



Wydział Sztuki Mediów
kierunek: Sztuka Mediów
studia II stopnia

Paulina Maja Kitlas

nr albumu 14068

teoretyczna magisterska praca dyplomowa

**Kryzys twórczy w biografiach zawodowych artystów.
Przebieg, strategie, wnioski.**

wykonana pod kierunkiem

dr. Jakuba Banasiaka

praktyczna magisterska praca dyplomowa
w specjalności: intermedia

Poszłam do lasu się schować

wykonana w pracowni

prof. Uczelni dr hab. Anny Panek

aneks do magisterskiej pracy dyplomowej

Trzy sny

wykonany w pracowni

dr. Wojciecha Bąkowskiego

Warszawa, 3 czerwca

Spis treści

Teoretyczna praca dyplomowa.....	4
Wstęp	4
1. Kryzys twórczy, wypalenie zawodowe, profesjonalny artysta – definicja pojęć	6
1.1 Brak definicji kryzysu twórczego.....	6
1.2 Kategoria wypalenia zawodowego.....	8
1.3. Utrzymać się ze sztuki – kim jest profesjonalny artysta?.....	10
1.4 Adaptacja pojęcia wypalenia zawodowego do pracy artystycznej.....	13
1.5. Artyści późnego kapitalizmu, czyli o cezurach.....	14
2. Metodologia badań.....	16
2.1. Tradycja badań socjologicznych nad sztuką	16
2.2 Specyfika badań jakościowych.....	17
2.3. Wywiad narracyjny	18
2.4 Dobór rozmówców i anonimizacja.....	19
3. Badania	23
3.1. Czy to kryzys twórczy, czy wypalenie zawodowe?	24
3.2. Utrata <i>illusio</i> jako główny czynnik wypalenia zawodowego	25
3.3 Wypalone artystki i artyści w kryzysie – różnice w doświadczaniu trudności u kobiet i mężczyzn	26
3.4 Kultura indywidualizmu a wypalenie twórcze. „Jak często mam przekraczać siebie”	28
3.5 „Człowiek nie jest przygotowany do aktu kreacji”, czyli o kryzysie twórczym jako immanentnej części tworzenia.....	32
3.6. Artyści są zmęczeni, czyli praca artystyczna jako emanacja problemów społeczeństwa późnego kapitalizmu.....	33
3.7 „Wróć, ale na swoich warunkach”, czyli strategie radzenia sobie z trudnościami twórczymi.....	37
Zakończenie	40
Bibliografia:	42
Praktyczna praca dyplomowa.....	43
Opis pracy dyplomowej	43
Inspiracje	43
Proces i technika.....	44
Prace.....	45
Aneks.....	56
Opis aneksu.....	56
Proces	56
Technika	56
Prace.....	57

Teoretyczna praca dyplomowa

Wstęp

Świat sztuki najeżony jest paradoksami. Jednym z nich jest sama natura tworzenia. Podczas gdy jednym kreacja daje schronienie i swobodę, innym przynosi lęk i zmartwienia. Choć dla zdecydowanej większości artystów praca jest również pasją, a przynajmniej od niej się zaczyna, to dla wielu staje się też źródłem cierpień i przykrą koniecznością. Jak to jest, że to, co dla jednych jest zbawieniem, dla innych jest piekłem?

Niemoc tworzenia jest przedmiotem mojego zainteresowania głównie ze względów osobistych. Przez wiele lat prowadziłam wspólne życie z malarzem w ogromnym kryzysie twórczym. Obserwowałam miotanie się człowieka, który kochał sztukę, ale znienawidził ją tworzyć. Oboje staraliśmy się stawić opór jego wypaleniu zawodowemu – znaleźć przyczynę, której usunięcie pozwoliłoby mu znów odnaleźć siebie w malowaniu. Wspólnie śledziliśmy biografie artystów, szukając podobnych historii i trudności. W największych dziełach staraliśmy się znaleźć motywację do ponownej kreacji. Z dzisiejszej perspektywy oceniam, że nasze starania były doskonałą lekcją sztuki. Trudno o lepsze przygotowanie do profesji artystki niż kilkuletnie rozważania nad zagadką kreacji. Paradoksalnie, kryzys twórczy bliskiego mi artysty stał się powodem, dla którego sama chwyciłam za pędzel.

Sztuka od zawsze była w polu mojego naukowego zainteresowania. Nawet podczas studiów z politologii i socjologii jawiła mi się jako atrakcyjny obszar poszukiwań badawczych. Z perspektywy sztuki wszystko wydawało się ciekawsze. To, co obserwowałam z oddali, być może nie było zrozumiałe, ale właśnie o to chodziło. Tak, jak wielu zewnętrznych obserwatorów, romantyzowałam profesję artystyczną.

Ponieważ od wielu lat pracuję zawodowo, a także nie mam obowiązków wynikających z wychowania dzieci, mam za to dostęp do profesjonalnej pracowni, tworzenie nigdy nie wiązało się dla mnie z wyrzeczeniami. Maluję przede wszystkim dlatego, że jest to dla mnie przyjemne, jest najlepszą formą samotności.

Tworzenie jest dla mnie bardzo ważne, dlatego niezwykle frapuje mnie zrozumienie, na czym polega blokada, która sprawia, że to, co wychodziło niemalże intuicyjnie, nagle przestaje się układać, a rzeczy dosłownie rozsypują się w rękach. W tym sensie podjęcie tematu kryzysu twórczego to forma zabezpieczenia się na przyszłość. Z doświadczenia wiem, że wypalenie zawodowe może spotkać każdego. Wierzę, że zrozumienie tego stanu zawczasu da mi narzędzia do świadomego radzenia sobie z kryzysem, gdy spotka również mnie.

Ostatecznie jednak chcę zrozumieć kryzys twórczy również dla innych artystów, a przede wszystkim dla mojego serdecznego przyjaciela i pierwszego nauczyciela malarstwa – Pawła Śliwińskiego, którego postać była główną inspiracją do moich poszukiwań. Wierzę, że poprzez proces badawczy można pomóc innym ludziom. Praca ta ma więc charakter zaangażowany, co jest jej dużą zaletą, ale bywa też największą wadą.

1. Kryzys twórczy, wypalenie zawodowe, profesjonalny artysta – definicja pojęć

1.1 Brak definicji kryzysu twórczego

Pojęcie kryzysu twórczego nie jest jasno zdefiniowane. W literaturze definicja tego terminu nie pojawia się w zasadzie wcale. Kontrastuje to ze swobodnym, potocznym użyciem tego związku frazeologicznego. To ostatnie sugeruje, że kryzys twórczy jest powszechnym zjawiskiem. Blogi psychologów i coachów pełne są przepisów na pokonanie kryzysu, choć rzadko wyjaśniają, czym kryzys twórczy tak naprawdę jest. Takie publikacje skupiają się głównie na mniej lub bardziej sprawdzonych poradach, a sam okres utrudnionej pracy twórczej sprowadzają do braku weny czy braku dostępu do własnych zasobów twórczych. W efekcie do pojęcia kryzysu twórczego odwołują już nie tylko artyści, ale także cała, szeroko rozumiana branża kreatywna: copywriterzy, graficy komputerowi, twórcy internetowi czy nawet marketerzy. W społeczeństwie indywidualistycznym kreatywność stała się jedną z głównych kompetencji, umożliwiającą tworzenie własnej tożsamości.

Kryzys twórczy jest obiektem naukowych dociekań jedynie na polu pedagogiki dzieci i młodych dorosłych. Pedagogika jest zdania, że samo dorastanie charakteryzuje się zahamowaniem rozwoju aktywności twórczej. Jak twierdzi Stanisław Popek, kryzys twórczości plastycznej pojawia się między 11. a 16. rokiem życia i nasila się u większości młodzieży w wieku ok. 13-15 lat. Wtedy to dziecko zaczyna dostrzegać niedoskonałości swoich prac¹. Trudności te nierzadko są przyczyną zaniechania aktywności plastycznej. Zdaniem Popka wiąże się to z faktem, że proces twórczy u dzieci najczęściej pozbawiony jest cech pracy – jest czystą zabawą. Takie tworzenie prowadzi z jednej strony do dużej koncentracji na tym, co się robi (zabawa pochłania całą uwagę), z drugiej zaś intensyfikuje dialog z samym sobą, dzięki czemu ma ogromny potencjał autoterapeutyczny². To wszystko zanika z wiekiem, choć oczywiście dorośli artyści też doświadczają czystej radości tworzenia; doświadczają też kryzysów.

Inny pedagog i badacz – Ellis Paul Torrance zauważył, że w ramach rozwoju twórczości dzieci i młodzieży istotnym elementem jest kryzys następujący w IV klasie (*four-grade-slump*).

¹ Pedagogika jako kryzys twórczy rozumie nie tylko zaprzestanie twórczości, ale też regres w dokonaniach plastycznych.

² Krzysztof J. Szmidt, *Pedagogika twórczości*, GWP Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2007, s.181.

Zdaniem Torrance'a okres regresu w rozwoju twórczości wynika głównie z rozwoju kontaktów interpersonalnych. Dziecko jest skupione już nie tylko na samej zabawie, ale zaczyna zastanawiać się, jak to, co robi, wpisze się w normy społeczne³. To pedagogiczne spostrzeżenie zdaje się dotyczyć również ludzi dorosłych – gdy czujemy, że twórczość będzie poddana ocenie, uwaga przekierowuje się na efekt, a nie sam proces tworzenia. Zastanawianie się nad tym, jak będzie odebrana praca, często blokuje przed jej tworzeniem.

Przywołuję definicje kryzysu twórczego właściwe dla pedagogiki z kilku powodów. Tworzenie wymaga pewnych warunków, które są niezbędne nie tylko dla dzieci – wydaje się, że to właśnie uczucie swobody najbardziej sprzyja powstawaniu nowych prac, podczas gdy strach przed oceną utrudnia kreację. Teoria z obszaru pedagogiki jest inspirująca analitycznie, podaje tropy, gdzie można szukać przyczyn kryzysu twórczego. Pedagogika współtworzy społeczny obraz tego, czym jest tworzenie i twórczość; w tym ujęciu jej zadaniem jest też rekrutacja i rozwijanie talentów plastycznych. Wielu artystów już na wczesnym etapie edukacji otrzymała silny impuls i zachętę do eksplorowania umiejętności plastycznych. Zachwyt dorosłych nad rysunkami dziecka jest częstym wspomnieniem wielu artystów. Oceny i pochwały nauczycieli często stymulują do myślenia o tym, by związać się ze sztuką. Takie wspomnienia pojawiają się bardzo często choćby w materiale badawczym zebranym na potrzeby poniższej pracy. Często z ust moich respondentek i respondentów padały słowa w rodzaju „sztuka interesowała mnie od dziecka”. Te wczesne zachęty do tworzenia często pozostają ważne dla osób twórczych przez cały okres ich karier, służą do budowania opowieści o swoich mocach kreatywnych i talencie⁴.

To, w jaki sposób pedagogika podchodzi do możliwości twórczych, obrazuje też pewną społeczną przemianę, istotną w kontekście tworzenia presji dotyczącej kreatywności. W XX wieku pojawił się pogląd, że wszyscy ludzie charakteryzują się pewnym poziomem możliwości twórczych⁵. Jak opisuje to Krzysztof J. Szmidt, o ile przez setki lat na polu teorii twórczości nie działo się absolutnie nic, to przez ostatnie pięćdziesiąt lat dzieje się aż nadto⁶. Na przełomie wieków XX i XXI kreatywność staje się już podstawą rozwoju gospodarki kapitalistycznej na Zachodzie. Władze miast zachęcane są do zabiegów mających na celu pobudzanie rozwoju przemysłu kreatywnego i kultury. Rodzice mają do wyboru coraz więcej zajęć pozalekcyjnych, których celem jest stymulowanie rozwoju kreatywnego dziecka. Pracownikom oferuje się coraz

³ Krzysztof J. Szmidt, op. cit., s.183.

⁴ Piotr Szenajch, *Odczarowanie talentu. Socjografia stawania się uznanym artystą*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2022, loc. , mobi.

⁵ Krzysztof J. Szmidt, op. cit., s. 61

⁶ Krzysztof J. Szmidt, op. cit., s. 61

więcej szkoleń z zakresu twórczego rozwiązywania problemów. Zdaje się, że żyjemy w społeczeństwie, gdzie tworzenie jest już nie tylko zabawą, jest koniecznością. Ten przymus dotyczy również, a może nawet przede wszystkim, artystów. Społeczna presja „bycia kreatywnym” tworzy warunki do rozwoju kryzysu twórczego. Likwiduje bowiem jeden z kluczowych warunków tworzenia – swobodę; z kolei presja rynku zabija bezinteresowność.

Artyści żyją często w przekonaniu, że tworzenie jest – i musi być – przywilejem nielicznych. Ciągła presja ze strony osób szturmujących rynek, świadomość, że konkurencja cały czas się powiększa, również wpływa na zwiększenie poczucia stresu i przekierowuje uwagę z tworzenia na warunki zewnętrzne.

1.2 Kategoria wypalenia zawodowego

Nie da się mówić o kryzysie twórczym w oderwaniu od tego, czym jest pole artystyczne. Dlatego tak ważne jest w tym kontekście pojęcie wypalenia zawodowego. Dla profesjonalnych artystów tworzenie jest zawodem, swoją pracą twórczą zarabiają na życie. Szukając teoretycznych podstaw do badań nad kryzysem twórczym, sięgnęłam więc po pojęcie wypalenia zawodowego. Takie rozwiązanie będzie miało szczególne implikacje w odniesieniu do tego, jaki typ pracy twórczej, a także przez kogo wykonywany, będzie przeze mnie badany. Sięgnięcie bowiem po ten termin z zakresu socjologii i psychologii pracy zmusza mnie do zawężenia przedmiotu badania do profesjonalnych artystów, co opiszę szerzej w części poświęconej metodologii.

Należy zaznaczyć, że również sam termin *wypalenie zawodowe* jest relatywnie nowy. Pierwsza definicja tego syndromu została wprowadzona przez H. J. Freudenberga w latach 70. XX wieku. *Burnout*, w tym ujęciu, charakteryzuje się poczuciem psychicznego i fizycznego wyczerpania, niecierpliwością, nadmierną skłonnością do irytacji, połączoną z cynizmem i poczuciem chronicznego znudzenia, skłonnością do izolowania się i tłumienia emocji⁷. Niedługo po Freudenbergu wielu innych badaczy zajęło się nie tylko definiowaniem samej istoty problemu, ale również tworzeniem narzędzi badawczych służących mierzeniu poziomu wypalenia w różnych sektorach zatrudnienia. Transformacja i przemiany w społeczeństwie

⁷ Katarzyna Znańska-Kozłowska, *Wypalenie zawodowe - pojęcie, przyczyny i objawy*, Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Humanitas. Zarządzanie, Racznik 2013, nr 1, https://www.humanitas.edu.pl/resources/upload/dokumenty/Wydawnictwo/Zarzadzanie_zeszyt/Zarz%201_2013%20podzielone/znanska.pdf, dostęp 31.05.2024.

późnego kapitalizmu powodują, że wypalenie zawodowe staje się poważnym problemem ekonomicznym, społecznym i politycznym⁸.

Pisząc o wypaleniu zawodowym, warto przywołać ciekawą perspektywę niemieckiego filozofa Byung-Chul Hana, który z wypalenia czyni chorobę cywilizacyjną, skutek hegemonii neoliberalizmu, który wyklucza przeżywanie cierpienia i zmęczenia. Dzięki Hanowi problem zawodowego wyczerpania został przedstawiony nie w kontekście predyspozycji jednostki, która jest po prostu w czymś *za słaba*, a z perspektywy systemu, który wymusza powstanie takiego syndromu.

W XXI wieku człowiek zawsze jest w pracy. Model pracy artystycznej, który zakłada zniesienie wszystkich granic dzielących pracę i czas wolny, jest niejako „ideałem” społeczeństwa wiecznie pracującego i wiecznie tracącego czas. Brak weekendów i z góry określonych dni wolnych sprawia, że artyści często czują, że ciągle powinni tworzyć. Brak przestrzeni na zastanawianie się, zwątpienie czy zaniechanie pracy sprawia, że rytm pracy traci naturalność i zaczyna podporządkowywać się zewnętrznym potrzebom. Jednocześnie praca kreatywna jest zbyt niedefiniowalna, by podlegała prostym regułom pracy etatowej, co zresztą nie umyka uwadze artystek – można przywołać tu choćby tytuł wystawy Marii Toboły, która, powtarzając za swoją ciotką: *Nie waż się tego nazywać pracą*, przypomina pogląd z lat 90. na temat tego, czym powinna być sztuka. Zdaniem Toboły sztuka to praca i tak też traktuję ją ja.

Wypalenie zawodowe to coś więcej niż zmęczenie. To trucizna, która powoli zabija relację człowieka z pracą. Polska socjolożka Małgorzata Jacyno w dzisiejszych warunkach pracy widzi kryzys godności, który prowadzi człowieka do zdania sobie sprawy, że praca służy przede wszystkim zarabianiu pieniędzy, a on sam jest również jedynie małym elementem kapitalistycznej maszyny. Opanowanie wszystkich dziedzin życia przez rynek powoduje, że praca staje się źródłem moralnego chaosu i wątpliwości – by zapewnić sobie i bliskim minimum egzystencji jesteśmy w stanie wziąć każdą pracę⁹. Według Jacyno współczesne społeczeństwo nakłada na człowieka nowy nakaz ciągłej kreacji siebie. Autokreacja, budowanie siebie, praca nad osobowością – to ukryte zabiegi systemu zmierzające do jeszcze lepszego, efektywniejszego, bardziej opłacalnego systemu produkcji.

⁸ Anna Lubrańska, *Środowisko pracy a wypalenie zawodowe : analiza wzajemnych relacji na przykładzie badań reprezentantów różnych obszarów aktywności*, Acta Universitatis Lodzensis. Folia Psychologica 16, 2012, s. 35-45.

⁹ Małgorzata Jacyno, *Solidarność społeczna? Wręcz przeciwnie. Po koronawirusie nadejdzie ultraliberalizm, czyli gra w gorące krzesła*, rozm. K. Wężyk, Gazeta wyborcza 20.06.2020, <https://wyborcza.pl/magazyn/7,124059,26048343,solidarnosc-spoeczna-wrecz-przeciwnie-po-koronawirusie.html>, dostęp 31.05.2024.

Oprócz opresji kultura indywidualizmu wyprodukowała również narzędzia pomagające jednostce radzić sobie z presją ciągłej efektywności. Takim narzędziem jest między innymi kultura terapeutyczna, mająca pomagać żyć w społeczeństwie, które o cierpieniu potrafi dużo mówić, ale nie pozwala go przeżywać. Sesja terapeutyczna to często jedyne miejsce, gdzie można płakać oraz spotkać się z reakcją i troską drugiej osoby, przy czym mówimy jedynie o osobach, które są w stanie opłacić psychoterapię. Gdy ktoś nie dysponuje wystarczającym kapitałem społecznym czy ekonomicznym, staje się absolutnie bezbronny w sytuacji przeżywania cierpienia związanego z wypaleniem. To najczęściej generuje napięcie, które system przenosi na jednostkę. Uwaga człowieka zwrócona jest ku sobie – to ja jestem za słaby, a nie system niesprawiedliwy i wymagający zmian. Uporczywa ufność, że niezmordowana praca kiedyś przyniesie spodziewane efekty, prowadzi do ulokowania całej energii w wysiłku¹⁰. W tej optyce nawet sukces potrafi być porażką¹¹.

Ciągły przymus kreowania siebie, przepracowywania traum, kochania swojej pracy, szukania w niej pasji, odkrywania siebie na nowo, pokazywania czegoś nowego, przełamywania się – to, co powinno być wyjątkiem, jest oczekiwane od artystów na co dzień. Życie artystyczne przełamuje wszystkie bariery dzielące życie zawodowe i prywatne, czyniąc z życia artysty jego medium i pracę. W takim reżimie wypalenie zawodowe staje się jedynie kwestią czasu.

1.3. Utrzymać się ze sztuki – kim jest profesjonalny artysta?

W raporcie *Fabryka sztuki* znajdziemy ciekawą informację o strukturze dochodów artystów. Wyniki ankiety przeprowadzonej wśród osób artystycznych ujawniły, że praca najemna stanowi główne źródło dochodu wśród osób tworzących sztukę. Dochody z pracy najemnej stanowiły aż 46% ogółu dochodu osób badanych. Zyski z pracy artystycznej odpowiadały 36 procentom¹². Oczywiście praca najemna nie musi oznaczać pracy nietwórczej, natomiast zwykle wyklucza ona pracę artystyczną. Za pracę artystyczną uznaję bowiem taką pracę, za której efekt odpowiada przede wszystkim artysta.

¹⁰ Małgorzata Jacyno, *Kultura indywidualizmu*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007, s. 13-18.

¹¹ Ibidem, s. 233

¹² Michał Kozłowski, Jan Sowa, Kuba Szreder (red.), *Fabryka Sztuki. Podział pracy oraz dystrybucja kapitałów społecznych w polu sztuk wizualnych we współczesnej Polsce*, Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, 2014, s. 183

Raport, na który się powołuję, ma już ponad 10 lat i został sporządzony na podstawie badania na nielicznej próbie. Stawia jednak ważne pytanie. Czy profesjonalny artysta utrzymuje się głównie ze sztuki? Zdecydowanie nie. Przywilej (już samo użycie tego słowa jest symptomem drenującej logiki rynku sztuki) zarabiania na sprzedaży swoich prac (a za takie uznają również prace performerskie, za które często nie płacą nawet najlepsze polskie galerie) dotyczy jedynie garstki artystów i artystek. Pole sztuki jest niezwykle małe, oparte o zasady rywalizacji, gdzie zwycięzca bierze wszystko, a przegrany musi szukać pracy najemnej, by utrzymać się i nadal prowadzić oraz finansować pracę artystyczną.

Tymczasem kapitalistyczna logika patrzenia na sztukę zmusza do nadania estymy tym dziełom, za które ktoś chce zapłacić¹³. Pozostałe są niejako poza radarem kapitalistycznego widzenia, a przez to bardzo często umykają oczom krytyków. Hans Abbing, holenderski badacz, opisując rynek sztuki w Holandii, sięga po ciekawą metaforę. Sztuka nie może, jego zdaniem, istnieć bez rynku. Tak, jak w żydowskich świątyniach również dokonywano transakcji handlowych, tak rynek sztuki wykorzystuje mit dotyczący świętości i niewycenialności sztuki, by podnosić wartość sprzedawanych prac¹⁴. Dziś powiedzenie „bezcenne” dzieło sztuki oznacza mniej więcej tyle, że mamy do czynienia z czymś bardzo droгим. W logikę obecnego rynku sztuki wpisane jest z jednej strony kłamstwo (rozumiane jako obietnica „utrzymania się ze sztuki”), a z drugiej wyparcie przez artystów tego faktu. O tak zwanym micie van Gogha mówi nawet jeden z respondentów badania przeprowadzonego na potrzeby niniejszej pracy. W jednej z wypowiedzi zwrócił uwagę, że obietnica bycia docenionym po śmierci zbudowana jest na dosłownie kilku postaciach ze świata sztuki, w tym właśnie van Gogha. W rzeczywistości taka sytuacja jest niezwykle rzadkością, a szanse na to, że tak się wydarzy, są w zasadzie zerowe.

Podczas gdy sztuka garstki artystów będzie warta tysiące, rzesza twórców nie otrzyma za swoje prace żadnego wynagrodzenia lub to, które otrzyma, będzie niezwykle niskie. W logice rynku nie ma środka. W tym sensie rynek sztuki jest wyjątkowy dla jego graczy – dzieli się na gwiazdy i ciemną materię. Po metaforę znaną z fizyki i astronomii sięgnął Gregory Sholette. Podczas gdy krytyka i rynek sztuki dostrzegają tylko mały skrawek świata artystów, czyli właśnie gwiazdy, na cały kosmos sztuki składają się przede wszystkim ci, których rynek nie dostrzega (ciemna materia). To artyści pokonani przez realia rynku, amatorzy, twórcy niezależni. Choć za swoją pracę najczęściej nie otrzymują oni wynagrodzenia lub jest ono

¹³ Piotr Szenajch, op. cit., loc. 7903, epub.

¹⁴ Hans Abbing, *Why Are Artists Poor?: The Exceptional Economy of the Arts*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2002, s. 14.

niezwykle niskie, to dzięki swojej aktywności podtrzymują istnienie rynku sztuki. Choć ciemna materia jest niewidoczna, to bez niej jasność gwiazd nie byłaby aż tak dojmująca¹⁵.

Przywołany już Abbing, w części definicyjnej swojego wywodu badawczego, podejmuje się zdefiniowania, czym jest sztuka. Z ekonomicznego punktu widzenia sztuką jest to, za co ktoś chce zapłacić. Jednak jako uczestnicy tego rynku wiemy, że wiele wybitnych dzieł sztuki spoczywa na strychach rodzin artystów, w biurkach twórców, daleko poza kapitalistycznym zainteresowaniem. Można tu przywołać ciekawą postać na polskiej scenie artystycznej, Roberta Maciejuka, który wymyka się logice, gdzie uznane znaczy dobre. Maciejuk, mimo docenienia zarówno przez instytucje, jak i rynek, wycofał się z obiegu sztuki. Choć jest związany z galerią, to od lat nie miał wystawy solowej¹⁶. Jedną z artystek, z którą rozmawiałam, powiedziała, że kontakt artysty z galerią jest niezwykle sporadyczny, a sam Maciejuk unika pokazywania swoich prac osobom z galerii. Artysta tworzy niejako w oderwaniu od rynku sztuki. Taki artysta, który sztukę traktuje jako cel, a nie jako środek do celu, jest dla ekonomicznej optyki niewidoczny (i być może właśnie o to chodziło w jego odważnej decyzji).

Uznanie, że profesjonalnym artystą jest ten, kto jest w stanie utrzymać się ze swojej sztuki, jest, mówiąc eufemistycznie, zbyt dużym ukłonem w stronę kapitalizmu. W takiej optyce nie dostrzegliśmy wielu artystów o niebagatelnym znaczeniu dla sztuki, jak np. Cezary Bodzianowski, który od kilku lat na co dzień pracuje w fabryce pralek. Optyka ta wyklucza zresztą wielu performerów, którzy z uwagi na brak materialnych artefaktów często nie otrzymują żadnego wynagrodzenia. Tymczasem to właśnie performerzy mają duży wpływ na to, jaka panuje atmosfera i klimat intelektualny w środowisku twórczym. Ich unikalne kompetencje grania ze społeczną normą i konwenansem przyciągają do sztuki wolnomyślicieli. Wracając do teorii ciemnej materii i gwiazd – to nieopłacani performerzy tworzą klej, który spaja środowisko artystyczne.

Na potrzeby niniejszej pracy założę więc, że profesjonalnym artystą jest ten, kto funkcjonuje w obiegu sztuki („świecie sztuki”). Aspekt ekonomiczny – skąd bierze pieniądze na utrzymanie – jest w ujęciu socjologicznym nieistotny. Liczy się to, czy dana osoba identyfikuje się jako artysta profesjonalny (ma doświadczenie regularnego tworzenia i wystawiania) i czy funkcjonuje w środowisku artystycznym.

¹⁵ George Sholette, *Dark Matter: Art And Politics In The Age Of Enterprise Culture*, Pluto Press, Nowy Jork 2010, s. 20.

¹⁶ Ostatnia wystawa solowa artysty miała miejsce w 2014 roku. W 2023 jego praca pojawiła się na wystawie *Zanurzeni bosymi nogami w ciepłej wodzie* w Galerii Wizytującej.

1.4 Adaptacja pojęcia wypalenia zawodowego do pracy artystycznej

W czerwcu 2019 roku Światowa Organizacja Zdrowia (WHO) wpisała wypalenie zawodowe do Międzynarodowej Klasyfikacji Chorób (ICD-11) z mocą obowiązującą od 1 stycznia 2022 roku. W klasyfikacji WHO wypalenie zawodowe zdefiniowano jako syndrom zawodowy, którego efektem jest przewlekły stres w miejscu pracy, z którym nie udało się skutecznie poradzić (Symbol QD85)¹⁷. Charakteryzuje się on trzema wymiarami: uczuciem wyczerpania, zwiększonym dystansem psychicznym wobec własnej pracy lub poczuciem negacjonizmu lub cynizmu związanego z wykonywaną pracą, istnieniem poczucia braku skuteczności i braku osiągnięć.

Badania nad wypaleniem zawodowym prowadzone w latach 70. i 80. dotyczyły głównie zawodów takich jak pielęgniarki, nauczyciele, lekarze, funkcjonariusze publiczni. To właśnie w sektorach zdrowia i edukacji najszybciej zaczęto odczuwać rosnącą presję kapitalizmu. Wyczerpanie pracownika dawało efekty w krótkim terminie, ale w długim zaczęło prowadzić do strat. Do walki z wypaleniem zawodowym zobowiązani są przede wszystkim pracodawcy. Choćby ten aspekt pokazuje, że definicja, która dziś jest obowiązująca dla WHO, bierze swoje źródło w stylu pracy zupełnie różnym od tego, jak wygląda praca artystyczna. Artysta nie ma bowiem ani szefa, ani działu HR, ani opieki socjalnej, a często nie ma również bliskich współpracowników. Zaadaptowanie pojęcia wypalenia na potrzeby tej pracy było więc dla mnie dużym wyzwaniem.

Jednocześnie definicja, w której centralną kategorią jest przewlekłe napięcie wynikające z wykonywanej pracy, jest niezwykle inspirująca badawczo. Co jest źródłem stresu artystów i artystek? Czy da się odseparować i opisać te elementy napięcia, które są ponadindywidualne, wynikające z systemu, a nie doświadczeń jednostki? Jaka zmiana w rytmie tworzenia jest już wypaleniem zawodowym? Jak wyglądają objawy wypalenia w zawodach artystycznych? Jakie niosą skutki? I czy kryzys twórczy jest tym samym, co wypalenie zawodowe? Odpowiedzi zarówno na te, jak i inne pytania, będę poszukiwała w zebranych materiale badawczym.

¹⁷ ICD-11 Międzynarodowa Statystyczna Klasyfikacja Chorób i Problemów Zdrowotnych, kod QD85, <https://rsk3.ezdrowie.gov.pl/resource/structure/icd11/99ICD1/2023-01/mms/element/129180281/code/QD85>, dostęp 31.05.2024.

1.5. Artyści późnego kapitalizmu, czyli o cezurach

Chociaż prywatny handel sztuką zalegalizowano w 1976 roku, do czasu transformacji ustrojowej jedynie uzupełniał on socjalistyczny model życia artystycznego, oparty na uzwiązkowieniu i egalitarnym, powszechnym mecenacie państwa. Dopiero przemiany 1989 roku otworzyły drogę do budowania rynku sztuki w takim wydaniu, w jakim funkcjonował on na Zachodzie¹⁸. Wiązało się to z likwidacją poprzedniego modelu. Zderzenia z rynkiem nie przetrwało wielu artystów (pozbawionych choćby zleceń ze strony państwa), ale także instytucji i zrzeszeń. Innymi słowy, również na kształtowanie się pola artystycznego po 1989 roku wpływ miała neoficka wiara polskich dysydentów w wolny rynek. Plan Balcerowicza był terapią szokową¹⁹. Położyła ona kres mecenatowi państwa, zlikwidowała artystyczną solidarność²⁰.

Jakub Banasiak datuje koniec demontażu socjalistycznego systemu artystycznego na rok 1993²¹. W nowo organizującym się systemie artystów dotyka bieda, a rynek sztuki koncentruje się na sztuce dawnej i antykwarycznej. Dopiero powstanie w 2001 roku dwóch galerii nowego typu, założonych przez osoby urodzone pod koniec lat 60. i w latach 70. – Fundacji Galerii Foksal i Galerii Raster – zaczęło zbliżać polski krajobraz rynku sztuki do formatu zachodniego (targi sztuki, styczność z międzynarodowym obiegiem instytucjonalnym). Wtedy też zaczęło funkcjonować nowe pokolenie kolekcjonerów, które dorobiło się dużych pieniędzy w branżach „kreatywnych”, jak marketing czy reklama.

Warto zaznaczyć, że wielu artystów, którzy dziś funkcjonują już jako uznani twórcy w polskim obiegu sztuki, zaczynało swoje kariery w tych właśnie galeriach. To pozwoliło na zadziałanie socjologicznego zjawiska opisanego przez Izabelę Wagner jako sprzężenie karier. Wagner, badając środowisko zawodowych skrzypków, opisała mechanizm, który pomaga artystom zdobywać uznanie. Polega on na zadzierzgiwaniu swego rodzaju sojuszy z osobami, które również biorą udział w grze o uznanie (skrzypek z dyrygentem, malarz z galerzystą). Dzięki wzajemnej pomocy i wymianie kapitałów obu graczom udaje się zyskać więcej zasobów

¹⁸ Jakub Banasiak, *Proteuszowe czasy. Rozpad państwowego systemu sztuki 1982-1993*, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Warszawa 2020, s. 498

¹⁹ Tadeusz Kowalik, www.polskatransformacja.pl, Muza, 2009, s. 25-33.

²⁰ Jakub Banasiak, op. cit., s. 500.

²¹ Ibidem, s. 502.

we wspomnianej grze²². Analogiczna sytuacja miała miejsce na polskiej scenie artystycznej na początku lat 2000. Gdy powstawały pierwsze prywatne galerie w Polsce, relacje z galerzystami miały charakter partnerski, a wręcz koleżeński²³ – wszyscy należeli do jednego pokolenia, łączyły ich wartości i wspólne cele. Interes kapitalistyczny nie grał wcale pierwszych skrzypiec, a galerie takie jak FGF czy Raster zrodziły się z idealistycznej potrzeby zmiany rynku sztuki zdominowanego przez postkomunistyczną oligarchię.

Wejście do Unii Europejskiej w 2004 roku zmieniło nie tylko oblicze polskiej sytuacji ekonomicznej, ale i w dużym stopniu wpłynęło na przyspieszenie rozwoju rynku sztuki. Z jednej strony zniknęło wiele barier dzielących nas od krajów Zachodu. Z drugiej, poprawa sytuacji ekonomicznej sprawiła, że powiększyła się rzesza kolekcjonerów. Uznaję więc, że to właśnie po 2001, a definitywnie już po 2004 roku, zaczął się w Polsce rozwój rynku sztuki w kształcie, w którym znamy go dziś. Wszystkie wywiady przeprowadziłam więc z osobami, które debiutowały po 2004 roku, z czasem stając się pełnoprawnymi uczestnikami rynku i doświadczając problemów związanych z jego funkcjonowaniem.

²² Izabela Wagner, *Sprzężenie karier. Konstrukcja karier w środowiskach artystycznych i intelektualnych*, Przegląd Socjologii Jakościowej, Tom 1, Numer 1, 2005, s. 28

²³ Piotr Szenajch, op. cit.8190, epub.

2. Metodologia badań

2.1. Tradycja badań socjologicznych nad sztuką

Moim celem jest ustalenie, na czym polega kryzys twórczy czy wypalenie zawodowe w profesjach artystycznych. Ze względu na moje socjologiczne wykształcenie i wykonywany zawód, sięgam po metody badań społecznych. Dzięki nim możemy prześledzić zbiorowe rozumienie jakiegoś pojęcia, jego użycie, kryjące się za nim złożone znaczenia, a także relacje z innymi elementami pola artystycznego i społecznego.

Tradycja badań społecznych wśród artystów jest bogata.²⁴ Pole artystyczne jest często postrzegane przez nauki społeczne jako forpochta społecznych zmian. Wielu socjologów badając świat sztuki uwidocznili kluczowe dla społeczeństwa mechanizmy. Niezwykle istotną postacią w tym zakresie był Pierre Bourdieu. Francuski socjolog, badając społeczność literacką i artystyczną XIX i XX wieku, analizował reguły pola sztuki. W tym miejscu warto też wspomnieć, że samo pojęcie *pole sztuki* pochodzi właśnie ze słownika Bourdieu. Pole to cały obszar produkcji, wymiany i zawłaszczania kapitału. W polu działają aktorzy, których celem, przy pomocy dostępnych im dóbr, usług, wiedzy czy statusu, jest polepszyć swoją pozycję w polu na taką, która pozwoli zawłaszczyć więcej kapitału (rozumianego bardzo szeroko: ekonomiczne, symboliczne, społecznie). Kluczowe są tu pojęcia *illusio* i *doxa*. *Illusio* jest potrzebne zarówno dla artystów, instytucji, kuratorów, jak i widzów. To nieustanny proces „wytwarzania wiary”. Widzowie sądzą, że mają do czynienia z czymś talentem, geniuszem, natchnieniem, tymczasem nie jest on cechą jednostki, a raczej wynikiem działań społecznych (krytyków, galerzystów, innych artystów). Zdemaskowanie reguł gry nie leży jednak ani w interesie, ani w zasięgu uczestników pola, ponieważ wierzą oni w *doxę*, czyli np. przekonanie, że „prawdziwa sztuka zawsze się obroni”, ponieważ w dzieło immanentnie wpisane są wartości, niezależnie od tego, czy ktoś je dostrzeże czy nie. Tymczasem to artysta tworzący dzieło sam jest tworzony. Poprzez moc konsekracji. To dzieło nie zaistniało, bo miało jakieś immanentne cechy, a dlatego, że zostało konsekrowane²⁵.

²⁴ *Człowiek w teatrze życia codziennego*, gdzie Erving Goffman analizując artefakty kultury prezentuje społeczeństwo jako miejsce odgrywania spektaklu. *Słowa i rzeczy* Michaela Foucalta, gdzie obrazy Diego Velazqueza służą za przyczynek do rozważań o porządku kultury. Pierre Francastel zaprzęga metodologię Emila Durkheima do swoich badań nad artefaktami kultury. Na polskim polu socjologii sztuki uprawiali Stanisław Ossowski, Anna Kłoskowska.

²⁵ Pierre Bourdieu, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, przek. Andrzej Zawadzki, Uniwersytet, Kraków 2001 s. 261

Illusio jest więc wynikiem zbiorowej wiary (lub zbiorowego nieporozumienia). Artyści, choć wydają się autonomiczni, a ich prace mają być wyrazem geniuszu, tak naprawdę są wyrazem panujących aktualnie w polu „reguł sztuki”. To pole tworzy artystów, a nie artyści pole. Mechanizm ten zauważył jeden z rozmówców badania, który powiedział: „Wydaje się, że role dla artystów są już napisane, a teraz szukamy aktorów”. *Illusio* jest milczącą akceptacją stawek w grze i tego, jak gra ta funkcjonuje – jak np. zgoda na to, że konkretne instytucje mają moc konsekrującą, czyli moc nadawania estymy i uznania²⁶.

Nowatorskie spojrzenie Pierre'a Bourdieu inspiruje kolejne pokolenia badaczy. Jednym z nich jest Piotr Szenajch, autor książki *Odczarowanie talentu. Socjografia stawania się uznanym artystą*. Autor, na podstawie badań jakościowych przeprowadzonych wśród uznanych artystów, dekonstruuje, jak za zdobywaniem pozycji w polu sztuki stoją kompetencje zupełnie inne niż te, które potocznie nazywamy talentem. Pozycja ta jest szczególnie istotna dla mojej pracy ze względów zarówno metodologicznych, jak i ze względu na przedstawione w książce wnioski. W wypowiedziach uznanych artystów również pojawiają się wątki kryzysu i wypalenia zawodowego. O kryzysie wspomina Agata Bogacka, która sukces komercyjny przyjęła z ambiwalentnymi uczuciami, by ostatecznie porzucić wypracowany wcześniej styl na rzecz poszukiwania nowego sposobu malowania. O kryzysie związanym z wkroczeniem na profesjonalne pole sztuki mówił również Zbigniew Libera, który swoją wystawę opisuje jako „fant”, sztukę nie do końca płynącą z własnych przekonań, ale zrobioną dla zaspokojenia zewnętrznych oczekiwań.

2.2 Specyfika badań jakościowych

Badania socjologiczne często dzielone są na dwie perspektywy: ilościową i jakościową. Metody ilościowe najczęściej opierają się analizie ankiet, z których większość pytań ma formułę zamkniętą. Dzięki temu otrzymuje się dane, które następnie można poddać statystycznej, matematycznej analizie i na tej podstawie budować wnioski. Badania te wykorzystywane są po to, by w sposób liczbowy określić występowanie jakiegoś zjawiska w populacji. Dla badań ilościowych kluczowa jest kwestia wielkości próby i jej reprezentatywności dla całej badanej zbiorowości. Jednak to nie jedyne ograniczenia, jakie powoduje użycie metod ilościowych. Badając ilość, natężenie występowania jakiegoś zjawiska, przekonań, praktyk, odpowiadamy jedynie na pytanie „ile?”.

Badania ilościowe świetnie sprawdzają się więc wtedy, gdy rozumiemy badaną rzeczywistość społeczną. Są jednak trudniejsze do zastosowania, gdy staramy się poznać społeczną naturę jakiegoś zjawiska. Tak jest w przypadku tej pracy, której głównym celem jest zrozumienie, czym jest kryzys twórczy. Czy jest tym samym, co wypalenie zawodowe? Jak kryzys i wypalenie funkcjonują w opowieściach artystów i artystek? Wyników analizy jakościowej nie da się często przedstawić w formie arytmetycznej.

Również kwestia reprezentatywności jest zupełnie odmienna w przypadku analizy jakościowej. W jej miejsce pojawia się potrzeba nasycenia teoretycznego: pojawia się ono wtedy, gdy każdy kolejny wywiad nie dostarcza już nowych informacji niezbędnych do zbudowania wniosków. Mówiąc krótko, w badaniach jakościowych bierze udział tylu rozmówców, by badacz miał pewność, że żaden kolejny rozmówca nie wprowadzi już żadnych nowych kategorii. Badacz analizuje więc materiał na bieżąco, na jego podstawie tworzy kategorie, które sprawdza i rozwija w kolejnych rozmowach. Celem badań jakościowych jest więc reprezentatywność hermeneutyczna – wiemy, że jakieś zjawiska występują w populacji, ale nie wiemy z jakim natężeniem.

Należy jednak wspomnieć, że nasycenie teoretyczne często stoi poza zasięgiem badacza. Zwłaszcza jeśli temat badań był do tej pory pomijany. Badacza często ogranicza czas i środki finansowe. Efektem badań jakościowych są więc najczęściej koncepcje i hipotezy, które pogłębiane są przez kolejnych badaczy czy w kolejnych projektach empirycznych. Niemniej jednak wnioski badań jakościowych zawsze dążą do ponadpartykularności i braku przygodności. Badania jakościowe nie dostarczają prostych, łatwych do zwizualizowania wyników, ale dzięki swojej złożoności odpowiadają na trudniejsze pytania.

2.3. Wywiad narracyjny

Podobnie jak Piotr Szenajch, w swojej pracy sięgam po narzędzie wywiadu narracyjnego, stworzonego przez Fritza Schutze²⁷. Główną ideą wywiadu narracyjnego jest umożliwienie rozmówcy prowadzenia jak najbardziej swobodnej wypowiedzi. Badacz nie powinien narzucać swoich kategorii, a jedynie słuchać swojego rozmówcy, próbować na

²⁷ Fritz Schutze, *Analiza biograficzna ugruntowana empirycznie w autobiograficznym wywiadzie narracyjnym*, w: *Metoda biograficzna w socjologii*, red. Kaja Kaźmierska, Nomos, Kraków 2012.

bieżąc zrozumieć jego świat. Zadając kolejne pytania, badacz powinien poruszać się w ramach kategorii wprowadzonych przez rozmówcę.

Mój scenariusz wywiadu składał się z kilku otwartych pytań, które pomagały mi wywołać spontaniczną narrację u moich rozmówców. Następnie, w zależności od tego, jak przebiegała rozmowa, starałam się tak prowadzić rozmówców, by opowiedzieli mi o tym, jak wyglądały i jak przeżywali trudne momenty w swojej karierze. Kluczowym pytaniem otwierającym było: „Opowiedz mi proszę, jak wygląda twoja kariera artystyczna, od początku, tak jak ty ją widzisz?”. Już podczas odpowiedzi na to pytanie artyści często opowiadali zarówno o momentach sukcesów, jak i porażek.

2.4 Dobór rozmówców i anonimizacja

Jak pisałam, do wywiadów pogłębionych zaprosiłam osoby, które weszły na rynek sztuki w 2004 roku lub później (jako rok debiutu uznaję datę pierwszej ważnej wystawy indywidualnej). W 2004 roku w przestrzeni społeczno-medialnej funkcjonowało już coś w rodzaju obietnicy wielkiego komercyjnego sukcesu, możliwego do osiągnięcia dzięki rynkowi sztuki, a jeśli nie wielkiego, to takiego, dzięki któremu ze sztuki będzie można się utrzymać. Używając metafory, można powiedzieć, że badam grupę, dla której stół, choć mały, został już ustawiony; ich zadaniem było znaleźć sobie przy nim miejsce. To jednak już inne pokolenie niż to debiutujące w latach 90. Dla badanych przeze mnie artystów galerzyści nie są już ich rówieśnikami. To pokolenie, które nie może powołać się na koleżeńskie relacje z lat 90. Nie jest to już partnerski układ, gdzie razem, ręka w rękę, przenosimy się coraz wyżej w grze o uznanie. To raczej układ biznesowy, choć obudowany „idealistyczną” retoryką.

Rozmowy z artystami i artystkami przeprowadzałam od stycznia do maja 2024 roku. Trwały od godziny do nawet kilku godzin. Po wywiadach zostały one spisane. Co ważne, materiał był przeze mnie analizowany na bieżąco, dzięki czemu w kolejnych rozmowach mogłam pogłębić pewne tropy. Skupiam się na artystach sztuk wizualnych. Dzieje się tak z dwóch powodów. Pierwszy jest oczywisty – praca magisterska jest elementem dyplomu na ASP. Drugi powód jest osobisty – sama jestem artystką wizualną, malarką, badam więc społeczność, w której funkcjonuję. Ułatwiało to nie tylko rekrutację, ale i rozumienie rozmówców.

Torgny Lindgren, szwedzki pisarz, w opowiadaniu o Selmie i Vernerze, dwóch pisarzach zakochanych w sobie, choć nie pozostających w związku, zawarł fragment dotyczący

specyfiki rozmowy na temat kryzysu twórczego. Bohaterowie opowiadania doskonale się rozumieli, byli na tym samym poziomie literackim, tak samo utytułowani, byli równi sobie. Nawet w tym samym momencie przeżywali trudności twórcze. Lindgren pisze: „I ciążyło im poczucie winy wobec własnej niemożności, tworzenie sztuki to sposób na odprawianie pokuty i pozostawanie niewinnym. Wreszcie Vermer postanowił, że zadzwoni do Selmy i wszystko jej powie. [...] Żadne z nich nie potrzebowało właściwie nic mówić, niemoc twórców ma swój całkiem swoisty język, natychmiast się zrozumieli”²⁸.

Świadomość tego, jak wygląda edukacja, możliwości i realia codziennego życia artystycznego, z pewnością ułatwiła mi przeprowadzenie i analizę zebranego materiału. Jednocześnie funkcjonowanie na obrzeżach tego świata (nie jestem uznaną artystką) pomagało moim rozmówcom i rozmówczyniom otworzyć się i obdarzyć mnie, badaczkę, zaufaniem potrzebnym do rozmowy o kryzysie twórczym, o którym tak trudno jest rozmawiać.

W moich badaniach wzięło udział 8 osób: 4 kobiety i 4 mężczyźni. Każde z nich funkcjonuje na rynku i w obiegu sztuki: mieli wystawy w ważnych galeriach i instytucjach (Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Muzeum Sztuki Nowoczesnej), prowadzi lub prowadziło sprzedaż swoich prac, ich nazwiska są znane w świecie sztuki, zdobywali nagrody, a ich prace można znaleźć w znanych kolekcjach. Szczególnie istotne było dla mnie by zrekrutować osoby, które posługują się różnymi mediami – rozmawiałam z malarzami i malarkami, performerami i performerkami, osobami zajmującymi się rzeźbą, instalacjami lub grafiką. W trakcie rekrutacji pytałam tylko o jedno: „czy w trakcie swojej praktyki artystycznej przeżywałaś/przeżywałeś kryzys twórczy?”.

Z dużym zaskoczeniem zaobserwowałam, że rozmowa o trudnościach związanych z tworzeniem nie przychodzi artystom łatwo. Do rozmowy zaprosiłam blisko 30 osób, często z pomocą moich bliskich i przyjaciół, których zadaniem było uwiarygodnienie mnie jako badaczki i zdobycie zaufania przyszłego rozmówcy. Już początek rekrutacji ujawnił, że nie będzie ona łatwym zadaniem. Wielu artystów zgadzało się przy pierwszym kontakcie, prosząc jedynie o to, by odezwać się z propozycją terminu za tydzień, dwa, ponieważ obecny grafik nie pozwala im się spotkać. Niestety po tym czasie zwykle przestawali odpisywać i nie podejmowali prób kontaktu. W niektórych przypadkach artyści od razu odmawiali: „Nie nadaję się do takich rozmów”, „Niestety nie najlepiej wychodzą mi wywiady”. Po pewnym czasie przestałam używać słowa „wywiad”, zmieniłam go na „rozmowa”. Wywiad kojarzył się artystom z budowaniem wizerunku, wysiłkiem, który muszą podjąć, by pokazać się z właściwej

²⁸ Torgny Lindgren, *Legendy*, przek. Tomasz Feliks, Wydawnictwo Art. Rage, Warszawa 2023, s. 60.

strony. Idea wywiadu socjologicznego, w którym za jakość materiału badawczego odpowiada przede wszystkim badacz, była osobom artystycznym często całkowicie obca lub niewiarygodna. Czasami otrzymywałam po jakimś czasie informację od pośredników: „Wiem, że osoba X miała się odezwać, ale stwierdziła, że nie ma siły na rozmowę o trudnych momentach swojego życia”.

Moi rozmówcy dawali się namówić na spotkanie dopiero po zapewnieniach, że całość zebranego materiału pozostanie anonimowa i dostępna jedynie dla mnie jako badaczki. Wielu artystów, mimo zapewnień o tym, że wszystko, co powiedzą zostanie przedstawione jedynie w formie zbiorczej, czuła się niekomfortowo z tym, że rozmowa jest nagrywana. „Źle się czuję z tym, że masz to wszystko nagrane” – tak jedna z osób, z którymi rozmawiałam, zakończyła nasz wywiad. „Proszę, jeśli umieścisz jakiś mój cytat, zadбай o to, bym z pewnością nie został rozpoznany/rozpoznana”. Czasami dopiero po wyłączeniu dyktafonu rozmówcy ujawniali informacje, które były ważne dla zrozumienia czym jest dla nich kryzys twórczy.

Etyka badań socjologicznych na pierwszym miejscu stawia komfort respondenta czy rozmówcy. Częste powiedzenie, którym posługują się badacze społeczni, ma tu zastosowanie: „nie badamy kamieni”. Co oznacza mniej więcej tyle, że wpływamy na ludzi, z którymi prowadzimy rozmowy. Sytuacja badania nie jest obojętna dla badanego. Szczególnie w przypadku tak trudnego tematu, jakim okazała się niemoc twórcza.

Wniosek ten pogłębię w kolejnej części pracy. Na tym etapie chciałabym jednak zasygnalizować dwie istotne kwestie. Po pierwsze, jak już wspomniałam, profesjonalny artysta żyje jednocześnie w dwóch rzeczywistościach: zawodowej i prywatnej. Te dwie sfery oddziela często bardzo cienka lub nieobecna granica. Rozmowa o wypaleniu, niemocy, kryzysie często wymaga cofnięcia się do trudnych wydarzeń ze swojego życia. Czasem to właśnie prywatne trudności (choć czy można mówić o jakiegokolwiek prywatności artysty w czasach, gdy głównym wymaganiem wobec tworzonych prac jest ich autentyczność) stawały się punktem zapalnym, po którym trudno było wrócić do raz obranego rytmu. Odmowy rozmowy były dla mnie jako badaczki trudnym momentem, lecz przyjęłam je z pełną empatią. Jednocześnie w tym miejscu dziękuję za zaufanie i odwagę, jaką obdarzyły mnie te osoby, które wzięły udział w badaniach.

Druga istotna kwestia przemawiająca za pełną anonimizacją rozmówców związana jest z zasadami obiegu sztuki. To hermetyczne, niewielkie środowisko, w którym informacje cyrkulują bardzo szybko i wpływają na postrzeganie danego artysty. Ujawnienie, że mierzyło się z kryzysem artystycznym, może negatywnie wpłynąć na pozycję w świecie sztuki. Geniusz działa jak idea predestynacji w wierze protestanckiej – ten, kto jest obdarzony łaską, odnosi

sukces, ponieważ jest przeznaczony do zbawienia. Ten, kto ma talent, nie przechodzi kryzysów, ponieważ jest obdarzony „prawdziwym geniuszem”.

Hermetyczność rynku sztuki chroni również tych, którzy dopuszczają się zachowań niewłaściwych. Trudne doświadczenia, których sprawca jest ważną figurą w polu sztuki, są często jednym z powodów wypalenia zawodowego. Jednak niewielu chce o nich mówić, bojąc się o to, że w przypadku ujawnienia źródła informacji ich pozycja na rynku sztuki będzie zagrożona.

Wszystkie te przesłanki sprawiły, że decyzja o zanonimizowaniu wywiadów była konieczna, nie tylko dla dobra moich rozmówców, ale przede wszystkim dla jakości zebranego materiału badawczego.

3. Badania

Ponieważ nie istnieje spójna definicja kryzysu twórczego, już na etapie rekrutacji nie określałam, czym ten jest. Jeżeli dana osoba mówiła, że mierzyła się z kryzysem twórczym, nie zadawałam pytań dodatkowych: czy na pewno jest to kryzys twórczy według mojego rozumienia. Nie chciałam bowiem narzucać rozumienia tej kategorii. Dlatego też pierwsze pytanie w trakcie wywiadu było pytaniem otwartym: „Opowiedz mi o swojej karierze artystycznej, tak jak ty ją widzisz”. Rozmówcy i rozmówczynie, znając temat mojej pracy, naturalnie wplatali w tę narrację informacje o kryzysie. A nawet jeśli nie, to już z samej narracji można było wywnioskować, że kariery te były poprzęplatane sukcesami i momentami trudnymi.

Gdy zapraszałam do rozmów artystów i artystki, pytałam o to, czy kiedykolwiek przechodzili kryzys twórczy i chcieliby o tym porozmawiać. Najczęściej odpowiedź na to pytanie była twierdząca. Kilkoro artystów reagowało wręcz entuzjastycznie: „No pewnie, kryzys to moje drugie imię”, „Oczywiście, bez kryzysu nie da się tworzyć”. Tylko jedna na 30 zapytanych osób powiedziała, że w zasadzie nie przeżywa kryzysów twórczych, a jeżeli coś stoi jej na przeszkodzie do tworzenia, to po prostu brak czasu. Wydaje się zatem, że kryzys jest doświadczeniem powszechnym, jednak już pobieżna analiza materiału badawczego ujawnia, że doświadczenie to jest przeżywane i definiowane na różne sposoby.

Oprócz pierwszego pytania, otwierającego narrację, miałam przygotowany zestaw kwestii, które chciałam, aby były poruszone. Rozmówcy i rozmówczynie czasami naturalnie wplatali je do opowieści, a czasami trzeba było o nie dopytać. Elementy, które były dla mnie ważne do poruszenia, pochodziły z definicji wypalenia zawodowego stworzonej przez WHO i dotyczyły:

- zmęczenia psychicznego i fizycznego,
- presji finansowej,
- stosunku do swoich prac i umiejętności,
- relacji z innymi osobami z pola artystycznego,
- stosunku do sztuki jako takiej.

W następnej części pracy przedstawię główne wnioski z analizy zebranego materiału badawczego, obficie się na niego powołując.

3.1. Czy to kryzys twórczy, czy wypalenie zawodowe?

W poprzednich częściach pracy zwracałam uwagę na zbieżność pojęć kryzysu twórczego i wypalenia zawodowego. W rozmowach zwracałam więc uwagę na to, czy w opowieściach o kryzysie pojawiają się elementy, o których mówi definicja wypalenia: uczucie przewlekłego zmęczenia, poczucie presji, z którą nie da się uporać i która nieuchronnie prowadzi do dystansowania się zarówno od sztuki oraz środowiska sztuki, jak i własnych umiejętności i osiągnięć.

W wywiadach spontanicznie pojawiały się opowieści o właśnie takich przeżyciach. Jednak opowieści te przeplatały się z innymi historiami, często w ramach jednego wywiadu. Ci sami artyści, którzy opowiadali o kryzysie twórczym jak o wypaleniu zawodowym, dzielili się też doświadczeniem, którego charakter wydawał się dużo bardziej codzienny, intymny, a nierzadko wręcz pożądany. Takie doświadczenie kryzysu jako codzienności artystycznej jest, jak wspomniałam, często naznaczone pozytywnie lub neutralnie. Co kontrastuje z doświadczeniami wypalenia, które jest stanem jednoznacznie negatywnym. Ten dualizm dość dobrze ilustruje poniższa wypowiedź:

Znaczy teraz to mnie ciekawi w ogóle, jak patrzysz na te rozgrywki siłowe wszystkie. No ale niekiedy jesteś ich częścią, nieświadomie, tak na dobrą sprawę. Jakby nie pisałeś się na to, żeby być częścią tej rozgrywki siłowej. No ale kryzys twórczy jest i tak, no w sensie, no że te gry wiążą się też z tym, ale dodatkowo i tak są te kryzysy twórcze takie niezwiązane z tym.

Jako badaczka często czułam opór rozmówców w pogłębianiu tematu kryzysów tego „drugiego rodzaju”. Tak jak w tym przypadku, gdzie rozmówczyni dystansuje się od doświadczeń, które są dla niej trudne, chce osłabić ich moc poprzez racjonalizację. Podczas gdy o kryzysach „pierwszego rodzaju” (który ona nazywa kryzysami twórczymi, niezwiązanymi z „tym”, czyli ze światem sztuki) mówiło się mojej rozmówczyni znacznie łatwiej.

Kryzys twórczy „pierwszego rodzaju” dotyczy relacji artysty z konkretnym dziełem, projektem, medium, dotyczy samej praktyki twórczej, podczas gdy kryzys twórczy „drugiego rodzaju” jest w istocie wypaleniem zawodowym i dotyczy całego świata sztuki, dotyczy nie tyle praktyki artystycznej (choć często się na nią przenosi), ale tego, jak artysta czy artystka funkcjonuje w ramach obiegu sztuki. Podczas gdy kryzysy twórcze trwają zwykle od kilku godzin do kilku tygodni, wypalenie zawodowe jest procesem trwającym często tygodnie,

miesiące, a nawet lata. Stawiam więc tezę, że kryzys twórczy i wypalenie zawodowe to dwa różne doświadczenia, które mogą występować w jednym życiorysie artystycznym, nawet w tym samym czasie.

Czułem, że każde kolejne pociągnięcie pędzla już niczego przede mną nie odkrywa, a ciągle była ta presja, żebym pokazał coś nowego. Nie chciałem malować już tak, jak malowałem, a świat sztuki też mnie odrzucał, nie chciałem grać w te wszystkie gry. I to razem dało taki efekt, że malowanie nie tylko mnie męczyło, ja się po prostu tego bałem, tego malowania i tego wszystkiego, z czym się wiąże bycie artystą. Moja terapeutka myśli, że wernisaż to dla artysty coś takiego jak koncert dla muzyka, że przychodzisz, śpiewasz i wszyscy się cieszą, że cię widzą. Nie rozumie, że wernisaże to takie ciche bitwy, wszyscy się uśmiechają, ale widzisz, że coś im się nie podoba. Miałem już tego dość.

3.2. Utrata *illusio* jako główny czynnik wypalenia zawodowego

Spontaniczna opowieść osób biorących udział w badaniach zwykle rozpoczynała się od wczesnych lat dziecięcych. Rozmówcy i rozmówczynie często wspominali, że już od dziecka przejawiali zainteresowanie plastyką i tworzeniem. Te skłonności były zauważane przez ich otoczenie – rodziców, nauczycieli. Często w historiach tych pojawiają się słowa świadczące o tym, że twórczość była rodzajem bezpiecznego miejsca, budowania tożsamości, ucieczki od tego, czego trudno było się nauczyć.

Moja mama [w innej części wywiadu artysta opowiadał o relacji ze zmarłą matką jako szczególnie istotnej] lubiła, jak rysowałem, widziałem, że jej to sprawia przyjemność. Ona bardzo chciała żebym poszedł do liceum plastycznego, bo mówiła, że tak ładnie rysuję. I ja pojechałem na egzaminy i pamiętam, że ta pani od egzaminów mi powiedziała, że ja mam talent, że muszę malować, rysować, bo mam talent. Wróciłem z tego egzaminu taki zmieniony. Poczułem, że mogę to robić, że mogę zostać artystą.

Sztuka od najmłodszych lat składała rozmówcom obietnicę wolności i przynależności, była sposobem na zyskanie aprobaty najbliższych. Analizując materiał, mogę wręcz powiedzieć, że sztuka była dla nich rodzajem „zbawienia”. Nie bez powodu odwołuję się tu do słowa o konotacjach religijnych. Te pierwsze doświadczenia, poczucie, że ma się do czegoś talent, były dla rozmówców i rozmówczyń odkryciem, wiązały się z poczuciem powołania do czegoś, co

potrafi dać nieskończenie wiele pozytywnych emocji. Te wyobrażenia o powołaniu do bycia artystą były doskonałymi podwalinami do tworzenia się *illusio* i *doxy* – systemu wierzeń, że gra o nazwie sztuka jest „warta świeczki”, że chce się w niej brać udział. Jednak wierzenia te i wyobrażenia miały swoje momenty weryfikacji w późniejszych etapach kariery artystycznej. Jeden z artystów podsumowuje to tak:

Równocześnie z przyjściem tego uświadomienia sobie tego wszystkiego, zgodzenia się, konstruowania tych coraz poważniejszych obrazów i tak dalej, tych coraz większych muzeów i tych wszystkich, które zwiedziłem z tym wszystkim, przyszła taka refleksja też porażki. I jest jedno pytanie, które cały czas mi towarzyszy, na które nie znalazłem odpowiedzi. Jak ja bym malował, gdybym nie spotkał tych wszystkich ludzi? Tych pajaców.

Ta wypowiedź świadczy o czymś więcej niż tylko utracie złudzeń. Artysta, który je wypowiada, w istocie podważa funkcjonalność kryteriów pola sztuki. Czy wszyscy wokół niego – krytycy, galerzyści, osoby z muzeów – rzeczywiście „znają się” na sztuce, czy tylko uczestniczą w grze? I w związku z tym: czy jego sztuka jest faktycznie sukcesem? Czy warto było grać w grę o uznanie rynku sztuki?

3.3 Wypalone artystki i artyści w kryzysie – różnice w doświadczaniu trudności u kobiet i mężczyzn

Choć rewolucja feministyczna dziś wydaje się oczywistością, świat sztuki to nadal obszar nierówności. Pokrywa się to z doświadczeniami artystek, które do dziś nie czują się do końca na miejscu w świecie sztuki.

No zresztą ja nie byłam do końca w tej galerii. Byłam na niby. No jakby moja wystawa tam była i była moja praca. Ale tam były różne takie środowiskowe też zagrywki.

Potem byłam w innej galerii. No i tam już byłam w tej galerii tak bardziej na serio, ale wokół mnie też chłopcy... No i jakby dopóki nie zostałam zaproszona do takiej ważnej instytucji na wystawę, to raczej byłam traktowana tak... No przed tą wystawą to raczej tak myślę, że gdybym nie była po prostu wtedy jego dziewczyną [osoba skoligacona z galerzystami i artystami – przyp. PK], to jakby nie byłabym w tym środowisku i tak dalej. Człowiek z galerii był przeciwko mnie, no ale jak dostałam inne zaproszenie, to już był za. W tej galerii już miałam jakąś pozycję, bo wcześniej to tak, że tylko część osób z galerii chciała, żebym była, a część

nie. Pomimo tego, że ta wystawa była fajna i tak dalej, to jakoś nie do końca mnie może jakoś wspierali. Ale to jakoś mnie napędzało nawet.

Ta sama artystka za chwilę opowiada o tym, w jak wiele projektów i wystaw była zaangażowana, opowiada o intensywnym wysiłku podejmowanym przez kilka lat. Co za chwilę podsumowuje:

I od pewnego czasu pamiętam, że fantazjowałam o tym, jak to by było tak pracować nie na wystawę zbliżającą się, albo nie na, no że nie na termin, a w sumie, no dopiero, nie wiem. Niedawno doświadczyłam tego, że nie mam jakiegoś bliskiego no, że miałam po prostu bardzo dużo tych terminów. Miałam jakiś maraton. I takich stresujących... Targi na przykład są stresujące, bo... No bo inni ludzie są zaangażowani, to wiadomo, to też jest, że nie chcesz tych ludzi zawieść. Masz presję, że musisz zrobić, wiadomo. To wymaga innego trybu pracy. Kiedyś myślałam bardziej wystawami i projektami, a teraz myślę bardziej pracami. I to jest zmiana.

To, co uderza w narracjach artystek, to doświadczenie wypalenia wynikającego z okresu bardzo intensywnej pracy. Każda z moich rozmówczyń zaraz po ASP, lub jeszcze w szkole, rozpoczęła bardzo ciężką pracę projektową, trwającą zazwyczaj kilka lat, często wzmagającą się po pierwszym sukcesie. Każda z nich miała poczucie, że musi pracować bardzo dużo, by udowodnić, że jest „dobrą artystką”. Taki tryb całkowicie uniemożliwiał wypracowanie swojego rytmu pracy, prowadził do wycieńczenia i wyczerpania. Co ciekawe, każda z rozmówczyń taki okres zakończyła poważną chorobą. W przypadku powyższej rozmówczynie był to COVID.

Aha, i COVID też był takim momentem oddechu. To było niesamowite, bo widziałam, że wszyscy w ogóle, że artyści są normalni. Po prostu się zmienili, zestresowani – nagle odżyli. No i wtedy mi się zajebiście pracowało. Miałam przesunięty termin wystawy i w ogóle odzyskałam przyjemność z pracy. Więc to było ekstra. No i to mnie tak rozbudziło. No i jakby moja intuicja się potwierdziła, że to jest fajne. Że mam czas na jakieś błędy, że mogę porobić jakieś rzeczy, które nigdzie nie zostaną wykorzystane, że mogę se poszukiwać, że nie wszystko jest takie na coś, celowe.

Co również ciekawe, gdy artystki podsumowywały okres wypalenia zawodowego, samodzielnie zauważały, że czuły się, jakby wypalenie zawodowe było narzucone, wpisane w logikę funkcjonowania sztuki. To w systemie ostatecznie lokowały przyczynę swojego

wypalenia. Konstrastuje to z wypowiedziami artystów, którzy o momentach wypalenia mówili niechętnie, czasami dopiero po wyłączeniu dyktafonu. W swoich narracjach woleli skupiać się na kryzysie, na tym jak go pokonują i nad tym jak z nim walczą.

I ja wtedy postanowiłem tak dosyć świadomie. Wejść w kryzys twórczy. Właściwie trochę jakby się zdecydowałem, że ja teraz będę miał kryzys twórczy, bo ja muszę zobaczyć, o co tu chodzić. Jakby ta taka narastająca seksualna frustracja i to przebodźcowanie, przeimpulsowanie zrodziło się tym, że ja postanowiłem, że ja kompletnie się w to zapadnę. Jakby właśnie zapadnę się w tą ciemność.

Być może doświadczenie związane z zauważaniem społecznej przyczyny osobistego poczucia opresji jest dużo częstsze w przypadku kobiet. Feminizm nie tylko „trenuje” do zauważania społecznych niesprawiedliwości, ale jest też narracją, którą łatwo zaprząć do wyjaśnienia napotykanym przez kobiety trudności.

3.4 Kultura indywidualizmu a wypalenie twórcze. „Jak często mam przekraczać siebie”

Małgorzata Jacyno w swojej książce na temat kultury indywidualizmu pisze, że wszystko, co jest dziś produkowane, jest produkowane po to, by zaznaczyć różnicę. Poprzez zaznaczenie różnicy podmiot późnej nowoczesności wyraża siebie²⁹. Podobnie jest z artystami. Sztuka w XXI wieku ma być autentyczna, nowatorska, osobista. Każdy artysta musi zaproponować coś nowego, a gdy już to zrobi i spotka się to z uznaniem, to w ramach każdej następnej pracy również musi niejako odciąć się od poprzedniej, zachowując jednocześnie charakterystyczny dla siebie styl. Każda decyzja artystyczna powinna zostać podjęta „w zgodzie ze sobą”, ale też dobrze oceniona przez rynek.

Przymus zaznaczania różnicy prowadzi do jej nadprodukcji. A to ostatecznie prowadzi do kryzysu znaczenia³⁰. Różnic jest już tak dużo, że stają się łatwymi do pominięcia niuansami, umykają uwadze, giną w morzu innych różnic. W świecie, gdzie z założenia istnieje nadprodukcja artystów (czyli w realiach rynku opartego na gwiazdach i ciemnej materii), powstaje konieczność odróżnienia się nie tylko od innych, ale też od samego siebie. Jedną z osób, z którymi rozmawiałam, właśnie przygotowywała się do wystawy. Na pytanie, kiedy jest

²⁹ Małgorzata Jacyno, op.cit, s. 68.

³⁰ Ibidem s. 68

wernisaż, odpowiedziała: „Jeszcze nie wiadomo, ale nie przychodź, nie przychodź, bo to nie będzie nic nowego, nic nowego nie wymyśliłem, ale muszę pokazać nową wystawę, bo jestem umówiony z galerią”. Artyści są zobligowani z jednej strony do ciągłego tworzenia („jestem umówiony na wystawę”), jak i do ciągłego przekraczania swojego stylu (założenie artysty, że jako widz chcę ciągle widzieć coś nowego). Inny z rozmówców zaznaczył, jak taka presja odbija się na jego rytmie pracy:

Potem to zaczęło się już napędzać, dawno nie pokazałem niczego nowego, więc wiedziałem, że muszę rzeczywiście wymyślić coś świeżego, bo nie było mnie tak długo, że pomyśleliby, że nad niczym nie pracowałem. To mnie strasznie blokowało. Może też dlatego, że w ogóle nie miałem siły. To ma związek z moją osobowością, bo mam i zawsze miałem duże problemy z głową. Więc z jednej strony nie miałem siły, a z drugiej rzeczywiście chciałem, żeby zrobić coś nowego, a też takiego, co by pozostawało w jakiejś łączności z tym, co robiłem, z czym się kojarzyłem. To jest paradoks. Długo to było dla mnie trudne, ale ostatnio podjąłem decyzję, że lepiej być wiernym sobie, człowiek i tak ma dużo głosów w sobie, a jak dodasz jeszcze te wszystkie głosy z zewnątrz, to, to naprawdę robi się za głośno.

Cytat ten doskonale oddaje rodzaj nacisku, jaki wywierany jest dzisiaj na artystę – nacisku wewnętrznego i zewnętrznego. Potrzeby rynku, czyli ciągłej nowości, zostały przez podmiot zinternalizowane już tak bardzo, że odczuwane są jako własne. Jednocześnie podmiot nadal „słyszy”, czego świat sztuki od niego oczekuje, i stara się spełnić oczekiwania zarówno własne, jak i zewnętrzne. „Wierność sobie”, o której mówi mój rozmówca, pozornie upraszcza życie, powodując jakieś zawężenie realizowanych przez twórczość potrzeb, ale jednocześnie oznacza przyjęcie na siebie odpowiedzialności i ryzyka związanego z tym, że realizowanie siebie może oznaczać trudności finansowe. Wypowiedź obrazuje również męczącą konieczność ciągłego lawirowania pomiędzy potrzebami rynku a wyobrażeniami na temat własnej sztuki. Można powiedzieć, że przemyślenia artystów zaczynają się ogniskować nie tyle wokół sztuki, ile wokół wyobrażeń na temat tego, jaka ta sztuka powinna być („naprawdę zaczyna się robić głośno”), nieuchronnie odcinając artystę od samego aktu twórczego. I choć w pracowni może panować kontemplacyjna cisza, to w głowie artystów ciągle jest harmider uniemożliwiający im pracę. Konieczność ciągłego przekraczania siebie jest również wyczerpująca fizycznie i psychicznie.

Tam jeszcze jakieś inne zrobiłam, takie rzeczy, które były spoko. Ale właśnie takie performatywne i wydaje mi się, że trochę wpadłam w taki... No bo to jakby tak zażarło, mi się

też jakby fajnie to robiło. Ale zaczęłam mieć takie przekonanie, że ja muszę się tak wybebeszyć, żeby coś było dobre, bardzo wybebeszyć. I tak przełamać jakieś granice, i tak bardzo transgresyjnie. A to nie zawsze tak trzeba chyba działać. No i w pewnym momencie mi się chyba trochę skończyły pomysły na to przekraczanie granic. Albo po prostu jakiś stan psychiczny mi się skończył i potrzeba tego.

Przekraczanie granic jest wymagające, trudne i, co najważniejsze, jest formułą skończoną. Gdy ciągle przekraczamy granice, granice zaczynają nie mieć znaczenia. Zaczynają nie mieć sensu i paradoksalnie stają się nieprzekraczalne. W tym sensie transgresja, choć otwiera na doświadczenie siebie z innej perspektywy, nieustannie powielana prowadzi do kryzysu.

Indywidualizm, zaznaczanie różnicy, prezentowanie czegoś innego niż cała reszta, budowanie własnego, autentycznego języka wyrazu – artysta ciągle myśli, jak nie być takim, jak inni. Natura pracy w sztukach wizualnych jest niezwykle indywidualistyczna – artysta jest sam. Pracuje się w pojedynkę, cały czas oceniając to, co się samemu robi. Prace nie są elementem większej całości, realizowanej przez inne osoby. Wręcz przeciwnie, nawet jeśli bierze się udział w wystawie zbiorowej, to i tak praca powinna różnić się od reszty, prezentować własny, autorski, nieustannie ewoluujący styl.

Byung-Chul Han pisze, że depresja i wypalenie mają przyczyny systemowe i wynikają z wpisanego we współczesne społeczeństwo nadmiaru pozytywności i nadzwyczajności. Odpowiedzialne za depresję i wypalenie jest skrajne wpatwienie w siebie, realizowane poprzez nękanie siebie czy wręcz, pisze Han, prowadzenie ze sobą wojny. Taki człowiek jest wyczerpany i niezdolny do wyjścia poza siebie, do bycia na zewnątrz, do zdania się na Innego, na świat. Pograżony ciągłą potrzebą zmiany siebie, wydrąża się i opróżnia³¹. To właśnie samotność, konieczność zdania się na samego siebie, ciągłego drażenia w sobie jest wyniszczająca dla artystów. Często mówi się, że artyści są narcystyczni. Niemiecki socjolog, którego przed chwilą przywołałam, zapytałby, czy jest to faktycznie cecha artystów, czy też cecha współcześnie im narzucona.

Gdy zadawałam rozmówcom pytania dotyczące tego, czy mają współpracowników, w znakomitej większości odpowiadali, że nie. Tylko jeden artysta (który, co ważne, nigdy nie doświadczył wypalenia zawodowego *par excellence*), powiedział, że jego praca wpływa na pracę innych osób – asystentów, współpracowników: „nie mogę sobie pozwolić na rozwalenie się, bo przecież pracują dla mnie inni i nie mogę ich zawieść”.

³¹ Byung-Chul Han, *Společzeństwo zmęczenia i inne eseje*, przek. Rafał Pokrywka, Michał Sutowski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2022, s. 68.

Praca z innymi z jednej strony dostarcza presji („nie mogę ich zawieść”), ale i daje pracy dodatkowy sens, który nierzadko jest ważną podporą w trudnych sytuacjach. Wydaje się, że inna wypowiedź mojej rozmówczynie, która ma doświadczenie pracy w teatrze, zdaje się to potwierdzać: „W teatrze jest tak, że jednak pracujesz z ludźmi, jest spektakl, każdy na niego pracuje i nawet jak stracisz czasem energię, to inni ci pomogą, pomogą w różny sposób”.

Indywidualny tryb pracy, rywalizacja w środowisku i brak wspólnoty, w której można znaleźć motywację, energię, zrozumienie, tworzy warunki do rozwoju wypalenia zawodowego. Powracając na chwilę do rozważań definicyjnych, wypalenie zawodowe często cechuje się cynicznym podejściem do współpracowników, dystansowaniem się od innych. Jak więc relacje z innymi wyglądają w trakcie artystycznego wypalenia zawodowego? Na pytanie, jak w trakcie trudności twórczych wyglądały relacje ze światem sztuki, mój rozmówca odpowiada:

Ja się trochę też w jakiś sposób może izolowałem. No może to jest naturalny też proces, że po studiach coś takiego następuje, następuje jakaś erozja przyjaźni, ale też, tak, jak wcześniej powiedziałem, że uciekałem w malowanie, więc nie za bardzo miałem relacje w świecie sztuki. Nie byłem zainteresowany tym, żeby tworzyć jakąś siatkę znajomości. Wiem, że to potrzebne, ale jakby chciałem, nie wiem, no żyłem w takim przekonaniu, że jeśli, no nie wiem. No, że na pewno jestem lepszy w malowaniu niż w tworzeniu sobie jakichś takich relacji. Niekoniecznie relacji po to, żeby faktycznie ich się trzymać, tylko po to, żeby na nich zyskać. A w tym środowisku jest to dosyć powszechne. Prawie zawsze to było poza moim zainteresowaniem, oprócz tego, jakby można powiedzieć, okresu studiów, kiedy sądziłem, że to może w jakiś sposób jest. No tak, jakby uważałem, że jest to może konieczne. Później się to zmieniło i chciałem, na pewno chciałem wierzyć w to, że sztuka może obronić się sama i zaistnieć. Że jakoś się tworzy w pracowni i ona jakby. Na pewno, że jeśli mam coś zrobić, to zrobię to tam, a nie pijąc wino na jakimś wernisażu w instytucji.

Wypalenie zawodowe z jednej strony powoduje więc dystansowanie się od innych. Z drugiej strony wypowiedź artysty dość dobrze obrazuje, że tworzenie relacji w świecie sztuki nie jest łatwe, nawet wtedy, gdy artysta nie boryka się z trudnościami twórczymi. Każda taka relacja naznaczona jest pewnym widmem transakcyjności („przyjaźnimy się, bo kiedyś oboje możemy potrzebować uczynienia sobie przysług”) i interesowności. Przekonanie o tym, że sztuka obroni się sama, powoduje dysonans poznawczy. Artyści szybko zauważają bowiem, że budowane wspólnoty ma charakter powierzchowny, że szybciej po drabinie uznania przesuwają się ci, którzy potrafią tworzyć sieć, niż ci, którzy są skoncentrowani na samym tworzeniu. To wszystko prowadzi do podważenia kluczowego dla pola sztuki przekonania, że to w dzieło wpisane są wartości, a nie w relacje z innymi, które artysta posiada lub nie. Trudno tworzyć,

gdy podważamy sensowność tworzenia. Trudno szukać pocieszenia we wspólnocie, w której większość relacji ma interesowny charakter.

Na drugim końcu tej pesymistycznej wizji relacji międzyludzkich pojawiają się też wypowiedzi o tym, jak relacje z innymi artystami pomogły moim rozmówcom wyjść z trudności twórczych. Ze względu na anonimowość rozmówców nie przywołam tu konkretnych wypowiedzi, niemniej w niemalże wszystkich wywiadach pojawiała się postać twórcy, z którym więź była szczególnie istotna i pomogła pokonać trudności twórcze. Zwykle rozmówcy i rozmówczynie zwracali uwagę na to, jak poznanie innej perspektywy patrzenia na sztukę i rytm twórczy skłonił ich do przemyślenia swojego poglądu, a przez to otworzył na coś nowego i twórczego. O tym, jak bardzo artyści potrzebują prawdziwych więzi, dowiemy się też z książki Piotra Szenajcha, gdzie możemy przeczytać o artystycznej karierze Zbigniewa Libery, która narodziła się w kolektywie. Zresztą historia sztuki pełna jest przykładów tego, jak wspólnota, grupy artystyczne zmieniają oblicze sztuki.

3.5 „Człowiek nie jest przygotowany do aktu kreacji”, czyli o kryzysie twórczym jako immanentnej części tworzenia

W sam akt tworzenia wpisane jest nabieranie dystansu do tego, co robimy. Często ujawnia się to choćby w pracownianej choreografii ruchu, skupionej na przybliżaniu się do wykonywanej pracy, byciu praktycznie „w niej”, oraz oddalaniu się, nabieraniu odległości, łagodnym przekrzywianiu głowy, by zmienić perspektywę. Na pewnym etapie praca polega na samokrytyce, na podważeniu zasadności tworzenia całej rzeczy. To dlatego kryzys twórczy jest czymś tak powszechnym.

W ogóle człowiek nie jest przygotowany ani mentalnie, ani fizycznie do aktu kreacji. Moim zdaniem to jest ponad, bo to jest trochę taki moment doświadczenia boskości. Mówię tutaj, że nawet spłodzenie dziecka. Moim zdaniem my nie jesteśmy w ogóle gotowi mentalnie, żebyśmy byli rodzicami.

Ale jest faktycznie coś takiego, że tworzysz coś, co ma swoje życie, co ma w sumie swoją opowieść. I trochę, no jasne, ty to stworzyłaś, ale ono jest odseparowane tak naprawdę od ciebie. I to jest jakoś tak, jak sobie zdasz w ogóle z tego sprawę, jaka to jest odpowiedzialność, to moim zdaniem to jest taka boska odpowiedzialność, że jednak ktoś na twoim filmie się popłacze. Ktoś patrząc, czytając twoją książkę, dojdzie do jakichś wniosków, które może wpłyną w ogóle na

życie tej osoby. Jak bierzesz odpowiedzialność za swoje dzieło, cokolwiek to jest. No właśnie, nawet nie do końca możesz brać odpowiedzialność za to dzieło, bo ono jest w sumie jakby odseparowane od ciebie właśnie w pewnym momencie.

No tak, ale tutaj jest absolutnie też to doświadczenie boskości, bo chyba w Księdze Rodzaju, no tak, bo to jest o tych dwóch początkach świata. Bóg stworzył świat, który stworzył i jakby pożałował, że stworzył człowieka. Więc jest ten moment właśnie tej ekstazy kreacyjnej, tego zmęczenia kreacyjnego, że jakby Bóg odpoczął, ale jest też ten moment spojrzenia na swoje dzieło i Bóg gorzko zapłakał, bo pożałował, jakby zrozumiał, że to, co stworzył nie było doskonałe.

Z powyższej wypowiedzi wynika, że to wątpliwości wobec własnej pracy pozwalają ją ulepszyć. I choć wątpliwości te często potrafią dać wrażenie chwilowego wypalenia, to uczucie to mija bardzo szybko. Wydaje się wręcz, że takie kryzysy, związane z podważaniem tego, w co aktualnie jest się zaangażowanym, są raczej mentalnym nabieraniem dystansu. W tym ujęciu problem z wypaleniem zawodowym polega na tym, że dzisiejsze realia pracy artystycznej nie dają czasu na kryzys twórczy, nie dają czasu na porażkę i błędzenie. Nie dają czasu na wątpliwości.

3.6. Artyści są zmęczeni, czyli praca artystyczna jako emanacja problemów społeczeństwa późnego kapitalizmu

Przywołany już przeze mnie kilkakrotnie Byung-Chul Han w eseju *Spółczesność zmęczenia* opisuje kondycję współczesnego człowieka, który nie jest już poddany tylko władzy dyscyplinującej, zewnętrznej wobec podmiotu. Współczesność oznacza obecność władzy zinternalizowanej pod postacią konieczności „bycia sobą”. Dzięki temu podmiot staje się bardziej wydajny, a co za tym idzie, pożyteczniejszy dla kapitału. Człowiek staje się maszyną wysiłku, która ma funkcjonować bez zakłóceń i przestojów. W społeczeństwie, gdzie najważniejszy jest sukces i osiągnięcia, zmęczenie izoluje i odosabia. Jest to zmęczenie pełne poczucia winy i braku produktywności, zmęczenie naznaczone samooskarżeniami o to, że nie ma się wystarczająco dużo energii³². Brak więzi z innymi prowadzi również do kryzysu uznania. Ponieważ relacje nie są już ważne, gratyfikacja w postaci opinii drugiej osoby przestaje mieć znaczenie. Świadomość dotarcia do celu nigdy się nie pojawia, bo podmiot

³² Byung-Chul Han, op.cit., s. 54.

konkuruje głównie sam ze sobą i konkuruje nie wiadomo do końca, o co. Jedynym celem jest gromadzenie kapitału, w myśl przekonania, że im więcej kapitału, tym więcej życia.

Pomiędzy opisem współczesnego społeczeństwa a materiałem badawczym zebrany na potrzeby niniejszej pracy istnieje szereg paralel. To właśnie los artystyczny doskonale wypełnia cechy współczesnego życia. To artyści zmuszeni są do ciągłej, niezatrzymanej produkcji siebie, która przekłada się na produkcję dzieł. Słabość instytucji sztuki, poddanych wpływom politycznym, słabość państwa i trzeciego sektora, brak opieki socjalnej dla artystów – to wszystko powoduje, że artysta jest coraz bardziej wyobcowany i zdany jedynie na galerie prywatne.

Wiesz, ja po prostu jestem dorosłym człowiekiem, który analizuje, wiesz, to, co się dzieje w ogóle na świecie, i jakby ta sytuacja, powiedzmy, ekonomiczno-polityczna wpływa na to wszystko i w jaki sposób ja, w jaki sposób wszystko na siebie działa, po prostu ja to widzę, obserwuję i też jakby pod tym względem łatwiej mi jest w pewne trudności przychodzić, bo jestem świadoma, że nie jest jakby mój personalny problem, to jest problem wielu, wielu... To jest problem systemowy, to jest problem wielu ludzi i, wiesz, też jeszcze jest inna rzecz, że, wiesz, nasze środowisko przechodzi pewne problemy może bardziej dramatyczne, bo to jest związane z naszym, wiesz, jakby takim personalnym podejściem, emocjonalnym podejściem do tego, czym się zajmujemy, ale, wiesz, ludzie z innych branż też mają, wiesz, podobne problemy. I pod tym względem nie jesteśmy wyjątkowi.

Przede wszystkim, wiesz, nasz problem podstawowy, powiedzmy w Polsce, tak, bo o tym mówimy, problem polega na tym, że my po prostu wciąż walczymy o to, żebyśmy byli szanowani jako obywatele, tak, bo, wiesz, podstawa, nie mamy żadnych, nie jesteśmy jakby potraktowani na serio w systemie zdrowotnym i ubezpieczeniowym, my po prostu nie istniejemy w tym systemie, my musimy szukać po prostu i to jest na przykład mega haniebane, to jest po prostu straszne. Skoro społeczeństwo od wielu, wielu lat nie jest w stanie wypracować dla nas miejsca w tym systemie, że jesteśmy marginalizowani. I wiesz, my sobie już teraz jakoś sobie radzimy, no bo, wiesz, komercyjny świat galeryjny funkcjonuje, ale on nie jest dobry, on nie ułatwia nam życia. On po prostu przykrywa systemowe problemy. To jest iluzja moim zdaniem. I jakby pod tym względem, wiesz, to jest mega trudne, że pod tym względem zgadzam się, że to może być bardziej dotkliwe, bycie artystą.

Wypowiedź ta dobrze obrazuje sytuację, w jakiej znajduje się artysta w Polsce. Ponieważ nie jest zatrudniony na podstawie umowy dającej choćby minimalny dostęp do podstawowych świadczeń socjalnych, jest zdany we wszystkim na siebie. W przypadku choroby musi

pokrywać wszystkie wydatki z aktualnych zarobków lub oszczędności. Dotyczy to również artystów najbardziej uznanych.

Jak się okazuje, galerie nie są dla artystów żadnym wsparciem. W umiejętny sposób łączą potrzeby kolekcjonerów z aktualnymi zjawiskami w ramach świata sztuki. Jako organizacje nastawione na zysk nie zawsze kierują się kryterium jakościowym, a raczej logiką dążącą do intensyfikacji sprzedaży. Stosuje się wtedy podejście maksymalizujące dochód z jakichś „nowo odkrytych” trendów na rynku sztuki. W sytuacji słabości instytucji publicznych i niezależnych od rynku kapitalistycznego form uznania, rolę konsekuracyjną zaczynają pełnić galerie. Z roli wspierającej twórców stają się decydentami. Jednak na artystycznym pustkowiu każda forma zamienienia kapitału symbolicznego na kapitał ekonomiczny wydaje się pożądana. Zarazem, jak zauważa moja rozmówczyni, system galeryjny niczego nie ułatwia artystom, to iluzja.

W zdecydowanej większości moich wywiadów temat wypalenia zawodowego łączył się z relacją z galerią lub instytucją. Relacją przeważnie trudną. Podczas gdy współpraca z instytucją często łączy się z polityką, współprace z galeriami często naznaczone są frustracją i poczuciem niemocy. Powtarzającymi się motywami we współpracy z galeriami są:

- konieczność dzielenia się zyskiem po połowie,
- brak ustaleń dotyczących tego, jakie są obowiązki obu stron,
- poczucie braku wsparcia ze strony galerii,
- brak wynagrodzenia za prace performatywne,
- brak transparentności przy wypłacie należności.

Szczególnie źle wypowiadano się o relacji z galerzystami i ich wpływie na twórczość. Dotyczyło to np. wizyt w pracowniach.

Był ten mechanizm, że tu galerzysta przychodzi. Do pracowni. I zaczyna po mnie jechać. To wtedy była jakaś nowość. Ale wiem, że, bo wiem, że i z innymi artystami, wiem, że robią tak galerzyści. W sensie, że to jest jakaś taka technika właśnie, żeby artysta się nie poczuł zbyt pewnie. I żeby nie myślał o sobie za dobrze. No taki mechanizm popularny, przemocowy. W pewnym sensie.

Opowiadając o świecie sztuki, artyści często używają słowa „gra”. W użyciu tym nie ma jednak pozytywnych konotacji. Raczej są to gry, w które nie chce się grać, raczej „rozgrywki”, niekoniecznie czyste. Najczęściej dla moich rozmówców gra oznaczała konieczność nawiązania nieszczerých relacji, umiejętność sprawnego poruszania się po środowiskowych koligacjach, prawienia komplementów, pojawiania się na konkretnych wydarzeniach. Gra bardzo często dotyczy też relacji ze swoją galerią. Artyści „na zewnątrz” udają, że relacje te są poprawne, podczas gdy „wewnątrz” czują się w tych relacjach nieważni, niedocenieni, uprzedmiotowieni. Poza tym gra o względy galerii nigdy nie była główną stawką w świecie sztuki. Studenci ASP raczej sądzą, że będą walczyć o uznanie instytucji, krytyków, o to, że znajdą się na kartach historii sztuki. Bycie dostrzeżonym przez galerie powinno być niejako skutkiem ubocznym uznania o charakterze symbolicznym. Jeden z moich rozmówców podkreślił to w swojej ocenie własnej wystawy:

Sprzedały się prawie wszystkie prace, ale to nie daje mi już satysfakcji. Tak naprawdę pieniądze dawały mi kopa tylko za pierwszym, drugim razem. Że pomyślałem: wow, tyle ktoś chce zapłacić za to, co zrobiłem. Potem nie dawało mi to szczególnej jakiejś, nie wiem. Wolałbym teraz usłyszeć od kogoś, kogo szanuję, że zrobiłem dobrą wystawę, albo przeczytać o tym w piśmie, które lubię, albo na blogu. Bo chciałbym jakiś feedback, nawet może nie do końca miły, a nie tylko poczucie, że sprzedałem. Chociaż wiadomo, lepiej mieć pieniądze.

Polski rynek sztuki jest niedojrzały i być może również dlatego są w nim obecne mechanizmy rozwijającego się kapitalizmu, takie jak np. przerzucanie ryzyka na tych, którzy mają najmniej kapitału. Owszem, galerie inwestują w czynsz za lokal czy opłatę za targi. Artyści jednak inwestują nieporównywalnie więcej: opłacają pracownię, zakup materiałów, miejsce do magazynowania prac, składki ZUS, podatki. Galerie nie kupują przecież prac, a jedynie biorą je w komis. Gdy wystawa będzie nieudana ze sprzedażowego punktu widzenia, galeria inwestuje jedynie w koszty ekspozycji. Artysta z kolei ryzykuje wielomiesięczną pracą. Galerie mają kilkunastu artystów, artysta zazwyczaj tylko jedną galerię. W szczególnie trudnej sytuacji są performerzy i performerki, których prace często służą budowaniu wizerunku galerii jako miejsca, które kreuje trendy, z drugiej strony kosztami pracy obciąża się całkowicie artystę, który za performance najczęściej nie otrzymuje wynagrodzenia lub otrzymuje je bardzo niewielkie. Dotyczy to również uznanych artystów performance.

Brak jakiegokolwiek wsparcia ze strony instytucji lub państwa generuje dodatkowe poczucie izolacji i braku nadziei na zmianę. Brak dostępu do opieki medycznej, zwolnień

lekarskich, zasiłków chorobowych, płatnych urlopów sprawia, że artysta nie tylko nie ma dziś przestrzeni, by poszukiwać i błędzić twórczo. Współczesny artysta nie ma dziś przestrzeni, by być po prostu człowiekiem – nie może odpocząć, założyć rodziny czy zachorować. Brak również instytucji i organów wspierających artystów w sytuacjach spornych z galerią. Relacja z galerią to praktycznie jedyny sposób, by się utrzymać. To prowadzi do tego, że negocjacyjnie artysta zawsze stoi na przegranej pozycji. Wracając do myśli Małgorzaty Jacyno, taka sytuacja sprawia, że praca staje się przyczyną moralnego chaosu („nie chcę tego robić, ale muszę”). Niesymetryczność relacji pomiędzy galerią a osobą twórczą daje też wiele przestrzeni do nadużyć.

3.7 „Wrócę, ale na swoich warunkach”, czyli strategie radzenia sobie z trudnościami twórczymi

W tym miejscu chciałabym na chwilę powrócić do definicji kryzysu twórczego z obszaru pedagogiki, które przywoływałam na początku. Stanisław Popek kładł w nich nacisk na to, że kreatywność dzieci wtedy, gdy rozwija się najszybciej, związana jest ze swobodą, z zabawą. Takie tworzenie pochłania w całości. Wywołuje stan *flow*, o którym pisze Mihály Csíkszentmihályi, czyli bycie całkowicie pochłoniętym przez to, co się robi, bez zważania na to, co się osiąga, nawet jeśli praca jest trudna (a może właśnie dlatego, że jest w jakiś sposób trudna)³³. *Flow* jest dokładnym przeciwieństwem kryzysu twórczego. Nie chodzi tylko o ilość, ale również o jakość zadań wykonywanych w trakcie przepływu. By móc się nim cieszyć, trzeba z jednej strony czuć wyzwanie, z drugiej podchodzić do niego z kompetencjami i swobodą.

To właśnie w takiej radości robienia czegoś dla samego robienia wielu widzi opór przeciwko wyniszczającemu, wypalającemu systemowi opartemu na ciągłych osiągnięciach. To właśnie dzieło sztuki jest w stanie zatrzymać pędzący ku samozagładzie podmiot – pozwolić mu zatrzymać się i podziwiać, stracić czas na poznawaniu czegoś, co ciągle człowiekowi umyka.

Nic więc dziwnego, że moi rozmówcy często na koniec wywiadu podkreślali, że nadal wierzą w sztukę (być może pozostawały w nich resztki *illusio*, lub jest to nowe *illusio*). Nie potrafili określić, na czym polega ta wiara, ale była ona powiązana z samym dziełem i samym

³³ Mihály Csíkszentmihályi, *Przepływ. Filozofia optymalnego doświadczenia*, przek. Magdalena Wajda-Kacmajor, Biblioteka moderatora, Taszów 2005, s. 25

procesem tworzenia, a przede wszystkim z odkrywaniem na nowo przyjemności wynikającej z pracy.

Teraz mam bardziej taki stosunek do tego, co robię, żebym, żeby to było, żeby to jak najbardziej wpływało ze mnie, było w zgodzie z tym, w zgodzie ze mną po prostu. W związku z tym też nie chcę jej, bo unikam wchodzenia w jakieś kompromisowe sytuacje. No właśnie, wolałbym być, tworząc, być szczerym. Z sobą, niż w jakiś taki cyniczny sposób malować obrazy, które by się dobrze sprzedawały. No właśnie, stawiam teraz bardziej nacisk na proces twórczy. Kiedyś, no właśnie, zastanawiałem się, co by jakiś kurator powiedział na ten obraz, który teraz maluję. Teraz, jak sobie zadaję tego typu pytania, to kieruję do siebie.

To poszukiwanie na nowo wiąże się z podjęciem pewnej decyzji, na ile i jak będzie się współpracowało z komercyjnym obiegiem sztuki. Decyzja ta może być różna, ale musi być podjęta. Pozwala to artyście na nowo zbudować siebie w kontekście świata sztuki, teraz już nie bazując na wyobrażeniach i mitach, ale na swoich doświadczeniach. Po takim wypaleniu zawodowym artysta jeszcze raz szuka dla siebie miejsca w polu sztuki, ale teraz robi to już świadomie, jakby z włączonym światłem lub choć małą latarką.

Ale będę zupełnie inna. Już jak z niego wyjdę, to będę zupełnie inna. To nie jest tak, że on się skończy. To widzenie moje powoduje, że ja będę kimś innym. I będę w inny sposób... Muszę się zdystansować od swojej pracy. Na pewno tak czuję. Muszę świadomie... Muszę... Kurwa, jak to powiedzieć dobrze? Bo jeśli zobaczyłam ten świat, który jest chujowy, który polega na tym, że wspierane są tylko ruchy, tylko prace związane z pieniędzmi. I ja to widzę. I że to jest wszystko takie bardzo elitarne. I bardzo... Zamknięte. Zamknięte, komercyjne, bardzo związane z kapitalizmem. Bardzo jakieś takie trudne. I ja to widzę, że jeżeli chcę dalej tworzyć, jeżeli chcę dalej kontynuować. To ja muszę trochę się z tym zgodzić i zaakceptować to. I to jest trudne też. Że jeżeli będę chciała kontynuować swoją drogę, no to ja muszę to wziąć z tym, co to jest. Że ja będę mogła tak przerobić, że będzie mi z tym dobrze, żeby to robić. Jakies takie małe rzeczy. Sprzedażowe, ale takie trochę na wyjebe. Żeby się nie angażować. W tą sztukę, że ja robię coś ważnego.

Artysta po wypaleniu zawodowym pozbawiony jest wielu złudzeń. Jednak to właśnie brak tych złudzeń pozwala mu się lepiej zorganizować wobec rzeczywistości, której doświadcza. Wie już, co robić, by sztuka pozwoliła mu się utrzymać. Przede wszystkim jednak wie, gdzie na próżno szukać artystycznej swobody, a gdzie sztuka nadal pozostaje magią, czymś, co w

niewyjaśniony sposób sprawia, że paradoksalny akt, jakim jest tworzenie, jest nadal wart wysiłku.

Zakończenie

Kryzys twórczy i wypalenie zawodowe często mają podobne objawy, jednak z moich badań wynika, że to drugie jest przewlekłym i znacznie głębszym stanem tego pierwszego. Niestety w zdecydowanej większości wypadków ciężko jest odróżnić jedno od drugiego. Świadczy to o pewnej „przebiegłości” systemu, który potrafi przerzucić swoje błędy na jednostki. Tak depresja mylona jest ze smutkiem, zaś ADHD z pobudzeniem.

Z przeprowadzonych przeze mnie badań wyłania się obraz świata sztuki, którego mechanizmy w nieodwracalny sposób prowadzą do wypalenia zawodowego. Świadomość tego faktu może pozwolić podjąć kroki zmierzające do ewolucji tego systemu. Dobrostan artystów przekłada się na to, jaką sztukę tworzą. Mit cierpiącego twórcy, który w niedoli znajduje inspirację, jest niezwykle groźny. Twierdzenie, że cierpienie uszlachetnia i prowadzi do powstania lepszych prac, jest tylko połową prawdy. Uproszczeniem, które pozwala społeczeństwu lekką ręką odprawić artystów z kwitkiem. Jest cierpienie, które rozwija, ale jest też cierpienie, które niszczy. Człowiek, by być dobrym w tym, co robi, potrzebuje zaspokojenia podstawowych potrzeb umożliwiających bezpieczne życie. Niezbędne są interwencje o charakterze systemowym, np. objęcie artystów podstawowym ubezpieczeniem zdrowotnym, jak i oddolnym: tworzenie wspólnot, stowarzyszeń, nieformalnych grup wsparcia. By lepiej zaprojektować zmiany, konieczne są też dalsze badania, w tym analizy ilościowe, które pozwolą lepiej zrozumieć skalę i natężenie problemu, jakim jest wypalenie zawodowe. Wydaje się również, że edukacja na temat rynku sztuki powinna zajmować znacznie większe miejsce w programie studiów artystycznych – i to edukacja krytyczna. Świadomość, jak wygląda ekonomia sztuki, rozbicie pewnych złudzeń z nią związanych, nie tylko chroni przed rozczarowaniem, ale i daje narzędzia pozwalające podjąć świadome decyzje dotyczące kariery artystycznej.

Konkludując, wróćmy jeszcze na chwilę do opowiadania o Selmie i Vernerze. Bohaterowie, pisarze w niemocy twórczej, postanawiają się spotkać nad brzegiem jeziora. Na miejscu okazuje się, że Verner potrafi chodzić po wodzie. Oboje zdumieni są tym, że tafla wody nie załamuje się pod pisarzem. Ona pyta: „jak to się stało, że chodzisz po wodzie?”, a on odpowiada, że to prawdopodobnie przez zwapnienie żył. I na tym długo wyczekiwane spotkanie pisarzy się kończy. Selma obserwuje Vernera aż do momentu jego zniknięcia za horyzontem, po czym sama próbuje chodzić po wodzie. Jednak jej ta sztuka się nie udaje. Selma schodzi coraz głębiej pod powierzchnię wody. Po trzech godzinach się wynurza, wraca do

domu i znów pisze, znów jest płodna twórczo. Verner do końca życia nie stworzył już ani jednej linijki, która by się do czegoś nadawała³⁴.

Być może właśnie zejście pod powierzchnię tego, co widoczne, pozwoliło pisarce wrócić do mocy twórczych. Natura kryzysu twórczego polega na zobaczeniu wszystkiego, co kryje się pod gładką taflą jeziora. Dlatego tak szczególnie ważne jest, by wpisać kryzys w naturalny cykl tworzenia. Brak przestrzeni do jego przeżywania może skutkować czymś znacznie trudniejszym – wypaleniem zawodowym, w walce z którym osoby twórcze są często bezbronne. Artysta jest natomiast wyposażony w narzędzie do radzenia sobie z kryzysem twórczym – jest to jego wyobraźnia i wewnętrzna potrzeba tworzenia.

³⁴ Trogny Lindgren, op. cit., s. 67.

Bibliografia:

1. Abbing Hans, *Why Are Artists Poor?: The Exceptional Economy of the Arts*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2002.
2. Banasiak Jakub, *Proteuszowe czasy. Rozpad państwowego systemu sztuki 1982-1993*, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Warszawa 2020
3. Bourdieu Pierre, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, przek. Andrzej Zawadzki, Uniwersytet, Kraków 2001
4. Han Byung-Chul, *Spółczesność zmęczenia i inne eseje*, przek. Rafał Pokrywka, Michał Sutowski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2022
5. Jacyno Małgorzata, *Kultura indywidualizmu*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa
6. Jacyno Małgorzata, *Solidarność społeczna? Wręcz przeciwnie. Po koronawirusie nadejdzie ultraliberalizm, czyli gra w gorące krzesła*, rozm. K. Wężyk, Gazeta wyborcza 20.06.2020, <https://wyborcza.pl/magazyn/7,124059,26048343,solidarnosc-spoeczna-wrecz-przeciwnie-po-koronawirusie.html>, dostęp 31.05.2024.
7. Kowalik Tadeusz, www.polskatransformacja.pl, Muza, 2009.
8. Kozłowski Michał, Sowa Jan, Szreder Kuba (red.), *Fabryka Sztuki. Podział pracy oraz dystrybucja kapitałów społecznych w polu sztuk wizualnych we współczesnej Polsce*, Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, 2014.
9. Lindgren Trogny, *Legendy*, przek. Tomasz Feliks, Wydawnictwo Art. Rage, Warszawa 2023
10. Lubrańska Anna, *Środowisko pracy a wypalenie zawodowe : analiza wzajemnych relacji na przykładzie badań reprezentantów różnych obszarów aktywności*, Acta Universitatis Lodzensis. Folia Psychologica 16, 2012.
11. Sholette George, *Dark Matter: Art And Politics In The Age Of Enterprise Culture*, Pluto Press, 2010.
12. Fritz Schutze, *Analiza biograficzna ugruntowana empirycznie w autobiograficznym wywiadzie narracyjnym*, w: *Metoda biograficzna w socjologii*, red. Kaja Kaźmierska, Nomos, Kraków 2012.
13. Szenajch Piotr, *Odczarowanie talentu. Socjografia stawania się uznanym artystą*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2022
14. Szmidt Krzysztof J., *Pedagogika twórczości*, GWP Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2007
15. Wagner Izabela, *Sprzężenie karier. Konstrukcja karier w środowiskach artystycznych i intelektualnych*, Przegląd Socjologii Jakościowej, Tom 1, Numer 1, 2005
16. Znańska-Kozłowska Katarzyna, *Wypalenie zawodowe - pojęcie, przyczyny i objawy*, Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Humanitas. Zarządzanie, Racznik 2013, nr 1.

Praktyczna praca dyplomowa

Opis pracy dyplomowej

Poszłam do lasu się schować to malarstwo będące wołaniem o miłość. Jest dorosłym powtórzeniem dziecięcego gestu ucieczki. Nieopodal leśniczówki, w której dorastałam, znalazłam zagajnik, którego granice wyznaczone były równymi szpalerami świerków. W środku przedzierające słońce karmiło ściółkę, której miękkość przypominała poduszkę. Wszystko to było moim dziecięcym pokojem.

Mój leśny dom nie był znacząco oddalony od tego prawdziwego, ale wymagał, by ktoś przyszedł tam specjalnie dla mnie. Pokłócona z rodziną siadałam na pniaku, zanosząc się płaczem i wyrzekałam światu, że nikt mnie nie kocha, nawet moja prawa ręka. W głębi duszy marzyłam, by ktoś po prostu po mnie przyszedł. Lecz mimo licznych ucieczek, nikt, ani Mama, ani Tata, ani żadne z rodzeństwa, nigdy nie przyszło mnie szukać do mojego leśnego pokoju. Prosiłam wtedy drzewa i liście by stać się jedną z nich, małą przyłasczczką, niewielką sosną, a może nawet wielkim dębem.

Poszłam do lasu się schować, to tak naprawdę zaproszenie, dla wszystkich tych, którzy tak jak ja chcą rozpuścić się w swojej samotności. Zapraszam Was wszystkich, by zatopić się w suchych liściach, poczuć zapach gorącego mchu, szukać kwiatu paproci, czy po prostu patrzeć jak chmury przesuwają się po koronach drzew. Zachęcam Was do tego by szukać kontaktu z tym wszystkim co wokół, co nie operuje słowami, ale nadal jest życiem.

Inspiracje

Główną inspiracją do stworzenia tego cyklu jest mój zmarły dziadek Franek, który w snach ciągle powtarzał mi „Wróć do lasu”. Zgodnie z jego radą wracam do lasów z mojej głowy i do tych malowanych przez Charlesa Burchfilda. Jak Claude Monet mrużę oczy, by wpuścić do duszy mniej obrazu, a więcej wrażenia. Staram się podążać śladami Kandinsky’iego, który na swoich płótnach potrafił połączyć tak wiele kolorów. Dziękuję Joan Mitchell, za jej metodyczne uderzenia farbą o blejtram. Pamiętam obrazy Cecily Brown, i ich szaleńczy taniec na granicy abstrakcji i figuracji.

Proces i technika

Samotność jest początkiem każdego z prezentowanych obrazów. Tylko ona sprawia, że głos farby, płótna i pędzli jest możliwy do usłyszenia. Gdy przestaję znów dostrzegam życie ukryte pod znieruchomiałymi formami. Wtedy chciałam by drzewo było mi bratem, dziś rozmawiam z pędzlem.

Używam jedynie farb olejnych transparentnych, ponieważ ich struktura kojarzy mi się z ażurowymi formami znanymi z lasu, poza tym sprawiają, że niczego nie da się ukryć. Każdy kolor ma w sobie całą ferię barw, które uwalniam dzięki silnemu rozcieńczeniu farby w benzynie lakowej. Wiem, że farby olejne żyją, dlatego czasem pozwalam im cieknąć, samodzielnie zamalowywać płótno, powoli głaskać swoim ciałem ciało płótna.

Jestem zakochana w malarskim geście, staram się by w pierwotnej formie zostało go jak najwięcej. Gest jest dla mnie wyrazem mojego zjednoczenia - z farbą, pędzlem, płótnem i samą sobą. Gdy maluję stajemy się rodziną, samotność się kończy, a zaczyna się miłość.

Prace



Poszłam do lasu się schować, 190x220, olej na płótnie, obiema rękami, Warszawa, 2024



Wrażenie przylaszek, 104x211, obiema rękami, Warszawa, 2024.



Przyjmijcie mnie liście (Jesień), 142x211, olej na płótnie, obiema rękami, Warszawa, 2024



Krzaki (Zima), 104x211, olej na płótnie, obiema rękami, 2024.



Teraz oboje znamy już prawdę (Wiosna), 100x160, obiema rękami, olej na płótnie, 2023



Bijąc się z myślami (Lato), 212x 123, olej na płótnie, obiema rękami, 2024



Jagody, 26,5x35, olej na płótnie, prawą ręką, Warszawa 2024



Wredne trawy, 90x60, olej na płótnie, prawą ręką, 2024.



Pokój w lesie, 110x110 olej na płótnie, prawą ręką, 2023.



Tata, 150x90, olej na płótnie, lewą ręką, 2023.



Za górami, za lasami, olej na płótnie, 150x210, prawą ręką, Warszawa 2024.

Aneks

Opis aneksu

Trzy obrazy, które składają się na poniższy aneks, to malarski zapis języka mojego ciała - snów. Sny uważam, za prawdziwsze od rzeczywistości. Język snu jest tylko mój, a senna opowieść tylko o mnie. W śnie każda postać jest mną.

Przedstawiam więc trzy prawdy o sobie.

Kocia bitwa obrazuje walkę pomiędzy różnymi częściami mnie.

Miłość jest zjednoczeniem tych części.

Niebieska postać, to tajemnica, o mnie, którą sama staram się rozwikłać.

Proces

Obok mojego łóżka zawsze mam notatnik. Zaraz po obudzeniu staram się w nim zapisać te skrawki snu, które jeszcze pamiętam. Zapisuję wszystko, bardzo detalicznie, ale sen i tak ucieka. Gdy jakieś senne wyobrażenie jest we mnie niezwykle głęboko, maluję je po to by spróbować zrozumieć co czuję.

Dzięki temu nie daję się zwieść zewnętrznym oczekiwaniom. Nie daję się oszukać głosom, które nie są moje.

Żyję swoim życiem, gdy pozwalam snom mnie prowadzić.

Technika

Moim medium jest malarstwo olejne. Korzystam z szerokiej palety barw, bo taka odpowiada kolorystyce moich snów. Technika kładzenia farby jest delikatna jak ulotność sennych wyobrażeń. Maluję rano, zaspana, w połowie przebywająca gdzieś poza brutalnością zegarów. Każdy najdrobniejszy gest, jest łapaniem sennych szczegółów i wskazówek, moją mapą, jak poruszać się w rzeczywistości, by nigdy nie stracić drogi do domu.

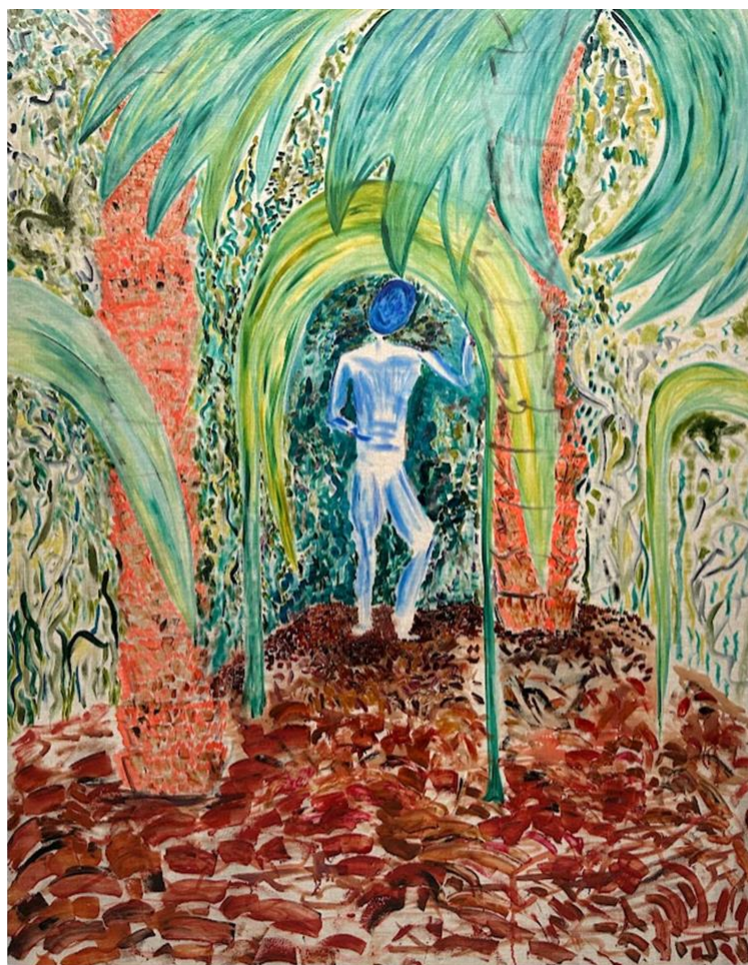
Prace



Kocia walka, 200x295, olej na płótnie, obiema rękami, Warszawa, 2024.



Miłość, 100x140, olej na płótnie, prawą ręką, Warszawa, 2024.



Wiem, że patrzysz z ukrycia, 190x150, olej na płótnie, prawą ręką, Warszawa 2023