

PIOTR SZENAJCH 
Uniwersytet Łódzki

RYKOSZETY UPODMIOTOWIENIA W AUTOBIOGRAFICZNYCH OPOWIEŚCIACH UZNANYCH ARTYSTÓW WIZUALNYCH

Streszczenie

Tekst prezentuje jedną z propozycji teoretycznych ugruntowanych w materiale z nieanonimowych autobiograficznych wywiadów narracyjnych z uznanymi polskimi artystami sztuk wizualnych.

Przedstawiona koncepcja *rykoszetów upodmiotowienia* nazywa szczególną *strukturę procesową* odnaniezoną w wywiadach i krytycznie rozwija popularną metaforę trajektorii. Charakteryzuje proces wypracowywania przez artystów osobnego projektu życiowo-twórczego na tle twórczości mistrzów, działań współczesnych konkurentów, dawnych nurtów dyskursu sztuki nowoczesnej, jak i aktualnej struktury pozycji w lokalnym polu sztuki.

W tekście zostały bliżej omówione fragmenty wywiadu z polską rzeźbiarką, performerką oraz autorką instalacji i filmów wideo Katarzyną Kozyrą, które najsilniej zainspirowały opisywaną koncepcję.

Forma literacka głównej części tekstu jest próbą szukania sposobu na uprawianie *socjografii* – snucie opowieści przedstawiającej, idiograficznej, ale będącej zarazem efektem pracy analitycznej i teoretycznej.

Słowa kluczowe: artyści, sztuka współczesna, sztuki wizualne, upodmiotowienie, teoria pola, teoria dyskursu, trajektoria, badania biograficzne, socjografia

POLE, Dyskurs, Nawarstwienie Wpływów

Do współczesnych artystów wciąż dopasowuje się oświeceniowo-romantyczną figurę geniuszu oraz wyobrażenia o pracy twórczej jako niezbadanej ekspresji wewnętrznych głębi. Tymczasem udana kariera współczesnego artysty wizualnego wymaga biegłości w pozyskiwaniu i rozliczaniu dotacji, budżetowaniu projektów, współpracy z podwykonawcami i urzędnikami publicznych instytucji. Dla większości adeptów sztuki to ponadto praca prekarna, na którą rynkowy i instytucjonalny popyt jest niewielki, w warunkach ostrej konkurencji ze świetnie przygotowanymi kolegami, i której istotną podporą może być rodzinne zaplecze czy skąpa pula etatów dydaktycznych na publicznych uczelniach artystycznych [Abbing 2002, 2011; Boltanski 2011; Kozłowski, Sowa, Szreder 2014; Płoska, Ronduda 2014].

Dla zrozumienia wypowiedzi z wywiadów na te tematy ważne były socjologiczne i ekonomiczne analizy świata i rynku sztuki [Becker 1982; Dickie 1974; Heinich 2007, 2010; Thornton 2011], w tym zwłaszcza socjologia pól Pierre'a Bourdieu [Bourdieu 1984, 2001, 2013]. W konstruowaniu uznania, jak i samych działań artystycznych biorą udział kuratorzy, krytycy, marszandzi, ale też podwykonawcy i administratorzy czy wreszcie publiczność [Becker 1982; Bishop 2013; Boltanski 2011; Kestner 2013]. Zmiany możliwe są dzięki wielopoziomym relacjom w obrębie tej dynamicznej, szkatułkowej struktury [Fligstein 2010; Fligstein, McAdam 2012].

W świecie sztuki dostrzegalne są profesjonalne mechanizmy *sprzężenia kariery* [Wagner 2005] czy też *doboru według dopasowania (assortative matching)* [Menger 2014]. Działa tu *ekonomia supergwiazd* [Rosen 1981] oraz *kreatywnej ciemnej materii* [Scholette 2003], zgodnie z którą uznanie i dochody skoncentrowane zostają w rękach kilku jednostek, podczas gdy większość adeptów sztuki ponosi porażkę w staraniach o uznanie. Wreszcie działa tu także szczególnie *ekonomia symboliczna świata sztuki*, co oznacza, że zbudowanie kapitału w postaci *autorytetu artystycznego* możliwe jest zwykle dopiero dzięki długoterminowej inwestycji zakładającej wyrzeczenie się krótkoterminowych korzyści materialnych [Abbing 2002; Bourdieu 2001; Scholette 2003].

Uprawianie sztuki jest ugruntowane również w jej starej i bogatej tradycji. To historia zmieniających się stylów, technik, postaw, profesjonalnych i artystycznych konwencji [por. Becker 1982], sposobów przedstawiania czy poglądów na uprawianie sztuki. W niemal wszystkich wywiadach wiele miejsca w spontanicznej narracji zajęło opisywanie zaangażowanego stosunku do wielkich poprzedników, nauczycieli i mistrzów czy współczesnych konkurentów.

Nawiązanie relacji z artystyczną tradycją zaczyna się zwykle wcześniej i wiąże się z wieloletnim budowaniem wiedzy i żmudnym opanowywaniem dawnych technik artystycznych. Kluczowa dla zrozumienia podobnych wypowiedzi okazała się interpretacja sztuki nowoczesnej jako dyskursu w rozumieniu foucaultowskim, spójna z optyką innych głośnych manifestów strukturalizmu. Podkreślano już, że współczesna sztuka jest *intertekstualną* [Kristeva 1972] „tkanką cytatów” [Barthes 1999], zaś zmiany w uprawianiu sztuki można ująć jako kolejne zwroty *cyklu paradygmatycznego* [Kuhn 1968], odmiany *reżimów sztuki* [Rancière 2007] czy jako *rewolucje symboliczne*, w których kolejne awangardy obalają i zajmują miejsce establishmentu, układając się w *cykl konsekracyjny* [Bourdieu 2001].

Kontekstem poniższego wywodu jest wreszcie debata wokół teorii reprodukcji prowadzona przez krytyków i zarazem kontynuatorów socjologii Pierre’a Bourdieu. Wskazuje ona na złożoność procesów nabywania kapitałów i dyspozycji w miarę oddalania się od socjalizacji pierwotnej czy też społeczno-kulturowego usytuowania domu rodzinnego. W debacie tej badacze ilościowi prowadzili empiryczne studia nad *mobilnością edukacyjną* [Goldthorpe 2007; Schofer, Meyer 2005] i *kulturową* [Aschaffenburg, Maas 1997; Daenekindt, Roose 2013; De Graaf, Kraaykamp, De Graaf 2000; DiMaggio 1982]. W ich trakcie mobilne jednostki przejmują praktyki klasy docelowej, stając się przez to swoistymi *kulturowymi kameleonami* [Daenekindt, Roose 2013].

Sam Bourdieu wspominał o powstawaniu w wyniku mobilności *habitusów rozdartych* czy też *warstwowych* [Bourdieu 2006]. Bernard Lahire zaproponował pojęcie *plurisocjalizacji* i budowanego przez całe życie *indywidualnego dziedzictwa dyspozycji* [Lahire 2003, 2011; Takács 2012]. Z kolei na podstawie badań integracji dzieci imigrantów Kris Gutiérrez i Barbara Rogoff wprowadzili pojęcie możliwego do poszerzania *repertuaru praktyk kulturowych* czy też *praktyk historyczno-lingwistycznych*, które uaktywniają się w różnych kontekstach i spośród których można świadomie dobierać wykonania [Gutiérrez, Rogoff 2003].

By mówić o społecznym losie jednostki, socjologowie przywoływali wielokrotnie również metaforę *trajektorii*. Jej kilka teoretycznych rozwinięć zostanie omówionych w dalszej części tekstu i posłuży jako ważny kontekst dla prowadzonych rozważań.

Istnieje wreszcie bogata literatura socjologiczna opisująca socjalizację wtórną do różnych profesji artystycznych oraz przebieg karier artystów [np. Becker 1982, 2009; Ferenc 2012; Hernik 2007; Menger 2014; Ślęzak 2009; Wagner 2005, 2015]. Większość z publikacji poruszających tę tematykę nie odróżnia jednak tego, co dotyczy szerokiej masy adeptów sztuki („ciemnej materii”), od doświadczeń wąskiej elitarniej „puli” artystów osiągniętych szczyty uznania i roz-

poznawalności. Brakuje w nich też zwykle analizy i konceptualizacji samej pracy twórczej, w tym tego, co tradycyjna estetyka nazywa „rozwojem artystycznym”.

Rozwijane tu pojęcie *rykoszetów upodmiotowienia* jest ugruntowaną w materiale wywiadów z artystami konstrukcją teoretyczną, czy też *figuracją* (w rozumieniu Gilles’a Deleuze’a i Felixa Guattariego), nakreśloną na tle trzech przytoczonych wyżej nurtów badawczych i teoretycznych odniesionych do współczesnej sztuki i artystów. Po pierwsze – opisów zastanego stanu pewnego świata społecznego czy też pola produkcji kulturowej. Po drugie – optyki historycznej, badającej trwanie i przemiany rozproszonych praktyk dyskursywnych jednej z „wielkich rodzin wypowiedzi” – w tym przypadku sztuki. Wreszcie po trzecie – analiz społeczno-kulturowego usytuowania i nawarstwiania się przemian w obrębie jednej historii życia – konkretnego artysty. *Rykoszety upodmiotowienia* opisują, jak w przypadku uznanych artystów zaawansowane etapy artystycznego „rozwoju” czy też przemiany w obrębie pracy artystycznej dokonują się poprzez zwroty lub uniki na tle własnego usytuowania, pozycji pola lub formacji dyskursu.

ROZMOWY Z ARTYSTAMI

Głównym celem przywoływanych tu badań był pogłębiony opis biograficznych procesów stawania się uznanym artystą.

W latach 2013–2014 przeprowadziłem 15 wielogodzinnych autobiograficznych wywiadów narracyjnych z najbardziej rozpoznawalnymi postaciami polskich sztuk wizualnych. Znaleźli się wśród nich malarze, rzeźbiarze, artyści wideo, performerzy i artyści konceptualni – przy czym wielu pracowało na pograniczu kilku z tych dyscyplin. Ponieważ szukałem artystów uznanych, rozmówcy zostali dobrani celowo, jako spełniający większość z serii warunków: byli obecni w książkowych przeglądach polskiej sztuki współczesnej, mieli wystawy indywidualne w wiodących instytucjach kultury w Polsce, współpracowali z czołowymi galeriami prywatnymi, byli obecni w obiegu i na rynku sztuki europejskiej, byli bohaterami artykułów popularyzujących sztukę w wysokonakładowej prasie.

Każda i każdy z nich przez lata wypracowywał szczególny projekt życiowo-artystyczny. Efektem badań było więc idiograficzne przedstawienie wyjątkowych przypadków. Jednocześnie jednak przedstawienie to było wynikiem analizy zbiorczej, śledzącej wątki wspólne dla całego materiału. Powstał więc swoisty *portret zbiorowy* wybitnych postaci polskiej sztuki współczesnej.

Wywiady przeprowadziłem według metodologii opracowanej przez Fritza Schützego [Każmierska 2004; Schütze 2012]. Analiza ponadtyśiącstronicowego materiału prowadzona była według założeń odkrywania teorii ugruntowanej, po

ich interpretatywnej i konstruktywistycznej korekcie [Charmaz 2013; Glaser, Strauss 2009]. Polegała na emergentnym generowaniu nowych kategorii teoretycznych i budowaniu teorii średniego zasięgu poprzez wielokrotną lekturę i interpretację wywiadów, której towarzyszyło porządkowanie wypowiedzi za pomocą kodów i spisywanie na ich temat rozbudowanych komentarzy czy też wstępnych prób interpretacyjnych (tzw. not).

Forma literacka głównej części prezentowanego tu tekstu (poniżej) jest próbą realizacji postulatu uprawiania *socjografii*, wysuniętego przez Daniela Bertaux. Rozumie on przez to pisanie w formie opowieści o historiach życia rozmówców, ale również o „socjo-historycznych procesach”. Narracja taka powinna być przystępna dla szerszej publiczności, ale też nieodłączna od konstruowania i prezentowania teorii [Bertaux 1981: 44]. Jest to podejście bliskie uprawiania *opisu gęstego* przez etnografów, czyli, zgodnie z definicją Clifforda Geertz, „opisu interpretatywnego”, ukazującego wyczerpująco kontekst zachowań i zdarzeń, bez pomijania lokalnego, swojskiego, namacalnego konkretności czy anegdoty [Geertz 2005]. Jest też zgodne z jeszcze wcześniejszym stanowiskiem hermeneutyki: odrzucającym rozróżnienie na opis i wyjaśnianie [Geertz 2005; Tokarska-Bakir 1992]¹.

Próbując sprostać zadaniu postawionemu przez Bertaux, wypracowałem strategię, którą można by nazwać splataniem tekstu lub jego *montażem* – z wypowiedzi rozmówców, przedstawień fragmentów historii ich życia, rekonstrukcji debat akademickich wokół poruszanych tematów i własnych propozycji teoretycznych, wypracowanych na tle tej debaty.

Już czas jednak przejść do socjograficznego trybu narracji i oddać głos samym artystom.

KUCHNIA KOZYRY

W kuchni wielkiego mieszkania na Mokotowie, z boazerią z lat 80. na ścianach, niezmienną od czasu, gdy zamontowali ją jej rodzice, Katarzyna Kozyra częstuje dobrą kawą z ciśnieniowej kawiarki i baklawą z Izraela. Opowiadając, wygina

¹ Warto przy tym pamiętać, że każdy z wywiadów stanowiących podstawę mojej narracji to również opowieść i interpretacja – będąca rekonstrukcją po latach, efektem zawodowej pracy pamięci i autorefleksyjnej *pracy biograficznej* [Schütze 2012; por. Scott 1991]. To zarazem autoprezentacja osoby doświadczonej w publicznym zabieraniu głosu i mniej lub bardziej świadoma autokreacja. Zarazem uważam wywiad narracyjny za nie mniej wiarygodne źródło wiedzy o życiu i karierze artystów niż upublicznione biogramy, kalendaria czy wywiady standaryzowane – podlegają wszak one tym samym ograniczeniom. Na temat zalet wywiadu narracyjnego – por. Schütze 2012.

nogi nad głową niczym joginka („zawsze byłam gibka”). Właśnie w tej kuchni kwitło studenckie życie kolektywu Kowalni w jej złotym okresie lat 90. Kozyra wspomina ten czas tak:

Wtedy jeszcze kontynuowałam nic-nie-mówienie.

Akurat tak się fajnie składało, że było sporo osób ciekawych na moim roku. Nie każdy rok jest taki, a tu były ciekawe osoby i właściwie z nimi... I było o czym gadać i dało się gadać. Każdy robił swoje i szanował swoją odrębność jakby. I to było naprawdę super.

Z tym, że ja nie wiedziałam, po kiego grzyba ja jestem na tej akademii. [...]

Wszyscy wokół mieli niesamowicie mocne ego i też trzeba było uważać, jak zachować własne. Jak w ogóle wykształcić własne – to było ciekawe.

I to właściwie była niezła szkoła. Bo naprawdę masę indywidualności na moim roku było i trzeba było uważać, żeby po prostu się nie dać pożreć przez innych, nie? To było właśnie ciekawe. Jest coś takiego, że ten najsilniejszy, z najsilniejszym stylem, niestety narzuca ten styl wszystkim innym. No jest coś takiego niestety.

I właśnie to było ciekawe dla mnie i cholernie trudne – to takie odgraniczenie się wyraźne. Bo z takimi regularnymi, jak w liceum, to jest proste. Bo widać. Po prostu jest się innym i tyle. A tutaj rzeczywiście po prostu niesamowicie dużo mocnych... I charakterków, i takich indywidualności stylowych. No, ciekawe. [...]

Ale to było właśnie cholernie ciekawe, jak zrobić, żeby się nie dać wchłonąć przez innych. Jak zrobić, żeby właśnie stylowo znaleźć jak gdyby taką własną odrębność. Żeby sobie nie dać narzucić czyjś styl. Bo to jest właściwie dla wszystkich najtrudniejsze, nie?²

Trzeba uważać, by wykształcić i zachować własną indywidualność. Nie dać się pożreć przez innych. Kozyra opisuje tu jedną z kluczowych stawek sztuki współczesnej: stawanie się osobnym poprzez wypracowanie różnicy. Relacje z kolegami i koleżankami z jednej pracowni opisuje jako starcie tytanów, silnych podmiotowości artystycznych. Mówi o potrzebie „znalezienia własnej odrębności” – odrębności stylu – poprzez „odgraniczenie się wyraźne” od konkurentów, własnego środowiska, może także całej pokoleniowej formacji. Nie jest to łatwe, bo „ten z najsilniejszym stylem narzuca go innym”. Artystka zdaje się odczuwać to, co Harold Bloom nazwał *łękiem przed wpływem* – czyli dyskomfort wobec świadomości zadłużenia u poprzedników [Bloom 2002]. Nie zagrażają jej jednak tyleż osobowości, co sposoby artystycznego działania. Wachlarz obserwowanych postaw konkurentów wywołuje pewien przymuszający wpływ na artystkę. Tworzy to, co Bourdieu nazywa *przestrzenią możliwości* pola – możliwości działania artystycznego, zabrania głosu i tym samym „zaję-

² Wszystkie cytaty pochodzą z transkrypcji moich wywiadów z uznanymi artystami. Dla czytelności przywoływane są jedynie fragmenty wywiadów istotne w danym momencie rozważań. Pominięcie fragmentu oznaczane jest skrótem „[...]”. Tekst cytatów został poddany minimalnej redakcji językowej po zastrzeżeniach jednego z rozmówców co do upublicznienia ich w formie szczegółowej transkrypcji.

cia pozycji”. Jednak wachlarz ten nie tyle umożliwia, co raczej blokuje pewne drogi, strategie czy też wiązki posunięć. Z języka Kozyry odczytuję, że to, co za Foucault i Bourdieu możemy postrzegać jako strukturalne koleiny dyskursu-pola, bywa doświadczane jako prywatna walka o indywidualną, odróżnienie się, czy też – zgodnie z modernistyczną wyobraźnią – wykucie własnej podmiotowości.

Współuczestnicy kolektywu i inni współcześni konkurenci to niejedynie tło, na którym Kozyra pragnie się odróżnić. Ojciec Kozyry był w późnym PRL dyrektorem państwowego przedsiębiorstwa handlu zagranicznego, pracującym na placówkach w Austrii i w Niemczech. Kozyra wspomina, że przyjaźnił się z dobrze wykształconym monachijskim bankierem, który miał w zwyczaju „prowadzać” jej rodzinę po monachijskich muzeach. Artystka tak komentuje doznania kontaktu z barokowym malarstwem z tamtego okresu:

Tam pierwszy raz zobaczyłam kłębowiska tych gołych cielsk, nie? Barok... No i od tej pory dość długo mi się sztuka kojarzyła tylko z gołymi, tłustymi cielskami żeńskimi. No bo jako bachor to właściwie idziesz i widzisz tylko te żeńskie cielska. [...] I to tak mi się kojarzyło. Potem jak rysowałam, to były to tłuste cielska babskie.

Tak ciężko się właśnie odczepić od pierwowzorów, nie?

I oczywiście cały czas ta walka trwa, żeby się odczepić od pierwowzorów ((20 sek)).

Pierwowzory, o których mowa, to prywatne archetypy sztuki. Język wizualny, sposoby przedstawiania, technologie pracy artystycznej, tematy, którymi przyszła artystka nasiąkała w młodym wieku. Jednak „walka trwa”, „cały czas”. Rozumienie słowa „pierwowzory” w ostatnim zdaniu zdaje się być rozszerzone na sposoby uprawiania sztuki poznawane w dalszym życiu. Z jednej strony ważne dzieła artystów współczesnych, które narzucają się jako prawomocne wzorce, jak należy dziś uprawiać sztukę. Z drugiej zaś paradygmaty, reżimy, podziały dyscyplinarne, które obowiązują obecnie. Ponieważ jawią się dziś jako sztuka właściwa, bezprzymiotnikowa, aktualna, są wciąż trudne do uchwycenia i dopiero z perspektywy łatwiej będzie je dostrzec jako właściwe dla swojego czasu.

Rzecz więc w tym, by pokonać własne uwikłanie w zastane formacje dyskursywne sztuki. Taką interpretację rozumowania Kozyry uprawniają jej wyjaśnienia odnośnie do wypowiedzi o silnych osobowościach w pracowni Kowalskiego:

B: Powiedziała pani a propos relacji z kolegami i koleżankami z pracowni Kowalskiego, że to jest ważna rzecz, jak zachować własną odrębność, oryginalność, własny styl. Czy mogłaby pani to trochę rozwinąć?

R: No mogę. Że łatwo jest działać według wzorów, po pierwsze. A z drugiej strony nietatwo, bo człowiek nie chce według tych wzorów działać. Chciałby się po prostu uwolnić, chciałby wytworzyć własny wzór, własny język, tak?

Bo ciebie coś nurtuje. Ale nurtuje cię coś, co kogoś innego nie nurtuje wcale. Jego nurtuje coś innego i on ma swój język do tego, co jego nurtuje. To, dlaczego kurwa ty swoje masz

mówić jego językiem, tak? To tak po prostu. To nawet nie ma nic do czynienia z ego, tylko ze sposobem wyrazu. Znalezienie wyrazu do tego dokładnie, co ciebie po prostu draży. Bez zapożyczeń.

Co jest cholernie trudne, bo jak człowiek sobie popatrzy na tę historię sztuki, to w renesansie, kurza twarz, wszyscy robili tak, w baroku kurna wszyscy robili tak. To jest po prostu potwornie trudne.

Zawsze każdy nurt ma ileś tam jednostek, powiedzmy 4–5 jednostek, które w tym ogólnym nurcie czymś się wyróżniają. Ta cała reszta to jest jakaś masa paskudna, która nie daje rady, albo tworzy na zapotrzebowanie.

Jakaś pycha chyba przeze mnie przemawia. Ja nie powinnam być pyszna, bo zostałam tak wychowana, że powinnam być bardzo skromna ((śmiej)). [...]

Chodzi o to, żeby nie brać tego, co gotowe. Bo to żenada jest w gruncie rzeczy, no nie?

I te języki się starzeją. Nie można o wszystkim mówić, o nowych rzeczach, o nowych problemach – bo czasy się zmieniają – ciągle starym językiem.

Jeszcze trudniej jest, jeżeli się tego języka w ogóle nie zna. Ja nie znałam żadnego języka, bo nie byłam na przykład po żadnej szkole plastycznej.

Trzeba wytworzyć własny język, oderwać się od starego. „Robienie” starym lub cudzym, używanie gotowych wzorów – to żenada i łatwizna. Nie pasuje on też do wyłaniających się z chaotycznej przygodności nowych zdarzeń. Żeby stworzyć własny język, trzeba jednak w pierw poznać te stare i nabrać sił. Wypracowanie własnego języka jest też bardzo trudne z tego powodu, że dzielimy wydarzenia, technologie i wrażliwość ze współczesnymi. Tworzymy wszyscy pewien nurt i niewiele trzeba, by spaść do „paskudnej masy”. Należy rozpoznać w niej ciemną materię użyźniającą pole-dyskurs. Na tym podłożu, rzadkie mieszanki pokąźnych zasobów oraz ogrom indywidualnej i kolektywnej pracy umożliwiają rozbłyśnięcie gwiazdy. Narodziny „monstrum dyskursu” – jak pisał Foucault – nowego idiomu, silnej podmiotowości artystycznej.

Wtedy zaczyna się myśleć o „zinstytucjonalizowanej nieśmiertelności” – jak ujął to w wywiadzie Zbigniew Libera. Motyw ten pojawia się również w rozmowach z Arturem Żmijewskim i Kozyrą. W nieco enigmatycznej wypowiedzi Kozyry doszło do sklejenia się myśli o nadziei na dostanie się „do” historii sztuki rozumianej jako autorytatywny kanon lub też panteon wielkich artystów, a z drugiej strony myśli o świadomym kontrolowaniu „swojej historii”, czyli upublicznionej opowieści o własnym projekcie artystyczno-życiowym. To znaczące, że uznana artystka widzi te dwie sprawy jako tożsame. To po prostu jedno z wielu praktycznych i rutynowych starań przynależnych jej profesji:

Teraz dopiero widzę, jak się buduje historię. Że buduje te swoją historię usilnie, stara się do niej dostać i w niej zostać. Ale to jest normalne, bo każdy taki jest.

To właśnie przy Kowalskim dopiero się nauczyłam, że, rzeczywiście, historię to się dopiero buduje. Ona wcale nie musi być taka... Obserwowałam to rzeczywiście na bieżąco też [...].

Bo jeżeli sam jej wokół siebie nie zbudujesz i innym nie w mówisz, że tak jest – to ktoś inny będzie cwany i to zrobi. Tylko, że inaczej.

Artystka nie może jednak spocząć na laurach. Za rogiem czai się bowiem jeszcze inny rodzaj lęku – przed stagnacją, zgnuśnieniem, powtarzaniem po sobie samym. Uciekać, odróżniać się należy stale, także od siebie samego, od poprzednich etapów własnej twórczości. Spontanicznie, w wypowiedzi o zarobkach, Kozyra rzuca nagle hasło „twórczy do samego końca”:

To znaczy teraz jestem w stanie się sama utrzymać z tego. Ale to u artystów zawsze tak jest, że teraz jesteś, a za chwilę nie będziesz mogła. Nie da rady przewidzieć. A w końcu, jak przestajesz być twórczy, już tylko „odcinasz te kupony” – to prawdopodobnie tylko do pewnego momentu da radę. Bo w końcu już się wszyscy poznają, że to jest tylko odcinanie kuponów, tak?

A to jest właśnie niesamowite, to bycie twórczym do samego końca. Bo albo jesteś twórczy do samego końca – i to się naprawdę tylko co poniektórym jednostkom przytrafia. Bo to jest faktycznie niemożliwe. Bo ludzie się jednak wypalają. Albo po prostu jedziesz na tej swojej reputacji przez ileś lat, ale wszyscy wokół ciebie wiedzą, co jest grane. Albo i ty sam. [...] I ci się wydaje, że wszystko, co wysrasz, to jest genialne. I to jest wtedy po prostu naprawdę żalodne. [...]

B: „Twórczy do samego końca”, co to znaczy?

R: Że w dalszym ciągu masz świeże pomysły. Nie jedziesz na tym swoim profesjonalizmie, że pewne te swoje „układane klocki” odnalazłeś i wyrzeźbiłeś te swoje klocki już, nauczyłeś się, co działa, a co nie działa [...]. W pewnym momencie on już obraca swoimi znanymi klockami.

Najfajniej oczywiście być do samego końca [...]. Być w pełni sił twórczych, tak? Że nie robić znanym. [...] Tak kopać w sobie coraz to nowsze rzeczy. Jednak z siebie wyciągać, wyduszać. Chyba im dalej, tym trudniej. Mi jest coraz trudniej.

Dodajmy jeszcze, że o ile Kozyra zdaje się być wyczulona na zastane języki i możliwości „zablokowane” przez strategie konkurentów, o tyle nie widzi wciąż swojego umiejscowienia w pewnym „stylu” czy też nurcie dyskursu sztuki – które to nieuchronnie dzieli ze swoimi konkurentami.

B: A czy było tak, że wewnątrz pracowni, w której był Żmijewski, Althamer, Katarzyna Górna, Adamas – czy było tak, że jakiś styl się wytworzył?

R: Ja myślę, że prędzej teraz się jakiś styl wytworzył. Teraz u nich się wytwarza jakiś styl właśnie w tej pracowni. Ale przedtem... ja uważam, że nie [...]. Moim zdaniem się nie wytworzył styl. Mi się wydaje, że między mną a Katarzyną Górną – na pewno żaden styl. Między mną a Althamerem, to niby jaki styl? A między mną z Żmijewskim, to niby jaki? Chyba nie. A pan uważa, że się wytworzył?

W trakcie wywiadu wspomniałem, że już teraz można zauważyć pewne pokoleniowe podobieństwa między pracami Kozyry a wczesnymi filmami Żmijewskiego, ale też brutalistycznymi sztukami teatralnymi Sarah Kane, *Young British*

Artists, scenami muzycznymi *grunge'u* czy *trip hopu*. Tym, co wspólne, nie jest jednak styl wizualny, ale raczej szczególna wrażliwość pokoleniowa Gen-Xerów, w której spotykają się depresyjny *chic*, psychologizujący indywidualizm, zainteresowanie zjawiskami marginalnymi, fatalistyczne pogodzenie się z hegemonią globalnego kapitalizmu i masowej popkultury, ale także „opór wewnątrz i na tyłach”, o którym pisał Hal Foster [Foster 1994]. Kozyra do rozwiniętej tu myśli szybko dodała uwagę o dzielonych z kolegami miejscach, narzędziach i współpracownikach: „Nie mówiąc już o tym, że sobie pożyczaliśmy. Że Żmijewski robił moimi aparatami, w mojej pracowni, na moim tle i tak dalej. Jeszcze moich modeli chciał. To wiadomo, że tak”.

Można powiedzieć, że gdy Kozyra studiowała na ASP i zaraz po tym, studenci Kowalni wytworzyli środowisko, *kolektyw* o własnym *stylu myślowym* [Fleck 1986], *przeciw-publiczność* z własnym *przeciw-dyskursem* [Fraser 1990]³ czy też strategiczne pole działania [Fligstein, McAdam 2012], stanowiące jedną z pozycji wewnątrz szerszego pola sztuki. Ponadto równolegle toczące „zimną wojnę” z siłami konserwatywnymi na arenie publicznej debaty [Libera 2001]. Jednak po kilku latach drogi Kozyry i jej prominentnych kolegów rozmięły się. Echa tego słyhać w wywiadzie ze Żmijewskim, w wypowiedzi zaczynającej się od opisu spotkań studentów Kowalni w kuchni Kozyry:

Przychodziło się tam, siadało się w tej kuchni, czasami było tam więcej osób. Kozyra gotowała jakiś makaron, ktoś przynosił wino. Jak było więcej osób, jeśli było nas stać na to, bo to nie było takie oczywiste. [...] I tam się siedziało, [...] omawiało różne sprawy, narzekało się. Dużo było narzekania. Ale to narzekanie było wtedy produktywne. [...] Wtedy było to ważne, żeby się jakby zróżnicować. Żeby się jakby oddzielić ideowo od innych, gdzieś sformułować swoje miejsce. To narzekanie wtedy było bardzo przydatne [...] wtedy było twórcze. [...]

Kozyra w którymś momencie przestała organizować te spotkania, przestała nas tam zapraszać. [...] Znaczący, to w którymś momencie się ucięło [...]. To praktycznie była decyzja Kozyry, żeby to zakończyć. Znalazła sobie jakąś inną wspólnotę. Związała się wtedy świadomie z innym środowiskiem – środowiskiem Zachęty, z Hanką Wróblewską i osobami, które gdzieś tam krążą wokół tej instytucji.

Znów pojawia się motyw różnicowania się, oddzielania, formułowania pozycji. Zanim kolektyw „wyistoczył” się na dobre na tle ówczesnego pola, jego uczestnicy różnicowali się dalej, szukając nowych sojuszy, nowych środowisk i instytucji. Także nowych pomysłów na uprawianie własnej sztuki. Prawdopodobnie wszystko to odpowiadało za wielowymiarowe przesunięcia, które

³ Warto zauważyć, że zarówno naukoznawcza koncepcja polskiego wirologa z lat 30.XX wieku, jak i współczesna teoria polityczna amerykańskiej filozofki, mówiącej o produkcji kulturowej, traktują nierozłącznie to, co nazywam tu *polem* i zasilającym go *dyskursem*.

sprawiły, że kilka lat później Żmijewskiego i Kozyrę odnajdujemy głęboko poróżnionych. Oboje są blisko bieguna dominującego współczesnego pola. Ich kariery, na początku długo *sprzężone*, wywindowały ich do wysokiego poziomu instytucjonalnego uznania – jednak w *przestrzeni zajmowania stanowisk* znajdują się na różnych krańcach, w agonicznym sporze.

B: Napisał Pan o Katarzynie Kozyrze: „[J]ej ostatnie działania coraz bardziej przypominają realizację mieszczańskich fantazji o sztuce”. Czy mógłby Pan to skomentować? [...]

R: Mieszczańska fantazja o sztuce – no, że taka egzotyka. Napisałem to w kontekście jej działań związanych ze śpiewaczkami operowymi, z przebieraniem się, z Lou Salome, z jakimiś kobietami w czarnych sukniach, które wyprowadzają na spacer filozofów na smyczach i podobne głupoty.

B: Dlaczego to głupoty?

R: Głupoty, no takie michałki. Jak Pan porówna to z jej działaniami poprzednimi, ryzykownymi, takimi rzeczywiście otwierającymi coś społecznie, no to to już niczego społecznie nie otwiera.

Znaczy otwiera jej oczywiście przestrzeń galeryjną cały czas i jakby ona świetnie funkcjonuje w tym obiegu. Natomiast społecznie to jest nieefektywne. Ja w tym sensie nazywam to michałkami.

To dalej jest jakoś tam zaawansowane formalnie, estetycznie, jest trud włożony w edycję tego, ale społecznie to są michałki. No nie ma już tego rezonansu. [...]

[T]e prace są już nie dokładnie tym. Są taką nieefektywną mieszczańską fantazją o sztuce, której horyzontem jest jakaś estetyka. I też ekscentryczność, ale właśnie estetyczna, jakaś taka dziwna. Ale już nie rezonans społeczny. Wpływ ideologiczny.

W tym sensie mi się rozpada jej twórczość na dwa okresy. Ten rzeczywiście taki poważny – tam się rzeczy działy niesamowite. Potem jest właśnie okres takich michałków. [...]

Żmijewski ocenia późniejsze prace Kozyry wedle swego programu sztuki skutecznej w starych sporach politycznych, któremu poświęcił się przez tę samą dekadę od ich debiutów [Szenajch 2011; Żmijewski 2007]. Na tle tego programu uczenie się śpiewu operowego od zera po czterdzieście albo uczenie się kobiecości od drag diwy jest nie tylko artystycznie trywialne. To również karierowiczostwo i wysługiwanie się instytucjom sztuki.

Kozyra nie pozostaje mu dłużna. Gdy pytam o jej drwiący komentarz do tradycyjnej formuły wystawienniczej przeglądowej wystawy Żmijewskiego w Zamku Ujazdowskim, mówi tak:

R: Nie polemizowałam, po prostu pogratulowałam mu tylko.

B: Własnej wystawy?

R: Tak. To nie jest polemika. Po prostu poczułam się znowu partnerem ((śmiech)). Rewolucjonista, ja pierdołę. Sorry. Tylko wtedy, kiedy jest dobrze i się oplaca, i jest akurat na rękę, nie?

B: Co pani myśli o postulatcie zaangażowania politycznego sztuki?

R: Super, ale nie na siłę, nie? Jak ktoś na tym się dobrze umie, to czemu nie. Ale dlaczego wszyscy? I dlaczego tylko? I to jest artysta kurwa mać? Wszystko, co programowe, uważam,

jest sztuczne. Jeżeli ktoś rzeczywiście to czuje i tylko w ten sposób osiąga satysfakcję, to niech to robi, ale niech kurwa zejdzie z innych osób. O to mi chodzi. Oczywiście, bardzo dobrze, uważam, że każdy powinien być działaczem tak naprawdę. Ale niekoniecznie ja.

Na przykład protestując przeciw czemuś, zżeraniu zwierzątek, czy przeciwko modyfikowanej żywności, czy przeciwko gazowi łupkowemu, to niekoniecznie muszę robić na ten temat pracę. Bo to będzie syf nie praca, sorry.

O to mi chodzi, że, jako człowiek, to ja naprawdę mogę iść i się angażuję w różne rzeczy. Ale co nie oznacza, że ja zrobię pracę na temat gazu łupkowego.

SOCJOLOGIA UNIKÓW?

Mamy przed sobą zapis całej serii ucieczek, uników, uchyleń. Kozyra uciekała od wcześniej przyswojonych koncepcji sztuki, silnych osobowości i stylów koleżanek i kolegów, od całego kolektywu-środowiska, wraz z którym zaatakowała pole sztuki. Wymówiła też posłuszeństwo programowi dawnego bliskiego współpracownika i osobiście się z nim poróżniła. Chciałaby wreszcie do końca uciekać przed bezpiecznym zgnuśnieniem w postawach, za które zdobyła uznanie.

Jednak to niejedyne ucieczki, jakich tropy można znaleźć w jej opowieści o życiu. O swoim domu rodzinnym mówiła: „kwadratowi rodzice”, „baba przy dziadzie dobrze zarabiającym”, „zgreď”, „regularny typ” „potworny syf i bałagan, kompletny brak reguł czytelnych”. Już sam dobór słów można odczytać jako ślad budowania własnej tożsamości w opozycji do atmosfery i wartości miejsca społecznego startu.

W pozostałych wywiadach pojawia się wiele innych nieoczekiwanych śladów ucieczek.

Zuzanna Janin mówiła wprost o pragnieniu „ucieczki od fatum” artystyczno-inteligenckiego pochodzenia. Co fascynujące, w jej przypadku jest to nieodłączne od mocowania się z silną osobowością matki – malarki Marii Anto – i to nie tylko jako rodzica, ale także jako silnej artystki. Także Agata Bogacka „wolała się wyłamać” z rodzinnej tradycji i myślała w młodości o medycynie, a nie sztuce. Zbigniew Rogalski, opowiadając o technikaliach swojej pracy, nagle zbacza z tematu, by wspomnieć o poczuciu dyskomfortu, jakie budzi w nim możliwość ulokowania się w jednej z zastanych dyscyplinarnych przegródek:

To, co było zawsze ważne dla mnie, właściwie od samego dyplomu, to żeby nie pójść za bardzo w żadną stronę. [...] Jakby nigdy nie mogłem się zaspokoić takim, nie wiem: „jestem malarzem abstrakcyjnym”. Albo „jestem malarzem figuratywnym”. Albo w ogóle „jestem malarzem”.

Rogalski mówi nie tyle o lęku przed zaszufładkowaniem, ile raczej o niechęci do związania swego projektu artystycznego i przyszłej pracy z pewną opisaną koncepcją uprawiania sztuki. W innym miejscu Rogalski rzucił, że należy się „trzymać w bezpiecznej odległości” od pokus związanych z popytem na określone style malarstwa. Lepiej „nie dostosowywać tego, co się robi, pod rynek”.

Grzegorz Kowalski w latach 70. porzucił otwierającą się przed nim międzynarodową karierę „artysty sympozjonalnego”, by budować wspólnotę wokół PRL-owskiej studenckiej galeryjki. Oskar Dawicki porzucił środowisko performerów, z którym silnie związał się w latach 90. Motywację obu można zinterpretować jako ucieczkę od mikroświatów społecznych czy obszarów świata sztuki, które przestały być dla nich rozwijające i inspirujące.

Jest też wreszcie kilka zapisów prób zabicia mistrza. Dawicki, mówiąc o mocowaniu się z cieniem Zbigniewa Warpechowskiego, używa kluczowych dla mnie słów: „zacząłem uciekać”, brnąć w działania „unikowe”, by „być w bezpiecznej odległości”.

Malarz Paweł Susid tak wspomina o uciekaniu od własnych dokonań:

Właściwie w tym nurcie ekspresji zacząłem robić takie duże, komiksowe... [...] A później to wszystko wyrzucałem z niesmakiem, przy kolejnych przeprowadzkach. Także niewiele się tego zachowało.

Autor hiperrealistycznych symulacji przeszłości Robert Kuśmirowski cieszy się z „niewygód” narzucanych przez temat i okoliczności wystawy. Wolalby bowiem „nie popaść w podobne zachowania, że będ[zie] z jedną pracą jeździł po całym świecie”.

Wilhelm Sasnal mówił o „obawach przed powtarzaniem, przed zanudzaniem siebie samego”, „staniem się epigonem siebie samego”.

Z ucieczkami wydają się być związane silne emocje: mdłości, wzgarda i lęk, odczuwane na trzewnym poziomie. Wszystkie one przeradzają się w szczególnie odruch ucieczki.

Młody Emmanuel Lévinas, wyprzedzając *Mdłości* Sartre’a, bardzo podobnie pisał o potrzebie ucieczki, której przybliżeniem jest doznanie fizjologicznego złego samopoczucia. W *uciekaniu* widział „potrzebę wyjścia z samego siebie”, poza „domniemany pokój z samym sobą”, odejścia od „tożsamości Ja” [Lévinas 2007].

Pragnienie ucieczki Katarzyna Waniek konceptualizuje jako złożony proces biograficzny i wskazuje jako istotny motyw wyjazdów europejskich migrantów. Pragnienie to miewa zarówno cechy *ucieczki od* poczucia ugrzęźnięcia w pułapce, od „deprywacji emocjonalnej, społecznej, ekonomicznej czy prześladowania”,

jak i *ucieczki do* możliwości realizacji ambicji życiowych, które jawią się jako ograniczone w miejscu pochodzenia [Waniek 2020].

Kozyra w swoim wywiadzie mówi wreszcie o jeszcze innej ciekawej wiązce uczuć:

Podoba mi się, że mogę mieć parę żyć tak naprawdę, nie? Bo prawdopodobnie jestem ogromnie egocentrycznie nastawiona i chciałabym wypróbować jak najwięcej rzeczy ((15 sek)). Spotykać jak największą liczbę różnorodnych ludzi, grzebiących w różnych tematach ((20 sek)).

Teraz staram się zapomnieć o tej swojej skórze z tego mojego ostatniego projektu. *W sztuce marzenia stają się rzeczywistością*. Staram się od tego odpepowić cały czas. Bo trochę przegięłam pałę.

Zaraz po tym przechodzi do opisu projektu, nad którym aktualnie pracowała, dotyczącego „syndromu jerozolimskiego”, czyli ludzi, którzy przyjeżdżają do Izraela i próbują wieść żywot proroków-pustelników. Właśnie o nich mówi, gdy wyjaśnia: „Parę żyć? To jest właśnie to, że teraz mogę sobie jeździć do Izraela i się spotykać z moimi wariatami”.

„Mieć parę żyć” – można to zinterpretować jako doznanie testowania, naginania, podmieniania komponentów własnej tożsamości. To zarazem pasja idio-grafa empiryka, który karmi się rozmową z nietypowymi ludźmi, kolekcjonuje zjawiska partykularne i marginalne konstrukcje rzeczywistości. Prawdopodobnie to także radość z pracy bez alienacji pracy, w której następny projekt może mieć niewiele wspólnego z poprzednim. Wszystko to jednak wymaga – podkreśla Kozyra – „odpepowienia się” od tego, co poprzednio karmiło naszą pracę. Regularnego zrzucania „skóry”, co odbywa się nie bez wysiłku, jednak jest niezbędne dla przeprowadzenia kolejnego projektu.

WIĄZKA TRAJEKTORII

Moi rozmówcy opowiadali mi o tym, co konwencjonalnie można nazwać rozwojem lub dojrzewaniem artystycznym, przemianami tożsamości, testowaniem kolejnych postaw artystycznych, konfliktami i zmianami środowisk; także o ważnych lub trudnych doświadczeniach życiowych. Gdy opiszemy to za pomocą tych zbanalizowanych i niepobudzających już wyobraźni socjologicznej określeń – ich związki wydają się co najwyżej luźne. Dlatego chciałbym zaproponować w to miejsce *figurację*, która ujawni ich wzajemne gęste powiązania. Umożliwi zarazem odmienne skonstruowanie biograficznych procesów przemieszczenia się, jakie można odnaleźć w opowieściach o życiu wybitnych artystów.

Ucieczki, uniki, uchYLENIA SIĘ były zwykle tożsame z wysiłkami na rzecz *modyfikacji* tego, co zastane, i coraz dalej idącego *odróżniania się*. Mamy do czynienia z całą serią uników, zmian kursu, czasem przebiegających równolegle, całymi klastrami, czasem jeden po drugim, stopniowo. Jednak względnie to samo ciało i *stabilizujące* praktyki (w rozumieniu teorii aktora-sieci), jak stałość nazwiska, instytucja autorstwa czy takie zabiegi jak spisywanie biogramów i kalendariorów lub wystawy przeglądowe – odpowiadają za kumulowanie się tych zmian, osadzanie się ich warstwami. To zaś daje efekt w postaci narastającej osobności czy też *indywiduacji* [Simondon 1992]. Zestawione na początku wypowiedzi pokazują, jak wiele coraz bardziej wyrafinowanych zwrotów i transformacji złożyło się na osobny projekt artystyczno-życiowy, który funkcjonuje pod nazwiskiem Katarzyny Kozyry.

Gdy wyobrazimy sobie tę serię uników jako przemieszczanie się w przestrzeni, naszym oczom ukaże się trajektoria pocisku – ukierunkowana i zdeterminowana w punkcie startu, której przebieg jest jednak chaotyczny i przygodny. To nie gładki łuk lotu rakiety, cacka sztuki inżynieryjnej. Raczej zygzakowaty raban odpryskującego rykoszetu.

Trajektoria to metafora niebywale płodna⁴. Ten obraz – tor lotu pocisku – trwale stopił się z wyobrażeniem socjologów o zmienności i procesualności ludzkiego życia. Za jej popularność wśród socjologów, w tym praktyków metody biograficznej, odpowiadają przede wszystkim Gerhard Riemann i Fritz Schütze. Zaproponowali oni uogólnienie kategorii trajektorii – stosowanej już wcześniej w analizach przebiegu choroby i umierania – i zastosowanie jej do opisu wszelkich „bezlądnych procesów społecznych i procesów cierpienia” [Riemann, Schütze 1992; Schütze 1997]. Mieli na myśli „procesy społeczne” związane z „rosnącym, irytującym poczuciem utraty kontroli nad swym położeniem życiowym” [Riemann, Schütze 1992: 92].

O płodności metafory trajektorii niech świadczy to, że w tym samym 1991 roku, w którym Riemann i Schütze ogłosili swój opis procesów trajektorijnych, Anthony Giddens wydał pracę, w której pojęcie *trajektorii tożsamości* ujmuje zjawisko niemal dokładnie odwrotne [Giddens 2006]. Podczas gdy sednem trajektorii cierpienia jest utrata kontroli nad życiem codziennym i poczucie braku sprawstwa, koncepcja Giddensa opisuje zalecenia dotyczące osobistego rozwoju i samorealizacji w późnonowoczesnej indywidualistycznej kulturze.

⁴ Metafora – w myśl kognitywnej teorii metafory George’a Lakoffa i Marka Johnsona – to sposób rozumienia zjawiska mniej znanego przez ujęcie go w kategoriach zjawiska bliższego doświadczeniu [Lakoff, Johnson 1988].

Giddens rekonstruuje je na podstawie podręczników autoterapii, równoległe destylując z nich milczące założenia co do tego, jak „Ja” i „tożsamość” są zbudowane. W myśl tych założeń jawią się one jako „projekt refleksyjny”, w którym na wyizolowanej jednostce ciąży odpowiedzialność za to, „co z siebie zrobi”. „Ja” jest rozumiane właśnie jako trajektoria rozwoju, złożona z serii faz i przejść. Narzędziem osiągnięcia rozwoju jest „ciągła, wszechogarniająca refleksyjność”, polegająca zwłaszcza na samoobserwacji wewnętrznego życia psychicznego.

Pierre Bourdieu także eksperymentował z metaforą trajektorii i doszedł do własnej złożonej koncepcji jeszcze przed wspomnianymi wyżej autorami. W *Dystynkcji* pisał o *trajektorii indywidualnej* jako o społecznej karierze, prowadzącej poprzez system edukacyjny i stanowiska zawodowe. Bourdieu przejmując charakteryzuje tę drogę jako „społeczne starzenie się” związane z „powolną pracą żaloby” nad stopniowym „dostosowaniem aspiracji do swoich szans obiektywnych”, a wreszcie „zaakceptowaniem własnej kondycji” i „zadowoleniem się tym, co się ma”. Odróżnia *trajektorię indywidualną* od *trajektorii modalnej*, czyli modelowego przebiegu życia, oczekiwanego w danej klasie. Indywidualna droga może odbiegać od tej modelowej, jak w przypadku „parweniuszy i osób zdeklasowanych” [Bourdieu 2005: 142–146].

Zająwszy się sztuką i literaturą, Bourdieu używał pojęcia trajektorii do opisu zmian pozycji w polu produkcji kulturowej w ciągu życia artysty: „trajektoria opisuje serię pozycji zajmowanych sukcesywnie przez tego samego pisarza w następujących po sobie konfiguracjach pola literackiego [...]”. W innym miejscu wydaje się uogólniać tę myśl, definiując *trajektorię społeczną* jako: „serię pozycji zajmowanych sukcesywnie przez ten sam podmiot bądź ich grupę w następujących po sobie przestrzeniach”. Mowa tu o *przestrzeni pozycji* pola i ewoluujących w czasie kolejnych jej stanach [Bourdieu 2000, 2001, 2004].

Każdy z przytoczonych powyżej pomysłów teoretycznych może naświetlić pewne aspekty biograficznych uników i przemieszczeń, których ślady odnajduję w opowieściach o życiu moich rozmówców.

Choć w wywiadach zdarzały się fragmenty przypominające procesy cierpienia, nie sądzę, by model Riemanna i Schützego pasował do takich biograficznych przemieszczeń, jak te, które wyłuskałem z opowieści Kozyry. Wspólna jest jednak procesualność i sekwencyjność zdarzeń, a także próby „teoretycznego przepracowywania” lub też *praca biograficzna*, która im towarzyszy od pewnego momentu [Schütze 2012: 148–152].

Przemieszczenia moich rozmówców to także przemiany tożsamości – oddają się oni skrupulatnej samoobserwacji, co więcej, raz po raz wprost mówią

o rozwoju. Jednak ich język nie ma źródła w poradnikach psychologicznych, a raczej w *etosie modernistycznym*, o którym za chwilę.

Przemiany te nie przypominały ponadto *metamorfoz tożsamości*, które opisywał Fritz Schütze. U niego był to biograficzny proces związany z „twórczym rozwojem wewnętrznym”, jednak ograniczony, z początkiem i końcem, jak w przypadku przekwalifikowywania się do nowego zawodu. *Metamorfoza* przychodzi jako zaskoczenie. Odbywa się w wyniku intensywnego uczenia się i systematycznej obróbki przez inne osoby. Jest to zmiana dogłębna: „zmienia spojrzenie człowieka na życie, świat i tożsamość”, „cały system egzystencjalnych wierzeń i kategoryzacji świata musi zostać porzucony, a nowy musi zostać przy-swojony”. „Jest to związane z centralną redefinicją własnej osobowej tożsamości” [Schütze 2012: 189–191].

Tymczasem przemieszczenia, na jakie natrafiłem w materiale, to raczej proces ciągły, trwający przez całe życie. Poczucie niewygody ciągle wraca, a odróżnianie się wydaje się stałym przymusem. Nie ma tu mowy o „centralnej redefinicji własnej tożsamości” i poddawaniu się obróbce – to raczej stałe dążenie do wzmocnienia i narzucenia własnej podmiotowości innym.

RYKOSZETY W PRZESTRZENI WIELOWYMIAROWEJ

Bourdieu pisał o *homologii* – czyli współzależności i podobieństwie układu trzech kolejnych „pięter” pola produkcji kulturowej: „przestrzeni warunków życia”, „przestrzeni pozycji” i „przestrzeni zajmowania stanowisk”. Stawiał więc kontrowersyjną tezę, że społeczne pochodzenie nie tylko długofalowo wpływa na karierę, ogranicza możliwości do osiągnięcia poziom autorytetu artystycznego, ale też determinuje sposoby uprawiania sztuki [Bourdieu 2001]. Tezy tej nie podważają biografie polskich artystów naiwnych – sztygar, syn sztygara, pracujący w kopalni do emerytury, ma niewielkie szanse na uznanie, ale też na wczesne wypracowanie stylu malarskiego lokującego się w szpicy formalnej awangardy⁵. Jednak w historiach życia części z moich rozmówców trudno dostrzec podobną homologię. Tarasewicz, syn wiejskiego murarza z białoruskiego pogranicza, debiutuje w czołowej galerii Foksal pracami uderzającymi abstrakcyjną,

⁵ W ramach projektu badawczego przeprowadziłem również 6 autobiograficznych wywiadów narracyjnych z artystami nieprofesjonalnymi, tzw. naiwnymi, ze Śląska, w tym z szerzej rozpoznawalnym Erwinem Sówką. Ponadto przeprowadziłem 15 wywiadów narracyjnych ze studentami warszawskiej ASP, głównie z Wydziału Sztuki Mediów, 7 swobodnych wywiadów eksperckich, a także przez jeden semestr prowadziłem obserwację uczestniczącą w pracowni prof. Grzegorza Kowalskiego na warszawskiej ASP.

„czystą” estetyką. Libera, syn pielęgniarki, samotnej matki z robotniczych Pabianic, bez formalnego wykształcenia – staje się jednym z najbardziej wywrotowych przedstawicieli sztuki krytycznej.

Wyobraźmy sobie raczej, że trzy „piętra” pola i jego bazy (przestrzenie warunków, pozycji i możliwości) ustawimy jako trzy ściany układu współrzędnych – tak jak opisuje się ruch w trójwymiarowej przestrzeni. Właśnie takie rozumienie *wielowymiarowych biograficznych przemieszczeń* chciałbym zaproponować.

Pojęcie *rykoszetów upodmiotowienia* ma podkreślić wielowymiarowość drogi, jaką artysta przemierza w trakcie swej historii życia. To zarazem droga między warstwami tradycyjnie konstruowanej struktury społecznej (lub też obszarami przestrzeni warunków i stylów życia), między pozycjami w polu produkcji kulturowej, między dyskursami, które najsilniej kształtują człowieka w danym momencie życia, między formacjami dyskursu sztuki nowoczesnej, które zasilają jego pracę w danym momencie rozwoju artystycznego. To zarazem przemieszczanie się wewnątrz ewoluujących w czasie układów relacji między projektami artystycznymi tworzącymi *przestrzeń możliwości*. Jest to nieodłączne od wypracowywania *różnicy* – własnego osobnego projektu na tle kładącej się na nim cieniem sztuki dawnych mistrzów, współczesnych konkurentów, ale także całych nurtów, szkół czy reżimów z historii dyskursu sztuki.

Towarzyszy temu osadzanie się kolejnych warstw nawyków, skłonności i schematów poznawczych, rozbudowa *indywidualnego dziedzictwa dyspozycji i repertuaru praktyk*. Przy czym każda kolejna modyfikacja nieodwracalnie rekonfiguruje dotychczasowe dziedzictwo. Proces ten, choć związany jest z przemieszczaniem się w różnych przestrzeniach, zależnie od ich historycznie wyźłobionych kolein i w spleceniach z ich relacyjnymi strukturami, doświadczany jest jako jednolity proces przyrostu wyjątkowej indywidualnej podmiotowości.

Wyobrażając sobie tę drogę, należy pamiętać: to nie lot paraboliczny, ale raczej chaotyczny zygzak kolejnych uników i ucieczek. Przypomina odbijanie się kuli jako rykoszetu. Za każdym razem jest to odbijanie się od pewnej podpory, oparcia, gruntu, bez starcia z którymi obranie nowego kierunku nie byłoby możliwe. Przy każdym odprysku trochę się traci – choćby czas i wysiłek zainwestowany w określone środowisko czy nurt. Jednak także wiele zyskuje się na impecie zygzakowatego lotu – choćby nowe dyspozycje, jak nowe sposoby pracy artystycznej, które później staną się cennym zasobem. Cechy tych punktów podparcia (warstw, środowisk, nurtów) wpływają więc trwale na dalszy przebieg przemieszczeń. Dlatego jako alternatywę dla wyeksploatowanej metafory *trajektorii* proponuję obraz *rykoszetów upodmiotowienia*.

NOWE FORMY UPODMIOTOWIENIA, STAWANIE SIĘ, INDYWIDUACJA

Pisząc o upodmiotowieniu, mam na myśli postulat późnego Foucaulta, by obok tradycyjnych zmagających się przeciw dominacji społecznej i eksploatacji ekonomicznej zająć się walką z ujarzmieniem do narzuconej, specyficznej formy bycia jednostką i twórczym poszukiwaniem nowych form podmiotowości [Foucault 1998].

Nie chodzi tu o podmiot *bardziej* indywidualistyczny, racjonalny i świadomy swego interesu czy też *bardziej* ekspresyjny, autentyczny i twórczy niż podmioty produkowane przez instytucje nowoczesnego państwa. Te stare heroiczne projekty oświecenia i romantyzmu, podejmowane też przez literacki modernizm, awangardę i kontrkulturę, zostały dawno przechwycone przez współczesne aparaty ekstrakcji kapitału z żywej populacji [Hardt, Negri 2012; Jacyno 2007].

Co więc Foucault miał na myśli? W tym samym czasie studiował konkretne praktyki, które miały umożliwić odzyskanie kontroli nad własnym upodmiotowaniem. Kolekcjonował antyczne *techniki siebie*. Wprowadzał do filozofii pojęcia takie jak *sobypisanie* lub przywracał takie jak *parezja* – oznaczające nieskrępowaną mowę publiczną, wypowiedanie własnej prawdy. Ale także prywatnie zgłębiał dostępne współcześnie *praktyki wolności*, jak sadomasochizm.

O własnej pracy naukowej mówił w wywiadzie:

Piszę ją [książkę], ponieważ wciąż nie jestem pewien, co myśleć na temat rzeczy, o której wcześniej już coś myślałem. W takim sensie książka mnie zmienia i zmienia także to, co myślałem. [...] Jestem eksperymentatorem w takim sensie, że piszę, by się zmienić i już więcej nie myśleć tego, co myślałem uprzednio [Foucault 2013].

Tak też rozumiał jego wezwanie Gilles Deleuze, dla którego „procesy upodmiotowienia” były równoznaczne z „wytwarzaniem pewnego sposobu egzystencji” lub też, w jego własnym idiomie filozoficznym – ze *stawaniem się* [Deleuze 2004; Deleuze, Eribon 2007: 175–182]:

Foucaulta, zgodnie z jego metodą, interesuje nie powrót do Greków, tylko my dzisiaj: jakie są nasze sposoby egzystencji, nasze możliwości życia, albo nasze procesy upodmiotowienia? Czy znaleźliśmy sposoby na stawanie się „sobą” [...].

Jako przykład podaje właśnie pracę artystyczną:

Styl, w przypadku wielkiego pisarza jest także stylem życia, i to bynajmniej nie w znaczeniu czegoś osobistego, ale jako odkrywanie nowej możliwości życia, nowego sposobu egzystencji.

Socjologom hasło to skojarzy się raczej z *becoming studies* z tradycji szkoły chicagowskiej – pogłębionymi jakościowymi studiami wdrażania się do poszczególnych zawodów [Konecki 2008; por. np. Hernik 2007; Ślęzak 2009]. Pojęcie

rykoszetów upodmiotowienia w pewnym sensie łączy tę tradycję z omówionym wspólnym wątkiem u Deleuze’a i Foucaulta – opisuje ono bowiem proces stania się wybitnym artystą, jednak nie poprzestając na wczesnej socjalizacji, profesjonalnym kształceniu i wchodzeniu do świata społecznego. Zwraca uwagę na przemieszczenia i transformacje zachodzące także długo potem, które są o wiele rzadsze, nieraz doświadczane wyłącznie subiektywnie i trudniej uchwytnie⁶.

Przemieszczenie się daleko na drodze *rykoszetów upodmiotowienia* bywa związane z uznaniem instytucjonalnym, sukcesem komercyjnym, awansem mierzonym większymi zasobami kapitałów, przemieszczaniem się ku dominującym obszarom pola czy nawet ku aktualnym stadiom dyskursu. Jednak co innego chciałbym wskazać jako kluczową cechę tego pojęcia. Ze względu na nawarstwienie, osadzanie się i kumulację wpływów wraz z każdym unikiem – owo przemieszczanie się związane jest także z indywidualizacją, stawaniem się osobnym, powstawaniem nowej możliwości życia.

Dlatego więc powiedziałbym, że „naiwny” z Katowic, Erwin Sówka, malując w swym unikalnym stylu UFO w stylistyce staroegipskiej czy boginię Kali na tle XIX-wiecznego górniczego osiedla z czerwonej cegły – choć skazany był na subpole „artystów nieprofesjonalnych” – przemierzył jedną z bardziej skomplikowanych i długich *rykoszetowych trajektorii upodmiotowienia*.

ETOS MODERNISTYCZNY I REŻIM OSOBLIWOŚCI

Moi rozmówcy potrafili szczegółowo omawiać etapy rozwoju swojej pracy. Wiele w wywiadach mówili o własnym rozwoju artystycznym, intelektualnym i duchowym, a także o rozwoju innych.

⁶ W analizach wydarzeń z historii życia, zarówno u Bourdieu, jak i we współczesnych *becoming studies* czy socjologii pracy przywiązanej do pojęcia kariery, pojawia się dualizm faktów i deklaracji lub też zdarzeń „obiektywnych” i ich „subiektywnego” rozumienia czy odczuwania. Na brak tego rozróżnienia w wywodzie zwróciła uwagę recenzentka artykułu. Badacze metody biograficznej stosują z podobną intencją rozróżnienie *life story* i *life history* – są jednak świadomi, że zajmują się przede wszystkim tym pierwszym. Nie są też skłonni poprzestawać bezkrytycznie na tzw. *face value* opowieści (por. przypis 1, powyżej). Wśród założeń metody istotna wydaje się też antyscjentystyczna i konstruktywistyczna podejrzliwość wobec uroszczeń do obiektywności. Warto zauważyć, że obiektywizację przebiegu kariery, takie jak kalendaria, biogramy, broszury wystaw czy wywiady, w przypadku osób żyjących powstają również na bazie swobodnych rozmów z nimi samymi lub są wręcz ich autorstwa. Mogą zawierać błędy lub nieścisłości biorące się z pomyłek, spontanicznej autokreacji czy świadomego wprowadzania w błąd. Trudno oddzielić to, co „obiektywne” i „subiektywne”, zwłaszcza w przypadku artystów wizualnych – gdy „kariera”, „droga twórcza” i „uznanie” ucierają się na styku relacji towarzyskich, działań instytucji, interpretacji w notatkach kuratorskich, recenzjach czy monografiach, ale też właśnie autokreacyjnej mityzacji samych artystów.

Ciekawy jest też sam język, którego w tym kontekście używali. Oprócz „rozwoju”, „etapów rozwoju”, „rozwoju indywidualnego” padały określenia: „wzmacnianie ego”, „przeorientowanie się” (Kowalski), „zdefiniowanie się” (Dawicki), „samouczenie”, „sprecyzowanie samego siebie”, „samopoznanie”, „podróże w głąb siebie”, „przekształcanie głowy” (Kuśmirowski), „momenty graniczne w życiu” (Sasnal). Libera wspominał o „otwarciu świadomości”, „doświadczeniach, które wzmacniają”. Mówiono o „stopniowym odsłanianiu się świata twórczości”, „przekonwertowaniu”, „budowaniu swojej specyfiki”, „wierności sobie” oraz „bezlitosnej weryfikacji... własnej” (Rogalski), „poszerzeniu myślenia”, „postępach” „cofaniu się i zaległościach” oraz „nadrobieniu lub wyrównaniu”, „stworzeniu swojego świata”, „znalezieniu osobistego języka wypowiedzi” (Tarasewicz), „opisywaniu świata i opisywaniu siebie w tym świecie” (Susid). Wreszcie Kozyra mówiła o „wytworzeniu własnego wzoru, własnego języka”, a także: „jestem swoim własnym tworzywem”.

Tego typu wypowiedzi padały często w finalnych partiach wywiadu, gdy dopytywałem o użyte wcześniej określenia, które mnie zaskoczyły czy zaciekawiały. Należy więc wziąć pod uwagę, że mamy tu do czynienia z wpływem *struktury istotności* badacza, któremu filozoficzna dyskusja o upodmiotowieniu nie była już wtedy obca. Rozmówcy, zaskakiwani pytaniami o wyrażenia używane przez nich wcześniej *en passant*, odpowiadali jednak w sposób robiący wrażenie przemyślanego, czy wręcz przedyskutowanego, jakby wypowiedzi te płynęły z ugruntowanego poglądu na mechanikę artystycznego rozwoju.

Było tak w przypadku Leona Tarasewicza i Pawła Susida, którzy prowadzą razem pracownię na ASP, i którzy wspominali o tym, że mają za sobą wspólne dyskusje o wspomaganiu rozwoju studentów.

Leon Tarasewicz:

Widzisz, jest sytuacja taka, że mamy przeogromną ilość informacji, którą dostajemy w trakcie edukacji. W tym wszystkim czasami ciężko znaleźć swój osobisty język wypowiedzi i podpieramy się językiem już stworzonym przez kogoś innego. Jakby klonujemy często te wypowiedzi. A najbardziej cenna jest własna indywidualna wypowiedź. Szczególnie w młodym wieku studenckim człowiek po prostu nie jest w stanie odróżnić. [...]

Są to wypowiedzi, które są osobistym przekazem. Na który często ludzie nie mają odwagi. A zasłaniają się zdaniem, rzeczami, już wypowiedzianymi [...]. Sposobem malowania, tematyką, która po prostu jest zupełnie zapożyczona od kogoś innego.

A znalezienie tego nie jest, okazuje się, takie łatwe. Tak niewielu, niewielu po prostu znajduje. Jest tak wielu ludzi, którzy kończą Akademię Sztuk Pięknych. Powinno być malarzami. Ale okazuje się, nie mają w ogóle powodu potem, żeby malować.

B: Ale czy ten powód to jest coś, czego się można nauczyć, czy wykształcić to w Akademii?

R: Nie. Na Akademii jedynie możesz [...] to w jakiś sposób zdefiniować, doprecyzować. Ale to wszystko buduje całe życie.

Paweł Susid, również spytany przeze mnie o użytą wcześniej frazę „uksztaltowanie przez Akademię”:

„Ukształtowanie”? Mnie się wydaje, że człowiek *się* kształtuje. Można użyć takiego, można użyć innego. Ale równie dobrze – wychowanie, edukowanie [...]. Człowiek w jakiś sposób, do tej formy... Ona jest oczywiście dosyć galaretowata wciąż i pojemna, ale jakiś kształt to przyjmuje.

To jest zespół wszystkich docierających z zewnątrz do człowieka rzeczy. One go kształtują chyba.

Czasami decyduje, wydaje się, pochodzenie. Dla niektórych religia. Dla niektórych narodowość. Dla niektórych... Ale właściwie każdy jest kształtowany przez wiele bodźców.

Rozwój, szukanie osobistego języka wyrażania, nabranie formy, kształtowanie, wykuwanie własnej podmiotowości – oczywiście nie jest to język odkryty samodzielnie przez moich rozmówców. Zdaje się dobrze znany – choćby każdemu, kto w polskiej szkole średniej musiał poznać wiersz *Kowal* Leopolda Staffa. To wyobraźnia romantyczna, jednak w późnej, dojrzałej formie, zabarwiona wrażliwością Baudelaire’a czy elementami filozofii Nietzschego. Określiłbym ten język jako modernistyczny, płynący z *etosu modernistycznego*. Jego składowe, które pojawiały się wielokrotnie w wypowiedziach moich rozmówców, to pogarda dla mieszczaństwa i komercji, heroizm artystyczny, ascetyzm i ideał całkowitego poświęcenia dla sztuki, afirmacja strategii transgresji i podważenie moralności judeochrześcijańskiej [Ossowska 1973; Sheppard 1998; Taylor 2001]. Wzrost jego znaczenia był nieodłączny od kształtowania się w XIX wieku autonomii pól produkcji kulturowej [Bourdieu 2001], jak i sposobu oceniania sztuki według kryterium jej idiosynkrazji czy atypowości, co Natalie Heinrich nazywa *reżimem osobliwości* (*régime de singularité*) [Heinrich 2005].

Zaskoczyło mnie, że *etos modernistyczny* pozostaje źródłem języka samoopisu i refleksji autobiograficznej, jeśli nie niemal rdzeniem światopoglądu najwybitniejszych polskich artystów początku XXI wieku. Wyznacza ich aspiracje, do których konsekwentnie dążą, ale też trzewne intuicje – jak w przypadku Agaty Bogackiej, u której własny sukces medialny i komercyjny rozbudził podejrzenia wobec wypracowanego przez siebie stylu i potrzebę pójścia w kierunku bardziej hermetycznych poszukiwań.

Nowe jest to, że „drogocennych kruszców” nie dobywa się, jak u Staffa, z wewnętrznych „głębi nieodgadnych”. Raczej „buduje [je] całe życie”: „wychowanie”, „edukacja”, „pochodzenie”, „religia”, „narodowość”, ale także zaabsorbowane „bodźce”, „języki już stworzone przez kogoś innego”, którymi się „podpieramy”. To właśnie tych zasobów, osadu czy też dziedzictwa, należy użyć (być może na drodze „podróży w głąb siebie” czy „opisywania siebie w tym świecie”), by „zdefiniować się” i „znaleźć osobisty język wypowiedzi”.

PRYWATNA METAFORYKA. NIEREGULARNI. SILNE OPOWIEŚCI

Wielu z moich rozmówców okraszało swoje opowieści wyrażeniami i metaforami, których nie spotkamy w języku potocznym. Opisując różne aspekty produkcji kulturowej, mówili na przykład o „odpępowianiu się”, „dawaniu fanta”, czyli pracy na wystawę, czy „konglomeracie” instytucji sztuki.

Nieraz miało to postać złożonej konstrukcji metaforycznej. Tak na przykład Zbigniew Rogalski, zaraz po pytaniu inicjującym, opisał, jak „odślaniał się” jego „świat twórczości”: „Jakbyś miał dużo zasłon przed sobą” – mówił – „i one się powoli odślaniały, czy robiły się w nich różne mniejsze lub większe otwory, aż w końcu do tego jakoś doszło”.

W oryginalne wyrażenia obfituje wywiad z Tomaszem Kozakiem: „pierwsze promieniowania zagęszczeń estetycznych”, „dynamika fascynacji”, „przyptywy generowane przez figury”, „dialektyka czaru i deziluzji”. Mówi: „nie miałem specjalnego nabożeństwa do tego, żeby piłować pewne rzeczy. Natomiast właśnie miałem duże nabożeństwo natury lekturowo-koncepcyjnej” czy też: „nas wszystkich ożywiał taki bardzo mocny impuls kontestacyjny”. Kozak tworzy też *konstrukty drugiego stopnia* czy też podnosi elementy swego języka do poziomu teoretycznego [Glaser, Strauss 2009; Schütz 1984]. W swych tekstach używa pojęć takich jak „filozofowanie szabłą Kmicica” czy „dialektyka anachronizmu”.

W prywatnym języku Katarzyny Kozyry ważna jest kategoria osób „nieregularnych”, w opozycji do której wydają się stać jej „regularni”, „poukładani”, „kwadratowi” rodzice.

Archetypowym „nieregularnym” był jej profesor rysunku z ASP, z którym łączyła ją ważna przyjaźń i w którego domu niemal pomieszkiwała w czasie studiów.

A potem był jeszcze ten Jerzy Stajuda, nauczyciel rysunku, też niesamowity, też cholernie nieregularny. I on był właściwie dużym wzorem dla mnie. Był wzorem takiego niepoddawania się żadnej regularności kurwa mać. [...] Czyli indywiduum...

„Nieregularność” w wypowiedziach Kozyry jest synonimiczna z nietuzinkowością, byciem „indywiduum”, „popierdzeniem”, byciem „wolnym w głowie”. Kozyra rozumie sztukę jako enklawę wewnątrz społeczeństwa, gdzie mogą dla siebie znaleźć miejsce tacy ludzie. W przypadku kobiet – być może jedyną. Zbigniew Libera wypowiada niemal identyczną myśl, określając jednak ludzi, o których mówiła Kozyra, jako „nielegalnych”.

W opowieści o życiu Zbigniewa Libery uderzyła mnie również szczegółowość, z jaką przytaczał historie rodzinne, czy też raczej rodzinną mitologię. Wydaje się ona barwna i bogata, zwłaszcza jak na syna pielęgniarki z Pabianic.

Sięga też w przypadku obu gałęzi rodziny zadziwiająco daleko – do XV i do XIX wieku. Jest to jeszcze o tyle zaskakujące – co Libera sam zauważa – że nie są to przodkowie szlacheccy. W narracji pojawia się między innymi przodek Garibaldczyk, prababcia dekadentka, usypiająca dzieci makiwarą, czy babcia sawantka, mnożąca w pamięci wielocyfrowe liczby i miewająca widzenia.

Libera – człowiek wybitnie nietypowy, wydaje się posiadać słabość typową dla swego pokolenia – zamiłowanie do fantazmatycznych genealogii rodzinnych, szlacheckich korzeni, które wyróżniałyby na tle społeczeństwa wciąż egalitarnego w powszechnym niedostatku.

Jednak na jego barwne opowieści można też spojrzeć jako na przyczółek czy załączek upodmiotowienia, coś, co dodało trajektorii Libery energii na starcie. Mogły one stać się aktorem „rozbudzającym wyobraźnię” – jak komentuje to sam Libera – oddziałującym na „dziecko, które chętnie słucha takich historii”. Mogły też stać się budulcem dla tożsamości splatanej retroaktywnie, ze strzępów pamięci, w ramach *pracy biograficznej*, na późniejszych stadiach lotu.

DOWIEDZIEĆ SIĘ, KIM SIĘ JEST

„Sztuka jest po to, żeby się dowiedzieć, kim się jest. [...] Żeby poznać samego siebie” – rzuca pod koniec wywiadu Libera, za sentencją na frontonie delfickiej świątyni.

Gdy dopytuję o to wyrażenie, opowiada, jak robienie sztuki jest dialektycznie związane z przyrostem dziedzictwa doświadczeń i wpływów. Robi to na przykładzie dyskusji wokół swojej głośnej pracy *Lego. Obóz koncentracyjny*:

Ja się najbardziej ze wszystkich polskich artystów wzbogaciłem na sztuce. [...] Przecież zanim ja zrobiłem tę pracę, to myśli pan, że ja się jakoś specjalnie interesowałem Holocaustem? Nie, bynajmniej. [...] Ale koniecznością stało się zrobienie tego. I gdy to zrobiłem, to zostałem zmuszony, po prostu wielką ręką, która za kark mnie chwyciła i nosem w ziemię wepchnęła. Zostałem zmuszony do niesłychanego przerobienia tego tematu. I wzbogaciłem się niesłuchanie. Ponieważ bardzo dużo się dowiedziałem, rzeczy, których bym nigdy nie przypuszczał wcześniej.

Poznałem niesłychanych ludzi. Na przykład takich, którzy przeżyli obozy, *Survivors* tak zwani, z którymi mogłem rozmawiać. [...] Gdybym tego nie zrobił [...] nigdy bym nie był zmuszony, żeby w ogóle w ten rejon nawet się udawać myślowo. [...] W tym sensie dowiedziałem się, kim jestem.

Lego nie było ekspresją wewnętrznych stanów ani też rezultatem politycznego zaangażowania czy pracy badawczej. Sądząc na podstawie wywiadów „z epoki” – raczej rezultatem gry skojarzeń wokół ideologicznej perswazyjności zabawek i nowoczesnej racjonalności, której towarzyszył wybór popowej

estetyki jako nośnika dla krytycznego przekazu [por. np. Sienkiewicz 2010]. Dopiero w ramach dyskusji o pracy i broniącej jej wobec międzynarodowej publiczności Libera buduje głębszą wiedzę historyczną wokół tematu i zdobywa ważne osobiste doświadczenia. Cały proces odczuwa jako konieczność, coś nieprzyjemnego i wbrew własnej woli. W dodatku przebiega on z brutalną nagłością zderzenia. Jak w przypadku „mdłości” Bogackiej czy Susida wobec własnej twórczości – to, co Libera mówi o swym doświadczeniu, brzmi jak odwrotność sprawczości i podmiotowości. W rezultacie Libera zyskuje jednak większą samowiedzę – co można zinterpretować jako kolejne wzmocnienie dla artystycznej podmiotowości.

To ważna dla mnie cecha kolejnych „odbić” rykoszetów. Niekoniecznie osiąga się je „sprawczo”, w wyniku świadomych działań. Raczej zyskuje się na podmiotowości dopiero w ich efekcie. Uruchamia je również „przymuszający” wpływ⁷ pozajednostkowych materialno-semiotycznych struktur, jak *reguły formacyjne* dyskursu [Foucault 2002a, 2002b], lub stopniowo zmieniający się rozkład pozycji w polu. Mechanizmem wytwarzającym „przymus” mogą być też tarcia między tymi „zewnątrznymi” warunkami a wielorakim i wielowarstwowym *indywidualnym dziedzictwem* przyswojonych wcześniej *dyspozycji* [por. Lahire 2003, 2011].

PODSUMOWANIE

Artykuł prezentuje koncepcję *rykoszetów upodmiotowienia* ugruntowaną w wywiadach autobiograficznych z uznanymi polskimi artystami wizualnymi. Nazwano tak proces wielowymiarowych biograficznych przemieszczeń artystów związanych z wypracowywaniem osobnego projektu życiowo-twórczego na tle dokonań poprzedników oraz współczesnych konkurentów, dawnych nurtów dyskursu sztuki nowoczesnej czy aktualnej struktury pozycji w lokalnym polu sztuki. Z powodu aktualności *etosu modernistycznego*, z jego naczelnym imperatywem oryginalności, koordynaty te niejako wyznaczają wachlarz możliwych posunięć, a zarazem blokują strategie działań podjęte już przez innych artystów. Wypracowanie *różnicy* jest jednak możliwe poprzez rozmaite ucieczki, uniki, odchylenia czy modyfikacje w stosunku do zastanych stadiów dyskursu i pozycji pola, jak również do własnego społeczno-kulturowego usytuowania.

Spośród takich sposobów wykuwania różnicy z materiału wywiadów przywołano zmianę środowiska artystycznego czy odchodzenie od wcześniej

⁷ Durkheim napisałby „zewnątrzny przymus” wywierany na jednostkę, „mający własną egzystencję, niezależną od jego jednostkowych manifestacji”.

wypracowanych samodzielnie strategii artystycznych, ale także skłonność do bogatej metaforyki wypowiedzi i do wyrazistych opowieści (na przykład fantazmatycznych narracji o własnym pochodzeniu) czy wreszcie pogłębianie wiedzy w ramach publicznego bronięcia własnej twórczości.

Z każdym unikiem, czy też „rykoszetem”, nawarstwia się indywidualne dziedzictwo skłonności, nawyków i wpływów. Współkształtują one pozycję w polu i same mogą posłużyć jako materiał dla modyfikacji dyskursu sztuki. W ten właśnie sposób artystyczne upodmiotowienie czy też osobność może stopniowo narastać.

Przedstawiona tu *figuracja* sama stanowi próbę wypracowywania modyfikacji zastanych sposobów konceptualizowania twórczości artystycznej, zwłaszcza zakorzenionych w poststrukturalizmie oraz socjologii sztuki Pierre’a Bourdieu i jego kontynuatorów. Stanowi ponadto krytyczną modyfikację wcześniejszych koncepcji socjologicznych opartych na metaforze *trajektorii*. Wybór formy socjograficznej narracji pozwolił na zaprezentowanie koncepcji nieodłącznie od plastycznego konkretności opowieści o życiu uznanych artystów.

Tekst prezentuje wyniki projektu badawczego sfinansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2011/01/N/HS2/05085.

BIBLIOGRAFIA

- Abbing Hans.** 2002. *Why are artists poor? The exceptional economy of the arts*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Abbing Hans.** 2011. Uwagi na temat wyzysku biednych artystów. W: *Wieczna radość: Ekonomia polityczna społecznej kreatywności*, M. Kozłowski, A. Kurant, J. Sowa, K. Szadkowski, K. Szreder (red.), 329–340. Warszawa: Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana.
- Aschaffenburg Karen, Inke Maas.** 1997. “Cultural and educational careers: The dynamics of social reproduction”. *American Sociological Review* 62(4): 573–587.
- Barthes Roland.** 1999. „Śmierć autora”. *Teksty Drugie* 2(1): 247–251.
- Becker Howard S.** 1982. *Art worlds*. Berkeley: University of California Press.
- Becker Howard S.** 2009. *Outsiderzy. Studia z socjologii dewiacji*. tłum. O. Siara. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Bertaux Daniel.** 1981. From the life-history approach to the transformation of sociological practice. In: *Biography and society: The life history approach*, D. Bertaux (ed.), 29–46. London–Beverly Hills: Sage Publications.
- Bishop Claire.** 2013. „Partycypacja i spektakl”. *Kultura Współczesna* 77(2): 26–36.
- Bloom Harold.** 2002. *Lęk przed wpływem: Teoria poezji*. tłum. A. Bielik-Robson, M. Szuster. Kraków: Universitas.

- Boltanski Luc.** 2011. Od rzeczy do dzieła. Proces atrybucji i nadawania wartości przedmiotom. W: *Wieczna radość: Ekonomia polityczna społecznej kreatywności*, M. Kozłowski, A. Kurant, J. Sowa, K. Szadkowski, K. Szreder (red.), 17–48. Warszawa: Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana.
- Bourdieu Pierre.** 1984. Specyfika dziedziny naukowej i społeczne warunki rozwoju wiedzy. W: *Kryzys i schizma. Antyscjentystyczne tendencje w socjologii współczesnej, t. I*, E. Mokrzycki (red.), 87–136. tłum. E. Neyman. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Bourdieu Pierre.** 2000. The biographical illusion. trans. Y. Wink, W. Leeds-Hurwitz. In: *Identity: A reader*, P. du Gay, J. Evans, P. Redman (eds.), 297–303. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications.
- Bourdieu Pierre.** 2001. *Reguły sztuki: Geneza i struktura pola literackiego*. tłum. A. Zawadzki. Kraków: Universitas.
- Bourdieu Pierre.** 2004. Teoria obiektów kulturowych. tłum. A. Zawadzki. W: *Odkrywanie modernizmu: przekłady i komentarze*, R. Nycz (red.), 259–280. Kraków: Universitas.
- Bourdieu Pierre.** 2005. *Dystynkcja: Społeczna krytyka władzy sądzenia*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- Bourdieu Pierre.** 2006. *Medytacje pascaliańskie*. tłum. K. Wakar. Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Bourdieu Pierre.** 2013. „Homo Academicus. Posłowie, 20 lat później”. tłum. M. Janik. *Praktyka Teoretyczna* 7(1): 31–50.
- Charmaz Kathy.** 2013. *Teoria ugruntowana: Praktyczny przewodnik po analizie jakościowej*. tłum. B. Komorowska. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Daenekindt Stijn, Henk Roose.** 2013. “Cultural chameleons: Social mobility and cultural practices”. *Acta Sociologica* 56(4): 309–324.
- De Graaf Nan Dirk, Gerbert Kraaykamp, Paul M. De Graaf.** 2000. “Parental cultural capital and educational attainment in the Netherlands: A refinement of the cultural capital perspective”. *Sociology of Education* 73(2): 92–111. <http://www.jstor.org/stable/2673239>.
- Deleuze Gilles.** 2004. *Foucault*. tłum. M. Gusin. Wrocław: Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP.
- Deleuze Gilles, Dieter Eribon.** 2007. *Życie jako dzieło sztuki*. tłum. Michał Herer. W: G. Deleuze, *Negocjacje 1972–1990*, 103–110. Wrocław: Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej.
- Dickie George.** 1974. What is art? An institutional analysis. In: G. Dickie, *Art and the aesthetic: An institutional analysis*. Ithaca NY: Cornell University Press: 426–437.
- DiMaggio Paul.** 1982. “Cultural capital and school success: The impact of status culture participation on the grades of U.S. high school students”. *American Sociological Review* 47(2): 189–201.
- Ferenc Tomasz.** 2012. *Artysta jako obcy: Socjologiczne studium artystów polskich na emigracji*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Fleck Ludwik.** 1984. *Powstanie i rozwój faktu naukowego: Wprowadzenie do nauki o stylu myślowym i kolektywie myślowym*. tłum. M. Tuskiewicz, Z. Cackowski. Lublin: Wydawnictwo Lubelskie.
- Fligstein Neil.** 2010. Kompetencje społeczne i teoria pola. W: *Nowe perspektywy teorii socjologicznej. Wybór tekstów*, A. Manterys, J. Mucha (red.), 273–300. Kraków: Nomos.
- Fligstein Neil, Doug McAdam.** 2012. *A theory of fields*. New York: Oxford University Press.
- Foucault Michel.** 1998. „Podmiot i władza”. tłum. J. Zychowicz. *Lewa Noga* 9: 174–192.
- Foucault Michel.** 2002a. *Archeologia wiedzy*. tłum. A. Siemek. Warszawa: De Agostini.

- Foucault Michel.** 2002b. *Porządek dyskursu: wykład inauguracyjny wygłoszony w Collège de France 2 grudnia 1970.* tłum. M. Kozłowski. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Foucault Michel.** 2013. *Kim pan jest, profesorze Foucault? Debaty, rozmowy, polemiki.* B. Błaszczkowski, K. Matuszewski, K.M. Jaksender (red.). tłum. K.M. Jaksender. Kraków: Libron.
- Fraser Nancy.** 1990. "Rethinking the public sphere: A contribution to the critique of actually existing". *Social Text* 25(26): 56–80.
- Geertz Clifford.** 2005. Opis gęsty: W poszukiwaniu interpretatywnej teorii kultury. W: C. Geertz, *Interpretacja kultur: Wybrane eseje.* tłum. Maria Piechaczek. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego: 17–47.
- Giddens Anthony.** 2006. *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności.* tłum. A. Szulżycka. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Glaser Barney, Anselm Strauss.** 2009. *Odkrywanie teorii ugruntowanej: strategie badania jakościowego.* tłum. M. Gorzko. Kraków: Zakład Wydawniczy Nomos.
- Goldthorpe John H.** 2007. "Cultural capital: Some critical observations". *Sociologica* 2: 1–23. <http://www.rivisteweb.it/doi/10.2383/24755>.
- Gutiérrez Kris D., Barbara Rogoff.** 2003. "Cultural ways of learning: Individual traits or repertoires of practice". *Educational Researcher* 32(5): 19–25.
- Hardt Michael, Antonio Negri.** 2012. *Rzecz-pospolitą: Poza własność prywatną i dobro publiczne.* tłum. P. Juskowiak i in. Kraków: Korporacja Ha!art.
- Heinich Nathalie.** 2005. *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique.* Paris: Gallimard.
- Heinich Nathalie.** 2007. *Być artystą: Rzecz o przekształcaniach statusu malarzy i rzeźbiarzy.* tłum. L. Mazur. Warszawa: Vizja Press & IT.
- Heinich Nathalie.** 2010. *Socjologia sztuki.* tłum. A. Karpowicz. Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Hernik Katarzyna.** 2007. *Doświadczenie konwersji przez studentów Wydziału Aktorskiego Akademii Teatralnej.* Przegląd Socjologii Jakościowej. Monografie III(3). http://www.qualitative-sociologyreview.org/PL/volume5_pl.php.
- Jacyno Malgorzata.** 2007. *Kultura indywidualizmu.* Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Kaźmierska Kaja.** 2004. „Wywiad narracyjny jako jedna z metod w badaniach biograficznych”. *Przegląd Socjologiczny* 53(1): 71–96.
- Kestner Grant H.** 2013. „Do autonomii przez współpracę? Z Grantem H. Kestnerem na temat jego koncepcji sztuki dialogicznej i kolaboratywnej rozmawiają A. Skórzyńska i P. Juszkowiak”. *Kultura Współczesna* 77(2): 15–25.
- Konecki Krzysztof.** 2008. Stawanie się jako problem socjologiczny. W: *Stawanie się nauczycielem akademickim. Analiza symboliczno-interakcjonistyczna*, Ł.T. Marciniak (red.), i–vi. Przegląd Socjologii Jakościowej Monografie IV(2).
- Kozłowski Michał, Jan Sowa, Kuba Szreder** (red.). 2014. *Fabryka Sztuki. Podział pracy oraz dystrybucja kapitałów społecznych w polu sztuk wizualnych we współczesnej Polsce.* Warszawa: Wolny Uniwersytet Warszawy, Fundacja Bęc Zmiana.
- Kristeva Julia.** 1972. „Problemy strukturyzacji tekstu”. *Pamiętnik Literacki* 63(4): 233–250.
- Kuhn Thomas.** 1968. *Struktura rewolucji naukowych.* tłum. H. Ostromecka. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Lahire Bernard.** 2003. "From the habitus to an individual heritage of dispositions. Towards a sociology at the level of the individual". *Poetics* 31(5–6): 329–355.
- Lahire Bernard.** 2011. *The plural actor.* Cambridge UK, Malden MA: Polity.

- Lakoff George, Mark Johnson.** 1988. *Metafory w naszym życiu*. tłum. T.P. Krzeszowski. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Lévinas Emmanuel.** 2007. *O uciekaniu*. tłum. A. Czarnacka. Warszawa: Wydawnictwo IFiS PAN.
- Libera Zbigniew.** 2001. „Zimna wojna sztuki ze społeczeństwem”. *Magazyn Sztuki*. http://www.magazynsztuki.eu/old/archiwum/teksty_internet_arch_all/archiwum_teksty_online_22.html [dostęp: 30.09.2018].
- Menger Pierre-Michel.** 2014. *The economics of creativity. Art and achievement under uncertainty*. tłum. S. Rendall, A. Jacobs, A. Dorval, L. Eskinazi, E. Saada, J. Karaganis. Cambridge Mass., London: Harvard University Press.
- Ossowska Maria.** 1973. *Ethos rycerski i jego odmiany*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Płoska Zofia, Łukasz Ronduda.** 2014. „Ekwiwalent pieniężny. Artyści mówią o ekonomii podczas Warsaw Gallery Weekend”. *Gazeta Wyborcza*. <http://wyborcza.pl/2029020,76842,16711245.html> [dostęp: 26.09.2014].
- Rancière Jacques.** 2007. *Dzielenie postrzegalnego: Estetyka i polityka*. tłum. M. Kropiwnicki, J. Sowa. Kraków: Korporacja Ha!art.
- Riemann Gerhard, Fritz Schütze.** 1992. „«Trajektoria» jako podstawowa koncepcja teoretyczna w analizach cierpienia i bezładnych procesów społecznych”. tłum. Z. Bokszański, A. Piotrowski. *Kultura i Społeczeństwo* 2: 89–109.
- Rosen Sherwin.** 1981. “The economics of superstars”. *The American Economic Review* 71(5): 845–858.
- Schofer Evan, John W. Meyer.** 2005. “The worldwide expansion of higher education in the twentieth century”. *American Sociological Review* 70(6): 898–920.
- Scholette Gregory.** 2003. Dark matter. Activist art and the counter-public sphere. <http://www.gregorysholette.com> [dostęp: 30.09.2021].
- Schütz Alfred.** 1984. Potoczna i naukowa interpretacja ludzkiego działania. W: *Kryzys i schizma. Antyscjentystyczne tendencje w socjologii współczesnej, t.1*, E. Mokrzycki (red.), 137–192. Warszawa: PIW.
- Schütze Fritz.** 1997. „Trajektorie cierpienia jako przedmiot badań socjologii interpretatywnej”. tłum. M. Czyżewski. *Studia Socjologiczne* 1: 11–56.
- Schütze Fritz.** 2012. Analiza biograficzna ugruntowana empirycznie w autobiograficznym wywiadzie narracyjnym. W: *Metoda biograficzna w socjologii: Antologia tekstów*, K. Kaźmier-ska (red.), 141–278. tłum. K. Waniek. Kraków: Zakład Wydawniczy Nomos.
- Scott Joan W.** 1991. “The evidence of experience”. *Critical Inquiry* 17(4): 773–797.
- Sheppard Richard.** 1998. Problematyka modernizmu europejskiego. W: *Odkrywanie modernizmu: przekłady i komentarze*, R. Nycz (red.), 71–155. Kraków: Universitas.
- Sienkiewicz Kuba.** 2010. „Zbigniew Libera «Lego. Obóz koncentracyjny»”. *Culture.Pl*, <https://culture.pl/pl/dzielo/zbigniew-libera-lego-oboz-koncentracyjny> [dostęp: 30.09.2021].
- Simondon Gilbert.** 1992. Genesis of the individual. In: *Incorporations*, J. Crary, S. Kwinter (eds.), 297–319. New York: Zone Books.
- Ślązak Izabela.** 2009. *Stawanie się poetą. Analiza interakcjonistyczno-symboliczna*. Przegląd Socjologii Jakościowej. Monografie V(1). http://www.qualitativesociologyreview.org/PL/Volume9/PSJ_monografie_4.pdf.
- Szenajch Piotr.** 2011. Jak być skutecznym i nie stracić esencji? W: *Żmijewski. Przewodnik Krytyki Politycznej*, 97–116. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.

- Takács Erzsébet.** 2012. "From the one to the many from Pierre Bourdieu's habitus theory to the concept of Bernard Lahire's l'homme pluriel". *Acta Sociologica* 5: 57–60.
- Taylor Charles.** 2001. *Źródła podmiotowości: Narodziny tożsamości nowoczesnej*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Thornton Sarah.** 2011. *Siedem dni w świecie sztuki*. tłum. M. Kuliś. Warszawa: Propaganda.
- Tokarska-Bakir Joanna.** 1992. „Hermeneutyka gadamerowska w etnograficznym badaniu obcości”. *Konteksty. Polska Sztuka Ludowa* 1: 3–17.
- Wagner Izabela.** 2005. „Sprzężenie karier. Konstrukcja karier w środowiskach artystycznych i intelektualnych”. *Przegląd Socjologii Jakościowej* 1(1): 20–41.
- Wagner Izabela.** 2015. *Producing excellence: The making of virtuosos*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Waniek Katarzyna.** 2020. *Ucieczka jako przyczyna mobilności Europejczyków*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Żmijewski Artur.** 2007. „Stosowane sztuki społeczne”. *Krytyka Polityczna* 11–12: 14–24.

Piotr Szenajch

THE RICOCHETS OF SUBJECTIVATION IN THE LIFE STORIES OF RENOWNED VISUAL ARTISTS

Abstract

The paper presents a theoretical proposal grounded in the material of non-anonymous autobiographical narrative interviews with renowned Polish visual artists.

The concept of *ricochets of subjectivation* names a particular process structure found in the interviews. It also critically modifies the metaphor of trajectory, popular in sociology. The concept characterises the process of developing an idiosyncratic life and creative project of the artist, against the backdrop of the former achievements of the modern art discourse, including works of the masters, as well as the structure of the positions in the local art field and the work of contemporary competitors.

The paper discusses in more detail fragments of an interview with the Polish sculptor, video artist and performer Katarzyna Kozyra, which most significantly inspired the concept described.

The literary form of the main part of the text seeks to search for new ways of doing sociography. That is, weaving a story, that is at the same time an idiographic representation, and a result of analytical and theoretical work.

Keywords: artists, contemporary art, visual arts, subjectivation, field theory, discourse theory, trajectory, biographical studies, sociography