, jak ręka na to reaguje. Wystarczy tylko ćwiczyć. To jest prostackie wręcz. Każdy się nauczy rysować. Dziwię się jeszcze, że do tej pory nie każdy człowiek potrafi rysować.

Chwilę później, gdy pytam go o egzaminy do ASP i rozpoznawanie talentu na podstawie rysunku:

To jest raczej komediowe. To jest raczej komediowe. Jeżeli każdy człowiek był w stanie nauczyć się alfabetu i umieć posługiwać się pismem. Każdy. *Każdy*. To nie rozumiem, dlaczego każdy człowiek nie mógłby się rysowania nauczyć. Myślę, że umiejętność rysowania jest łatwiejsza, niż nauczanie się posługiwania literami.

Ale dziwnie w naszej kulturze żeśmy się zachowali wobec tego. Nie wiem, z czego to wynika. Wiadomo też, jak bardzo przypadkowe są te egzaminy na akademię. Tego nie można powiedzieć po rysunku. Czy ten jest lepszy, a ten jest gorszy.

Leon Tarasewicz, spytany pod koniec wywiadu o talent, udziela niemal identycznej odpowiedzi. Dodaje jednak zaskakujący zwrot: wczesna sprawność manualna nie ułatwia stania się artystą. Lepiej przygotowuje zawziętość w przełamywaniu niedostatków.

Trzeba byłoby rozdzielić... talent od tego, czy ktoś zostaje artystą.

Bo to, że ktoś ma predyspozycje do czegoś, dużą ma łatwość, dużo pracował i wypracował taką umiejętność operowania plastycznego...

Ja jestem zdania takiego, że gdyby każdy uczęszczał na zajęcia plastyczne w tym samym wymiarze godzin, co uczęszcza na język polski – to każdy by potrafił rysować i malować w podstawowym stopniu.

Ale nie oznaczałoby to, że ktoś byłby artystą czy nie. Bo to, czy ktoś zostaje później, wiesz, artystą, zależy... Składa się na to całe życie. Czy ma powody... W poszukiwaniu, rozwijaniu, definiowaniu swoich przeżyć i pytań, na które bardzo wiele elementów się składa.

Jak spojrzysz na większość artystów, nie są to ludzie, którym łatwo przychodziło to, co robią.

To jest taka powierzchowna złuda, że łatwość kojarzona jest, że talent kojarzony jest z tym, że ktoś będzie artystą.

Z mojego doświadczenia wynika, że ludzie, którzy bardzo umiejętnie operują, mają narzędzie, bardzo łatwo im przychodzi manualna definicja, jakieś naśladowanie zastanych już sposobów... To te osoby bardzo często nie wiedzą, po co mają to robić. I je to nudzi. Zajmują się w życiu często czymś innym. A zostają przy malowaniu osoby, którym bardzo ciężko przychodzi realizacja czegoś tam środkami plastycznymi.

B: Czemu tak się dzieje?

R: Myślę, że dzieje się tak jak ze wszystkim w życiu. Że co przychodzi łatwo, człowiek tego nie ceni. Dopiero pokonywanie pewnych progów motywuje człowieka... Do bycia w tym i trwania przy tym.

Regularność, z jaką spontanicznie na hasło „talent” artyści przywołują pracę, trening i praktykę może mieć kilka źródeł. W interpretacji należałoby wziąć pod

uwagę tak zwany efekt Krugera-Dunninga – spostrzeżenie psychologów, że eksperci zaniżają ocenę swych umiejętności, a osoby niewykwalifikowane w danej dziedzinie swoje przeceniają²⁴. Poglądy badaczy z kręgu Andersa Ericssona mogły ponadto przeniknąć już do świadomości uczestników świata sztuki (w momencie przeprowadzania wywiadów bestseller Gladwella był już przetłumaczony na polski). Wreszcie, powiązanie zaangażowania w pracę z sukcesem wcale nie musi łączyć się z uznaniem roli społecznych uwarunkowań. Świetnie współgra też z *kulturowym indywidualizmem*²⁵ – jak w poglądzie, że „bogaci są bogaci, bo więcej pracują”. Najbardziej jednak przekonuje mnie interpretacja, że wypowiedzi te są śladem szczególnego doświadczenia stawania się wybitnym artystą. Natomiast długotrwały rozmysłny trening jest tego doświadczenia ważnym komponentem.

Wymuszam na sobie niewygodę

Rozmysłny wysiłek doskonalenia swej pracy artystycznej nie kończy się na ASP. W wywiadach pojawia się wiele na temat warsztatu, technologii, stosunku do wybranego medium czy procesu wykonywania prac. Wszystko to łączy się ponadto z nawiązywaniem relacji z historią własnej dyscypliny i ze światem sztuki, co opiszę w kolejnych rozdziałach. Jak złożone i wyrafinowane formy może przyjąć rozmysłny trening na dojrzałym etapie twórczości, widać w kilku wypowiedziach Roberta Kuśmirowskiego, który, jak twierdzi, „fotorealistyczną sprawność” osiągnął blisko początku drogi.

Kuśmirowski opowiada o serii trwających lub załączkowych konceptualnych projektów, tworzonych we współpracy z innymi znanymi artystami. Oferuje znajomemu artyście wykonanie następnej pracy w jego unikalnym stylu. Prosi kolegów o zadawanie mu ćwiczeń-etiud, projektów odległych od jego zestawu umiejętności i wrażliwości. Wreszcie tworzy całe nowe tożsamości artystyczne, o własnym stylu, postawie i pozycji w świecie sztuki.

Kiedyś miałem pomysł takiej wystawy. Roboczo to nazwałem „Koncert Życzeń”. Żeby zrobić artyście kolejną pracę. Czyli nie taką, powiedzmy, która by przypominała wszystkie. Tylko kolejny krok. Artysta, na przykład Paweł Althamer – z nim się spotykam, rozmawiam – zaczyna mi opowiadać takie drobiazgi, smaczki. To mi wystarczy, żeby pozbierać siebie i zastosować tak, jakby to Paweł zrobił.

²⁴ D. Dunning, *The Dunning-Kruger Effect: On Being Ignorant of One's Own Ignorance*, „Advances in Experimental Social Psychology” 2011, t. 44, s. 247–296; J. Kruger, D. Dunning, *Unskilled and Unaware of It: How Difficulties in Recognizing One's Own Incompetence Lead to Inflated Self-assessments*, „Journal of Personality and Social Psychology” 1999, t. 77, nr 6, s. 1121–1134.

²⁵ M. Jacyno, *Kultura indywidualizmu*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007.

Chciałem to z Cattelanem uzgodnić i zrobić mu, bo on już rzucił sztukę. Chciałem zrobić jakby kolejny jego etap. Ale on jest zaganiany kuratorowaniem teraz, to ciężko z nim rozmawiać.

Też miałem pomysł, żeby utrudnić sobie życie. Czyli ktoś mi na przykład daje zlecenie, specjalnie wymyśla mi projekt – roboczo moglibyśmy powiedzieć: „ciekawie, czy to zrobi?”. To jest fajne, bo wtedy nie spodziewam się tego. Może to nie jest moja bajka w ogóle.

Czego Kuźmirowski szuka w tych ćwiczeniach?

Zaczynam to wtedy naprawdę od podstaw układać, rozkładać. Dekompozycja na drobiazgi totalna. Bo inaczej sobie tego nie wyobrażam. Później, to wszystko zrealizować. Szukanie miejsca odpowiedniego – to też jest wyzwanie moim zdaniem. Bo my możemy skrótami ułatwiać sobie życie. Wykonywanie prac. Wiem, że można popaść w jakieś wygodnictwo. [...]

W sensie zadawanie sobie większego trudu... Trud fizyczny można zmierzyć. Ale trud innego myślenia – to jest chyba najfajniejsza rzecz.

Ktoś może polecić w kosmos i zadać mi rzecz, która mnie pochłonie. Tego bardziej oczekuję – że pochłonie. „Tego jeszcze nie brałem na pulpit, to jest wybitne!”. Tak sobie to wyobrażam.

Chodzi więc o wyzwanie, odejście od repertuaru dobrze opanowanych umiejętności i sprawdzonych sposobów pracy oraz pełne skupienie się na czymś, czego jeszcze się nie potrafi. Są tu kluczowe komponenty definicji *treningu intencjonalnego*. Nie jest to już jednak praca pod okiem instruktora. Doskonalenie warsztatu wchodzi w obręb artystycznej praktyki. Nieco później wątek zadań-etiud łączy się z wyjaśnieniem olbrzymiej pracochłonności instalacji Kuźmirowskiego, co wyróżnia go na tle współczesnego świata sztuki²⁶.

Nie mogę popaść w sytuację, gdzie widzę, że mam dwa tygodnie i zrobię coś, co będzie kosztowało mnie tydzień. A tydzień sobie gdzieś pochodzę, coś porobię. Wtedy widać po pracy od razu, że jest jakąś ściemą. Jakimś oszustwem w stosunku do oczekiwań publiczności. Przede wszystkim moich oczekiwań.

Na maksa wykorzystuję czas dany. [...]

Właśnie, żeby nie dochodziło do samokoncertowania – tych piosenek, które lubimy i cenimy.

Ja muszę się konfrontować, muszę sobie zadawać trud, niewygodę. [...]

Tak, jak wspominałem: musi być problem. Mało tego – niededykowany przede mną. To musi być problem na styku z zewnątrz. Czyli ktoś musi mi go zadać.

Przezeń, która jest niewygodna. Problem administracyjny się może pojawić, który bywa utrapieniem dla wielu artystów. A dla mnie – ja potrafię wybrnąć

²⁶ Zostanie to szczegółowo omówione w rozdz. *Kto namalował „Śniadanie na trawie”?* w trzeciej części publikacji.

z tego. Przekształcić głowę, że to właśnie tak ma być i teraz z tym trzeba pracować. Nie z tym, co sobie przyszykowałem.

Czyli mamy jeszcze krótszy czas na wymyślenie końcowego efektu. To jest akurat dobra rzecz.

Im więcej niewygód, tym lepiej praca wygląda dla mnie. Myślę, że może też dla większej publiczności.

Żeby nie popadał w podobne zachowania, że będę z jedną pracą jeździł po całym świecie. Bez sensu.

Kuśmirowski chce odejść także od znajomego sposobu pracy konceptualnej nad swoją sztuką. Pragnie „trudu innego myślenia”. Okazją do tego może być zadanie-etiuda, ale też niestawna przestrzeń galerii, krótki czas na realizację, a nawet rafa administracyjne. Wymaga to „przekształcenia głowy”. Ograniczenia i niewygody uruchamiają nieszablonowe myślenie. Bardzo przypomina to „kreatywność z braku”, znaną Kuśmirowskiemu i kilku innym moim rozmówcom z dzieciństwa. Przypomina też uwagi pedagoga Kowalskiego na temat ram i ograniczeń ustanowionych dla ćwiczeń studenckich – właśnie zawężenie spektrum możliwych posunięć uruchamia twórcze działanie.

Skumulowana przewaga

Oskar Dawicki wspomina, że przyłgnęła do niego „etykieta” „dziecka, co ładnie rysuje”. Po podobnym naznaczeniu Kowalski „jedzie dalej na tym” przez całą edukację. Relatywny podział na „zdolniejszych i mniej zdolnych”, którym posługuje się Kowalski, utrzymuje się nawet po sicie selekcyjnym na akademii. Jednak stosuje się go już w odniesieniu do dzieci. Przed tymi, którzy trafią na jego lepszą stronę, otwiera się „oczywista”, „naturalna” droga zinstytucjonalizowanej kariery. Co dzieje się z tymi, którzy znajdują się po stronie gorszej?

Co ciekawe, w dzieciństwie znalazł się tam jeden z najbardziej utytułowanych współczesnych polskich artystów – Zbigniew Libera. Wspominał o tym, gdy w fazie *pytań wewnętrznych* wywiadu dopytałem go o „drogę przez szkołę”:

Nie ujawniały się moje talenty plastyczne w żadnym stopniu. W żadnym stopniu, w ogóle. Tak jak mówię, nie umiałem nawet rysować. A ponieważ *już to się utrwaliło, kto umie, a kto nie umie...* Ja się nauczyłem od tego Darka, co mówiłem. Prosiłem go o te rysunki, żeby kopiować. Nauczyłem się i to jakoś tam dla siebie trzymałem.

Ale też nigdy bym nie śmiał się wychylać z tym, czy coś. Mówić, że „a, ja już teraz umiem” albo cokolwiek. To było moje prywatne, prywatna moja umiejętność. Nauczyłem się rysować dla siebie, a nie dlatego, żeby się tym chwalić, czy jakby ujawniać to. W szkole nigdy nie ujawniałem się z tym²⁷.

²⁷ Wyróżnienie kursywą – P.Sz.

„Już się utrwaliło, kto umie, a kto nie umie”. Drobną przewagą na początku produkuje etykietę. Etykieta, raz przyklejona, ściąga serię „zleceń” i pozytywnych wzmocnień, udział w konkursach, zajęcia dodatkowe, uwagę i wsparcie nauczycieli. Dziecko, które zdołało nadrobić drobną początkową różnicę, nawet „nie śmie się wychylać z tym”. Nie wiemy, co stoi za tą skrytością. Brak entuzjazmu do zabaw plastycznych w domu? Skomplikowane relacje z instytucją szkoły, odnotowywane wśród klas ludowych? Kompetencje komunikacyjne niespójne z nauczycielskimi? Nierówno rozłożona uwaga nauczycieli prawdopodobnie nie pomogła. Dopiero przypadkowe spotkanie *inicjatora*, kilka lat później, zakrzywiło tor życia Libery w kierunku sztuki współczesnej. Niemniej, jego droga do sztuki nie potoczyła się równie gładko, co u innych. Nie miała asekuracji *instytucjonalnego wzorca oczekiwań* i profesjonalnej instrukcji.

„Każdemu bowiem, kto ma, będzie jeszcze dodane, żeby posiadał nadmiar; temu zaś, kto nie ma, będzie zabrane nawet to, co ma”. Od tych słów *Ewangelii według św. Mateusza*²⁸ pochodzi nazwa teorii kumulatywnej przewagi Roberta Mertona – tak zwanego *efektu św. Mateusza*²⁹.

Punktem wyjścia były kariery naukowców. Merton opisuje to zjawisko tak:

Pierwotne relatywne przewagi w wyuczonych umiejętnościach, ułokowaniu w strukturze i dostępnych środkach odpowiadają za sukcesywne przyrosty przewagi, tak że rozdział między beneficjentami i upośledzonymi w nauce (tak samo jak w innych domenach życia społecznego) poszerza się, dopóki nie zostanie zmniejszony przez procesy wyrównawcze.

Inaczej, to „wzory chybionego przypisywania uznania”. Merton przytacza sytuacje znane w akademii i dziś: lepiej znany naukowiec zbiera zaszczyty

²⁸ Mt 25, 29. Z kontekstu wynika następujące rozumienie znanego cytatu: „ten, kto ma” – to ten, kto usłyszał i komu dane jest zrozumieć naukę Jezusa, jak jego uczniowie; „ten, kto nie ma” – to członkowie ludu Izraela, którym „ciężko usłyszeć uszami, a oczy swe zamknęli”. Jezus używa frazy, tłumacząc, dlaczego naucza w przypowieściach, a nie wyklada prawdę o zbawieniu bezpośrednio, jak uczniom na osobności. „Nadmiar” należałoby więc rozumieć jako zbawienie, zaś „zabranie nawet tego, co ma” jako utratę życia i potępienie. Ta sama fraza pojawia się raz jeszcze – w niosącej dokładnie to samo przesłanie przypowieści o talentach. Mt 25, 14–30. Zob. Mt 13, 12 i Mt 13, 10–17. Może warto podkreślić, że żadna z tych przypowieści nie odnosi się do nowoczesnego, późniejszego o kilkanaście stuleci rozumienia „talentu” jako wrodzonych uzdolnień. Cyt. za: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Biblia warszawsko-praska*, tłum. i red. bp K. Romaniuk, Towarzystwo Biblijne w Polsce, Warszawa 1998.

²⁹ R. K. Merton, *The Matthew Effect in Science, II: Cumulative Advantage and the Symbolism of Intellectual Property*, „Isis” 1988, t. 79, nr 4, s. 606–623. Cyt. poniżej ze s. 606, 613 i 614. Por. R. K. Merton, *The Matthew Effect in Science: The Reward and Communication Systems of Science Are Considered*, „Science” 1968, t. 159, nr 3810, s. 56–63.

za badanie, nad którym pracował w ramach większego zespołu, profesor zgarnia estymę za dobry artykuł studentki. Wkładem Mertona jest spostrzeżenie, jaki efekt ma to zjawisko na długotrwałe kształtowanie się karier. Niewielka przewaga wyuczonych umiejętności, na przykład na egzaminie wstępnym, daje dostęp do instytucji z lepszą kadrami, sprzętem i bogatszym programem (do lepszego „ulo-kowania w strukturze” świata naukowego). To ułatwia zdobycie stypendiów, a następnie etatu i grantów, założenie zespołu. Przewagi za każdym razem, gdy porównywane są osiągnięcia, „kumulują się”. Analogicznie, kumulują się również porażki tych, którzy blisko początku nie trafili na drogę wznoszącą.

Rozbieżne drogi nie zaczynają się jednak na uczelni, ale zaraz po urodzeniu. Merton wprowadził swoje słynne pojęcie w tym samym momencie rozkwitu socjologicznego zainteresowania nierównościami w edukacji, gdy pisali o tym Bernstein oraz Bourdieu i Passeron, pod koniec lat 60. XX wieku. Dwie dekady później Merton sam zastosował je do karier edukacyjnych. Pisał o „instytucjonalnej stronniczości (albo błędzie poznawczym, *institutional bias*) na rzecz wczesnego rozwoju (*precocity*)”.

Rozdzielanie nagród, uwagi i wsparcia, w tym nawet stypendiów socjalnych, na bazie porównań młodzieży w dokładnie tym samym wieku premiuje dzieci, które są w stanie zademonstrować uzdolnienia wcześniej. Z badań edukacyjnych wiemy, jak bardzo środowiska rozwojowe i składające się nań kody mowy, style wychowawcze, repertuary praktyk czy zasoby materialne różnią się między klasami i wpływają na funkcjonowanie w szkole. Merton stwierdza wprost, że *bias* na rzecz wczesnych uzdolnień „ma różne konsekwencje dla porównywanej młodzieży z różnych klas społecznych i grup etnicznych”. System nagradzania kumulujący drobne przewagi defaworyzuje natomiast potencjalnych – jak nazywa ich Merton – *późno zakwitających (late bloomers)*. Czyli tych, których niedostatki na starcie edukacja i stypendia mogłyby zrekompensować.

Merton nazywał ten mechanizm problemem społecznym „martnotrawstwa talentu”³⁰. Jak zauważył również, „selekcje instytucjonalne”, takie jak egzaminy czy konkursy stypendialne, „wchodzą w interakcje” z „indywidualną samoselekcją”. Poza wszystkim innym, by wybrać się na egzaminy do elitarnej uczelni, potrzeba wiele wiary we własne możliwości, poczucia „nadawania się”, „pasowania” do takiego miejsca. Dzięki Lareau wiemy, że różnice w wychowaniu przekładają się również na wykształcenie w młodych ludziach poczucia uprawnień i sprawczości w kontakcie z instytucjami. U innych zaś poczucia frustracji, ograniczenia i przymusu ze strony tych samych instytucji.

Jak to wszystko ma się do rozwoju zdolności i karier uznanych artystów?

Można postawić hipotezę, że partykularny spłot uwarunkowań i wpływów, zasobów i ograniczeń w ich historiach życia uruchomił w pewnym momencie proces akumulacji przewagi.

³⁰ Możliwe, że właśnie tu ma źródła dyskurs *biopolitycznego zarządzania talentem*.

Narzuca się to w przypadkach Agaty Bogackiej i Zuzanny Janin, urodzonych w artystycznych i inteligentnych domach. Bardziej skomplikowane są przypadki uprzywilejowanego ekonomicznie, choć tylko na tle peryferyjnego i ubogiego społeczeństwa PRL-u, pochodzenia Zofii Kulik i Katarzyny Kozyry, a także inteligentnego zaplecza Tomasza Kozaka czy Grzegorza Kowalskiego. Natomiast ścieżki karier Klamana, Tarasewicza, Libery czy Kuśmirowskiego są intrygująco kręte i pełne zadziwiających pomyslnych zbiegów okoliczności, jak spotkanie *inicjatora* (o innych w dalszej części pracy).

Jedna lub kilka przewag na początku: motywujące wsparcie w domu rodzinnym lub w szkole, mieszkanie w dużym mieście, dostępność domów kultury i profesjonalnej kadry, ale też przypadki, takie jak unieruchomienie i odcięcie od innych rozrywek lub zaprzyjaźnienie się rodziny z emerytowanym profesorem – sprawiają, że w kolejnych porównaniach z rówieśnikami przewagi są coraz bardziej widoczne.

Mogą one przełożyć się na wcześniejszy dostęp do profesjonalnego treningu, wcześniejsze trafienie na aktualne stadia sztuki współczesnej, sprawne nawigowanie wewnątrz akademii, potem debiut i wejście w sprofesjonalizowane środowisko artystyczne, obieg informacji i wydarzeń, więcej okazji do współpracy z lepiej przygotowanymi profesjonalistami.

Tym sposobem kumulacja przewag powoduje, że jej „beneficjenci” rzeczywistości tworzą bardziej aktualną, rezonującą i mającą szansę na rozgłos sztukę niż „upośledzeni”. Ci drudzy skazani są na twórczość pozbawioną zinstytucjonalizowanego uznania i wsparcia, poza profesjonalnym obiegiem.

Jak zauważył francuski socjolog sztuki Pierre-Michel Menger, model skumulowanej przewagi jest w stanie wyjaśnić wielkie różnice w poziomie sukcesu i wynagrodzenia, nawet gdy radykalnie zanegujemy występowanie istotnych różnic „talentu”. Jednak pierwotne różnice umiejętności nie są dla niego tak ciekawe, jak dynamika narastania przewagi: jego zdaniem tym, co w istocie przyrasta jest reputacja artysty – jakość i wartość pracy artysty są jej pochodnymi, ponieważ układają się one na skłonność innych specjalistów do podjęcia z nim współpracy³¹.

Co ciekawe, wśród moich rozmówców znajdziemy wielu *late bloomers*. Kozyrę starszy partner rzeźbiarz „socjalizował ją na siłę”, gdy miała już ponad 20 lat i ciągle „nie mówiła”. Wprawdzie zyskała piorunujący rozgłos już samym swym debiutem, ale była wtedy o kilka lat starsza niż koledzy z roku. Libera nie studiował w ASP, zaczął wystawiać w dużych instytucjach sztuki po trzydziestce, jest o trzy do siedmiu lat starszy od innych gwiazd pokolenia „sztuki krytycznej”. Kowalski jako artysta zdobył rozpoznawalność ograniczoną do wąskiego środowiska przyjaciół i to do niego adresował swoją twórczość w latach 70. i 80. Stał

³¹ J.-P. Menger, *The Economics of Creativity. Art and Achievement under Uncertainty*, tłum. S. Rendall et al., Harvard University Press, Cambridge–London 2014, s. 143 i 229–233. Więcej o modelu Mengera w rozdz. *Stwarzamy siebie nawzajem* w trzeciej części tej pracy.

się szerzej znany dopiero dzięki swojej pracy pedagogicznej, i to po ponad dwóch dekadach pracy na ASP. Robert Kuśmirowski wreszcie poszedł na ASP dopiero po latach pracy jako robotnik w fabryce mebli.

Jak zauważa badacz ekonomicznych mechanizmów świata sztuki Hans Abbing – sukces na późnym etapie kariery artystycznej zdarza się niezwykle rzadko³². W życiu *późno zakwitających* spośród moich rozmówców znalazło się jednak dość sprzyjających okoliczności i procesów, by nadrobić poślizg – ich analiza i opis prowadzi do najciekawszych rozpoznań mojego badania.

Efekt Matyldy

Pisząc o efekcie św. Mateusza w kontekście sztuki, należy też wspomnieć o pojęciu *efektu Matyldy*. Zostało ono ukute przez historyczkę nauki Margaret W. Rossiter jako rozwinięcie i polemika z uwagami Mertona. Zawiera długie zestawienie form zapominania, niedoceniań, pomijania i aktywnego wymazywania kobiet z historii nauki. Kobiety-współpracowniczki, kobiety-współautorki, kobiety-równoległe odkrywczynie, ale też uznane w swoich czasach kobiety-badaczki czy całe sfeminizowane lub koedukacyjne instytucje znikają z pamięci. Działo się to wskutek kanibalizacji wspólnego dorobku przez nazwisko męskiego kolegi czy małżonka, pomijania przy przyznawaniu nagród, usuwania ze słowników biograficznych, wycinania z zestawień danych jako nieistotnych, a nawet zmiany odmiany na rodzaj męski przy tłumaczeniu historycznego traktatu³³.

Jako argument w dyskusjach o równości płci padało nieraz pytanie: *Dlaczego nie było wielkich artystek?* Zatytułowała tak swój esej z 1971 roku, będący tekstem założycielskim feministycznej historii sztuki, Linda Nochlin³⁴. Pytania tego – pisze Nochlin – nie zadaje się, by sprawę zgłębić, tylko jako retoryczny argument przeciwko równoprawnieniu. Stoi zaś za nim wachlarz fałszywych założeń i wyobrażeń na temat tworzenia sztuki. W tym przede wszystkim „mit Wielkiego Artysty” – „istoty wyjątkowej, obdarzonej boskimi cechami, bohatera setek monografii – który od urodzenia nosi w sobie tajemniczą esencję”. To także „mit Cudownego Dziecka” oraz wizja „samorodnego geniuszu” jako napędzającej twórców zagadkowej siły. Wyobrażenia te występują razem i zazwyczaj wiążą się z historycznymi sylwetkami artystów-mężczyzn.

³² H. Abbing, *Why Are Artists Poor? The Exceptional Economy of the Arts*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2002, s. 120.

³³ Nazwa zjawiska ukuta przez Rossiter pochodzi od imienia Matildy Joselyn Gage, XIX-wiecznej amerykańskiej feministki, sufrażystki oraz prekursorki socjologii wiedzy, autorki tomu *Woman as Inventor*. M. W. Rossiter, *The Matilda Effect in Science*, „Social Studies of Science” 1993, t. 23, nr 2, s. 325–341.

³⁴ L. Nochlin, *Dlaczego nie było wielkich artystek?*, tłum. B. Limanowska, „Ośka” 1999, nr 3, s. 52–56. Wszystkie cytowania – ibidem.



23. Zuzanna Janin, *Walka*, stopklatka z wideo, 2001 rok

Nochlin pisze, że zamiast łykać przynętę i szukać w przeszłości zapomnianych kobiet-artystek, na tytułowe pytanie lepiej odpowiedzieć inaczej. Istotnie, nie było artystek tworzących „wielką sztukę” – tak jak nie było takich osób wśród Czarnych Amerykanów, ale też wśród arystokratów. Stało się tak, ponieważ oczekiwania i wymagania stawiane tym grupom, w tym ilość czasu, którą musiały poświęcać na swe społeczne funkcje, „czyniły całkowite oddanie się artystycznej profesji niemożliwym, niewyobrażalnym”.

Lepiej więc badać struktury społeczne, których sztuka jest elementem, instytucje, które je podtrzymują – takie jak uczelnie artystyczne i akademicką historię sztuki. Wreszcie praktyki, które „nadal udaremniają wysiłki i tłumią w zarodku szanse rozwoju”, co „demoralizująco i opresyjne wpływa na wszystkich [...], którzy nie mieli szczęścia urodzić się jako biali mężczyźni z klasy średniej”.

Płeć to oczywiście kolejna ważna zmienna określająca społeczny start. Dzięki studiom genderowym wiemy wiele o tym, jak wpajanie nawyków, ról i oczekiwań związanych z płcią jest nieodłączne od wczesnego uspołecznienia. Niezliczone nierówno rozłożone bodźce w domu, w szkole i przekazach szerszej kultury popychają dzieci do różnych obszarów kompetencji, kształtują aspiracje i poczucie własnej wartości³⁵. Już w dzieciństwie zaczyna się więc kumulacja drobnych przewag chłopców. Błaha w potocznym rozumieniu różnice w traktowaniu, ocenianiu, dyscyplinowaniu czy interpretowaniu zachowań ujawniają swą skumulowaną siłę, gdy porównamy efekty wieloletnich karier instytucjonalnych – takich jak rażąca dysproporcja kobiet i mężczyzn wśród profesorów polskich uczelni artystycznych³⁶.

³⁵ Zob. np. *Gender in Early Childhood*, red. N. Yelland, Routledge, London–New York 2003; J. S. Eccles, J. E. Jacobs, R. D. Harold, *Gender Role Stereotypes, Expectancy Effects, and Parents' Socialization of Gender Differences*, „Journal of Social Issues” 1990, t. 46, nr 2, s. 183–201; J. E. Jacobs et al., *Changes in Children's Self-competence and Values: Gender and Domain Differences Across Grades One Through Twelve*, „Child Development” 2002, t. 73, nr 2, s. 509–527.

³⁶ Choć studentek jest w Polsce tyle samo, co studentów, a doktorantek więcej niż doktorantów, wśród profesorów wciąż jest trzykrotnie więcej mężczyzn. Na uczelniach artystycznych dysproporcja jest o wiele bardziej jaskrawa: w 2013 roku było na nich 77 procent studentek, ale tylko 22 procent profeserek. Analizę przyczyn zjawiska na podstawie ilościowych i jakościowych badań socjologicznych w polskich uczelniach artystycznych przedstawia raport A. Gromady, D. Budacz, J. Kawalerowicz i A. Walewskiej, *Marne szanse na awans? Raport z badania na temat obecności kobiet na uczelniach artystycznych*, Fundacja Katarzyny Kozyry, 2015, <http://katarzynakozyrafoundation.pl/projekty/badanie-dotyczace-obecnosci-kobiet-na-uczelnich-artystycznych-w-polsce> (dostęp: 24.08.2022). Osobom zainteresowanym pogłębionymi studiami nad historiami życia kobiet współtworzących polskie środowiska artystyczne i kontrkulturowe należy polecić książkę K. Kulakowskiej, *Błażnice: kobiety kontrkultury teatralnej w Polsce*,

Choć w materiale moich wywiadów pojawiają się wątki, które kodowałem jako genderowe, nie dostrzegłem w nich jednego z kluczowych tematów książki. Nie pomógł fakt, że w gronie uznanych artystów przeprowadziłem tylko cztery wywiady z kobietami. Być może mogłem też mocniej „pogłębiać” te wątki w trakcie wywiadu. Są to wreszcie artystki dobrane jako te, które zdobyły uznanie – mimo nierównego traktowania³⁷.

Jedna z rozmówczyń wspomniała, że trafiła na etapie studiów na uznaną dziś męską grupę artystyczną, którą współzakładała pewna artystka, „wybitnie utalentowana malarsko” i która „zaszczepiła im tę energię”. Jednak mężczy koledzy zostali, a ona z nieznanых przyczyn wcześniej zniknęła. Nigdy też, według rozmówcyńi, nie wspominali publicznie o tej malarce jako współzałożycielce. W tym samym środowisku sama rozmówczyńi była „podrywana”, co komentuje: „okropne to było, bo niechciane w tym kontekście i w tych kręgach”, podczas gdy „chciała być traktowana poważnie”³⁸.

Katarzyna Kozyra mówiła o sztuce jako enklawie dla kobiet „inaczej myślących”. Wspomniała, że z nikłą liczbą kobiet wśród kadry na uczelniach artystycznych wiąże się problem braku wzorców osobowych dla młodych adeptek sztuki. Wspomniała seksistowski obyczaj na ASP, gdy studiowała: studentkom nie wolno było spawać, jeśli nie było z nimi kolegi-mężczyzny. Stwierdziła też, że kryzysy na rynku sztuki bardziej uderzają w kobiety. Zuzanna Janin mówiła, że kobietom-artystkom przydałoby się wsparcie partnera, takie jak to, które otrzymują od żon i partnerek artyści-mężczyźni. Wspomniała też, że przyjęcie przez nią pseudonimu artystycznego w miejsce nazwiska byłego męża wiązało się z budowaniem rozpoznawalności nazwiska na nowo. Opowiedziała wreszcie anegdotę o tym, jak „bardzo ważna kuratorka, która ustawiała ludziom karierę” w Europie Zachodniej „zrugła” ją, „że ja jako matka z dzieckiem, to ja powinnam w domu siedzieć”. Z kolei Agata Bogacka wspominała, że fraza „młoda kobieta zagubiona w wielkim mieście”, nieopatrznie zamieszczona w opisie kuratorskim jej pierwszej wystawy, była później wielokrotnie „wałkowana” w tekstach prasowych. Co komentuje: „jestem z Warszawy, więc nie jest to dla mnie duże miasto, ani nie jestem tu zagubiona i nie wiem, co ma do tego bycie kobietą”.

Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2017, jak również artykuły W. Szczupackiej, np. *Kronikarki mają głos. Historia polskiej neoawangardy lat 70. XX wieku w książkach autorstwa uczestniczek i organizatorek wydarzeń artystycznych*, [w:] *Krytyka artystyczna kobiet. Sztuka w perspektywie kobiecego doświadczenia XIX–XXI wieku*, red. B. Łazarz, J. M. Sosnowska, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2019, s. 354–373.

³⁷ U artystek, których kariery nie były zwieńczone uznaniem, można spodziewać się bardziej doniosłych problemów – jak widać w historii życia malarki nieprofesjonalnej ze Śląska Sabiny Pasoń, o której więcej w rozdz. *Kto namalował „Śniadanie na trawie”?* w trzeciej części publikacji.

³⁸ Na prośbę rozmówczyńi wątek ten został zanonimizowany.

Już ta zaledwie garść uwag i anegdot daje wgląd w spektrum form dyskryminacji kobiet w lokalnym świecie sztuki w ostatnich dekadach. Mimo szeroko deklarowanych w nim postaw postępowych, krytycznych i feministycznych, a także uznania dla sztuki płynącej z doświadczenia kobiet³⁹ – świat ten nie jest wolny od nawyków, odruchów i schematów myślenia podtrzymujących nierówności w szerszej przestrzeni społecznej.

Efekt pętli

Ian Hacking, kanadyjski filozof nauki, zajmuje się „wytwarzaniem ludzi” przez pojęcia i związane z nimi klasyfikacje⁴⁰. Na przykładach z historii rozwoju medycyny – koncepcjach osobowości wielorakiej, zespołu Aspergera czy otyłości – przypomina, że historycznie „kategoria i opisywani nią ludzie pojawili się równocześnie”. Kategorie ludzi (*human kinds*) „wytwarzane” są przez operacje intelektualne, takie jak liczenie, mierzenie, leczenie, powoływanie instytucji i profesjonalistów, ale też opór i odzyskiwanie tożsamości. Hackinga interesuje jednak bardziej to, co dzieje się później:

Jak nowe sposoby klasyfikacji otwierają bądź zamykają możliwości ludzkich działań? Jak klasyfikowanie ludzi wpływa na ludzi klasyfikowanych, jak się zmieniamy poprzez fakt bycia klasyfikowanymi oraz jak sposób, w jaki się zmieniamy, wywołuje coś w stylu reakcji zwrotnej w systemach klasyfikacji jako takich.

Owo sprzężenie zwrotne między etykietami a ludźmi Hacking nazywa *efektem pętli* (jak w tytule artykułu: *Looping effects of human kinds*).

³⁹ Dla wszystkich czterech rozmówczyń problematyka płci jest też wybijającym się komponentem ich działań artystycznych. Bogacka malowała kobiety menstruujące albo oglądające w lustrze swe genitalia. Janin sfilmowała swój sparing w ringu z profesjonalistką wagi ciężkiej Saletą. Kozyra podglądała dalekie od ideału, nieupozowane, zrelaksowane ciała w łaźniach żeńskiej i męskiej. W tej drugiej performowała też męskość, charakteryzując swe ciało na męskie. Później pobierała lekcje kobiecości od drag diwy, igrała z figurą sadystycznej dominy czy motywem kastracji. Wreszcie, jako feministyczne były interpretowane prace Zofii Kulik z lat 90., powstałe po osobistym i artystycznym rozstaniu z Przemysławem Kwiekim, a zarazem będące konceptualnym zaprzeczeniem sztuki tworzonej dotąd razem i afirmacją siebie jako niezależnej artystki.

⁴⁰ Poglądy Hackinga na podstawie prac: I. Hacking, *Wymyślanie ludzi*, „Kultura Popularna” 2009, t. 25, nr 3, s. 52–65, cyt. ze s. 59; idem, *O wytwarzaniu ludzi*, tłum. E. Charkiewicz, „Biblioteka Online Seminarium Foucault”, <http://www.ekologiasztuka.pl/pdf/f0050hacking.pdf> (dostęp: 24.08.2022), cyt. ze s. 4; idem, *Konstrukcja społeczna „czego”?*, [w:] *Horyzonty konstruktywizmu: inspiracje, perspektywy, przyszłość*, red. E. Bińczyk, A. Derra, J. Grygieńć, tłum. E. Bińczyk, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2015, s. 11–56, cyt. ze s. 25.

Wpływ klasyfikacji jest wielostronny, od zmiany praktyk życia codziennego po głębokie przemiany tożsamości, co widać przytaczanym przykładzie „uchodźczyni”:

Aby zostać w Kanadzie, musi ona stać się uchodźczynią; uczy się, jakie cechy charakterystyczne powinna nabyć, wie, jak prowadzić życie uchodźczyni. Żyjąc takim życiem, rozwija się, stopniowo stając się osobą określonego rodzaju (uchodźczynią).

Efekt pętli tłumaczy również na przykładzie osobowości wielorakiej:

W 1955 nie było możliwości stawania się w ten sposób osobą, ludzie nie doświadczali siebie w ten sposób, nie wchodzili w relacje z przyjaciółmi, rodzinami, pracodawcami, terapeutami na tych zasadach, ale w 1985 roku zaistniała już możliwość, aby w ten sposób stawać się osobą, doświadczać siebie, żyć w społeczeństwie.

Wszystko, co splata się na istotę ludzką poddaną klasyfikacji, w tym jej społeczne otoczenie, przekształca się i ewoluuje w stronę wyobrażeń i oczekiwań związanych z kategorią. Jak pisze Hacking: „ludzie danego rodzaju zachowują się inaczej i stają się w ten sposób inni”; nowa klasyfikacja może zmienić to, „jak możemy o sobie myśleć, zmienić nasze poczucie własnej wartości, nawet jak pamiętamy własną przeszłość”.

Jestem przekonany, że równie doniosły efekt może mieć wczesne sklasyfikowanie dziecka jako „utalentowanego”, „zdolnego”, „mądrego” czy zaledwie „dziecka, które ładnie rysuje”. Może to wpłynąć na jego opinię o sobie samym, poczucie własnej wartości, oczekiwania i aspiracje jego oraz jego rodziców, na to, co robi ze swoim czasem, na ile angażuje się w rozwój umiejętności. Może uruchomić rozłożoną na całe życie, wielowymiarową drogę przekształceń, proces stawania się artystą.

Wiele lat później, prawdopodobnie nie inaczej działają: pomyślny wynik selekcji egzaminacyjnej, zainteresowanie publiczności, pierwsze recenzje czy wyrazy uznania ze strony instytucji sztuki – zaklasyfikowanie jako obiecującego artysty. Nie tylko daje to dostęp do korzyści, takich jak stypendia, rezydencje, kanały zbytu prac, ale też podbudowuje zaufanie do własnych możliwości i wyborów, a może też ośmiela do życia i zachowywania się na sposób, który stereotyp łączy z figurą artysty.

Socjologowie znają starszą nazwę podobnego mechanizmu, a wprowadził ją również Robert Merton – *samospełniająca się przepowiednia*.

Testy talentu

Nie myślimy o tym wszystkim, oglądając błyskotliwy performans lub intrygujący obraz. Nazwijmy ten moment *testem talentu*. Chciałbym w ten sposób objąć tę kategorię nie tylko selekcje edukacyjne, decyzje jury w konkursach, ogląd kuratorów komponujących wystawy, czy wreszcie sądy smaku krytyków sztuki. Chciałbym rozszerzyć ją na każdą pobieżną, spontaniczną ocenę – także decyzję

nauczyciela, czy warto inwestować czas i rozwijać umiejętności malarskie ucznia i decyzję matki, czy opłacić kurs fotograficzny córce. Decyzja profesora ASP, czy wpuścić studenta na finałny kurs we własnej pracowni prawdopodobnie jest równie natychmiastowa, intuicyjna, oparta na niezwerbalizowanym całościowym oglądzie i długoletnim doświadczeniu – *wiedzy milczącej* – która jednak przejawia się w natychmiastowym rozpoznaniu, o którym mówił Grzegorz Klaman.

Efekt, aura, połysk, wrażenie talentu – moment zaobserwowania poziomu umiejętności cenionych i wymaganych w danej dyscyplinie i porównania tego poziomu z poziomem zdolności innych. Jest to procedura ahistoryczna, astrukturalna i abiograficzna. Dokładne przeciwieństwo *wyobraźni socjologicznej*.

Oceniający patrzy na efekt wielu lat pierwotnego zadomawiania w świecie społecznym, wyrabiania nawyków, skłonności i schematów postrzegania, ich nakładania się warstwami i modyfikacji ich powiązań, lat zinstytucjonalizowanego nauczania oraz intencjonalnego treningu, zawiązywania relacji z dyskursem i polem pewnej dyscypliny, wreszcie procesów stawania się, które nazywam w kolejnych rozdziałach *rozrostem kłacza inicjującego, inkubacją dyskursu, rykoszetami upodmiotowienia*. W tym oto momencie obserwujący patrzy i mówi: „to po prostu talent!”

To ucięcie, mumifikacja, trzask migawki. Redukcja wielowymiarowych, powikłanych uwarunkowań i wpływów oraz skomplikowanych długotrwałych procesów do jednej myśli.

W ocenie grają rolę subtelne jakościowe różnice, dla samych oceniających trudne do opisania czy zamiany w listę wymagań lub procedurę. Zawsze mają charakter relacyjny i porównawczy. Istnieje więc też pewien operat, pula czy kohorta, z którą się porównuje, która jednak, znów, nie musi być świadomie wskazana⁴¹.

By odruchowa ocena *testu talentu* nie stawała się tamą poznania (jak kategoria „naturalności”), warto poddać redefinicji hasła z oświeceniowo-romantycznego słownika doceniania sztuki. Za każdym razem, gdy padnie orzeczenie o „talencie” – jeśli chcemy zostać przy tym pojęciu – powinno odtąd nie być już zaklęciem, wymawianym ściszym głosem, a zaledwie tymczasową kapitulacją. Przyznaniem, że nie mamy wiedzy i nie pragniemy poświęcić czasu, by dogłębniej prześledzić źródła umiejętności i wyników, które obserwujemy; że za wiele trzeba by wypowiedzieć lub zbyt długo pytać. Jeśli jednak używamy tych pojęć dla ekonomii komunikacji, *testy talentu* („zdolności”, „mądrości”, „polotu” i tak dalej) nie powinny mieć mocy przypieczętowania losu młodego człowieka na progu selekcji instytucjonalnej.

⁴¹ W przypadku testów talentu dotyczących artystów będą to inni aplikujący na studia, inni artyści na wystawie, inni zgłaszający się na konkurs grantowy czy na realizację publicznego zlecenia, artyści jednego nurtu lub pokolenia. Doświadczony krytyk czy miłośnik sztuki będzie też prawdopodobnie na wół świadomie porównywał do znanych sobie mistrzowskich dokonań sztuki współczesnej.

Turniej zagadek Zakrzywić dyskurs sztuki nowoczesnej

Człowiek zachowuje się tak, jakby to on był twórcą i panem mowy, podczas gdy to ona przecież nim włada.

Martin Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć*, 1951

Tradycja to sprawa dużo większego znaczenia. Odziedziczyć jej po prostu nie można, jeśli zaś chce się ją osiąść, można to zrobić tylko z dużym wysiłkiem. Warunkiem jej jest zmysł historyczny, który wypada uznać wprost za niezbędny dla każdego, kto by chciał pozostać poetą nadal po ukończeniu lat dwudziestu pięciu.

T. S. Eliot, *Tradycja i talent indywidualny*, 1917

Prześcieńcie z dumą indyczą wydziwiać, że ta myśl już znana, że tamto już zostało powiedziane – ja nie podpisywałem żadnego kontraktu na dostawę idei nigdy nie słyszanych. We mnie pewne idee, będące w powietrzu, którym wszyscy oddychamy związały się w pewien specjalny i niepowtarzalny sens gombrowiczowski – i jestem tym sensem.

Witold Gombrowicz, *Dziennik 1953–1956*

Jak to się dzieje, że propozycja artysty zostaje szybko i szeroko uznana za ważną i ciekawą, innego zaś za naiwny kicz? Skąd bierze się względny konsensus co do jakości pracy artystów wśród doświadczonych obserwatorów sztuki, który powołuje „nowych klasyków”? Dlaczego nam samym, poszczególnym odbiorcom, jedne prace narzucają się jako świeże i odkrywczе, inne zaś już na pierwszy rzut oka zdają się wtórne czy spóźnione?

Korytarzami muzeum

Na sztukę można spojrzeć jako na wielopokoleniową dyskusję, dialektykę gestów, postaw, form, stylów, technik pracy, modeli życia artystycznego, sposobów postrzegania, pomysłów na to, czym ma być sztuka. Jako na nieustającą grę

i rywalizację, w której nowe artystyczne działanie jest kolejnym posunięciem, biorącym pod uwagę wcześniejsze. Jako na chaotyczny strumień wydarzeń, pełen zwrotów i zerwań, w którym jednak można dostrzec regularności, a nawet pasma ciągłości.

Nie chodzi przy tym tylko o to, co o sztuce się mówi i pisze, ale przede wszystkim o samo uprawianie sztuki, sposoby pracy artystycznej i to, co po niej pozostaje.

Na takie ujęcie przystanie ten, kto uważnie prześledził chronologicznie zorganizowane muzeum sztuki nowoczesnej o bogatych zbiorach. Przechodząc z sali do sali, podążając za kierunkiem zwiedzania wytyczonym przez historyków sztuki, zdołamy wychwycić powolne modyfikacje, kształtowanie się stylów i szkół, relacje inspiracji i polemiki. Uderzą nas też akty buntu.

Spójność i ciągłość widzimy jednak po dekadach. Jest ona zawsze wynikiem ogromnego wysiłku intelektualnego, pewnej przemocy, żądzy, a może też obawy, dążącej do opanowania potoku artefaktów, obrazów i działań, chaotycznej artystycznej gadaniny. Wśród nich pojawiają się ponadto czasem zjawiska nierozpoznane, trudne do podpięcia pod splecione z trudem spójności.

Pracę artystyczną trudno sobie wyobrazić bez ścisłego powiązania z praktykami, takimi jak wystawy, wernisaże, egzaminy, korekty, z instytucjami, jak czasopisma, muzea i uczelnie, czy narzędziami, takimi jak pędzle, sztalugi, kamery czy rzutniki. Natomiast zajmując się tym, co o sztuce się pisze, za błąd należałoby uznać poprzestanie na artykułach i książkach krytyków sztuki. Towarzyszą im bowiem notki kuratorskie na ścianach i foldery wystaw, manifesty artystyczne, prywatne teorie i programy pracy artystów, *curricula* uczelni artystycznych czy ogłoszenia o rezydencjach.

Ten potok słów i rzeczy składa się jednak na pewną całość. Gdy mówimy o „sztuce współczesnej”, nie mamy wszak na myśli tylko składowiska dzieł ani rzędu portretów trumiennych wielkich twórców, ale cały ten zagadkowo powiązany chaos praktyk.

Cień umarłych i śmierć autora

Na początku XX wieku T. S. Eliot pisał:

Żaden poeta, żaden w ogóle artysta nie posiada pełnego znaczenia w oderwaniu. Uchwycić to znaczenie, ocenić go, znaczy ocenić jego stosunek do poetów i artystów niezujących. Nie można go oszacować w izolacji. Trzeba postawić dla kontrastu i porównania wśród umarłych⁴².

⁴² T. S. Eliot, *Tradycja i talent indywidualny*, [w:] *Kto to jest klasyk i inne eseje*, tłum. M. Heydel, Znak, Kraków 1998, s. 26. Cytaty w kolejnym akapicie ze s. 25 i 28.

Poecie jest więc niezbędny „zmysł historyczny”, który powinien „rozwickać w sobie i pogłębiać w toku całej swojej kariery”. Jest to „odczucie, że całość literatury europejskiej, od Homera począwszy, i wraz z nią również literatura ojczysta istnieją jednocześnie i składają się na ład współlistniejący”. W zamian za trud zanurzenia się w tradycji uzyska on „świadomość swojego miejsca w czasie i własnej współczesności”. Esej ten nosił tytuł *Tradycja i talent indywidualny*.

Na myśl o nierozzerwalnej więzi ze schedą „umarłych” trafimy wielokrotnie, w różnych postaciach, na przestrzeni dziejów refleksji nad ludzką pracą intelektualną. Jej skrajne wyostrenie możemy dojrzeć w poststrukturalistycznej krytyce tradycyjnej koncepcji autorstwa oraz „lektury zewnętrznej”, czyli wychodzącej poza tekst i szukającej znaczeń w jego historycznym kontekście i biografii autora. Jak wcześniej literacki *New Criticism*, rozwijany pod wpływem Eliota, zainspirowani językoznawstwem, semiotyką i antropologią kulturową badacze z lat 60. XX wieku zwrócili swą uwagę ku samym tekstom i ich relacjom.

Owa krytyka autorstwa waha się od podkreślania aktywnej roli czytelnika i historycznych uwarunkowań samego procesu lektury – do zdecydowanego odrzucenia kategorii autora i przedstawiania literatury jako samoreferencyjnego dyskursu, autonomicznego wobec „wykonujących” podmiotów.

Pierwsze z tych stanowisk znajdziemy w wypowiedzi Michela Foucaulta:

Funkcja autora jest wynikiem złożonej operacji, tworzącej pewną racjonalną całość zwaną autorem. Z pewnością owej racjonalnej całości próbowano nadać status realistyczny: byłaby to „głęboka” instancja wypowiedzi, „twórcza” moc, „projekt”, źródłowe miejsce pisania. W rzeczywistości jednak to, co chcielibyśmy w jednostce określić mianem autora (lub to, co z jednostki czyni autora), jest wyłącznie mniej lub bardziej psychologiczną projekcją naszego sposobu obchodzenia się z tekstem: wyławiania cech fundamentalnych, ustanawiania ciągłości, ustalania granic. Wszystkie te operacje zmieniają się w zależności od epoki i trybu wypowiedzi⁴³.

Drugie stanowisko znajdziemy w wypowiedzi Rolanda Barthesa, pochodzącej ze słynnego eseju *Śmierć autora*:

Wiemy już dziś, że tekst nie jest ciągłą sekwencją słów, za którą kryłby się pojedynczy, „teologiczny” sens (przesłanie Autora-Boga), lecz wielowymiarową przestrzenią, w której stykają się i spierają rozmaite sposoby pisania, z których żaden nie posiada nadrzędnego znaczenia: tekst jest tkanką cytatów, pochodzących

⁴³ M. Foucault, *Kim jest autor*, przeł. M. P. Markowski, [w:] *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, red. T. Komendant, Fundacja Aletheia, Warszawa 1999, s. 199–219, cyt. ze s. 209. Pokrewna jest myśl o polisemiczności każdego tekstu kultury – czyli wielości możliwych odczytań przez różnych odbiorców – wyrażona w *Dziele otwartym* Umberto Eco z 1962 roku.

z nieskończenie wielu zakątków kultury. [...] [P]isarz może jedynie naśladować gest uprzedni, pozbawiony początku; jego władza polega wyłącznie na mieszanii charakterów pisma, nastawianiu ich przeciwko sobie, tak by nigdy nie można się było oprzeć na którymś z nich z osobna. Gdyby chciał siebie wyrazić, powinien przynajmniej wiedzieć, że owa wewnętrzna „istota”, którą chciałby jedynie „przetłumaczyć”, jest tylko złożonym słownikiem, którego słowa można zrozumieć tylko przez inne słowa, i tak w nieskończoność⁴⁴.

„Dyskurs – komponuje sam siebie” napisał Michel Foucault w *Słowach i rzeczach*. Wczorajszy „twórca” staje się zaledwie trzymającym pióro, medium, asystentem powstawania tekstu na podstawie istniejących przed nim reguł językowych, technik pracy, konwencji, kodów i tekstów kultury. W miejsce dostojnej figury Autora, posiadającego psychologię, biografię i płynące z wnętrza kreatywne moce, Barthes proponuje pokornego Skryptora, który „rodzi się wraz ze swym tekstem” i który zaledwie splata „tkankę cytatów”. Nie trzeba dodawać, że jest to rola o wiele mniej doniosła niż ta, którą przyznają artystom tradycyjne wyobrażenia o sztuce, w tym pojęcia talentu czy geniuszu. Idąc za przytaczaną krytyką, można powiedzieć, że zbyt pochopnie umiejscawiają one „źródła” sztuki wyłącznie w jednostce – rozumianej jako samodzielny, niepodległy, racjonalny podmiot, jako rezerwuar głębi, które sztuka dopiero wydobywa. Artysta to raczej ten, kto opanował reguły wypowiedzania dyskursu danej dyscypliny sztuki na tyle, by te reguły w nowatorski sposób wykorzystał czy wręcz narzucił ich przeformułowanie. Jest przy tym nie tyle znawcą prawideł, ile doskonałym znawcą własnej tradycji, punktem, w którym jej stare wątki splatają się w nową wypowiedź. Jest tak w przypadku pisarza, który wypracował swój autonomiczny język literacki w relacji do języka i tradycji literackiej, które go ukształtowały. Choć pracują w innym języku i na tle innej tradycji – o tę samą stawkę zdają się grać artyści sztuk wizualnych, z którymi rozmawiałem.

Utrzymywać przeszłość we właściwym jej rozproszeniu

Przytoczyłem garść ważnych refleksji rozbijających gładką powierzchnię dzieła, podważających samodzielną autorów. Wszystkie zwracały uwagę na napór kolejnej ponadindywidualnej siły mającej udział w pracy artystycznej. Nie widzę lepszego sposobu na jej uchwycenie niż spojrzenie na sztukę współczesną jako na dyskurs w rozumieniu foucaultowskim.

⁴⁴ R. Barthes, *Śmierć autora*, przeł. M. P. Markowski, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M. P. Markowski, Znak, Kraków 2007, s. 355–359. Cyt. ze s. 358.

Foucault nadaje temu pojęciu dużo bogatsze znaczenie niż językoznawcy, narratolodzy, analiza konwersacyjna czy hermeneutyka⁴⁵. Dla Paula Ricoeura, na przykład, dyskurs zdaje się zaledwie rodzajem doprecyzowania pojęcia mowy z przełomowej koncepcji Ferdynanda de Saussure'a (gdzie mowie przeciwstawiony jest system językowy). „Dyskurs funduje samo istnienie języka, ponieważ tylko odrębne i każdorazowo niepowtarzalne akty dyskursu aktualizują kod” – pisze Ricoeur⁴⁶.

Tymczasem Foucault, gdy pisze o dyskursie penitencjarnym, medycznym, dyskursie psychopatologii czy dyskursie seksualności, ma na myśli zjawisko ponadindywidualne, trwające w długim horyzoncie czasowym, na które składają się serie wydarzeń – *praktyk dyskursywnych*. Napotykamy je, jak pisze Foucault, *rozproszone* – bo nie pochodzą od jednego autora, z jednego miejsca czy momentu historycznego. To, że woli, byśmy mówili o nich jako o różnorodnych *praktykach* – a nie zaledwie jako o wypowiedziach czy tekstach – jest efektem jego własnych studiów empirycznych. Choć dyskurs kliniczny narzucał się Foucaultowi jako zastana jedność, jedna z „wielkich rodzin wypowiedzi, zwyczajowo uznanych za oczywiste”, nie miał on stałego przedmiotu i zestawu pojęć („obłąd” to nie to samo, co jednostka chorobowa „zaburzenia dysocjacyjne”). Nie miał też stałego zbioru motywów czy stałego sposobu wypowiedzania się. Dyskurs ten „był w równym stopniu zbiorem hipotez dotyczących życia i śmierci, zbiorem wyborów moralnych, decyzji terapeutycznych, instytucjonalnych przepisów, modeli nauczania, co zbiorem opisów”⁴⁷. Podobnie, na dyskurs penitencjarny składają się normy moralne, prawa, regulaminy, wyroki, ale jest on nieodłączny także od rytuału karności, instytucji policji czy architektury budynków więziennych⁴⁸.

Foucault chciał, byśmy, podchodząc do tych praktyk, powstrzymali zwyczajowe sposoby parcelowania i uspoźniania dyskursu – takie jak pojęcia autora, dzieła, dyscypliny, źródła i komentarza, a nawet prawdy i fałszu – i spojrzeli wpierw na dyskurs jako na „populację rozproszonych zdarzeń”, w dużej mierze

⁴⁵ Znana była niechęć Foucaulta do definiowania pojęć, dlatego nie znajdziemy w jego pracach miejsca, gdzie precyzuje, jak rozumie to kluczowe dla jego prac pojęcie. Na podstawie jego pism próbowano zrekonstruować taką definicję. Próby takie znajdziemy np. w artykułach: R. Diaz-Bone *et al.*, *The Field of Foucaultian Discourse Analysis: Structures, Developments and Perspectives*, „Forum: Qualitative Social Research” 2007, t. 8, nr 2; N. J. Fox, *Foucault, Foucauldians and Sociology*, „The British Journal of Sociology” 1998, t. 49, nr 3, s. 415–433.

⁴⁶ P. Ricoeur, *Język, tekst, interpretacja: wybór pism*, tłum. P. Graff, K. Rosner, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1989, s. 76.

⁴⁷ M. Foucault, *Archeologia wiedzy*, tłum. A. Siemek, De Agostini, Warszawa 2002, s. 35–44. Cyt. w następnym akapicie ze s. 24.

⁴⁸ M. Foucault, *Nadzorować i karać: narodziny więzienia*, tłum. T. Komendant, Fundacja Aletheia, Warszawa 2009.

przypadkowych i niespójnych⁴⁹. Przestrzegał też przed szukaniem „wysepek spójności”, „łańcuchów wynikania” czy podskórnej logiki rozwoju; także przed pojęciami przyczynowości czy konieczności⁵⁰.

Co istotne dla mojej interpretacji, Foucault podkreślał materialny aspekt zdarzeń dyskursywnych:

[T]o na poziomie materialności zawsze odnosi ono skutek, jest skutkiem; ma swoje miejsce i zawiązuje relacje. Współlistnieje, rozprasza, przecina, akumuluje, selekcjonuje elementy materialne [...] powstaje jako skutek w materialnym rozproszeniu⁵¹.

Jak Foucault wyobrażał sobie dyskursy, które brał na warsztat, szczególnie pomagają mi zrozumieć fragmenty, gdzie mówi o „procedurach kontroli i ograniczania dyskursu”. Nazywał tak słownik tradycyjnej historii idei czy krytyki literackiej⁵². Owe „zakazy, zapory, progi i granice” służą do tego, by „zaklinać moce i niebezpieczeństwa, zawładnąć przypadkowością zdarzeń, wymknąć się ciężkiej, niepokojącej materialności”. Są „ulożone w taki sposób, aby zapanować nad wielką proliferacją dyskursu, aby odciążyć ze swej najgroźniejszej części jego wielkie bogactwo, a jego chaos zorganizować według figur, które pozwalają uniknąć tego, co najbardziej wymyka się kontroli”⁵³.

Foucault opisuje więc pewną trwogę przed ogromem chaotycznego potoku słów i rzeczy. W użytych tu wyrażeniach znajdziemy również ślad fascynacji jego niekontrolowaną energią i żywotnością. Tę trwogę i respekt zrozumie dobrze każdy, kto zaczął brnąć w przedsięwzięcie naukowe wokół jednej z „wielkich rodzin wypowiedzi”, a do takich zaliczyłbym sztukę nowoczesną. Podobne uczucia zdają się towarzyszyć osobom budującym przedsięwzięcie artystyczne na przekór ogromowi tradycji, w którą wchodzi.

Dla tak rozumianego dyskursu Foucault nakreślił w latach 60. program pracy archeologicznej – systematycznego opisu praktyk dyskursywnych. Kładł w nim

⁴⁹ Por. „Dyskursy powinny być traktowane jako nieciągłe praktyki, które się przecinają, czasem zestawiają ze sobą, lecz także często wykluczają się bądź nic o sobie nie wiedzą”. M. Foucault, *Porządek dyskursu: wykład inauguracyjny wygłoszony w Collège de France 2 grudnia 1970 roku*, tłum. M. Kozłowski, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002, s. 38.

⁵⁰ Swój projekt buduje m.in. przeciwko utrzymywaniu się myślenia idealistycznego w historii idei i historii społecznej. W polskim tłumaczeniu mowa o „łańcuchach inferencji”. Zob. np. M. Foucault, *Archeologia wiedzy...*, s. 43, por. s. 197. Por. idem, *Porządek dyskursu...*, s. 48.

⁵¹ M. Foucault, *Porządek dyskursu...*, s. 41.

⁵² Chodzi o wspomniane wyżej pojęcia autora, dzieła, dyscypliny itd. Notabene Foucault nazywał je także „systemami rozrzedzania” dyskursu, a nawet „dyskursywną policją”.

⁵³ M. Foucault, *Porządek dyskursu...*, s. 7 i 36.

nacisk na uchwycenie wśród nich *regularności* – „opisanie porządku ich kolejnego zjawiania się, ich korelacji – gdy zjawiają się równocześnie, ich pozycji dających się oznaczyć we wspólnej przestrzeni, ich funkcjonowania względem siebie, ich [...] transformacji”. Szczególnie interesowały go „regularności w obrębie przedmiotów, sposobów wypowiedzania, pojęć i wyborów tematycznych”. Nazywał je *formacjami dyskursywnymi*. Chciał także poszukiwać dla dyskursów ich *regul formacyjnych*, lub inaczej, historycznych uwarunkowań pojawienia się interesujących go zdarzeń dyskursywnych⁵⁴.

Foucault skupiał się na tym, jak w dyskursie wyłaniają się, przekształcają i zanikają jego przedmioty, pojęcia, sposoby wypowiedzania się i strategie teoretyczne. Dyskursy bowiem nie tyle mówią o rzeczach, ile powołują do istnienia swoje przedmioty; odpowiadają więc także za to, co widoczne, a co nie, co brane pod uwagę, a co pomijane⁵⁵. Nie tylko produkują wiedzę, ale również odpowiadają za to, jakie skutki ona za sobą pociągnie w świecie materialnym, za przemoc, jaka będzie szła z tym w parze, jak ukształtuje ona ciała ludzkie, nad którymi uzyska władzę.

Niedługo po drobiazgowym wyłożeniu programu archeologii, w efekcie rozpoczętych badań nad karaniem i więziennictwem, Foucault inaczej sformułował swoje intencje. Genealogią nazwał badanie formowania się dyskursów, które wychodzi poza opis zdarzeń dyskursywnych, silniej skupiając się na okolicznościach ich powstawania. Jest to „śledzenie pochodzenia” zastanych przez badacza współcześnie zjawisk: splotów wiedzy, instytucji i działań władzy. Tak więc Foucault w *Nadzorować i karać* chciał się zająć „genealogią współczesnego kompleksu naukowo-sądowego”, a zarazem „genealogią współczesnej duszy”. Coś jeszcze się zmieniło. Foucault porzucił dystans strukturalistycznego analityka na rzecz postawy zaangażowanej i krytycznej. Ustalanie prawdy wiąże się z działaniami władzy, przymusem i dominacją – w jego śledztwach tychże powiązań i budowaniu o nich jaskrawych opowieści czujemy emancypacyjną intencję⁵⁶.

Ciągłości i zerwania

Jak szybko i przystępnie unaocznic dyskursywność sztuki nowoczesnej? Na konferencjach uciekałem się do wyświetlania serii slajdów z historii europejskiego malarstwa. Zaczynałem od średniowiecznych ikon i iluminacji, gdzie

⁵⁴ M. Foucault, *Archeologia wiedzy...*, s. 43–44.

⁵⁵ Ibidem, s. 37, 43–44, 46 i n. Cytowania ze s. 43–44 i s. 52.

⁵⁶ M. Foucault, *Nietzsche, genealogia, historia*, [w:] *Filozofia, historia, polityka: wybór pism*, red. D. Leszczyński, L. Rasiński, tłum. D. Leszczyński, L. Rasiński, Wydawnictwo Naukowe PWN, Wrocław 2000, s. 111–135. Cytowania ze s. 118–119. Por. M. Foucault, *Porządek dyskursu...*, s. 43. Por. D. Howarth, *Dyskurs*, tłum. A. Gąsior-Niemiec, Oficyna Naukowa, Warszawa 2008, s. 113–117.

pejzaże i budowle zarysowane są symbolicznie, a ludzie komiksowo dwuwymiarowi. Na kolejnych pokazywałem, jak wraz z wprowadzaniem kolejnych technik, takich jak perspektywa zbieżna, *chiaroscuro*, asysta *camera obscura* czy udoskonalenia w produkcji farb, tradycyjne rzemiosło figuratywnego przedstawiania na progu nowoczesności zbliża się już bardzo do ułudy oglądania sceny na własne oczy. Pokazując tę sekwencję obrazów, uciekałem się – wbrew usilnym przestrogom Foucaulta, a bliżej tradycyjnej historii sztuki – do rekonstrukcji pewnej historycznej ciągłości, wielopokoleniowego stopniowego rozwoju malarskich technik przedstawiania. O wiele lepiej zrobił to Ervin Panofsky, opisując drobiazgowo odkrywanie perspektywy⁵⁷. Z kolei Umberto Eco i Girolamo de Michele, dzięki zwróceniu uwagi na regularność w wyborze tematycznym wizerunków Wenus, Adonisa, Jezusa i Marii, Króla i Królowej, mogli, w swej *Historii piękna*, zestawić wizualny wykład o przemianach europejskich ideałów piękna⁵⁸.

W dyskursie sztuki można zatem wyszukać lineażę inspiracji (jak powracające przedstawienia Wenus) lub powolnych modyfikacji (jak nakreślony przeze mnie proces przemian sposobów przedstawiania). Odnajdujemy momenty застоju i *długiego trwania* stylów, motywów czy wyborów tematycznych ogniskujących uwagę. Znajdziemy też okresy nagłego rozsiewu wiedzy, konwencji i technologii przedstawiania oraz ich szybszej mutacji (jak mogło to wyglądać w czasie renesansowej eksplozji).

Gdybyśmy jednak prześledzili przemiany obrazu dalej, wkrótce napotkamy moment nagłego zerwania – doskonale figuratywne przedstawienie w krótkim czasie rozmywa się w rozedrganych ruchach pędzla, rozsypuje w punkty, rozpada na barwy podstawowe lub proste bryły. Eksploracja modernistycznych malarzy szybko zmierza w kierunku analizy samego malarskiego medium. Badania te zostaną na początku XX wieku doprowadzone do pewnej konkluzji – i zarazem kolejnego ważnego przesilenia – przez *Czarny kwadrat na białym tle* Malewicza.

Opisy impresjonistycznego zwrotu z reguły nie pomijają ogłoszenia wynalazku dagerotypii (1839 rok) – poprzedzającego ten zwrot zaledwie o dekadę. Choć wcześniejsze innowacje malarzy przyczyniły się do tego technologicznego przełomu, warto nań raczej spojrzeć jako na przygodną ingerencję z dyskursów chemii i nauk technicznych. Notabene Daguerre był malarzem, ale Niépce, którego technologię rozwinął, a także Talbot, który równoległe doszedł do odmiennej metody utrwalania obrazu, byli chemikami.

Innym słynnym zerwaniem dyskursu sztuki byłaby *Fontanna Duchampa* – początek sztuki konceptualnej. Nawet jednak tak radykalne zerwania, jak

⁵⁷ E. Panofsky, *Perspektywa jako „forma symboliczna”*, tłum. G. Jurkowlaniec, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008.

⁵⁸ U. Eco, *Historia piękna*, tłum. A. Kuciak, Rebis, Poznań 2005.

Czarny kwadrat i *Fontanna*, są jak antytezy mające wciąż na butach błoto tezy, którą chcą przekroczyć. Są wszystkim, czym sztuka i estetyka przed nimi nie była: odrzuceniem przedstawiania, paradygmatu ekspresji, *sacrum* dzieła. Powstały ze świadomości szoku i transgresji, jakie wywołają, na co można spojrzeć jako na strategię wypracowane wcześniej przez impresjonistów i „poetów przeklętych”. Zastanawiający jest też niemal identyczny moment ich powstania. Jakby działał pewien *Zeitgeist*, napór pokoleniowych doświadczeń i lektur – co tym bardziej widoczne, że każde z nich powołuje do życia prężny ruch artystyczny: dadaizm i suprematyzm. Wreszcie oba dzieła zostały zaprezentowane na wystawach w konwencjonalnych galeriach sztuki.

Opisywanie dyskursu sztuki nowoczesnej sprawia więc szczególną trudność: wciąż odnajdujemy trwanie, ciągłości, kontynuacje, relacje intertekstualne, hołdy i covery, podczas gdy Foucault napomina, byśmy „utrzymywali przeszłość we właściwym jej rozproszeniu”. Genealog nie może więc poprzestać na narzucającej się ciągłości, ale winien ciągle przypominać o tym, ile stadiów pośrednich i wpływów uległo zapomnieniu, ile w tej historii przypadków i zewnętrznych uwarunkowań.

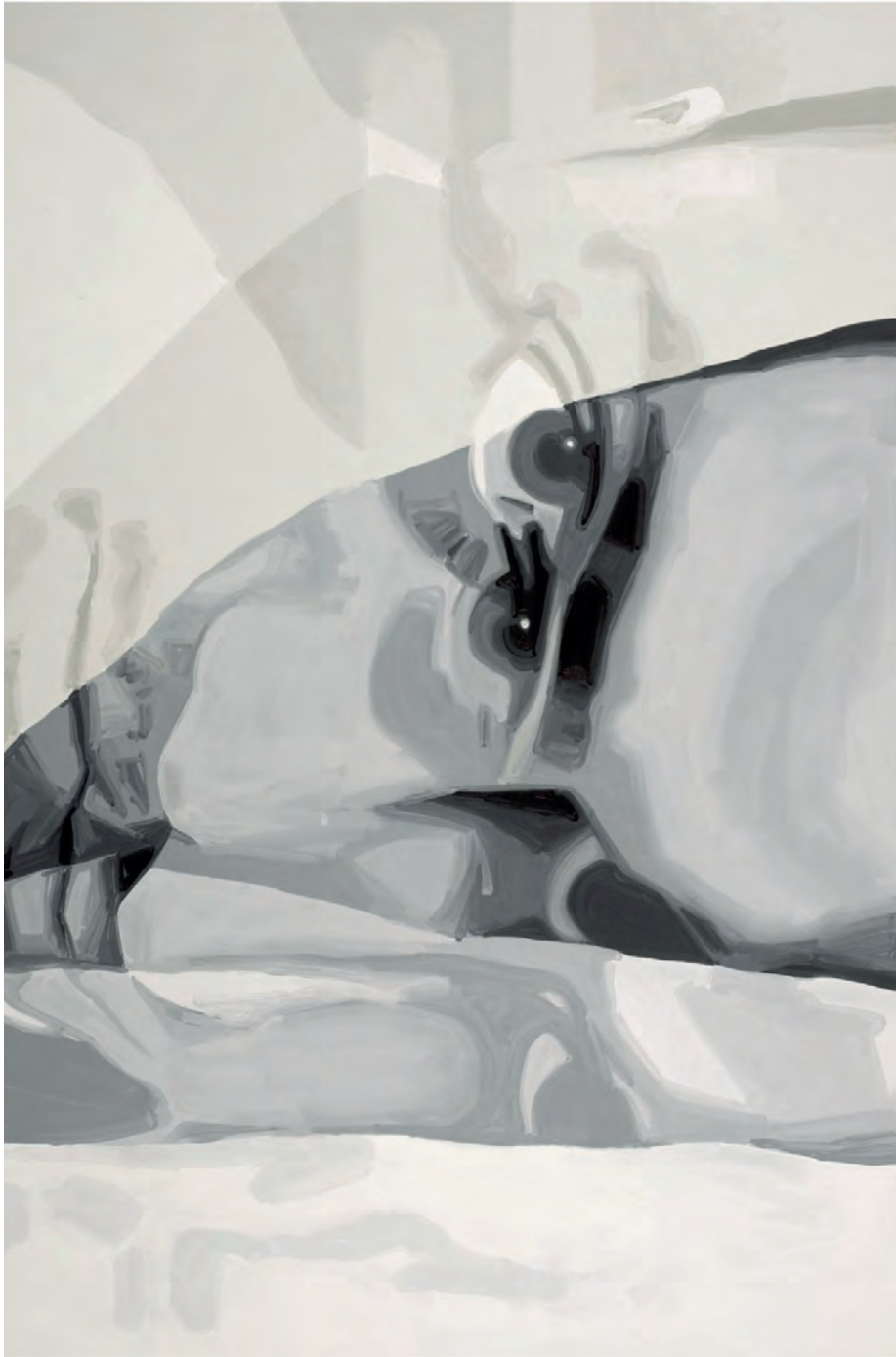
Ilustracyjność, medium refleksji, metaobrazy

Jeśli poluzujemy jeszcze bardziej gorset programu badania dyskursów opisanego przez Foucaulta i ponadto znów zaczerpnijemy z definicji bliższych językoznawstwu – możemy odkryć kolejne wymiary dyskursywności sztuki nowoczesnej.

Pomyślmy o ilustracyjności, literackości obrazów. Ich podporządkowanie tematom mitologicznym, biblijnym bądź historycznym uporczywie utrzymywało się od antyku po malarstwo akademickie. Kino do dziś nie zrzuciło tego jarzma – większość produkcji układnie podąża za fabułami kreslonymi przez literatów, zamiast przemówić własnym językiem ruchomych obrazów, jak mistrzowie tego medium.

Należy jednak pamiętać, że literacki temat dla mistrzów malarstwa stawał się zwykle pretekstem do pracy nad obrazem. Opowieść o Judycie i Holofernesie mogła fascynować Caravaggia, jednak wybierając scenę, reżyserując emocje postaci, dobierając oszczędnie kolory i jaskrawe oświetlenie, pracował właśnie nad obrazem, doskonalił swoje opanowanie medium i sam jego język.

Środkami sztuk wizualnych bywała też podawana refleksja filozoficzna, moralna lub mądrościowa. Czyż słynni *Ambasadorowie* Hansa Holbeina nie są kunsztownym traktatem? Widmo anamorficznej czaszki jest jak cios podcinający skrzydła spokojnej powadze młodych dostojników. Niweczy ufność w zgromadzone tu symbole świeckich osiągnięć odrodzenia, jak globus i instrumenty nawigacyjne, podręcznik arytmetyki czy lutnia.



24. Zbigniew Rogalski, *Closer*, 2006 rok



25. Wilhelm Sasnal, *Kodak Black*, 2012 rok



26. Zbigniew Rogalski, Michał Budny, *Projekcja*, 2006 rok

Jeszcze ciekawsze są przypadki refleksji nad samym obrazem, widzialnością, postrzeganiem, przedstawianiem – ujęte w języku malarskim. W.J.T. Mitchell nazywał je *metaobrazami*. „Kaczko-zając” w dociekaniach Wittgensteina. Fajka, która nie jest fajką René Magritte’a. Rafał Bujnowski umieszczał w galeriach namalowane na płótnie cegły i kasety wideo, o rozmiarach właściwych tym przedmiotom, a we własnym paszporcie umieścił namalowane „zdjęcie”. Agata Bogacka, z którą rozmawiałem, namalowała własne pole widzenia, ograniczone linią grzywki, umieszczając ponadto lusterka w żrenicach oglądanej w centralnym miejscu obrazu postaci (*Serce*, 2006). Z kolei Zbigniew Rogalski, inny mój rozmówca, na swojej debiutanckiej wystawie przedstawił serię olejnych obrazów palety próbek barw ze sklepu plastycznego. Znajdziemy tę refleksję nad przedstawianiem także dużo wcześniej, jak choćby w *Pannach dworskich* Velazqueza, których analizą Foucault otwierał *Słowa i rzeczy*⁵⁹.

Język wizualny?

Artyści, z którymi się spotykałem, używają czasem określenia „język wizualny” lub „język plastyczny”. W ich ustach nie jest to tylko ograna metafora, w której próbują zrozumieć techniki plastyczne, nakładając na nie siatkę znaczeń związaną z pojęciem języka⁶⁰. Kto używa tego hasła, sądzi, że gestem, kształtem, kolorem, rytmem da się coś znacząco wypowiedzieć⁶¹. W wielu przypadkach chodzi o indywidualną ekspresję – co jest zgodne z potoczną wizją sztuki. Jednak trafiłem też na artystów, którzy są przekonani, że „język plastyczny” ma również walor intersubiektywny. Że umożliwiał porozumiewanie się w nim: wymianę zdań, polemikę, która może przerodzić się zarówno w kłótnię, jak i przekonanie kogoś.

Język plastyczny można także opisać czy też przetłumaczyć na pojęcia języka naturalnego. Przekonywał o tym architekt, pedagog i teoretyk sztuki Oskar Hansen. Tłumaczenie to nie jest tożsame z krytyką artystyczną, pisaniem o sztuce na sposoby znane z historiografii i filozofii. To raczej próba stworzenia gramatyki opisowej, zestawu pojęć do rozbioru języka wizualnego, w celu bardziej świadomego wypowiedzania się w nim. Hansen przeciwstawiał więc na przykład formę lekką formie ciężkiej, dynamiczną – statyczną, otwartą – zamkniętą⁶².

⁵⁹ Foucault pisał także o Magritcie – poświęcił mu dłuższy esej: *To nie jest fajka*, przeł. T. Komendant, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1996.

⁶⁰ Przywołuję w tym miejscu kognitywną teorię metafory George’a Lakoffa i Marka Johnsona. Zob. G. Lakoff, M. Johnson, *Metafory w naszym życiu*, tłum. T. P. Krzeszowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1988.

⁶¹ Por. G. Kowalski, *Wstęp*, [w:] *Obszar Wspólny, Obszar Własny*, red. K. Sienkiewicz, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2011, s. 4.

⁶² Zob. O. Hansen, *Forma zamknięta czy forma otwarta? Struktury wizualne: o wizualnej semantyce*, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2005.

Dla „języka filmowego” podobną pracę wykonał wcześniej Sergiej Eisenstein, między innymi rozróżniając metody montażu: metryczny, rytmiczny, tonalny, intelektualny. Innym przykładem jest tradycyjne, przejęte notabene z historii malarstwa, rozróżnienie typów kadrów⁶³. Dla malarstwa przykładami będą kurs interakcji koloru Josefa Albersa i rozważania nad barwą Johanna Ittena. Obaj byli malarzami, teoretykami sztuki i nauczycielami akademickimi zarazem, związanymi na początku kariery z grupą Bauhausu⁶⁴.

Jeśli „język wizualny” można przetłumaczyć, wskazać dla niego pewne reguły, a nawet układać jego gramatykę i wykuć pewną intersubiektywność posługiwania się nim – można go także uczyć, i to na sposób systematyczny, nieprzypadkowy i przynoszący efekty. Oskar Hansen mawiał do swoich studentów: „Ja was uczę języka, który możecie w przyszłości stosować lub odrzucić, ale aby powziąć decyzję, powinniście go najpierw poznać”⁶⁵.

Uczniami Hansena wśród moich rozmówców byli Zofia Kulik i Grzegorz Kowalski. Ten drugi od pięciu dekad wykłada na warszawskiej ASP, intensywnie używając gramatyki Hansena. Czerpie z niej słownik codziennej komunikacji jego pracowni (co miałem przywilej obserwować przez cały semestr zajęć). Kształcił w nim też swych znanych uczniów z pokolenia sztuki krytycznej. Warto wspomnieć, że uczniami Josefa Albersa byli z kolei tacy klasycy, jak Robert Rauschenberg i Cy Twombly.

Na inne jeszcze sposoby próbują rozumieć i tłumaczyć wizualność badacze, których prace składają się na *zwrot piktorialny* (lub też: ikoniczny, wizualny). W. J. T. Mitchell nazywa tak „postlingwistyczne”, „postsemiotyczne” – a więc biorące te nurty pod uwagę, lecz próbujące je przekroczyć – „ponowne odkrycie obrazu jako złożonej gry pomiędzy wizualnością, zmysłami, instytucjami, dyskursem, ciałem i figuratywnością”⁶⁶.

⁶³ Zob. np. E. Morin, *Narodziny intelektu filmu. Rozkwit języka*, [w:] E. Morin, *Kino i wyobrażenia*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975, s. 224–262. Por. G. Deleuze, *Kino 1. Obraz-ruch 2. Obraz-czas*, przeł. J. Margański, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008.

⁶⁴ J. Albers, *Interaction of Color*, Yale University Press, New Haven 2009; J. Itten, *Sztuka barwy: subiektywne przeżywanie i obiektywne rozumienie jako drogi prowadzące do sztuki*, tłum. S. Lisiecka, Wydawnictwo i Pracownia d2d.pl, Kraków 2015.

⁶⁵ Cyt. za: G. Kowalski, *Dydaktyka Hansenowska bez Hansena*, [w:] *Po 30 latach: spojrzenie na pracownię Oskara Hansena*, tłum. P. Szymor, M. Witkowska, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 2013.

⁶⁶ W. J. T. Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, University of Chicago Press, Chicago 1994. Cyt. za: W. J. T. Mitchell, *Zwrot piktorialny*, „Kultura Popularna” 2009, nr 1, t. 23, s. 7–8.



27–28. Zajęcia w Pracowni Brył i Płaszczyzn prof. Grzegorza Kowalskiego,
Warszawa, 2013 rok

Teoretycy tego nurtu mogliby jednak nie być zadowoleni z ujmowania wizualności jako języka, tak jak robił to wprost między innymi Hansen. Cały ten nurt badań bierze się z refleksji nad niedostatkami modelu języka do badania obrazów. Jak ujmuje to Mitchell: „doświadczenie wizualne czy wizualne kompetencje mogą nie być w pełni wytłumaczalne przez model tekstualności”⁶⁷. Dlatego – jak zauważa socjolog wizualności Phillip Smith – badacze ci wiele wysiłku wkładają w dowodzenie „autonomii” czy „rządzenia się własnymi prawami” przez wizualność. Paradoksalnie jednak argumentują za tym, wskazując na narracje stojące za obrazami i posługując się zastanymi językami interpretacji⁶⁸. Mitchell i Smith dopiero stawiają więc swej dyscyplinie za zadanie odkrycie specyficznych dla obrazów technik badawczych i teorii. Eisensteina, Albersa i Ittena oraz Hansena, z ich „gramatykami” form, czyniliby to pionierami specyficznie wizualnego teoretyzowania. Znamienne, że te względnie udane próby pochodzą nie od filozofów czy naukowców społecznych, ale od praktyków sztuki.

Gry i rozmowy plastyczne

Oskar Hansen i jego studenci w czasie jednego z wyjazdowych warsztatów zdecydowali się przenieść dyskusję w plener i toczyć ją dalej wyłącznie przy pomocy form plastycznych. Każda z rywalizujących grup wykonywała „ruch” barwnym płótnem rozpiętym na półtorametrowych tyczkach, a następnie czekała na odpowiedź rywali (*Gra na wzgórzu Morela*, 1971). Za pomocy gestu, formy, koloru, rytmu nie tylko można się więc porozumiewać i spierać, lecz także grać w wizualne gry, czy wręcz rozgrywać bitwy. Gry takie, nazywane również rozmowami plastycznymi, rozgrywali później w ramach własnej praktyki artystycznej uczniowie Hansena: duet KwieKulik (np. *Gra na twarzy aktorki*), a także Wiktor Gutt i Waldemar Raniszewski – w postaci ciągnącej się przez trzydzieści trzy lata *Wielkiej rozmowy*. Stały się one też stałym elementem dydaktyki Grzegorza Kowalskiego. Mam na myśli cyklicznie organizowane wydarzenia *Obszar Wspólny*, *Obszar Własny*, będące rodzajem zwieńczenia programu nauczania w Kowalni, jak również jego uproszczoną wersję warsztatową pod nazwą *Agora*, czy studenckie ćwiczenie *NEXT*. Wspólną zasadę tych ćwiczeń ujęto następująco: uczestnik ma swym działaniem odnieść się do działania poprzedniego, zaznaczyć swoją odrębność, ale tak, by również otworzyć sytuację na działanie następne⁶⁹.

⁶⁷ W. J. T. Mitchell, *Zwrot piktorialny...*, s. 8.

⁶⁸ P. Smith, *Wizualność, socjologia wizualna i zwrot ikoniczny w naukach społecznych*, rozm. przepr. D. Bartmański, „Kultura Popularna” 2009, t. 23, nr 1, s. 27.

⁶⁹ Zob. np. G. Kowalski, *Wstęp*, [w:] *Obszar Wspólny...*, s. 4. Pisałem o tych ćwiczeniach Kowalni w reportażu *O warsztatach Kowalni dla reszty świata*, który ukazał się

Zwróćmy uwagę, że dyskursywność sztuki nowoczesnej nie ogranicza się do praktyk wizualnych. W opisanych tu grach i rozmowach wykorzystywano też ruch ciała, dotyk, dźwięk, obiekty materialne, zaproszonych statystów. W czasie ćwiczeń Kowalni kolejnymi posunięciami bywały na przykład: wstawianie do wspólnej przestrzeni trumny, stalowych rusztowań, nagich ciał, wielkoformatowych portretów uczestników gry, azjatyckich tancerek z wachlarzami, a nawet taniec na linach pod sufitem.

Gdy spojrzymy na sztukę znów w perspektywie długiego trwania, możemy ujrzyć kolejne pomysły na jej uprawianie – *objets trouves*, performans, *land art*, *environment*, *body art*, sztukę partycypacyjną czy sztukę dźwięku – jako kolejne modyfikacje i posunięcia tej rozciągniętej na pokolenia gry.

Agoniczność, polemika, hołdy, remaki, covery

Zastanówmy się teraz nad przypadkami *remake'ów* czy też *coverów*, jakie znamy z historii sztuki. Francis Bacon w 1953 roku powtórnie namalował portret papieża Innocentego X autorstwa Velazqueza z okolic roku 1650 i to w kilkudziesięciu wariantach. Współczesny malarz Wilhelm Sasnal „wyciął” i przetworzył po swojemu mały kadr z obrazu *Kąpiel w Asnières* pointylisty Georges-a Seurata. Kozyra na serii wielkoformatowych fotografii sama weszła w rolę *Olimpii* Maneta, z łysą głową, ukazując swe wyniszczone chorobą nowotworową ciało, z kroplówką dostarczającą dożylnie chemioterapię. Jednak zasięgnąwszy wiedzy o obrazie Maneta, szybko odkrywamy, że i on nie był pierwszy. Dokładnie tak samo ułożona jest naga modelka na obrazie Tycjana z 1538 roku, a jeszcze wcześniej innego renesansowego mistrza – Giorgione. Manet sam wykozystał ikoniczne przedstawienie z historii malarstwa i przetworzył je – dodając współczesną mu biżuterię, wyzywające spojrzenie i zsunięty pantofelek, co zostało przez współczesnych odebrane jako atrybuty rozwiązłości i prostytucji. Ten obecnie uświęcony artefakt, dzieło klasyka z panteonu geniuszy, w swoim czasie było atakiem na dominujące malarstwo akademickie i instytucję Salonu Paryskiego, w którym został wystawiony, wywołując odpowiedni do tego skandal. Uwiecznienie prostytutki w konsekrowanym medium obrazu olejnego i umieszczenie efektu w świątyni sztuki mieszczańskiego społeczeństwa – było działaniem wywrotowym. Część krytycznej siły tego wydarzenia płynęła jednak właśnie z przewrotnie akademickiego nawiązania do renesansowych przedstawień *Wenus*. W każdym z tych aktów nawiązań możemy odkryć coś jeszcze: hołd, podziw, szacunek dla dawnego mistrza, zaprawiony jednak nutą rywalizacji czy też chęcią wejścia w spór.



29. Wilhelm Sasnal, *bez tytułu*, 2013 rok

Intuicję tę dobrze opisuje teoria wpływu poetyckiego Harolda Blooma oraz jego agoniczny model przyswajania sobie tradycji. Silni poeci – jak twierdzi Bloom – kształtują to, co w nich unikalne przez zmaganie się z wielkimi prekursorami. Próbują „oczyścić dla siebie pole wyobraźni”, dokonując rewizji dzieł poprzedników, ich nowych odczytań. Paraliżuje ich bowiem *lęk przed wpływem*, przed zadłużeniem, któremu nie potrafią sprostać i go przekroczyć, przed „świeceniem tylko odbitym światłem”. Zabiegi rewizyjne, które Bloom opisuje, uważa za analogiczne do freudowskich *mechanizmów obronnych*, natomiast relację między silnym poetą a jego mistrzem z historii literatury porównuje do freudowskiego opisu edypalnej rywalizacji między ojcem i synem. Dlatego być może Bloom jest w stanie przytoczyć wiele przypadków „wymawiania się od wdzięczności” – otwartego negocjowania wpływu ważnego poprzednika lub wspianego utworu. Wpływ poetycki Bloom nazywa również „historią *relacji wewnątrzpoetyckich*”⁷⁰. Ponowne odczytania mistrzów z historii malarstwa są przesłanką występowania podobnych relacji w obrębie dyskursu sztuk wizualnych.

Nurty, szkoły, paradygmaty, reżimy

Foucault mógłby skrytykować nazwanie szkół, nurtów, prądów czy subdyscyplin artystycznych „formacjami dyskursywnymi”. Jak „dyscypliny” w dyskursie naukowym, nazwałby je raczej „procedurami kontroli i ograniczania dyskursu” i wolałby szukać sposobów, by inaczej spojrzeć na rozproszone praktyki artystyczne. Wychwycić inne regularności. Czyż jednak prąd, który pamiętamy jako impresjonizm, nie wydaje się występującą w jednym czasie i miejscu „regularnością w obrębie przedmiotów, sposobów wypowiedzania, pojęć i wyborów tematycznych”? Jedynie „wypowiedzanie” odbywa się tu środkami wizualnymi, temat zaś maluje się, a nie o nim pisze.

Inne niż znane z historii sztuki regularności próbował wskazać Jacques Rancière, pisząc o *reżimach sztuki*. Nazywał tak „pewien specyficzny typ relacji między sposobami produkcji oraz praktykowania sztuki, formami działalności tych praktyk i sposobami pojęciowego ujęcia jednych i drugich”. Wyróżnił w ten sposób trzy „zasadnicze” reżimy: etyczny reżim obrazów, podporządkowany platońskiemu pytaniu o relację obrazów do prawdy i o ich skutki dla wspólnoty politycznej; reżim przedstawieniowy, zorganizowany wokół problemu naśladownictwa; wreszcie – reżim estetyczny, zajmujący się sztuką jako zjawiskiem osobnym i wyjątkowym, przez pryzmat tego, jak można ją postrzegać. Każdy z reżimów „uprzywilejowuje nie tyle typ sztuki,

⁷⁰ H. Bloom, *Lęk przed wpływem: teoria poezji*, tłum. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Universitas, Kraków 2002. Cytowania ze s. 49–59.

ile sposób odnoszenia się do sztuki”. Mogą one współwystępować w jednym czasie, a nawet w jednym dziele⁷¹.

Krytycy i historycy sztuki mówią czasem o „zwrotach” w sztuce. Mniej lub bardziej świadomie przywołują wtedy koncepcję cyklu paradygmatycznego opisanego dla nauk przyrodniczych przez Thomasa Kuhna⁷². Jeśli rozwiniemy ten ograny skrót, idąc za Kuhnem, trafimy na przetasowanie wydarzeń dyskursu sztuki, mogące nam wciąż coś ciekawego powiedzieć.

W tym, jak funkcjonuje sztuka akademicka w połowie XIX wieku, jej wychowankowie zauważają coraz więcej nieścisłości, luk, paradoksów. Czy jest ciągle sens malować „konia jak żywego”, gdy fotografia dużo lepiej oddaje szczegóły i nastrój chwili, w dodatku otwierając oczy na nieznanie wcześniej, niedbale i przypadkowe kadry? Czy warto ubierać akt w szaty mitologiczne, gdy miejskie życie kipi nową modą i techniką, zabawą i erotyzmem? Eksploracja tych luk i pytań rodzi nowe ciekawe pojęcia oraz rozwiązania, nową wizualność, nowe sposoby pracy i formy życia artystycznego. Rośnie grono zwolenników nowej sztuki, instytucjonalizuje się ona w postaci własnych cyklicznych wystaw i galerii, wreszcie zaczyna być nauczana. Staje się nowym, zwycięskim paradygmatem, który zaczyna być kontestowany przez późniejszych fowistów, kubistów, suprematystów, co doprowadza wreszcie do kolejnego wielkiego zwrotu paradygmatycznego – początku sztuki konceptualnej. Możliwość rekonstrukcji takich cykli to kolejny argument za ujmowaniem sztuki jako ponadpokoleniowego dyskursu.

Kicz, intersubiektywność oceny, opadanie treści

Wróćmy do postawionego na początku rozdziału pytania o kicz. Jeśli spojrzymy na sztukę jako na dyskurs, ponadpokoleniową dyskusję w języku braw, form, gestów i postaw, przędzę relacji wpływów i odniesień, rywalizację z poprzednikami, w której należy brać pod uwagę, co powiedziano wcześniej, to na uznanie nie możemy już patrzeć jako na arbitralne. Nie wystarczy też powiedzieć, że jest konstruowane instytucjonalnie przez świat sztuki, ani że wynika ze struktury pozycji w polu sztuki (o czym wkrótce). Przypomnieliśmy bowiem o ważnej podstawie intersubiektywności oceny jakości sztuki – kontekście długiej historii dyskursu sztuki oraz jego najnowszych stadiów⁷³.

⁷¹ J. Rancière, *Dzielenie postrzegalnego: estetyka i polityka*, tłum. J. Sowa, [w:] idem, *Dzielenie postrzegalnego: estetyka i polityka*, tłum. M. Kropiwnicki, J. Sowa, Korporacja Ha!art, Kraków 2007, s. 78–94.

⁷² T. S. Kuhn, *Struktura rewolucji naukowych*, tłum. H. Ostromecka, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1968.

⁷³ Socjolożka sztuki Natalie Heinrich tak przypominała o „wymiarze czysto estetycznym” pracy artystycznej: „Tylko jednak cynicy (lub niektórzy socjologowie) sprowa-

Foucault stwierdził, że dyskursy mają swoje reguły i procedury wykluczania. Piętno kiczu jest właśnie takim wykluczeniem dyskursu sztuki. Innym – jest etykieta naiwności. Czerpiąc z powyższej interpretacji sztuki jako dyskursu, można pokusić się o uchwycenie reguły, która stoi za ich orzekaniem. Kicze to wytwory praktyk artystycznych, które zostały już wyeksploatowane i odrzucone na poprzednich stadiach dyskursu sztuki, które jednak przedstawiono pod ocenę, pretendując do uznania, współcześnie. Kiczarze i naiwni – jakkolwiek na różne sposoby i z innych powodów – podejmują dyskusję na dawnym stadium dyskursu. Wkraczają w jego nurt, nie zdradzając świadomości tego, że debata potoczyła się dalej, sploty wybują i zasłoniły dawne problemy i formy, tkanka zgęstniała i nie każde połączenie jest ciągle ożywcze. Zagubili się, odkrywają łądy niegdyś gęsto zaludnione, a dziś opuszczone. Odpowiadają na wyzwania postawione zbyt dawno, by ktoś dziś podjął rozmowę. Nie było im dane zdobyć dyspozycji i wiedzy do nawigowania po złożonej społeczno-kulturowej przestrzeni, jaką jest sztuka współczesna.

W tym samym duchu można udzielić odpowiedzi na pytanie, czemu współcześnie kicze znajdują tak wielu amatorów, podczas gdy galerie i muzea sztuki współczesnej są przyjemnością niszową. Intensywna aktualność dyskursu sztuki dociera bowiem powoli poza węższy świat społeczny, gdzie jest produkowana. Pomocne będzie tu pojęcie ukute przez polskich etnografów: *opadanie treści*. Chodzi o proces przedostawania się treści kultury wysokiej do praktyk kultury ludowej. Potrzebuje on czasu. Łatwo zapomnieć o historycznym pochodzeniu przekonań i praktyk ludowych, traktując je jako samoistne i niezmiennie (czyli poddając je *mityzacji* w rozumieniu Ronalda Barthesa).

Zastanówmy się jednak nad tym, że dziś przeciętny drobnomieszczanin za sztukę godną własnej ściany uważa pejzaż impresjonisty – będący radykalnym zerwaniem i skandalem sto pięćdziesiąt lat temu. Jednocześnie wciąż razi go wideoinstalacja lub performans sprzed lat pięćdziesięciu. Zwrócenie uwagi na jego poziom erudycji i ilość czasu wolnego jest tylko częścią wyjaśnienia. Odpowiadają za to także kulturowa inercja, powolność opadania treści⁷⁴.

dzają hierarchię świata artystycznego do zdolności poruszania się w kręgach uznania, zapominając o wymiarze czysto estetycznym wyborów twórcy w przestrzeni właściwych mu możliwości artystycznych (wymiarze estetycznym), który najprawdopodobniej zdecydowanie o trwałości jego sukcesu artystycznego, zdolności wyjścia poza ramy kariery tu i teraz, by osiągnąć trwale uznanie”. N. Heinich, *Być artystą: rzecz o przekształcaniach sztuki malarzy i rzeźbiarzy*, tłum. L. Mazur, Vizja Press and IT, Warszawa 2007.

⁷⁴ Refleksja ta pojawia się w pracach historyków mentalności ze szkoły Annales i ich kontynuatorów. Na przykład ustęp z pracy M. Vovelle’a: „gest, praktyka, a również wiara mas postępują za nimi [pismami uczonych mężów i modlitewnikami szlachty, w średniowieczu – przyp. P.Sz.] ze znacznym opóźnieniem”, M. Vovelle, *Śmierć w cywilizacji Zachodu: od roku 1300 po współczesność*, tłum. O. Swoboda et al., Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004, s. 37. Por. „Opóźnienie poznawcze wynosi około sto lat. Większości

Archeologia i genealogia sztuki. Dzielenie postrzegalnego

Czy dla tak rozumianego dyskursu sztuki możliwa jest archeologia i genealogia? Wskazówki archeologiczne Foucaulta przywodzą na myśl pracę, jaką wykonywali od dawna historycy sztuki. Badali szerszy, niż choćby historycy idei, zakres praktyk dyskursywnych. Gros energii wkładali w wyszukiwanie historycznych regularności i reguł powstawania sztuki – ze zmiennym powodzeniem. Zbyt łatwo ufali jednak, jak zauważyłby Foucault, zastanym procedurom porządkowania.



30. Wilhelm Sasnal, *bez tytułu*, 2017 rok

Pracą podobną do genealogicznej zajmuje się z kolei od lat 90. XX wieku wielu zaangażowanych kuratorów. Odczytani w pracach Foucaulta i jego kontynuatorów, takich jak choćby Edward Said i Judith Butler, zestawiają wystawy-śledztwa wokół palących współczesnych tematów, w tym aktualnych relacji dominacji. Chcąc poznać kolekcję współczesnego europejskiego muzeum sztuki, mamy

«współczesność» kojarzy się z impresjonizmem i kubizmem». A. Żmijewski, *Drżące ciała: rozmowy z artystami*, Bytomskie Centrum Kultury, Korporacja Ha!art, Warszawa–Bytom 2006, s. 120.

dziś większe szanse trafić na tak skomponowany remiks niż na tradycyjny wykład chronologiczny. Również sami artyści potrafią podjąć wyzwanie. Genealogię polskiej duszy próbuje sklejać ze ścinków *Potopu* i pornosów Tomasz Kozak⁷⁵.

Współczesna sztuka zaangażowana najlepiej pokazuje, na jak wiele sposobów dyskurs sztuki może wchodzić w relacje z władzą i wiedzą. Przypomina stare sojusze i spory z tronem, ołtarzem oraz katedrą. Wchodzi w nowe. Korzysta z wywrotowej wiedzy dyskursów emancypacyjnych – podejmując ich tematy, kierując się ich etyczną wrażliwością, dostarczając im nowej wizualności, ale też krytykując je od środka. Wreszcie, także atakując zastany „podział postrzegalnego” (*le partage du sensible*)⁷⁶. Politykę wyprzedza bowiem pewien „system odczuwalnych pewników” odnośnie tego, co w ogóle można zobaczyć, usłyszeć, wypowiedzieć, zrobić czy pomyśleć (*sensible* znaczy zarazem „poznawalne zmysłowo”, jak i „sensowne”, „rozsądne”⁷⁷). Chodzi tu o „dzielenie przestrzeni, czasu i form aktywności, które określa, w jaki sposób możliwy jest udział w tym, co wspólne”. Jeśli ktoś wątpi w występowanie owych pewników, niech przypomni sobie kilka warunków, które określają, kto na forum jego własnej wspólnoty politycznej może zabrać głos. Czy może to zrobić krowa prowadzona na rzeź? Czy może zabrać głos krajobraz?⁷⁸ W europejskiej polityce jeszcze niedawno mogła działać i wypowiadać się konieczność historyczna (i byli ludzie, którzy ją odczuwali). Ludzie uchodzący przed wojną z krajów nieeuropejskich byli niewidoczni dla wspólnoty politycznej Polaków, lecz z oporami do niej włączani. W czasie „kryzysu migracyjnego” 2015 roku stali się widoczni, lecz odmówiono im wstępu. Jacques Rancière zauważa, że jest to problem tyleż polityczny, co estetyczny, czyli dotyczący poznania zmysłowego. Być może tylko sztuka może sprawić, że „odczuwalnym” – poznawalnym zmysłowo i sensownym – stanie się dla jej odbiorcy to, że krowa jest podobnie odczuwającą żywą istotą. Każdy uchodźca zaś, niezależnie od koloru skóry, wyznania i pochodzenia, to wielowymiarowy człowiek z unikalną historią życia i doświadczeniem. Właśnie w dzieleniu postrzegalnego Rancière widzi „stawkę politycznej gry”.

⁷⁵ Sam nie podążę za żadnym z programów Foucaulta w tym miejscu. Nie aspirowała do tego również powyższa argumentacja. Próbą genealogicznej krytyki był za to mój opublikowany w innym miejscu esej o geniuszu i talencie: P. Szenajch, *Wczesny regres geniuszu...*

⁷⁶ J. Rancière, *Dzielenie postrzegalnego...* Cytaty ze s. 65 i 69.

⁷⁷ Uwaga za: K. Mikurda, *Słownik terminów Jacquesa Rancière’a*, [w:] J. Rancière, *Dzielenie postrzegalnego...*, s. 179.

⁷⁸ Te przykłady uwidoczniają pokrewieństwo Rancière’a z pracą teoretyczną Bruno Latoura. W terminach Latoura byłaby to kwestia, które propozycje zgłaszane przez rzeczników Kolektyw będzie brał pod uwagę. W terminach antropologii kulturowej ten sam problem można opisać tak: co potrafi uchwycić, a co odrzuca kulturowy system porządkowania. W terminach Lacana: co może zarejestrować porządek symboliczny. U Bergera i Luckmanna: jak konstruujemy wspólną rzeczywistość.

Monstra, czarne łabędzie, deformacje, bastardy

W pracach pochodzących z tego samego momentu historycznego i tych samych intelektualnych źródeł, co przytoczone krytyki autorstwa, Julii Kristevej udało się ukuć jeden z ważniejszych terminów literaturoznawczych i kulturoznawczych. Przez *intertekstualność* rozumie ona „tekstową interakcję, która wytwarza się wewnątrz jednego tekstu”, to „w jaki sposób tekst odczytuje historię i umieszcza się w niej”⁷⁹.

Kristeva rozjaśnia od razu swoją definicję, pokazując, jak pewien XV-wieczny romans dworski ukształtowany został przez uprzednio istniejące praktyki wypowiedzania się (do których zarazem finalny tekst wciąż odsyła): „scholastyka dyktuje sposób, w jaki książka jest podzielona na rozdziały i podrozdziały, a także dydaktyczny ton autora”, „poezja dworska przenika wraz z rolą, jaką odgrywa Pani, jako zsakralizowany ośrodek homoseksualnej społeczności [...]”; swe piętno odcisnęły też praktyki językowe związane z karnawalem, a nawet reklamowe okrzyki kupców renesansowego miasta.

Kristeva próbuje zwrócić uwagę na to, jak teksty włączają zastane praktyki językowe w swój obręb i jak odsyłają do innych tekstów. Mógłby to być zaledwie kolejny argument na rzecz dyskursywności sztuki – jak pokazują przykłady ciągłości i trwania, a z drugiej strony hołdów i coverów, w obrębie sztuk wizualnych zachodzą podobne relacje intertekstualne. Działania artystyczne również złożone są z wielu warstw praktyk uprzednich. Film zapożycza kadry z malarstwa, tematy z prasy i powieści, strukturę z dramatu. *Łaźnia męska* Katarzyny Kozyry zmaterializowała się jako wideoinstalacja, czyli hybryda rzeźby i filmu. Wkroczenie kobiety przebranej za nagiego mężczyznę do zakazanej dla niej przestrzeni było jednak zarazem performansem. To wreszcie odwołanie do XIX-wiecznego obrazu Ingres'a (wcześniejsza *Łaźnia Kozyry* miała nawet identyczny plan *tondo*). Całość zaś nasiąknęła znaczeniami dzięki dorobkowi kulturowych studiów nad rodzajem.

Kristeva pisze jednak także o tym, jak owo sprzężenie wypowiedzi stanowi ich transformację. Sprawia, że nowy tekst jest do nich nieredukowalny. „W materii tekstu powieściowego” – pisze Kristeva – owe uprzednie konwencje „przenikają się wzajemnie i wytwarzają ambiwalentną całość”, nową jakością, wyróżniającą się na tle wcześniejszej epoki.

⁷⁹ J. Kristeva, *Problemy strukturywania tekstu*, „Pamiętnik Literacki” 1972, t. 63, nr 4, s. 233–250. Cytowania ze s. 246–247. Wokół pojęcia intertekstualności toczyła się obfita debata teoretyczna. W tym miejscu tylko przypominam o nim jako istotnym kontekście dla próby interpretacyjnej w tym rozdziale. Przytoczenie wielu argumentów z tej dyskusji znaleźć można w artykule: R. Nycz, *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*, „Pamiętnik Literacki” 1990, t. 81, nr 2, s. 95–116.

Podobnie do Kristevej pisał Jacques Rancière o „rewolucji antyprzedstawieniowej” w malarstwie. Ukazał ją jako sformułowanie się nowej sztuki na styku między mediami: wierszem, typografią, ilustracją, scenografią, projektowaniem architektury i przedmiotów dekoracyjnych⁸⁰. Tym razem jednak nie chodziło o tkankę pojedynczego tekstu, lecz raczej o zerwanie między dwiema *formacjami dyskursywnymi*, czy też o *zwrot paradygmatyczny*. Zauważmy, że według Rancière’a to właśnie przesilenie powstało dzięki starciu się i spleceniu kilku względnie odgradzonych od siebie wcześniej dyskursów.

O transformacjach, modyfikacjach, przesunięciach w obrębie dyskursów wspominał raz po raz również Foucault. Transformacjom podlegają według niego rozliczne wyróżnione aspekty dyskursu: przedmioty, pojęcia, sposoby mówienia, strategie teoretyczne czy utrwalone sposoby porządkowania dyskursów. Jak pisał Foucault, warunki, jakie muszą być spełnione, by pojawiły się nowe przedmioty, pojęcia czy teorie są „liczne i uciążliwe”. „Nie sposób mówić czego bądź w jakiegokolwiek epoce”, „niełatwo powiedzieć coś nowego”⁸¹.

Dyskurs nie przyjmuje łatwo propozycji radykalnie odmiennych. Czasem pojawiają się „monstra” na tle dyscypliny – jak Foucault nazywa wystąpienia, które nie spełniają zastanych reguł formacyjnych. Będą to na przykład odkrycia naukowe radykalnie odbiegające od dominujących teorii i metodologii swojej epoki i dyscypliny. Foucault podaje przykład „przegapienia” przez XIX-wiecznych biologów i botaników Mendla i sposobu, w jaki sformułował nowy przedmiot biologiczny – cechę dziedziczną⁸². Dyskurs sztuki – z oddalenia – lubuje się w skandalach przegapiionych monstrów, takich jak choćby van Gogh czy Mozart.

Jednocześnie, oryginalność nie interesowała Foucaulta tak, jak historyków idei czy historyków sztuki. Ustalanie porządku kalendarzowego pierwszeństwa i wtórności oraz przypisywanie według niego honorów nazywał złośliwie „miłymi, lecz spóźnionymi zabawami historyków w krótkich spodenkach”⁸³.

Czy Mozart był czarnym labędziem?

Nici łączące monstra z tłem epoki – wcześniejszą sztuką czy nauką – sprawnie i chętnie odnajdują potomni. Jednak w momencie, gdy te wielkie dzieła się pojawiały, uderzały współczesnych jak obuchem lub też nie zostawały zauważone. Nie mieli bowiem uszu do słuchania ani oczu do patrzenia. *Novum* wykroczyło poza dotychczasowe *reguły formacyjne*, złamało *podział postrzegalnego*, posu-

⁸⁰ J. Rancière, *Dzielenie postrzegalnego...*, s. 74–75.

⁸¹ M. Foucault, *Archeologia wiedzy...*, s. 52.

⁸² M. Foucault, *Porządek dyskursu...*, s. 25–26.

⁸³ M. Foucault, *Archeologia wiedzy...*, s. 168. Nie o to też chodzi w jego analizie dyskursu ani też w moim własnym uwypukleniu dyskursywności sztuki.

nęło dyskusję lub też rozciągnęło *przestrzeń możliwości* w rejon, gdzie nie dotarli jeszcze współcześni.

Głośną w ostatnich latach próbą przemyślenia tego typu zdarzeń była koncepcja *czarnych łabędzi* Nassima Nicholasa Taleba. To rzadkie zjawiska, zupełnie niespodziewane w momencie zajścia, ale o olbrzymim oddziaływaniu. Dopiero z oddalenia wydają się możliwe do przewidzenia i eksperci licytują się na orzekanie o ich „przyczynach”⁸⁴.

Warto o tej koncepcji wspomnieć również dlatego, że właśnie w *czarnych łabędziach* wzorzec dla pożądanej sztuki widzą autorzy jednego z dwóch głośnych polskich manifestów artystycznych pierwszej dekady XXI wieku. Niezwykle rzadkie zdarzenia są dla nich jedną z przesłanek ponownego obwieszczenia autonomii sztuk, na przekór opisom jej historyczności czy instytucjonalnych uwikłań⁸⁵. Być może popełniają jednak pewien błąd logiczny. Taleb uderza swą koncepcją w zaufanie do indukcyjno-dedukcyjnie ustalonych pewników na podstawie choćby tysiącleci uprzednich doświadczeń i obserwacji. Tym bardziej we wszelkiej maści prognostyków i futurologów. Na wzór Foucaulta przypomina o roli zera i przypadku. Jednak, odwracając jeden z przykładów z książki Taleba: to, że Wezuwiusz wybuchł niespodziewanie dla mieszkańców Pompejów, nie oznacza, że długo nie pracowały na to powolne przemieszczenia formacji geologicznych i nurty płynów magmy. Podobnie, późna sztuka Mozarta była niespodziewaną eksplozją, na którą nie był gotów kanon smaku wiedeńskich dworzan⁸⁶. Nie oznacza to jednak, że nie była ona ugruntowana w muzyce poprzedników, zastanych stylach, szkołach i formach, które Mozart świetnie znał, rozwinął i zmodyfikował.

Porównajmy to z eksperckim komentarzem do rozwoju artystycznego Mozarta, który cytuje Norbert Elias (mowa o trzech koncertach z lat 1785–1786):

Dwa pierwsze [...] robią wrażenie, jakby Mozart wyczuł, że *posunął się za daleko, że przecenił możliwości publiczności wiedeńskiej i przekroczył granice muzyki „towarzystwiskiej”* – albo też po prostu czuł, że zaczyna tracić łaski słuchaczy i próbował znów ich podbić, nawiązując do dzieł, które zapewniły mu sukces⁸⁷.

„Przekroczył granice muzyki” – znanej, uznawanej, którą postrzegać i odczuwać potrafiła publiczność, do której skłonność publiczność posiadała. „Posunął się

⁸⁴ Taleb N. N., *The Black Swan: The Impact of the Highly Improbable*, Penguin Books, London 2007.

⁸⁵ Chodzi o *Manifest Nooawangardy*, do którego odniosę się szerzej w rozdziale *Kto namalował „Śniadanie na trawie”?* w trzeciej części książki. Pisałem też o nim w tekście: P. Szenajch, *Jak być skutecznym i nie stracić esencji?*, [w:] Żmijewski. *Przewodnik Krytyki Politycznej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2011, s. 97–116.

⁸⁶ Por. N. Elias, *Mozart...*, s. 55–59.

⁸⁷ A. Einstein, *Człowiek i dzieło*, przeł. A. Riegier, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1983, s. 312. Cyt. za: N. Elias, *Mozart...*, s. 56. Wyróżnienie kursywą – P.Sz.

za daleko” – jakby rozwojem muzyki kierowała pewna logika formacyjna, według której można posuwać się do przodu, w kierunku horyzontu wyobraźni i poza tenże, ale też cofnąć, gdy traci się publiczność. W każdym razie zgodzić się trzeba z Talebem, że nie zawsze „historia pełza”, równie często dokonuje „skoków” – i jeden z takich skoków wypracował Mozart.

Bękarty Gombrowicza

Kilkanaście lat przed dyskusją Barthesa i Foucaulta oraz przed ukuciem przez tego pierwszego figury *Skryptora*, Witold Gombrowicz w podobny sposób podał receptę na własne pisarstwo⁸⁸.

Polega ona na niekontrolowanym, półautomatycznym, strumieniowym pisaniu, a potem wertowaniu spisanych stron w poszukiwaniu sporadycznie rozrzuconych na nich obiecujących scen, pojedynczych zdań czy metafor. Następnie Gombrowicz zaleca przepisywać wielokrotnie tekst wokół odcędzonych w ten sposób załączków i znów przeszukiwać. We wpisie tym padają frazy o „samorodnym, na oślep stwarzającym się dziele” czy o „poddawaniu się biernie dziełu”. Wspomina też o „własnej logice”, której mocą „wszystko zacznie się pod palcami zaokrąglać”, „sceny, postacie, pojęcia, obrazy zażądają swego dopełnienia i to, co już stworzyłeś, podyktuje ci resztę”.

Jednak kto jak kto, ale Gombrowicz nie był pasywnym skrybą. Wspomina, że równolegle „nie przestaje ani na chwilę panować nad dziełem”. Przeszukując urobek spisanego strumienia, za każdym razem „szuka pierwiastka podniecającego – twórczego – tajemniczego – objawicielskiego”. Poddaje więc tekst ocenie przez pryzmat swej wiedzy (na tle której coś może być tajemnicą lub objawieniem) i artystycznego libido (które szuka podniet).

Opisuje więc coś w rodzaju agonu – jednak już nie między dwoma silnymi twórcami, ale między własną podmiotowością a językiem, czy też dyskursem, który zinternalizował i który w chwilach zawieszenia kontroli przezeń mediumicznie płynie. Gombrowicz wybija nawet tę myśl sugestywną metaforą: „pomiędzy tobą a dziełem powstaje walka, taka jak pomiędzy woźnicą a końmi, które go ponoszą”.

Cały wywód podsumowuje tak:

I w ostatecznym rezultacie: z walki pomiędzy wewnętrzną logiką dzieła a moją osobą (gdyż nie wiadomo: czy dzieło jest tylko pretekstem, abym ja się wypowie-

⁸⁸ W. Gombrowicz, *Dziennik 1953–1956*, red. J. Błoński, Z. Górzyna, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1988, s. 124–126. Wszystkie cytowania – ibidem. Wyróżnienie kursywą w ostatnim – P.Sz. „Zapis automatyczny” jako technikę literacką zachwalał już Andre Breton w *Manifeście surrealizmu II* z 1924 roku. Pokrewną techniką jest również pochodzący z początku XX wieku „strumień świadomości”.

dział, czy też ja jestem pretekstem dla dzieła), z tego zmagania rodzi się coś trzeciego, coś pośredniego, *coś jakby nie przeze mnie napisanego, a jednak mojego* – nie będącego ani czystą formą, ani bezpośrednią moją wypowiedzią, lecz *deformacją, zrodzoną między mną a formą, między mną a czytelnikiem, między mną a światem*. Ten twór dziwny, tego *bastarda*, wsadzam w kopertę i posyłam wydawcy.

Modyfikacja stawką

Monstrum, czarny labędz, deformacja, bastard – to kolejne słowa na opisanie nowej sztuki. Wskazują na pojawienie się czegoś nieoczekiwanego i radykalnie odmiennego, co jednak łączą więzy krwi z przodkami.

To właśnie *modyfikacja dyskursu* wydaje się dziś kluczową stawką świata sztuki – zarazem kontynuowanie i przekroczenie go, wtargnięcie w nieoczekiwane rejony. Tak właśnie można ująć to, czemu poświęcają długie dnie i noce artyści w swoich pracowniach, dla czego rezygnują z innych dróg kariery, dla czego znoszą społeczne i biograficzne koszty wyboru tej drogi życiowej.

To coś nieco innego niż powiedzieć, że stawką jest oryginalność, zaznaczenie śladu w hierarchii pierwszeństwa. Innego także niż powiedzieć, że stawką jest wywarcie wpływu na innych. To również więcej niż stwierdzenie Natalie Heinrich, że w świecie sztuki panuje *reżim osobliwości* (*régime de singularité*), który docenia to, co niepowtarzalne i nietypowe⁸⁹.

Chodziłoby raczej o wypracowanie różnicy⁹⁰, odkrycie nowego sposobu wypowiedzania się, nowej wizualności, czy też nowej strategii działania – lecz nowych na tle dobrze rozpoznanej tradycji.

Być może dla sztuk wizualnych dałoby się opisać sposoby, na jakie artystom się to dotąd udawało. Tak jak Harold Bloom zrekonstruował zestaw „zabiegów rewizyjnych”, na jakie angielscy poeci próbowali w swych wierszach ująć wielkim poprzednikiem⁹¹. Wspólną zasadą tych uników jest według Blooma

⁸⁹ N. Heinrich, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Gallimard, Paris 2005.

⁹⁰ Por. wypowiedź P. Bourdieu: „Uczestnicy pola, na przykład przedsiębiorstwa, wielcy kreatorzy mody czy prozaicy pracują cały czas nad tym, aby się odróżnić od najbardziej im zagrażających rywali, aby pomniejszyć konkurencję i ustanowić monopol na obszarze konkretnego podsektora pola [...]”. P. Bourdieu, *Zaproszenie do socjologii refleksyjnej*, tłum. A. Sawisz, Oficyna Naukowa, Warszawa 2001, s. 81.

⁹¹ Wymienię spośród nich tylko kilka, w charakterze przykładu: *Clinamen* – to „odchylenie się” przez poetę od prekursora poprzez sugestię, w jego własnym wierszu, że dzieło prekursora do pewnego momentu szło dobrym torem, ale potem powinno się było odchylić w kierunku wskazanym przez następcę. *Tessera* – „poeta antytetycznie dopełnia prekursora”, zachowując jego terminy, ale zmieniając ich sens, „jakby prekursorowi nie

„dezinterpretacja”, *misreading* lub też *poetycka omyłka*, czyli błędne, ale twórcze odczytanie. Co nieoczywiste, Bloom podkreśla, że *lęk przed wpływem* nie jest powodem takiego sprzeniewierzenia się mistrzom, ale właśnie jego skutkiem. Przychodzi później, w momencie zdania sobie sprawy, że własna twórczość jest zadłużona. Bloom wyjaśnia to tak:

Najpierw pojawia się silne błędne odczytanie; musi dojść do wnikliwej lektury, która przypomina zakochanie się w dziele literackim. Lektura ta jest często idiosynkratyczna, a prawie zawsze ambiwalentna, choć ambiwalencja nie musi być jawna. Gdyby nie specyficzne odczytanie Szekspira, Milтона i Wordswortha przez Keatsa, nie mielibyśmy ani Keatsowskich ód i sonetów, ani dwóch *Hyperionów*. Gdyby z kolei Tennyson nie przeczytał Keatsa, prawie nie byłoby Tennysona.

Wallace Stevens, który stanowczo zaprzeczał, jakoby zawdzięczał cokolwiek lekturze wcześniejszych poetów, nie pozostawiłby po sobie nic cennego, gdyby nie Walt Whitman. Czasem z niego szydził, prawie nigdy nie naśladował go otwarcie, a jednak Whitman w jakimś sensie zmartwychwstaje w poezji Stevensa [...].

Silne wiersze zawsze są zapowiedzią zmartwychwstania [...]. Zmarli mogą powrócić lub nie, ale ich głos rozbrzmiewa – paradoksalnie – nie dzięki wiernej imitacji, lecz dzięki agonistycznemu błędowi, który popełniają najzdolniejsi z następców, przy lekturze potężnych prekursorów.

Twórczość zaczyna się więc od „zakochania się” w dawnych dziełach i ich „wnikliwej”, choć „idiosynkratycznej” lektury. Bloom lawiruje tu między dwoma znaczeniami słowa „lektura”, albo też traktuje je jako tożsame. Po pierwsze, ma na myśli osobny odbiór dzieła wynikający z wyjątkowości doświadczeń i uwikłań każdego człowieka, które sprawiają – jak powiedziałby Eco – że każde dzieło sztuki jest *polisemiczne* i *otwarte*. Po drugie, chodzi o odczytanie w przestrzeni wiersza – nawiązanie i rewizję we własnej twórczości. Warto przypomnieć, że także *lęk* opisany przez Blooma nie targa emocjami i ciałem pisarza „lecz jest lękiem spełnionym w eseju, wierszu, powieści, sztuce czy opowiadaniu”.

Supel, filtr, tygiel – osobne doświadczenie

„Idiosynkrazja lektury”, o której pisze Bloom, wydaje mi się dokładnie tym samym, co miał na myśli Gombrowicz, pisząc o „deformacji, zrodzonej między mną a formą, między mną a czytelnikiem, między mną a światem”.

udało się pójść dostatecznie daleko”. *Demonizacja* – „późniejszy poeta otwiera się na moc, która zaczyna [go] oddzielać od osoby rodzica” i zaczyna ją postrzegać jako zewnętrzną wobec niego, a to po to, „by uogólnić i zatrzeć oryginalność tego drugiego”. H. Bloom, *Lęk przed wpływem...*, s. 57–59 i n. Następujące uwagi i cytaty na podstawie s. 20–23.

Przygodność partykularnego doświadczenia, gęstwina uwarunkowań i uprzednich wpływów – stają się *filtrem*, przez który przepuszczony zostaje dyskurs; *pryzmatem*, na którym się załamuje. Działanie artystyczne jest zarazem *węzłem* na wątkach spójności i trwania wielu różnych dyskursów. Jest *tygłem*, w którym „mieszają się charaktery pisma”, zastane pojęcia, sposoby przedstawiania, formy językowe czy wizualne – jak pisał Gombrowicz: „idee, będące w powietrzu, którym wszyscy oddychamy”. Wszystko to „związuje się w pewien specjalny i niepowtarzalny sens”, który można potraktować jako tożsamy z podmiotowością, o którą walczą artyści („ja jestem tym sensem”)⁹².

Jeszcze raz: to, gdzie rzuci nas los, co zdążymy pochłonąć zmysłami, dziwactwa naszych rodzin, szczególnie mieszanka kapitałów, lokalna pamięć i wiedza, ciąg przewodników i przyjaciół, wreszcie *Zeitgeist*: książki w księgarniach, nowe technologie, gorące wydarzenia – cała ta przygodność uwarunkowań czyni nas wyjątkowymi.

Przy tym nawarstwienie skłonności porusza nami jak kukłę, a stare dyskursy płyną przez nas i mówią nami, jeśli nie włożymy wielkiego wysiłku, by stawić im opór. Artysta szukający własnego głosu musi więc dokonać korekty dyskursu także o to szczególne doświadczenie, o własne dziedzictwo uwarunkowań i wpływów. Załamać dyskurs w miejscu, gdzie wszystkie wpływy zderzają się i kumulują. To z kolei znów nieodwracalnie zmieni jego samego.

Turniej

Modele historycznych potoków lub cykli, dyskusji, gry, a nawet rywalizacji spłaszczają pewną nieuchwytną jakość artystycznego wysiłku: to, co Gombrowicz nazwał „pierwiastkiem podniecającym – twórczym – tajemniczym – objawicielskim”. Dlatego chciałbym zaproponować jeszcze jeden model. Domeną źródłową metafory znów będzie agonistyczna rywalizacja słowna, tym razem jednak z kultury nieeuropejskiej. Ponadto, tym razem stawka będzie większa niż sama modyfikacja czy nawet uchronienie podmiotowości. Pracując nad tym rozdziałem, przypadkiem znalazłem w antykwariacie *Mały słownik klasycznej myśli indyjskiej*, o której, przyznam, wciąż wiem bardzo mało. W haśle *brahman*, przedstawiającym jedno z kluczowych pojęć hinduizmu, znalazłem opis turniejów zagadek zwanych *brahmodja*:

W okresie wedyjskim, w turniejach słownych, pełniących niezwykle ważną funkcję rytualną i kosm., brahman oznacza ukryty, niewyraźny związek zawarty w zagadce, która nie może być rozwiązana w bezpośredniej odpowiedzi na nią. Jest to więc ukryta energia, moc zawarta w samej zagadce, a nie w jej rozwiązaniu.

⁹² Do filtrów, supłów, zgęszczeń i tygła należałoby dodać jeszcze pojęcie fałdy (*pli*) Foucaulta i Deleuze’a.

Turniej słowny odbywał się jako kilka serii wyzwań i odpowiedzi. W każdej rundzie zawodnicy zadawali sobie wzajemnie pytania w postaci zagadek.

Gra toczyła się o to, aby na zadaną zagadkę dać odpowiedź nie wprost, ale odpowiedzieć podobną lub jeszcze wymyślniejszą, oddającą ukryty charakter tej poprzedniej. W ten sposób zawodnik udowydniał, że dostrzegł ukryty związek zawarty w pytaniu i potrafił go przenieść na swoją zagadkę.

Ten, kto wytrzymał najdłużej, kto potrafił utrzymać subtelną nić związku między kolejnymi zagadkami, i w końcu zmuszał przeciwnika do milczenia – wygrywał. Mówiono o nim: „Ten oto brahman jest najwyższym niebem mowy”⁹³.

Wśród wielu znaczeń zawartych w pojęciu *brahman* jest i takie: „inherentna siła, która powoduje rozrost i rozwój”. Autor definicji wskazuje też, że samo słowo pochodzi prawdopodobnie od „rosnąć, nabierać siły, puchnąć”.

Jeśli więc mielibyśmy szukać siły, która napędza modyfikacje dyskursu sztuki, przesuwa jego horyzont i odpowiada za jego obfitość i żywotność – to jedną z odpowiedzi może być „ukryta energia” „zawarta w samej zagadce, a nie w jej rozwiązaniu”. Energię tę przekazują sobie artyści, odpowiadając na zagadki poprzedników „nie wprost”, ale wiele myśląc nad „ukrytym charakterem tej poprzedniej”. Dają też znać publiczności, że „dostrzegli ukryty związek zawarty w pytaniu” i próbują go „przenieść na swoją zagadkę”.

Motyw pewnej dziwnej energii zawartej w dziełach, krążącej między artystami a ich mistrzami czy między artystą a publicznością – także powracał w moich wywiadach.

Poprzedni rozdział traktował o wieloletnim, intencjonalnym treningu ręki i oka w dawnych technikach plastycznych, niezbędnym do spełnienia instytucjonalnego wzorca oczekiwań wobec artysty. Mam nadzieję, że stało się teraz jasne, że był to zarazem rozdział o przyswajaniu praktyk dyskursywnych sztuki. Rozważania teoretyczne o wczesnym zarażeniu się dyskursem sztuki i o wcielaniu tegoż dyskursu powrócą jeszcze w części czwartej. Wpierw przyjrzymy się jednak, jak artyści nawiązywali relację ze sztuką na dalszych etapach rozwoju.

⁹³ T. Herrmann *et al.*, *Mały słownik klasycznej myśli indyjskiej*, Wydawnictwo Naukowe Semper, Warszawa 1992. Wyróżnienie kursywą – P.Sz. Por. G. Thompson, *The Brahmodya and Vedic Discourse*, „Journal of the American Oriental Society” 1997, t. 117, nr 1, s. 13–37.

Litanie do mistrzów, w bezpiecznej odległości

Wypowiedzi o uwikłaniu w dyskurs sztuki rozsiane są obficie w moich wywiadach. Moi rozmówcy wydają się świadomi dyskursywności sztuki nowoczesnej, niektórzy bardzo intensywnie.

W wywiadach wielokrotnie wybrzmiewały całe litanie nazwisk klasyków ważnych dla moich rozmówców oraz nazw nurtów, które na nich wpłynęły. Działo się to spontanicznie lub w odpowiedzi na pytania niezwiązane z problemem historyczności sztuki. Nazwiskom towarzyszyły zwykle krótkie szkice postaw artystycznych lub ważnych cech twórczości.

W rozmowie ze Zbigniewem Rogalskim, po pytaniu o użyte przez niego określenie „dobre malarstwo”, nastąpiła taka oto wymiana:

B: Powiedziałeś, że ono powinno być „dobre, ale też tworzyć klimat”. Co to jest ten „klimat” i co to jest to „dobre”?

R: „Dobre” to tak bardzo skrótowo... [...]

Bo dla mnie bardzo dobrym malarstwem był przykład Cy Twombly. Właściwie można powiedzieć, że to były jakieś bazgroły. Ale robił to bardzo szczerze i rzeczywiście to było przekonujące.

Tak samo Pollock, który chlapał, jest dla mnie po prostu superważnym, miłowym krokiem w malarstwie. Czy Rothko. Ludzie, którzy już w ogóle zgubili formę. Że już tej formy nie było, tylko było działanie... bardzo, bardzo egzystencjalne. Działanie na emocje, na przykład w przypadku Rothko. To są po prostu totalnie emocjonalne obrazy. (...)

B: A czy to „dobre”, to znaczy konceptualne?

R: Nie, właśnie niekoniecznie. W sumie niewielu lubię malarzy, niewielu cenię, ale to są bardzo różne postawy. Na przykład uwielbiam Pollocka. Bardzo go cenię za to, do czego doszedł. A jednocześnie na przykład bardzo lubię Eda Ruscha, który robi – nie wiem, czy ty kojarzysz – takie maluje motywy z podpisami, z napisami. Najczęściej robi białe napisy i jest jakieś tło, nie wiem, góra.

B: Takie jakby napisy do filmów.

R: Trochę to tak wygląda. Ale on robi tego bardzo dużo i one są naprawdę bardzo mocno znalezione, te hasła. Jak się w to wczujesz, to rzeczywiście są bardzo inteligentne, udane, nastrojowe. Słowa, myśli, które znaczą, odwołują się do tego wizerunku, który jest pod spodem. To jest intelektualne bardzo malowanie.

U Pollocka to jest dzicz. Po prostu jak zapis rytualnego tańca. Jak on stał z tym chlapiącym pędzlem. Trudno jakby powiedzieć, że Pollock był dobry technicznie, bo to już wymyka się kompletnie. Jest ponad to zupełnie.

Więc ja jestem bardzo, bardzo tolerancyjny, jeśli chodzi o różne sposoby malowania czy tworzenia.

Uważam, że... Jak Kubrick był dobry, był jakimś totalnym mistrzem kina... Tak samo Pollock... To są takie rzeczy, że aż trudno je ze sobą zestawić. Ale w każdej z tych postaw jest jakieś takie bardzo mocne przekonanie o tej właśnie wierności sobie. Jakby maksimum tego przekonania o słuszności tego, co się robi.

Pomińmy rozbiór poglądów na sztukę, które da się wychwycić w tej wypowiedzi. Zwróćmy uwagę na sam stosunek do klasyków, których prace są dla Rogalskiego „superważne”, których „lubi”, których uważa za „totalnych mistrzów”. Jest to wyznaczenie miłośne *fanboya*, dla którego Rothko, Ruscha czy Twombly są niczym towarzyszącymi codzienności pop-gwiazdorzy. To zarazem wywód znawcy, który zdołał przemyśleć i ustosunkować się do każdej z postaw, potrafi też z lekkością uchwycić, co w każdej z nich osobne. Uwagi te ujawniają wreszcie pogłębiony i złożony emocjonalnie stosunek do działań każdego z artystów. Kontekst tego wywodu – kontekst definiowania „dobrej sztuki” w wywiadzie biograficznym o stawianiu się artystą – uzmysławia, jak istotne są te relacje z minioną sztuką dla jego własnej pracy.

Dla ludzi nie żyjących na co dzień wśród producentów kultury ta zażyła relacja z poprzednikami niekoniecznie wyda się oczywista. Tym bardziej, gdy – jak w przypadku malarza Rogalskiego – są to wytwórcy wizualności niełatwo przekładalnej na angażujące pogawędki fandomu. Wiedza potoczna i szkolna podpowiadają ponadto, że twórca dobywa dzieła z wnętrza, samodzielnie. Na nic mu inni malarze.

Falowanie fascynacji

Tomasz Kozak, obrazowo rozprawiając o swych relacjach z poprzednikami, ujmuje wprost to, co u innych rozmówców może wychwycić dopiero oko badacza – jak zauroczenia kolejnymi nurtami i artystami odpowiadają za kolejne etapy jego artystycznego rozwoju. Nazywa to „sinusoidą”, „falowaniem” fascynacji czy też „przyływami” wpływu. Mówi o tym, że „kontakt” lub „spotkanie” z kolejnymi nurtami, dziełami i postawami stanowi „inspirujący impuls”. W jego przypadku były to kolejno: hiperrealizm, kapizm Jana Cybisa, polska neoekspresja Gruppy, następnie zaś ryciny Albrechta Dürera. Wszystko to, jak wynika z wywiadu, jeszcze zanim trafił na akademię sztuk pięknych.

Gdzieś w środku tej sekwencji opowiada, jak zetknął się z Nową Ekspresją:

Kiedy zdałem do liceum plastycznego i pojechałem na wakacje... To było lato '86 roku.

To pojechałem na te wakacje z dziennikiem Cybisa pod pachą. Znalazłem się na wybrzeżu, u mojej ciotki w Sopocie. I tam w sopockim BWA była retrospektywa Cybisa. Zafascynowany tym dziennikiem i tymże Cybisem, pomaszzerowałem na tę wystawę, z jego dziennikiem w plecaku.

Ale co się okazało? Gdzie trafiłem? Zupełnie przypadkowo. Otóż w tym samym, w tym samym momencie, na tym samym terytorium – właśnie też w tym sopockim BWA – odbywała się wystawa „Ekspresja lat 80.” przygotowana przez Ryszarda Ziarkiewicza. To było dla mnie niezłe łupnięcie. Bo ja już znałem Grupę, znałem tego Grzyba. Ale nagle wszedłem... Okazało się, że to nie jest tylko kilku facetów. Tylko, że to jest cała pokoleniowa formacja. Cała pokoleniowa fala. Że po prostu wszyscy, wszyscy mniej więcej w ten sposób malują, prawda? Wszyscy próbują jakoś konfrontować się, czy nawiązywać do rzeczywistości, w której po prostu żyjemy.

Wtedy Cybis, w tamtym momencie, kompletnie znowu zbladł, prawda? *To była taka sinusoida. To było takie falowanie.*

Bo z jednej strony były te *przyływy* generowane przez figury, nie wiem, przez Cybisa, przez te figury renesansowych mistrzów, prawda? To właśnie było to czyste, szlachetne rzemiosło.

A z drugiej strony był ten idiom agresywnego, ekspresjonistycznego, wywrotowego, obscenicznego, buntowniczego gestu malarskiego⁹⁴.

Kozak pamięta i szczegółowo wymienia swe olśnienia i bodźce niczym genealog własnej twórczości. Moim zdaniem nie mamy tu do czynienia zaledwie z uwiedzeniem przez historyczną optykę kuratorów. Za każdym razem Kozak wskazuje bowiem także wpływ na swoje zrozumienie, czym jest sztuka, co znaczy być artystą, jak należy się brać za artystyczną pracę. Mówi w tych momentach żarliwie i żywym językiem, wybijając się z kontemplacyjnego tonu przepracowanej wcześniej autobiografii. Mówi w sposób, który sugeruje, że przykłada do tego dużą wagę.

W sklepach papierniczych papieru pakowego było pod dostatkiem w połowie lat 80. Tutaj Grzyb uświadomił mi, że kurczę – no, cholera – mogę działać, prawda? Właśnie to jest... To jest pierwsza... To jest istotny element. Czyli ta Nowa Ekspresja, z którą skonfrontowałem się na żywo.

Druga sprawa to była książka z tej serii z Kleopatry. Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe – to też było kompendium *Ekspresjonizm*. Dość mocno tę książkę w owym czasie czytałem, fascynując się tym heroicznym, awangardowym ekspresjonizmem. Właśnie pod wpływem Gruppy.

Trzecia sprawa, trzeci bardzo istotny punkt odniesienia, to był obraz, który zobaczyłem w książce Richtera *Dadaizm*. To jest taki – właśnie już nie pamiętam – bodajże gwasz czy akwarela Grosza *Pogrzeb*, poświęcony Oskarowi Panizza. To była taka groteskowa ekspresjonistyczna sceneria, przedstawiająca figury rodem z Republiki Weimarskiej przemieszane z Chrystusem niosącym krzyż, z jakimiś motywami... Drapieżnymi motywami politycznymi i blasfemicznymi. I to również – ta blasfemia obecna w pracach Gruppy, ta obscena obecna w pracach Grzyba – gigantyczne penisy – ta drapieżność Grosza – to było coś, co w sposób, no, powiedziałbym, jednak kluczowy – ukształtowało moje poczynania w owym czasie.

⁹⁴ Wyróżnienia kursywą we wszystkich wypowiedziach cytowanych w tym rozdziale – P.Sz.



31. Tomasz Kozak, *W kazamatach (piękna i elegancji)*, 2002 rok

I zacząłem malować obrazy wtedy – właśnie nawiązujące do poetyki Grosza, do poetyki Gruppy. Próbowalem robić takie rzeczy. Malując u siebie w pokoju na bardzo dużych płachtach papieru pakowego.

W jednym momencie związało się wiele wpływów. Wystawa, reprodukcje, lektury, ich strona wizualna, materialność, środki formalne, szczególna energia postaw artystycznych, polityczna wymowa. Poszczególne elementy mogą stanowić „punkt odniesienia”, „uświadomić”, „ukształtować poczynania” i – co najważniejsze – umożliwić, uruchomić działanie.

Przepracować dawną sztukę. Horyzont wyobraźni

Paweł Susid, podobnie jak Tomasz Kozak, niemal otwiera swą opowieść litaniami nazwisk i nurtów. Poprzedzają ją tylko krótkie informacje o „ulubionej pani” od plastyki w podstawówce i o ojcu dziennikarzu zajmującym się reprodukcjami sztuki.

To były lata 50. czy 60., jak sięgam pamięcią najwcześniej, czyli gdzieś początek szkoły podstawowej.

Więc Picasso, Matisse, te wszystkie historie. Zainteresowania amerykańską sztuką, abstrakcją.

Ale sam rozwój to oczywiście przebiegał tak, jak chyba u wszystkich. Od Matejki, od malarstwa opowiadającego, historycznego, realistycznego. Aż po odkrywanie dla siebie impresjonizmu i wszystkich tych historii.

Zaraz potem pojawiają się dwie nowe myśli:

To, jeśli chodzi o historię sztuki, ten rozwój. Nawet wydawało mi się, że zanim człowiek ukształtuje swój własny jakiś sposób przekazywania w sztuce, to przechodzi całą dotychczasową historię, podejmuje próby, bada.

Bo skąd by się to wzięło, że sztuka w danym okresie jest bardzo... Jest jakaś, konkretna. To wynika z tego, że całe to doświadczenie już mamy opanowane. Już mamy przerobione to doświadczenie sztuki poprzedniej.

Po pierwsze, Susid zdaje się sugerować, że artysta nie tylko winien znać historię sztuki nowoczesnej, ale też musi niejako „przerobić” ją samemu w kolejnych etapach swych fascynacji, a nawet we własnych próbach pracy artystycznej. Dopiero wtedy może przemówić własnym głosem. Podobną myśl wyraża w wywiadzie prowadzący wówczas z Susidem wspólną pracownię na ASP Leon Tarasewicz, mówiąc o jednym ze swoich studentów:

R: W tej chwili u niego największym problemem będzie *zgubienie estetyki z lat 80., do której jakby doszedł.*

B: Takie Neue Wilde trochę...

R: Ma, ma taki charakter Neue Wilde. Oczywiście bez świadomości tego, że to robi. Ale biorąc pod uwagę to, jak zaczynał trzy lata temu i to, co w tej chwili robi – to są to już duże postępy.

Ale tego rodzaju *rozwiązania uzyskuje się dopiero poprzez pracę.*

Biorąc pod uwagę, że dużo pracuje, jest szansa, za dwa lata, na jakby inny... Na *inną definicję tego, czym się zajmuje.*

Wykonanie prac w estetyce kolejnych nurtów dyskursu sztuki jest tu wskazane jako sposób na długofalowy rozwój artystyczny. Do jakiegoś nurtu się „docho- dzi”, a potem należy go „zgubić”. Celem jest wypracowanie własnych „rozwiązań”, „sposobu przekazywania”, własnej „definicji” artystycznego trudu poprzez wieloletnią praktykę.

W rozmowie z Susidem pada następnie myśl, że owo „przechodzenie do- tychczasowej historii” nie jest zaledwie drogą indywidualnego rozwoju artysty, lecz także doświadczeniem zbiorowym, odpowiadającym za historyczną zmien- ność sztuki i swoistość pracy artystycznej danej „epoki”.

Susid wiele opowiada o tym, jak dużą rolę w jego edukacji artystycznej od- grywał „korytarz” akademii, czyli nieformalne dyskusje studenckie i będąca ich częścią wymiana informacji o aktualnej sztuce. Także „latanie” po galeriach i wy- kładach, udział w życiu artystycznym. Dla ludzi dorastających w autorytarnym PRL-u te kanały informacji miały szczególną wagę z powodu ograniczonej trans- misji wiedzy o sztuce, uprawianej w globalnych centrach Europy Zachodniej i USA, do bloku komunistycznego.

Jak wiele zależało od „dostępu do wiedzy” o aktualnej sztuce z centrum, do- wiadujemy się z dygresji, w której Susid analizuje odmienny styl pracy swego pro- motora z ASP i innego artysty z tamtego pokolenia:

Pamiętam, jak kiedyś Świdziński, z którym byłem na plenerze, taki już starszy artysta konceptualista powiedział, że był na roku, studiował na roku z Tadeuszem Dominikiem, moim profesorem.

To mnie zaskoczyło, bo profesor Tadeusz Dominik był takim abstrakcjonistą, ale wywodzącym się z koloryzmu. Ta droga od Cybisa, jego profesora, była bar- dzo widoczna.

Natomiast Świdziński Jan⁹⁵ to już był czysty konceptualizm. Twórca nazwy „sztuka kontekstualna”. Performer.

On kiedyś mi powiedział, że właściwie sam zastanawiał się nad tym, jak to się stało, że taki rozstrzał tych zainteresowań, między nim a Dominikiem.

Powiedział, że być może dlatego, że *on miał rodzinę za granicą, która mu prze- sylała aktualne pisma z Francji.* Gdzie on *widział, czym aktualnie zajmują się artyści na Zachodzie.* I tym się zainteresował.

Natomiast ktoś, kto interesował się czymś innym, albo nie miał dostępu... [...]

⁹⁵ Na nagraniu i w transkrypcji – „Świdziński Janusz”, co jest pomyłką.

Jednak tu była później, po upadku komunizmu, odkrywana cała polityka kulturalna, którą prowadzono, jeśli chodzi o sztukę. *Brak dostępu. Jakiś brak wiedzy, brak wykształcenia, musiał też mieć wpływ na moje wykształcenie.*

Susid także skorzystał z możliwości, jaką stwarzała rodzina na emigracji. Odwiedzał brata w Szwecji, skąd jeździł „do Londynu, czy do Paryża, oglądać galerie, sztukę”. W wywiadach artystów tego pokolenia podróże na „Zachód” jawią się jako wydarzenia niezwykle, przełomowe i formujące. Susid z przejściem opowiada o swoim *Grand Tour* po europejskich stolicach. W opowieści tej nie pada jednak ani słowo o zabytkach czy nawet o konsumpcyjnym dobrobycie. Były to podróże po muzeach i galeriach:

Ja jeździłem i pracowałem miesiąc, czy półtora. Później, pamiętam, jednego roku, wtedy z moją dziewczyną, a obecnie żoną, żeśmy wykupili wycieczkę z Kopenhagi do Londynu. Dwutygodniową, za dużą część zarobionych pieniędzy. Po drodze, czyli w Göteborgu, żeśmy *ogłędali wszystko, co było w zbiorach tamtejszych*. Jadąc do Kopenhagi przez Malmo, tam *wszędzie były muzea*. Później do Londynu, gdzie już te dwa tygodnie żeśmy *non stop odwiedzali i Tate, i National Gallery, i muzea portretu, i British Museum. Wszystko, co było do zobaczenia*.

Byliśmy nawet wtedy na sławnej śpiewogrze *Jesus Christ Superstar*. I swingujący Londyn żeśmy zaliczyli. To nam splendoru przydawało po powrocie na uczelnię. Żeśmy chapsnęli trochę Zachodu, z pierwszej ręki, Londynu.

W następnym roku, albo dwa lata później, jak już kupiłem małego Fiata sobie – to też był olbrzymi rozwój. I miesiąc po uzyskaniu prawa jazdy zdecydowaliśmy się jechać razem, drogą lądową, do Paryża, żeby tamte *muzea zwiedzić*. Więc też jechaliśmy przez Amsterdam, Antwerpię, nie wiem czy w kolejności wymieniam, chyba Brukselę, do Paryża. Tam zatrzymaliśmy się u koleżanki, *i tam z kolei po drodze żeśmy te muzea, galerie odwiedzali*.

To już trochę dłużej trwało. Z duszą na ramieniu, pamiętam, wjechałem, po miesiącu prawa jazdy, na innych ulicach. Pamiętam tę drogę. W nocy, autostradę z Berlina Zachodniego, znaczy z Berlina do Niemiec Zachodnich – te oślepiające światła, to wszystko było silnym przeżyciem. Ale młody człowiek to odważnie... Tak że te podróże na pewno bardzo silnie...

Żona była rzeźbiarką, znaczy studiowała rzeźbę, więc pod Antwerpią *żeśmy zwiedzali park rzeźby*. [...]

To wszystko było ciekawe i należało do procesu edukacji. Chyba to już była końcówka studiów wtedy. Otwieraliśmy się na świat.

Pasja oglądania sztuki nie ustała z upadkiem komunizmu, pozostaje dla Susida częścią codzienności:

Myślę, że to jest równoznaczne, szukanie i oglądanie, z kształceniem. Chociaż są pewnie bardziej regularne formy zdobywania wiedzy na ten temat. Ale na razie nie narzekam. Korzystam ze wszystkich dostępnych źródeł, czyli mam kilka

miejsc w Internecie. Odwiedzam galerie, które są w Internecie. Kilka stron, które pokazują bieżące wystawy.

Ale przede wszystkim chodzę na wystawy, które są na miejscu, czyli w Warszawie.

Czy jak jestem na jakichś wyjazdach – staram się oglądać jak najwięcej

W wywiadzie Susida znajdziemy wreszcie ciekawą prywatną historiozofię rozwoju sztuki. Przy uważnej lekturze da się ją odczytać z niedopowiedzianych, rzucanych *en passant* uwag:

To było dla mnie bardzo ważne, widzę. Wielu artystów nie ma potrzeby oglądania tego, co się dzieje w sztuce aktualnej. Ja mam. Ja bardzo dużo oglądam i uczestniczę. Zastanawia mnie, w którą stronę to się rozwija. I jak to się dzieje, że sztuka idzie. Kto popycha? W jakich kierunkach?

W innym miejscu pada:

Co dawało to odkrycie sztuki zachodniej? (...) To jakiś był...

Bo dzisiaj też się dyskutuje o jakichś różnicach, prawda? Czy to wynika z *zapóźnienia*, czy ma wpływ udział w tym *nurcie rzeczy najnowszych*.

Są zatem ci, którzy „popychają”, jest jakiś „nurt rzeczy najnowszych”. Jest także jakaś sztuka „zapóźniona”, ciągnąca się w ogonie. W zwrotach tych porbrzmiewa kluczowa myśl tradycji modernistycznej: o sporze heroicznej forpocztoty i zasiedziałej ariergardy. Działa tu także reguła wykluczania wypowiedzi nieaktualnych, kiczu. „Zapóźnienie” zdaje się tu łączyć z niezajomością aktualnej sztuki, brakiem „potrzeby oglądania”. Jest wreszcie sugestia, że można wskazać pewien horyzont sztuki najnowszej, *cutting edge*, horyzont wyobraźni, do którego należy zmierzać i z którym należy się ścigać. W optyce foucaultowskiej byłyby to najdalej pociągnięte w danym momencie wątki dyskursu sztuki nowoczesnej, jej najnowsze modyfikacje.

Wertowanie wizualne, śledztwa

Motywy intencjonalnych poszukiwań, szperania, badania i odnajdywania inspirującej sztuki pojawia się we wszystkich moich wywiadach.

Grzegorz Klaman mówi o tym, jak przygotowując dyplom w konwencji *land artu* w latach 80., robił pierwsze tłumaczenia z amerykańskich czasopism i tworzył kolekcję reprodukcji klasyków nurtu, zupełnie nieznanych wówczas w Polsce.

Robert Kuśmirowski, podobnie, opowiada, jak podczas stypendium we Francji „spędził pół roku w bibliotece na wertowaniu wizualnym”. Opowieść ta przechodzi w ciekawą metaforę dla zgłębiania postaw dawnych mistrzów. Kuśmirowski przyrównuje tę aktywność do dociekań detektywa – dociekań, kto zabił:

Dlatego musiałem podociekać, przewertować historię. Aż pół roku spędziłem w bibliotece na wertowaniu wizualnym. Tylko i wyłącznie na przeglądaniu. Żeby zahaczyć się o rzeczy, które mnie z jakichś przyczyn, nie wiem jeszcze jakich, zainteresowały.

Odkładałem, następne i następne później brałem. Jako że robiłem dyplom, pracę dyplomową, to mogłem w bibliotece do pięciu książek dużych wziąć. Wziąć do domu i przez noc to, co sobie przesegregowałem, nagle się dowiadywałem.

Jeszcze wtedy chyba Internetu nie miałem. Ciężko było z Internetem. Gdzieś w dużych instytucjach był. W ogóle mało wiadomości. Tak, jak dziś, że mogę na temat danej pracy wszystko wyczytać, to bym jeszcze dłużej siedział.

Ale to mi wystarczyło, żeby się dowiedzieć o artyście – co robił, dlaczego, jak, w jakim okresie to powstawało, inspiracje. Wtedy ja też poznawałem przyczynę różnych chorych podejść twórczych. Nie to, że starałem się zmienić siebie i tak dalej postępować... Nie. Tylko to było tak, jakby dobry detektyw zbierał informacje, żeby dojść do genezy zabójstwa. Skąd ta pobudka i chęć unicestwienia kogoś? Życia? W tym przypadku – unicestwienia problemu, żeby stworzyć pracę. Żeby wydusić z niej jak najwięcej.

Znów, dociekania te nie przyjmują zaledwie formy wertowania książek. Zwróćmy uwagę na enigmatyczną wypowiedź Kuśmirowskiego:

Te postawy artystyczne – to już od pierwszych chwil zetknięcia się na studiach. Wcześniej sobie człowiek wykonywał różne dokumenty z racji, że cały czas się dowiadywał.

Nawet w rozmowie ze studentami innymi. Ktoś był zafascynowany i na przykład mocno robił twórczość – czy też jakby przerabiał twórczość danego artysty. I myśmy się też zaznajamiali z tym. Nie zawsze to były superznane postawy artystyczne. Dużo osób dogrzebywało się nawet do nowych trendów. Takiego street artu.

„Robić twórczość” danego artysty, „przerabiać ją”, „wykonywać dokumenty” w miarę dowiadywania się. W tych niekonwencjonalnych wyrażeniach może chodzić o samą fascynację i kolekcjonowanie wiedzy. Jeśli jednak spojrzymy na nie przez pryzmat wypowiedzi Susida i Tarasewicza o „przerabianiu” dawnych stylów, bardziej prawdopodobne jest, że Kuśmirowski mówił o wykonywaniu własnych prac zainspirowanych pomysłami na sztukę minionych nurtów.

Co ciekawe, Kuśmirowski wspomina, że w swych poszukiwaniach odnalazł o pół wieku starszego artystę, który pracował w bardzo podobny sposób. Kuśmirowski przedstawia go jako pokrewną duszę o zbliżonej wrażliwości. Jednak historyk sztuki przywiązany do hierarchii pierwszeństwa mógłby w nim raczej dostrzec oryginała, który ubiegł Kuśmirowskiego.

Później na przykład te realizacje Armana. Bardzo fajna twórczość. Poznałem dopiero we Francji. Arman, wspaniały rzeźbiarz. Okazuje się, że jego dobór materiałów i obiektów jest tak bardzo bliski mojemu, że jakbyśmy wpadli do jednej szopy

i on by miał wybrać obiekty do swoich prac i by wskazał je... A później ja bym wpadł do tej samej szopy – to bym pewnie te same wybrał.

Czyli nagle dowiaduję się, że ktoś podobnie może czuje, myśli, reaguje.

To, że Kuśmirowski mówi o tym zupełnie otwarcie jest zastanawiające. Nie wydaje się czuć *lęku przed wpływem*. Prawdopodobnie rzeczywiście doszedł do swojej strategii kolekcjonowania ogromnych ilości śladów przeszłości i aranżowania z nich symulacji przeszłości fantastycznych, niezależnie od francuskiego rzeźbiarza. Przypomina to jednak nieco odpowiedź na zarzut plagiatu, przypisywaną Molierowi: „biorę moją własność, gdziekolwiek ją znajduję”. Naprawdę silna podmiotowość nie przejmuje się chronologicznym pierwszeństwem.

Relacje wewnątrzdykursywne nie muszą być stosunkiem do postaci artysty-autora, ani też do postawy artystycznej rozumianej jako metoda pracy, wizja zadań sztuki czy też właśnie stosunek do sztuki uprzedniej. Agata Bogacka opowiada, jak w ramach swego dyplomu malarskiego studiowała zaledwie pewien aspekt wizualności dawnych dzieł – „powtarzane przez stulecia” kompozycje obrazów.

W ogóle wtedy najważniejsza była dla mnie kompozycja. Na dyplomie robiłam taką serię obrazów, która powtarzała kompozycje moich ówczesnych mistrzów. Maneta, Hockneya, Davida. Jeszcze kogoś? Nie pamiętam.

W każdym razie wtedy mnie bawiło, że te kompozycje... *Wybierałam takie kompozycje, które też nie były ich*. Tylko były powtarzane przez stulecia. Na przykład *Śniadanie na trawie* Maneta miało przynajmniej trzy wersje wstecz, aż do greckiej ryciny. Tak że mnie to bawiło, że to jest taki łącznik w czasie. A interpretacja już jest współczesna.

I jeszcze jeden sposób wypracowywania stosunku do poprzedników: Artur Żmijewski podszedł do tego bardziej jak reporter lub badacz społeczny niż jak ktoś pracujący w medium wizualnym. Gdy dowiadywał się o ciekawym artystycznym działaniu, dążył do kontaktu z autorem, odnajdywał tę osobę i nagrywał z nią wywiad. Ze zbieranych tak przez dekadę materiałów powstało przenikliwe kompendium polskiej sztuki krytycznej lat 90. – książka *Drżące ciała*.

Tysiące slajdów

Historia sztuki jest ważnym elementem programu nauczania w akademiach sztuk pięknych. Jej dobra znajomość jest wymagana już wcześniej, by w ogóle na ASP się dostać. Najwyraźniej jednak *curriculum* tego przeglądu cierpi na problem podnoszony w odniesieniu do polskiej edukacji wcześniejszych szczebli, zwłaszcza w zakresie historii czy literatury pięknej. Pozbawiony jest współczesności.

Agata Bogacka tak opowiada o swoich studiach:

Znaczy była masakra na studiach. Przez pierwsze dwa lata trzeba było się nauczyć jakichś tysięcy slajdów na pamięć po prostu. Co jest na slajdzie. Tak wyglądały egzaminy z historii sztuki. Przychodziło się, profesor wyświetlał slajd, na przykład rysunek w jaskini jakiejś tam. Ty musisz powiedzieć, co to jest [śmiech].

B: W sensie, że autora i datę?

R: Mhm, miejsce. A im wyższe lata, tym późniejsze lata w historii sztuki. Ale wszystko się kończyło na PRL-u. Także o współczesnej sztuce nie można się było dowiedzieć na akademii nic. Jak skończyłam studia, nie znałam żadnych nazwisk ze sztuki współczesnej, w której to miałam funkcjonować. Nie wiem, czy było inaczej na malarstwie, ale przypuszczam, że nie. Bo po prostu profesorowie byli wykształceni do jakiegoś tam momentu. Do tego momentu uczyli. A nikt zupełnie się nie interesował sztuką współczesną.

Zresztą wypowiadali się o tym z wielkim lekceważeniem. Tylko to, co było, się liczy [śmiech]. Nikt nie dorówna temu, co było.

B: Czy to było powszechne? Czy byli profesorowie, którzy trochę tam...?

R: Nie, nie. Powszechne. Nawet ten profesor Wasilewski od plakatu mówił, że teraz to są tylko mody. Oczywiście tak nie jest. Nie podobała mu się współczesna typografia, mimo że bywała bardzo dobra.

Ujawnia się więc specyficznie akademicki czy też szkolny stosunek do dyskursu sztuki. Do przeszłości dyscypliny przywiązuje się wielką wagę, każe się przez całe lata przyswajać „tysiące slajdów na pamięć”, jednak robi się to z pobudek konserwatywnych⁹⁶. Z alergią traktuje się nowsze stadia dyskursu. Sposób wdrażania dyskursu jest w tej wypowiedzi przedstawiony jako alienujący, nie wydaje się sprzyjać nawiązaniu pogłębionej relacji z mistrzowskim dziełem, jaką dostrzegam w wypowiedziach Rogalskiego, Dawickiego czy Kuśmirowskiego. Przywołuje na myśl raczej resocjalizacyjną terapię Ludovica z *Mechanicznej pomarańczy*. Niemniej, warto zdać sobie sprawę, że większość współczesnych artystów to absolwenci ASP i niemal wszyscy przechodzą podobne wizualne „warunkowanie” – musieli potrafić natychmiast rozpoznać tysiące obrazów z historii sztuki.

Ktoś, kto nie przeszedł tego wieloletniego procesu wizualnego kształcenia, skazany jest na stare piętno naiwnego lub jego delikatniejsze współczesne odpowiedniki – uprzejme zniechęcanie, które socjologowie zwą *cooling-out*, czy też pominięcie milczeniem. Notabene byłem świadkiem podobnej sytuacji w czasie moich wizyt w Kowalni – miejscu słynącym z przyjaznej, empatycznej atmosfery – gdy chciała odbyć w niej staż aspirująca reporterka po studiach innych niż artystyczne.

Pojęcie naiwności wcale jednak nie zanika. Jak rozumiane jest przez uznanego malarza i profesora ASP, dowiedzieć można się z rozmowy z Leonem Tarasewiczem:

⁹⁶ Krytyka „konserwatyzmu” polskich uczelni artystycznych pojawiała się wielokrotnie, w wielu wywiadach.

B: Użył pan profesor określenia „artysta naiwny”. Kto to jest artysta naiwny?

R: Artysta naiwny to artysta, który po prostu reaguje w sposób jakby intuicyjny. *Nie mając wiedzy ogólnej o sztuce i co dotychczas zostało zrobione, prawda? [...]*

Ale tego rodzaju osobowość jest bardzo [z naciskiem] dobra, aby stać się *artystą również świadomym* po prostu. Gdyż nie ma różnych złych naleciałości i jest *możliwość zbudowania swojej własnej, wiesz, świadomości artystycznej.*

B: A może pan profesor podać przykłady takich naiwnych dzisiaj działających, żyjących, współczesnych?

R: [Westchnięcie]. Tak szukam, bo staram się zrobić... Dużą dozę naiwności ma po prostu Edek Dwórnik. Często jego po prostu spojrzenie jest zadziwiające, że może w ten sposób po prostu spojrzeć na świat (10 sek).

Chwilę później pojawia się jednak ważna korekta, która powinna nas odesłać do refleksji o kapitałach i nieodwracalności kolejnych zmian habitusu:

Bo to jest coś takiego, że przy takiej wiedzy, informacji, jaką ma możliwość Edward mieć – jakby ma spostrzeżenia na świat bardzo po prostu naiwne. Później, jak ludzie mają już edukację, to nie sposób być po prostu naiwnym twórcą. Chyba, że ktoś chce, stylizuje się na naiwngo. Ale to już jest nieprawdziwe (22 sek).

Zapiszmy więc w tym miejscu ważną myśl, która zostanie wkrótce rozwinięta: dyskurs także osadza się warstwami w przemieszczającym się wielowymiarowo człowieku i nieustannie trwale modyfikuje go, czyniąc go osobnym.

Linie, korzenie, sukcesja

W wywiadach wybrzmiewało myślenie w kategoriach pokolenia – świadomość różnic generacyjnych we wrażliwości i uprawianej sztuce, jak również wątki kontynuacji między kolejnymi „pokoleniami” tego samego środowiska.

Grzegorz Kowalski tak rekonstruował tego typu relacje:

Jak odbyło się takie sympozjum z okazji uruchomienia [...] Instytutu Awangardy w dawnej pracowni Stażewskiego, potem mieszkaniu Edwarda Krasińskiego [...]. To odbyło się takie sympozjum, jakby starymi kanałami galerii Foksal i potem Fundacji Galerii Foksal. Zostali ściągnięci ludzie ze świata. No i tam właśnie starali się przedstawić awangardę galerii Foksal jako taką wiodącą i najważniejszą rzecz w PRL-u.

To Żmijewski z Althamerem, którzy zostali poproszeni tam jak gdyby, żeby nadali tej przestrzeni jakieś nowe życie, temu Instytutowi Awangardy... Żmijewski zabrał głos i powiedział, że oni absolutnie nie czują się kontynuatorami tej galerii Foksal i tego nurtu. Tylko *czują się kontynuatorami linii wywodzącej się z pracowni Jarnuszkiewicza, Hansena, przeze mnie.* Czyli zupełnie inny... Odcięli się jak gdyby od tego i *zadeklarowali, że mają inne korzenie.* Co było dla mnie oczywiście wielką satysfakcją. [...]

Więc wie pan, ta wymiana pokoleniowa nastąpiła tak, że jednak nie nastąpiło zawłaszczenie.

W innym miejscu Kowalski, pytany o to, czy miał wśród swych studentów, którzy stali się rozpoznawalni, faworytów:

Tak. Zawsze mam pupili, proszę pana. Zawsze w kimś pokładam jakieś nadzieje, bardziej inwestuję, nazwijmy to, w sensie emocjonalnym. Zawsze tacy są, Żmijewski taki był z całą pewnością, Althamer, Kozyra. Oni byli takimi.

Ale takim moim pupilem, nazwijmy to, został Żmijewski, ponieważ on się sprawdził, tak można powiedzieć, najbardziej ze wszystkich. Nie ukrywam, tak jakby puściłem to, że uważam, że jeżeli ta linia od Jarnuszkiewicza, Hansena, przeze mnie, miałyby być kontynuowana w akademii, to jedyną taką osobą jest Żmijewski, który to mógłby przejąć. Znaczy, który z mojego, że tak powiem, wskazania, by się do tego nadawał. A czy to będzie, to nie wiadomo.

Kowalski zauważa więc „linie” czy też „kontynuacje” inspiracji i wpływu – system „korzeni” zasilających pracę współczesnych artystów. Sam czuje przynależność do pewnego odrębnego wątku, który płynie „przez niego”. Bada również w myślach przyszłość swojej „linii”. Używając biznesowo-psychoanalitycznej metafory, mówi o „inwestowaniu” w uczniów, z których ten, w którym pokłada największe nadzieje, mógłby „przejąć” rodzinne przedsięwzięcie. Mowa tu o transmisji pokoleniowej, zapewnieniu odziedziczenia najlepszych cech podczas kolejnego cyklu reprodukcji środowiska.

Duch lat 90. – więcej niż jedna transformacja

Tomasz Kozak opowiada ciekawą anegdotę o ważnej dla niego młodzieńczej wystawie, jeszcze w liceum plastycznym. W szkolnej sali gimnastycznej pokazał wielkoformatowe, trzy- i czterometrowej długości zwoje, na których pojawiły się „błźniercze”, „olbrzymie karykatury Jana Pawła II” oraz „monumentalne, inkwizycyjne figury w jakichś lochach Watykanu”. Malował je „na fali ożywiającego go antyklerykalizmu” i „bardzo mocnego impulsu kontestacyjnego”, „przeciwko polskiemu katolicyzmowi”. Przytomnie zauważa, że w równie „ultrakonserwatywnym” liceum, jak jego, poza stolicą, byłoby to „chyba niemożliwe w dzisiejszych realiach”. Wydarzyło się to około 1991 roku, a więc w momencie intensywnego różnicowania się obozu solidarnościowego, głównie na mniej i bardziej radykalne odłamy prawicy. Dla Kozaka wystawa ta była ważna, bo sprowokowała dyskusję wśród jego rówieśników, których, jak mówi, także „ożywiały antyklerykalizm”. Według niego był on wręcz w owym czasie silną „tendencją pokoleniową” i to na równi wśród młodych ludzi „z różnych środowisk”, pochodzących „z bardzo różnych części Polski. Bardzo często z małych miasteczek albo ze wsi”.

Ludzie ze mną dyskutują o tym papieżu i tak dalej. Dyskutujemy o Kościele w Polsce. Fajna sprawa. Bardzo ciekawa sytuacja, bardzo również inspirująca. [...]

To zresztą jest kolejne doświadczenie związane z myśleniem i praktykowaniem sztuki, które wpisuje się w bardzo istotną dla mnie sekwencję, prawda?

To jest jednak *chęć tworzenia takiej sztuki, która będzie w jakimś istotnym kontakcie z pewną... Z pewnym duchem czasu. Po prostu z dynamiką społeczeństwa, w którym żyję*. Nie było to, bynajmniej, oczywiście w owych czasach. Ani dla mnie, ani dla moich kolegów.

Mowa tym razem o doświadczeniach pokoleniowych w konwencjonalnym rozumieniu, ale także, wprost, o „duchu czasu”. Jego przychodzącym od razu na myśl ekwiwalentem jest „dynamika” społeczeństwa w trakcie transformacji – destabilizacja i rekonfiguracja systemu gospodarczego oraz struktury klasowej, ucieranie przez konflikt nowego ustroju prawnego, norm obyczajowych czy języka dyskursu publicznego. Dla młodego adepta sztuki uświadomienie sobie, że społeczna i polityczna aktualność może być kontekstem nasycającym sztukę znaczeniem, było ważnym „doświadczeniem” intelektualnym w „sekwencji” rozwoju artystycznego. To również przypomnienie, że dyskurs sztuki jest autonomiczny i samozwrotny tylko w pewnym zakresie – zasilają go, zaburzają lub korygują inne „wielkie rodziny wypowiedzi”.

Część polskich artystów na przełomie milleniów doświadczyła innej wyraźnej zmiany: otwarcia się rynków sztuki Europy Zachodniej na sztukę z Polski. Zbigniew Rogalski rzucił w wywiadzie, że wkrótce po debiucie i nawiązaniu kontaktu z galerią Raster „poszło szybko bardzo”. Tak precyzuje, dopytany o ten moment:

To wyglądało tak, że po prostu zaczęli się ludzie bardzo tymi pracami interesować. Były te prace kupowane prywatnie. Nie wiem, na przykład ING kupiło, miało jakąś tam swoją kolekcję. Zaczęły też właśnie instytucje się zwracać z propozycją kupna.

No i zaczęła się zagranica. Bo Raster wtedy już zaczynał wchodzić w kontakty z Zachodem tak zwanym. Wtedy też był taki *moment otwarcia na Polskę*.

Mieliśmy tak naprawdę – ci wszyscy ludzie z mojego mniej więcej rocznika, z mojego pokolenia – mieliśmy tak naprawdę *mocne szczęście, że się znaleźliśmy akurat w takim położeniu historycznym*.

Bo dziesięć lat temu po prostu *nie było kompletnie nic*, w ogóle. Natomiast oni zaczęli w Polsce budować rynek, jednocześnie nawiązując jakąś współpracę z zagranicą.

Wtedy właśnie zaczęli się pojawiać galernicy i kuratorzy z Zachodu, którzy przyjeżdżali do Rastra, sprawdzali, co tu się dzieje.

Raster to było też takie miejsce ważne na mapie. Nie było jeszcze galerii, nie wiem, dziesięć – tak, jak jest teraz – fajnych galerii w Warszawie. Tylko był Foksal i Raster. Więc ludzie z zagranicy szli do Foksal i do Rastra i jakby tutaj szukali, poprzez te narzędzia.

No i zaczęły się wtedy te propozycje z Zachodu. Tak to się zaczęło rozwijać po prostu wszystko.

B: Czy to były propozycje kupna?

R: Wystaw, kupna. Propozycje dziennikarskie, do różnych czasopism, do gazet. Więc to się zaczęło tam właśnie dziać.

Ta zmiana ekonomii świata sztuki, będąca efektem ubocznym makropolitycznych procesów polskiej transformacji, jest ważnym zwrotem lokalnego nurtu dyskursu sztuki. Przypomnijmy, że dyskursy mają swoją stronę materialną, ich częścią są praktyki ekonomiczne i instytucjonalne. Między polskim malarzem debiutującym w latach 80. XX wieku a rozpoczynającym karierę w roku 2000 zachodzi podobna różnica, jak ta, która sprawiła, że Mozart umarł w biedzie, a Beethoven jako człowiek zamożny – powstał niezależny od scentralizowanej władzy rynek anonimowej publiczności, złożonej z zamożnych mieszczan⁹⁷. W przypadku polskiego przełomu byli to – również – mieszczanie niemieccy.

Artur Żmijewski opowiada o jeszcze innej transformacji dyskursu sztuki, która dokonywała się w tym samym czasie w jego dyscyplinie rzeźby:

To był zresztą też ciekawy czas dla rzeźby. Rzeźba miała wtedy bardzo dobry okres. (...)

Przeszła bardzo wiele wewnętrznych przemian, jakiegoś rozwoju. Powiedzmy, była bardzo dojrzałą dziedziną działania. Bardzo dojrzałą dziedziną ludzkiej aktywności.

Jednocześnie coś takiego się stało, że stała się ważną w momencie, kiedy była bardzo dojrzała.

A jednocześnie straciła takie społeczne umocowanie, które miała kiedyś. (...) Zniknęła z architektury, zniknęła z cmentarzy, z miasta. Przestała odgrywać taką rolę w architekturze, jaką kiedyś miała i musiała tę rolę dla siebie na nowo wymyśleć. Czym mogłaby być. To bardzo napędzało rozwój. (...)

W innym miejscu więcej o tym, na czym polegała owa dojrzałość:

Było to ciekawe ze względu na właśnie pracę, którą ta dziedzina wykonywała nad samą sobą. To było widać w pracach tych ludzi, że tam jest jakiś potencjał bardzo ciekawy.

Bo to też jest poszukiwanie jakiegoś intelektualnego horyzontu.

Wie pan, rzeźbienie jakichś figur nie zaspokaja ciekawości poznawczej. Nie jest to ciekawe działanie, którym życie wypełnisz. (...)

A jak można użyć tego narzędzia, czyli rzeźbiarskiego, i je połączyć z jakimś trybem poznawczym – no to się staje sprawa bardzo ciekawa.

Była to konceptualna przemiana dyscypliny tyleż „wewnątrzdyskursywna”, bo wynikająca ze znużenia dawnymi postawami i sposobami pracy, co wymuszona przez „zewnętrzne” warunki – przemianę estetycznej wrażliwości architektów i przekierowanie strumienia środków mecenatu państwa. W miejsce dawnych zadań – dekoracji,

⁹⁷ N. Elias, *Mozart... Więcej o tym w moim eseju Wczesny regres geniuszu...*, s. 189–225.

upamiętnienia, perswazji lub manifestacji siły – pojawiają się nowe ambicje. Aranżowanie form w przestrzeni ma stać się narzędziem intelektualnym i badawczym.

Wreszcie, u Zbigniewa Rogalskiego, znów *à propos* rynku sztuki, pojawia się jeszcze jedno rozumienie wpływu „ducha czasu” na pracę artystów. Rozmówca wspomina o artystach, których sztuka zaczęła rezonować w kulturze dopiero, gdy publiczność do niej dojrzała, o „monstrach” dyskursu sztuki:

Troszeczkę mi się to kojarzy z trzymaniem ręki na pulsie giełdy.

Że są ludzie, którzy się tym interesują, ale też z tego żyją. Muszą sprawdzać, jak to tętno bije – szybciej czy wolniej. I co teraz jest w modzie, co można sprzedać i tak dalej.

Staram się mieć świadomość, że to, co ja robię, co w ogóle robią artyści – to oni nie mają tak naprawdę wpływu na to, jaki jest rynek. No nie wiem, na przykład styliści stwierdzają, że teraz wchodzi fryzury z lat 80. ... I tak jest. Tutaj jakby są zewnętrzne warunki.

Są znane przecież przypadki, kiedy artysta czekał do sędziwego wieku, aż jego sztuka jest doceniona. *Bo akurat teraz nastąpiły takie ruchy w świadomościach, że teraz to jest fajne. A przecież ta sztuka przeleżała, kurczę, 30 lat i nikt tego nie chciał.*

Wydaje mi się, że ten świat związany z rynkiem trzeba... No nie można tego zupełnie olać, ale *trzeba trzymać się w bezpiecznej odległości*. Żeby nie dostosowywać później tego, co się robi, pod rynek.

Określenie „ruchy w świadomościach” może opisywać tu, jak sądzę, więcej niż jedną zmianę. Lokalne przesilenie w poglądach na temat tego, czym jest dobra sztuka. Zmiany w szerszych trendach kultury – w rozrywce, technologii czy debatach intelektualnych – które sprawiają, że zapomniana sztuka zaczyna nabierać nowych znaczeń. Także „opadanie treści” z pół bitew awangardy poznawczej do światopoglądów i gustów szerszej publiczności. W wypowiedzi Rogalskiego refleksja ta wiąże się z niełatwą grą, jaką malarz musi prowadzić z „rynkiem”, czyli galeriami, publicznością targów sztuki czy klientelą. Jeśli jego praca zbyt oddali się od lokalnego konsensusu co do dobrej sztuki oraz *przestrzeni możliwości*, jaką on oferuje – artysta nie znajdzie publiczności i środków na podtrzymanie działalności. Z drugiej jednak strony, probierzem wartości rynkowej jest „oryginalność”, lub mocniej – osobliwość (*singularité*). Artysta toczy przy tym długoterminową grę o stawkę „docenienia” również przez potomnych, o to, by jego projekt artystyczny wybronił się w miarę kolejnych „ruchów w świadomościach”. Dlatego trzeba pielęgnować różnicę, „trzymać się w bezpiecznej odległości”.

Problemem monstrum, które dociera do horyzontu dyskursu i dokonuje skoku odwagą swych modyfikacji jest więc także to, że niedostosowany jest doń cały aparat instytucji, praktyk i wiedzy powołany do zarządzania dyskursem. Można się zastanawiać, czy jest to prawdziwe także dla aparatu tak głodnego świeżych modyfikacji i o tak dużej tolerancji na spektrum propozycji, jak współczesny świat sztuki. Z samej definicji jednak prawdziwe monstrum może zaskoczyć nawet ten świat.

W kontrze. Zdefiniować się. Samemu robić ślady

Zuzanna Janin, podobnie jak Paweł Susid, wspomina o tym, jak „docierały do nas pierwsze pisma” na początku lat 90. Tu także pada: „Teraz młodzi artyści mają wszystko to w Internecie, mogą coś zobaczyć. Myśmy nic nie widzieli”. Dzięki zastrzykowi wiedzy rozmówczyni natrafiła na opis prac Richarda Serry. Stały się one dla niej impulsem do sformułowania swoich pierwszych projektów artystycznych w momencie, gdy „zaczęła robić swoje pierwsze wystawy”:

Ja chciałam robić te olbrzymie namioty, *Pokrowce*, i natknęłam się na Richarda Serre.

To był mój taki nauczyciel, słuchaj.

Ja zrobiłam takie moje własne studia – studiując uważnie z dystansu rzeźbę na jego pracach. Na jego podejściu do przestrzeni, na jego podejściu do samego obiektu, do rzeźby, jak ją ustawił, do skali, do materiału, do surowości tego materiału.

Ja używałam surowego jedwabiu też. Nic z nim nie robiłam, trochę koloryzowałam na początku [...], ale potem zdecydowałam się na całkowitą surowość, proste kontrasty i geometryczne formy⁹⁸.

Czyż studiowanie prac „nauczyciela”, wielkiego współczesnego, nie przypomina tu „idiosynkratycznej lektury” z eseju Harolda Blooma, która jest niemal tożsama z „zakochaniem”? Janin bada wszystkie aspekty pracy rzeźbiarza, które składają się na właściwy tej dyscyplinie język plastyczny. Nie jest to jednak bierna recepcja – „robi studia”, przyswaja je przez własne działanie.

I spotkałam go kiedyś, na jakiejś wystawie, w której chyba oboje braliśmy udział. Podeszłam do niego, taka młoda artystka, a on taki „mistrz” i mówię mu, że on jest właśnie takim moim nauczycielem rzeźby. Że przez niego i wobec niego, i dzięki niemu ja w ogóle ogarnęłam się jakoś w sztuce. [...]

On mi wtedy powiedział, że on mnie doskonale rozumie. Pogadaliśmy sobie długo i on mówił, że też miał takich swoich nauczycieli. Osoby, do których się odnosił i ustawiał w kontrze.

⁹⁸ Rozmówczyni na etapie przeglądania cytatów przed publikacją dodała więcej szczegółów: „*Pokrowce* były inspirowane też moją biografią. Jedna z moich ciotek szła pokrowce na meble i kiedy wyjeżdżała, zakrywała nimi meble i urządzenia. Całe mieszkanie pokryte było płachtami, wyglądało jak mieszkanie duchów”. „Inspirowała mnie też matematyka i geometria, moje ulubione przedmioty w szkole. Także mapy jako przełożenie rzeźby terenu na płaską formę za pomocą falujących linii i umownych kolorów, w powtarzalnej odległości. To było dla mnie fascynujące w szkole. Było też połączone z marzeniami młodej dziewczynki o podróżach – a tkwiliśmy za żelazną kurtyną, trochę przezroczystą, jak moje *Pokrowce*, ale dzielącą jednak świat na lepszy i gorszy”.

Tak jak ja – też trochę w kontrze. Bo on stawiał takie wielkie, ciężkie rzeczy, pochylone dziwnie i niebezpiecznie. A ja zawieszałam wielkie, ale bardzo lekkie, półprzezroczyste, miękkie rzeźby, poruszające się z ruchem powietrza.

Takie, że gdy ludzie szli obok mojego wielkiego *Pokrowca*, to robili taką falę powietrza. I te pokrowce tak falowały razem z powietrzem i ludźmi, jakby oddychały.

„Przez niego, wobec niego i dzięki niemu” – zaiste brzmi to jak z litanii. Ta miłosa konfesja fanki, która znalazła się w jednej przestrzeni z idolem, przypomina medialne relacje filmowców o tym, jak wpadli na jednego z mistrzów kina i zostali *starstruck* – obezwładnieni gwiazdorską aurą – po czym zamęczali go opowieścią o wpływie, jaki na nich wywarł.



32. Zuzanna Janin, *Kąt I* i *Kąt II*, instalacja, 1992–2006

Co ciekawe, według relacji Janin zaczęła ona od razu rozmawiać z Serrą o „ustawianiu się w kontrze” do nauczycieli. Kontra Janin to nic innego jak *zabiegi rewizyjne* w obrębie samej pracy, które sprawiają, że rzeźba natchniona wrażliwością Serry staje się jednak unikalną pracą Janin. O ile artystka zadłużona jest w „podejściu do przestrzeni”, „obiekcie”, „skali”, „materiału”, to tam, gdzie u Serry

była monumentalność i ciężki metal – u niej jest płótno i zwiewność. W opowieści Janin nie wyczuwam poczucia zagrożenia podmiotowością Richarda Serry, śladów po pragnieniu „zabicia mistrza”. Jednak *lęk przed wpływem* – przypomnę doprecyzowanie Blooma – ujawnia się w samej przestrzeni dzieła późniejszego artysty. I rzeczywiście, jest w „pokrowcach” obecny.

W innym miejscu Janin mówi już dosadniej o potrzebie odróżnienia się. Przybiera ona tym razem postać przekory, buntu, czy też skłonności agonistycznej, ale także nieumiejętności docenienia współczesnych:

Na początku mojej drogi chciałam robić czystą sztukę, formalną, fajną, jak ci Amerykanie⁹⁹.

Chociaż oczywiście też się do tego nie przyznawałam. Kiedyś, pamiętam, taką głupotę palnęłam przy bardzo dobrym krytyku amerykańskim. Powiedziałam, że nie lubię amerykańskiej sztuki. Ale to była nieprawda. Bo ciągle byłam jeszcze pod wrażeniem tamtych wystaw minimalistów, widzianych w czasach szkolnych. Ale może ja potrzebowałam tak powiedzieć, żeby po prostu się odciąć instynktownie. Czasem młoda artystka musi się po prostu zbuntować. Po prostu powiedzieć, że „wszystko jest wielki *shit*”. Żeby zbudować swoją własną postawę niezależną.

Ciężko się buduje swoją postawę.

My artyści często się kłócimy między sobą. Udajemy, że nam się nie podoba cudza praca. Bo się boimy, że ona taki nasz styl, taką naszą, wiesz, przestrzeń, charyzmę – obluzuje [śmiech]. I po prostu przez to się tak strasznie buntujemy, odwracamy, nie pokazujemy sobie szacunku nawzajem.

Zresztą akademia właśnie też, cała polska, niestety, kultura nie uczy nas akceptacji drugiej osoby. My jesteśmy w ogóle bardzo ciągle źli i sfrustrowani, i wściekli. Wiesz, Polska jest taka wściekła.

Nie jest łatwo zbudować własną postawę. Cyzelowany w trudzie indywidualny styl i „charyzma” są nieustannie zagrożone przez prace innych.

Oskar Dawicki tak opowiada o niewesołym momencie, gdy zdał sobie sprawę, że projekt, w który się zaangażował, jest skazany na porażkę w konkurencji pierwszeństwa. Ktoś go bowiem ubiegł. Warto przy okazji wspomnieć, że Dawicki jest współtwórcą prześmiewczego filmu *Wszystko już było*.

B: O swoich pierwszych próbach powiedziałeś, że robiliście to... „jeszcze nieświadomi chodzenia po wydeptanych ścieżkach”.

R: Że potem zdarzały się sytuacje, kiedy oglądając książki czy archiwa, okazywało się, że wiesz, *stu facetów już to zrobiło... Albo coś bardzo blisko*. To nigdy nie jest tak, że to jest jeden do jednego.

⁹⁹ Na etapie przeglądania cytowanych wypowiedzi Janin wyjaśniła, że miała na myśli „minimalne i geometryczne malarstwo amerykańskie pokazywane w Polsce w latach 70. XX wieku na wystawach, m.in. w Muzeum Narodowym w Warszawie”.

Nie wiem, ja miałem taką sytuację ze swoim detektywem¹⁰⁰. Po prostu nie wiedziałem o Sophie Calle, jak zacząłem ten projekt. Byłem w połowie projektu we Francji, tam rozmawiałem, ktoś mi powiedział: „czy znam Sophie Calle?”. Opowiedział mi o tym. To odechciało mi się trochę robić to. Bym tego nie zrobił, gdybym to wiedział. Tak się zdarza.

Ale są też takie projekty, o których... Nawet jak się jest blisko, to jest się bardziej pewnym. Nie wiem, ja nie jestem szczególnym fanem wielkim swoich prac tak naprawdę. (...) W związku z tym mogę krytykować resztę. [śmiech]

B: Powiedziałeś, że jak się jest już blisko, to się jest bardziej pewnym czegoś... Co już było? Nie zrozumiałem.

R: No widzisz, czyli zaczynam się upijać, że nie wiadomo, o co mi chodzi. To znaczy, że zbliżamy się do...

Nie dowiedziałem się, co Dawicki mógł mieć na myśli. Bliskość wynikającą z kroczenia po tych samych ścieżkach? Podpowiedź, że jest się na dobrym tropie, skoro inni też nim idą, a problem może wzbudzić rezonans? Te „bliskie” prace poprzedników lub konkurentów mogą stanowić też rodzaj podpory, od której artysta może się odbić, by lepiej zdefiniować własny projekt – wykonać *clinamen*, odchylenie.

W innym miejscu wywiadu Dawicki opisał konflikt, w jaki popadł ze swoim mistrzem Zbigniewem Warpechowskim. Nie chodzi tym razem zaledwie o fascynację poprzednikiem, ale o intensywną osobistą relację mistrza i ucznia. Konflikt rozegrał się wokół notatki, którą mistrz napisał o sztuce ucznia, na progu kariery tego drugiego, do katalogu wystawy. Uczeń obraził się o jej treść. Nie dowiedziałem się, co w niej było spornego i rażącego, jednak Dawicki tak opisuje pospiesznie moment, gdy po około roku konflikt wygasł: „Ja jakoś też wreszcie, powiedzmy, że się zdefiniowałem bardziej”. Natomiast kłótnia wybuchła „z końcem studiów, kiedy siłą rzeczy musiałem sam sobie nareszcie dać radę”.

Co Dawicki robił przez ten rok?

Zacząłem coraz bardziej *robić te swoje rzeczy*. Pojawiło się Azorro gdzieś później¹⁰¹. Zacząłem *uciekać*, robić performans o tym, żeby nie robić performansu. Jak tu nie zrobić performansu na [zaplanowane wydarzenie] performans. I te wszystkie *unikowe*...

Jakoś w naturalny sposób gdzieś tam się spotkaliśmy. I to się wszystko jakoś znormalizowało.

¹⁰⁰ Mowa o działaniu pt. „O” z 2000 roku. Artysta wynajął detektywa, by ten śledził go podczas przygotowań do wystawy. Dawicki jako efekt przedstawił zdjęcia oraz raport detektywa, w którym występuje pod kryptonimem „O”.

¹⁰¹ Supergrupa Azorro – kolektyw artystyczny, do którego należał Oskar Dawicki.

Po wykonaniu tych wszystkich ucieczek i uników od dyscypliny, którą parał się mistrz, a zarazem od jego twórczości, relacje „zupełnie się wyprostowały”. Stało się to także dzięki temu, że charyzma Dawickiego umocniła się. Mówi bowiem o tym momencie: „Ja jakby wiedziałem, że jestem w *bezpiecznej odległości* od tego, co on robił. To, co ja robię... *jest jednak inne*”.

Gdy spytałem, czym jest owa „bezpieczna odległość”, Dawicki odpowiedział tak:

Właśnie sam Zbyszek używał takiego sformułowania, że „pod rozłożystym drzewem nic wysoko nie urosnie”. [...]

Jest jeszcze jeden obraz, który Zbyszek przywoływał. Jest taka sytuacja, że widzisz i nie masz nikogo przed sobą. Nie widzisz śladów żadnych. To jest straszne jakby, ale jednocześnie totalnie podniecające. Wtedy wiesz, że żyjesz właśnie... Że ty robisz ślady.

Wilhelm Sasnal próbował wypowiedzieć podobną myśl – myśl o odróżnieniu się, wykonaniu odchylenia od prac poprzedników i całych nurtów, by móc dookreślić własny projekt:

Często łapię się na tym, że jeżeli na przykład pracuję nad jakimś krótkim filmem i zgromadziłem zbyt wiele materiału, to wybór tego, ta wolność... Ja się nieraz gubię w tej wolności. Przez to, że materiału jest zbyt dużo i nie wiem, co wybrać.

Tutaj, kiedy próbuję zmierzyć się z czymś takim jak malarstwo, w którym już *tylko zostało powiedziane, to ja muszę sobie znaleźć tę furtekę, którą mogę się dostać właśnie do tego, co ja chcę powiedzieć*. I znaleźć sobie właśnie ten obszar, w którym się poruszam. Który już nie jest tak szeroki. Tylko on musi być trochę bardziej zawężony, żeby nie wchodził na obszary, które już zostały powiedziane, nazwane, zdefiniowane.

Malarstwo przez to, że ma taką bogatą tradycję... Odnoszenie się do tego i malowanie tymi farbami olejnymi na płótnie jest staroświeckie, jest totalnie anachroniczne. Ale przez to jest jakiś sposób perwersyjny, no.

Sfilmować lub namalować można dziś wszystko. Nadmiar wolności nie pomaga. Z drugiej, strony ciąży stare bogactwo tego, co zostało już powiedziane. Stawką jest odkrycie własnego głosu, zdefiniowanie własnego projektu, dojście do tego, „co ja chcę powiedzieć” – ale w tej samej dyskusji. Chodzi więc nie tyle o zerwanie, ile o modyfikację dyskursu. Sasnal szuka w związku z tym „furtkę” do unikalnego głosu. Robi to, odbijając się od „obszarów, które już zostały powiedziane, nazwane, zdefiniowane”. Stara się wypracować różnicę.

By wrócić od tej abstrakcyjnej refleksji do biograficznego konkretnego, przyjrzyjmy się, jak Paweł Susid opisuje zwrot we własnym podejściu do archaicznej dyscypliny malarstwa.

Pamiętam, że niedługo po studiach pojechałem na plener ze środowiska lubelskiego, gdzie było tylko dwóch malarzy, ja i Maciek Wilski. Reszta to byli najwybitniejsi, najsławniejsi polscy konceptualiści, performerzy, Warpechowski, Robakowski, artyści sztuki wideo. [...] To chyba miało duży wpływ, bo ja trzymałem się tego malarstwa, ale bardzo ceniłem sobie sztukę konceptualną. Wydawało mi się, że nawet podejmowałem próby jakby wykorzystania tego doświadczenia – tych doświadczeń w swojej sztuce.

Nawet kiedyś, w jakiejś dyskusji użyłem takiego sformułowania, że to moje malarstwo to jest malarstwo ze świadomością sztuki konceptualnej.

Warto przytoczyć tę wypowiedź, bo Susid jest jednym z polskich pionierów malarstwa, które wymaga o wiele więcej myślenia niż manualnych i technicznych umiejętności plastycznych. Do tego nurtu zaliczają się młodszy od niego Bogacki, Rogalski i Sasnal, a także inni artyści, odpowiedzialni za międzynarodowy *boom* wokół polskiej sztuki w pierwszej dekadzie XXI wieku. W przypadku Susida tym, co pomogło „zbudować własną postawę”, „zdefiniować się” czy też „znaleźć furtkę do tego, co chce powiedzieć” było skonfrontowanie archaicznej tradycji malarstwa ze świeższymi nurtami sztuki konceptualnej i performansu. Nie porzucił w efekcie starego medium, jednak ta ingerencja żywszego nurtu, doświadczenie nowego wpływu spowodowało przemianę jego własnej sztuki, jej idiosynkratyczną modyfikację.