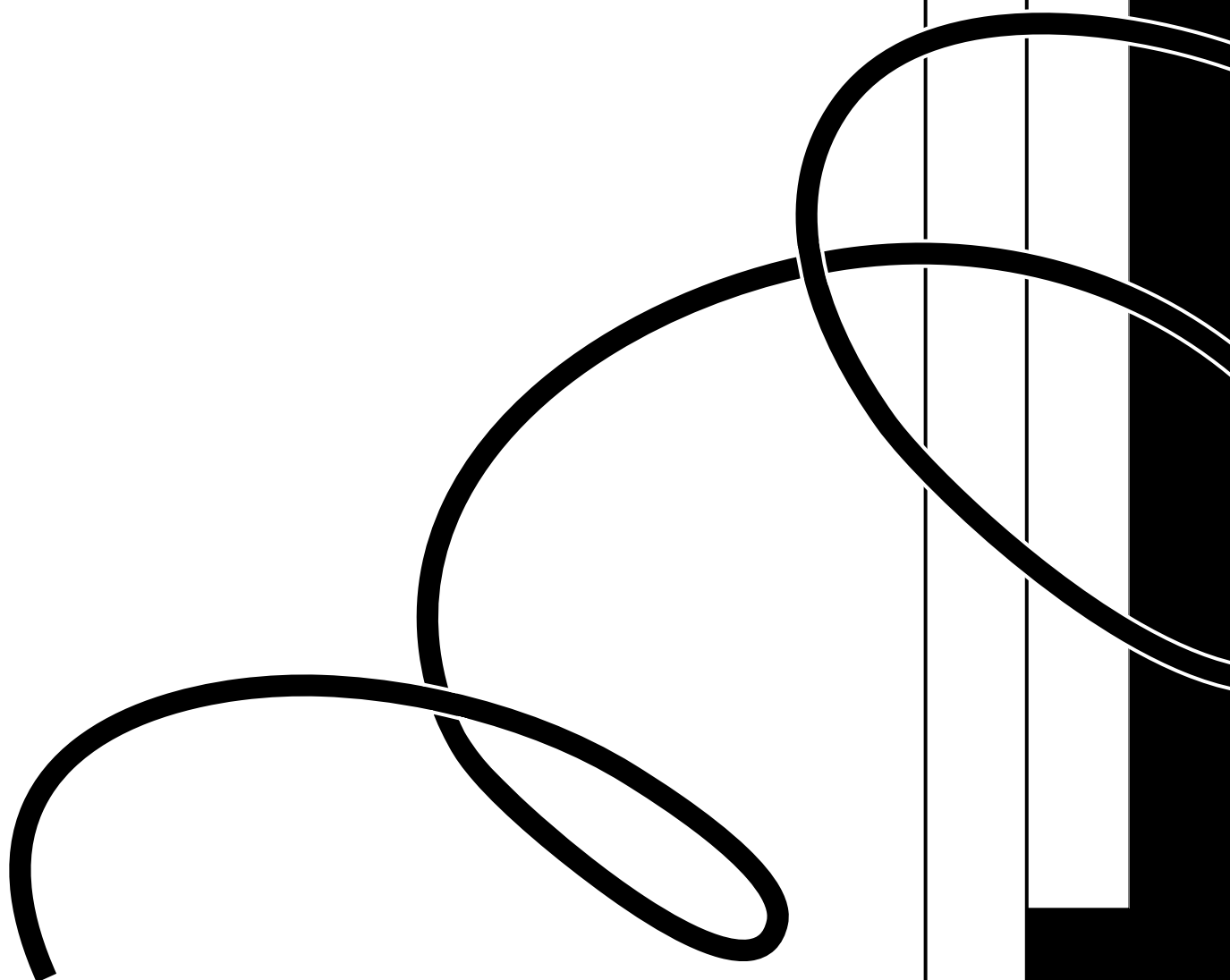
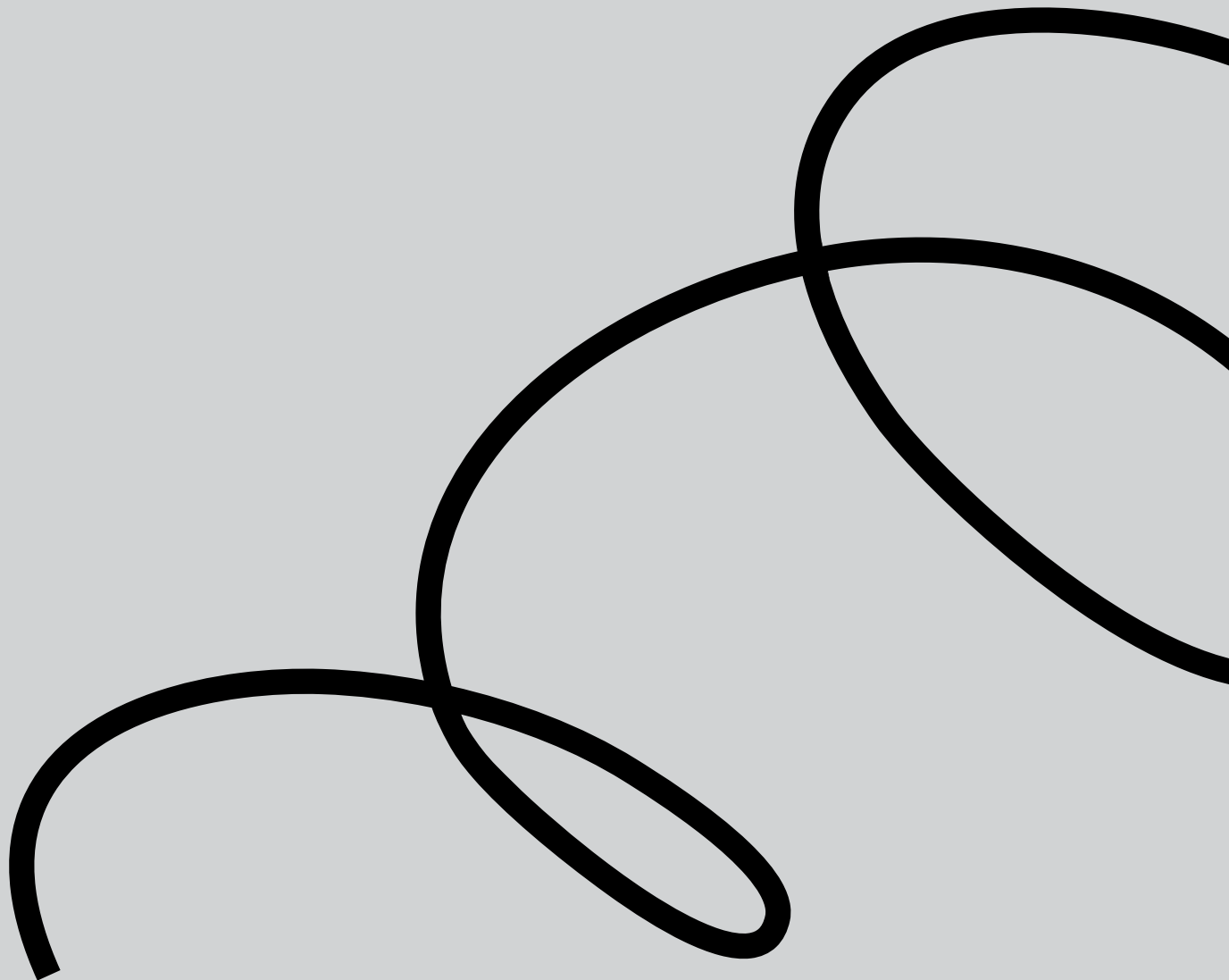


NAKLAD WŁASNY. ROZMOWY







Słowo wstępne	_02
NAKŁAD WŁASNY.	
SYMPOZJUM O NIEZALEŻNYCH WYDAWNICTWACH ARTYSTYCZNYCH	
Rola i rozwój wydawnictw niezależnych po 1989 roku	_08
Tradycja wydawnicza i jej oddziaływanie na współczesne publikacje artystyczne	_18
NAKŁAD WŁASNY #2	
Krytyka artystyczna po 1989 roku	_32
Polskie czasopisma o sztuce po 1989 roku	_46
Książki artystyczne dzisiaj	_58
NAKŁAD WŁASNY #3.	
FESTIWAL ARTYSTYCZNYCH WYDAWNICTW O SZTUCE / CHMURA_ONLINE	
Krytyka i relacjonowanie wydarzeń artystycznych w Internecie	_70
Wystawy sztuki nowych mediów w Polsce w latach 90.	_80
Fantomowe archiwum	_88
APENDYKS	
Od zbioru do archiwum	_100
Archiwum a kierunek performatywny	_102
O autorach	_118
Zespół	_122

SŁOWO WSTĘPNE



Mili Państwo,

z wielką radością dzielimy się z Państwem pierwszą publikacją wydawnictwa Fundacji Kultury Wizualnej Chmura, w której zebraliśmy materiały z trzech edycji projektu „Nakład własny”. Zadaniem naszej Fundacji jest analizowanie historii artystycznego rynku wydawniczego oraz archiwizacja i upowszechnianie dokumentów dotyczących wszystkich dziedzin sztuki. Niniejszym tomem poszerzamy pole naszych badań i działań, tworząc serię wydawniczą Fundacji.

„Nakład własny” to przedsięwzięcie wystawienniczo-badawcze, które skupia się przede wszystkim na historii wydawnictw artystycznych. Fascynują nas zarówno wydawnictwa artystyczne o charakterze anarchistycznym (np. gdańskie Wydawnictwo Kubańskie Cycki), jak również publikacje, które wyróżnia wysokiej jakości profesjonalny projekt graficzny (np. projekty katalogów Pracowni Janusza Górskiego), a także blogosfera, w której na przełomie wieków rozwijał się język krytyki artystycznej. Program naukowy „Nakładu własnego” realizowaliśmy w formie spotkań i debat w gronie specjalistek i specjalistów rozmaitych dziedzin.

Pierwsza edycja projektu została zainaugurowana 12 października 2018 roku. Odkryło się wówczas sympozjum poświęcone niezależnym wydawnictwom artystycznym, które powstawały w Trójmieście od drugiej połowy lat 80. do końca lat 90. XX wieku. Na wystawie zaprezentowano wybór artzinów, artbooków, periodyków alternatywnych, wydawnictw podziemnych, jak również manifesty artystyczne oraz druki ulotne. Prezentacja stanowiła tło dla spotkań, rozmów, warsztatów oraz koncertu legendarnego zespołu Bielizna.

W dniach 4–13 października 2019 roku odbyła się druga edycja projektu: „Nakład własny #2”. Podobnie jak w poprzednim roku, jego głównym elementem była wystawa wzbogacona warsztatami oraz serią spotkań z artystami, kuratorami i badaczami. Na ekspozycji zaprezentowane zostały magazyny o sztuce, które ukazywały się w Polsce po 1989 roku. Część z nich była wydawana przez instytucje kultury bądź przy finansowym wsparciu publicznym, inne natomiast ukazywały się dzięki oddolnym, prywatnym, nieoficjalnym inicjatywom wydawniczym.

Festiwal artystycznych wydawnictw o sztuce „Nakład własny #3” odbył się w dniach 15–18 października 2020 roku. Projekt miał na celu ukazanie subiektywnego wyboru czasopism o sztuce, które pierwotnie były dostępne w druku, lecz wraz z rozwojem technologii w drugiej połowie lat 90. przeniosły się do Internetu. Kluczowym elementem wydarzenia była wystawa prezentująca internetowe magazyny o sztuce z lat 1990–2010, archiwalia dokumentujące proces ich powstawania i inne materiały audiowizualne.

Studio Luks Sfera znajdujące na dawnych terenach Stoczni Gdańskiej gościło wszystkie odsłony wydarzenia „Nakład własny”.

Publikacja *Nakład własny. Rozmowy* zbiera zapisy rozmów i dyskusji, uzupełnione i poszerzone przez uczestników spotkań w trakcie pracy nad wydaniem tomu.

Książka podzielona została na cztery części, które zbierają teksty z kolejnych odsłon projektu, oraz apendyks poświęcony debatom na temat archiwizacji dokumentów sztuki współczesnej.

Wstępem do rozważań o artystycznej scenie wydawniczej było spotkanie z udziałem Pawła Dunina-Wąsowicza, Pawła „Paulusa” Mazura i Jacka Staniszewskiego moderowane przez Agnieszkę Wołodźko. Rozmówcy, przez pryzmat osobistych doświadczeń, kreślili atmosferę lat 80. i 90. ubiegłego wieku, ukazując rozwój i rolę niezależnej sceny wydawniczej w trójmiejskim i ogólnopolskim alternatywnym obiegu wydawniczym. Inspiracją przeszłością, tradycją wydawniczą i współczesne aspekty poligrafii artystycznej to tylko niektóre zagadnienia, którym poświęcone było drugie spotkanie. Zaprosiliśmy do niego Macieja Chodzińskiego, Michała Chojeckiego, Przemysława Gulde i Macieja Salamona. Moderatorkami tej dyskusji były Aleksandra Grzonkowska i Anna Ratajczak-Krajka.

W części drugiej znajdują Państwo trzy rozmowy. Pierwsza z nich skupia się na krytyce artystycznej doby transformacji i języku, jaki wykształciła na potrzeby definiowania zjawisk zachodzących w sztuce lat 90. O ówczesnych realiach i postawach krytycznych rozmawiały uznane krytyczki i historyczki sztuki: Dorota Monkiewicz, Aneta Szyłak i Magdalena Ujma. Rozmowę prowadziły Aleksandra Grzonkowska i Anna Ratajczak-Krajka. Historia polskich czasopism artystycznych po 1989 roku to tytuł drugiego spotkania. Agnieszka Kozłowska, moderatorka dyskusji, kierowała pytaniami do Bogny Świątkowskiej, Grzegorza Borkowskiego i Łukasza Gorczy. Artur Rogoś poprowadził z kolei spotkanie, które poświęcone było współczesnym inicjatywom wydawniczym. Opowiadali o nich Katarzyna Michałkiewicz-Hansen, Mimi Wasilewska, Ania Witkowska i Jan Rosiek.

Na rozdział trzeci składają się rozmowy, które oscylowały wokół takich tematów jak blogi i język krytyki artystycznej w Internecie, sztuka nowych mediów i sposoby jej prezentacji oraz historia gdańskich pracowni intermedialnych. W spotkaniu poświęconym blogosferze i internetowej telewizji wernisażowej wzięli udział Aleka Polis, Jakub Banasiak i Łukasz Guzek, z którymi rozmawiały Aleksandra Grzonkowska i Anna Ratajczak-Krajka. Na temat organizacji wystaw prezentujących nowe media w latach 90. wypowiedzieli się Bożena Czubak, Małgorzata Jankowska i Piotr Krajewski, a spotkanie z nimi moderowała Mariola Balińska. Ostatnia dyskusja była poświęcona historii gdańskich intermedii i ich związków z postawami artystycznymi charakterystycznymi dla sztuki conceptualnej i krytycznej. Na ten temat rozmawiali Honorata Martin, Grzegorz Kłaman i Wojciech Zamiara, a rozmowę prowadziły Monika Popow i Dorota Walentynowicz.

Kończący książkę apendyks dotyczy debat, które odbyły się w ramach „Nakładu własnego” i które poświęcone były archiwizacji i archeologii treści internetowych oraz upowszechnianiu zgromadzonych i opracowanych zbiorów. Na początku publikujemy program pierwszej debaty „Od zbioru do archiwum” wraz z biogramami jej uczestniczek, czyli Helene Baur, Mariki Kuźmich, Zofii Reznik i Joanny Synowiec.

„Archiwum a kierunek performatywny” to tytuł debaty, która dotyczyła zagadnień dokumentacji, re-prezentacji i redystrybucji sztuki performance. W spotkaniu wzięło udział grono specjalistów z różnych dziedzin, co pozwoliło na poszerzenie perspektywy, z jakiej analizowaliśmy zagadnienie performansu i sztuk performatywnych. W rozmowie uczestniczyli Barbara Świąder-Puchowska, Joanna Zielińska, Jacek Niegoda i Waldemar Tatarczuk. Moderatorką obu debat była Dorota Walentynowicz.

W ramach dwóch pierwszych edycji „Nakładu własnego” odbyły się warsztaty prowadzone przez Anię Witkowską, w ramach których powstały drukowane art ziny: „Jemy” oraz „Nienasycenie. Kilka kolaży o pielęgnacji ego”, który tematycznie włączał się w obchody Roku Antyfaszystowskiego.

W drugiej edycji projektu „Nakład własny” odbył się pokaz wybranych prac wideo trójmiejskich artystów „Trójmiejski performance lat 90. XX wieku wobec transformacji ustrojowej” z udziałem Piotra Wyrzykowskiego. Spotkanie poprowadziła Monika Popow. Elementem dopełniającym był pokaz filmu *Jaskinia zapomnianych snów* w reżyserii Wernera Herzoga z komentarzem Karoliny Staszkiwicz.

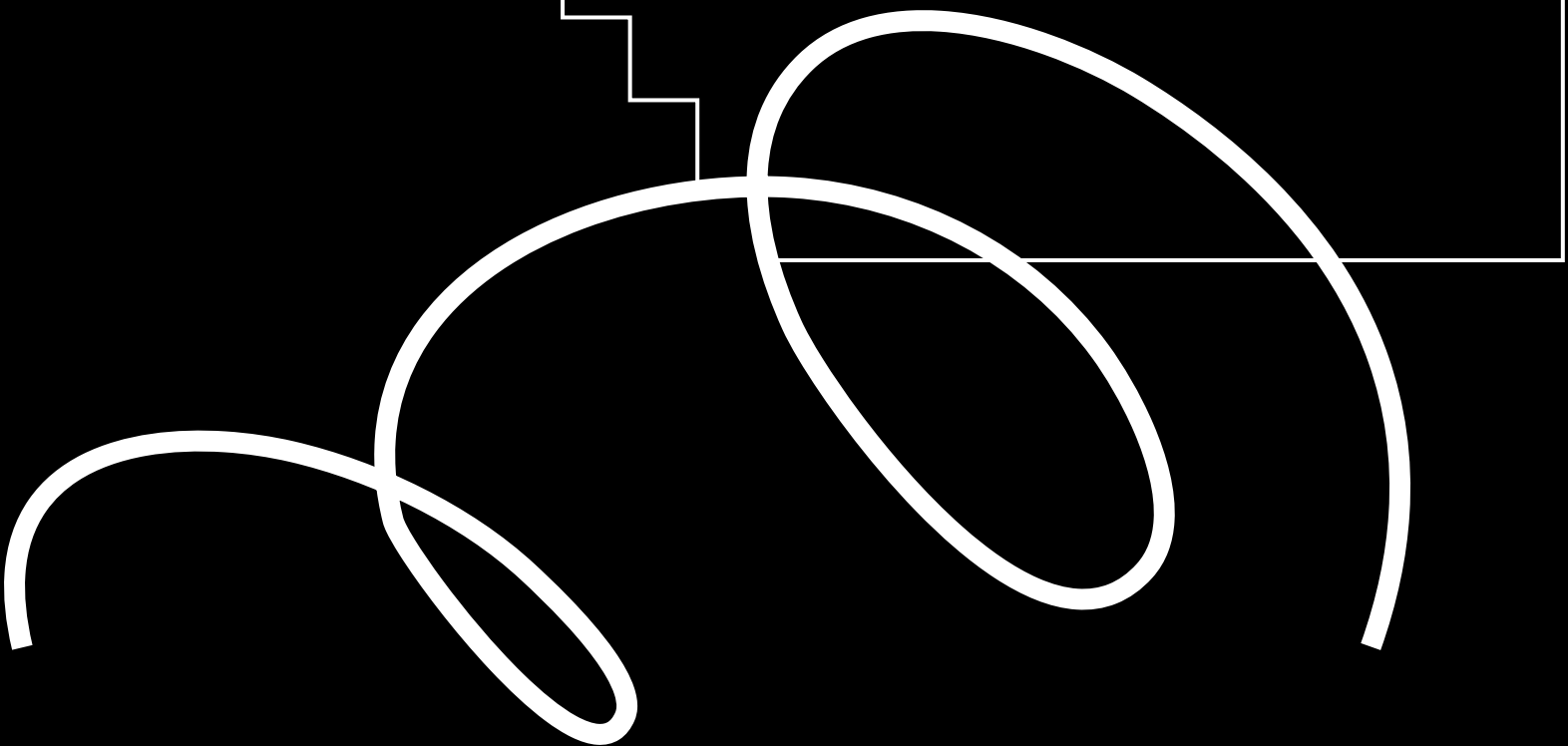
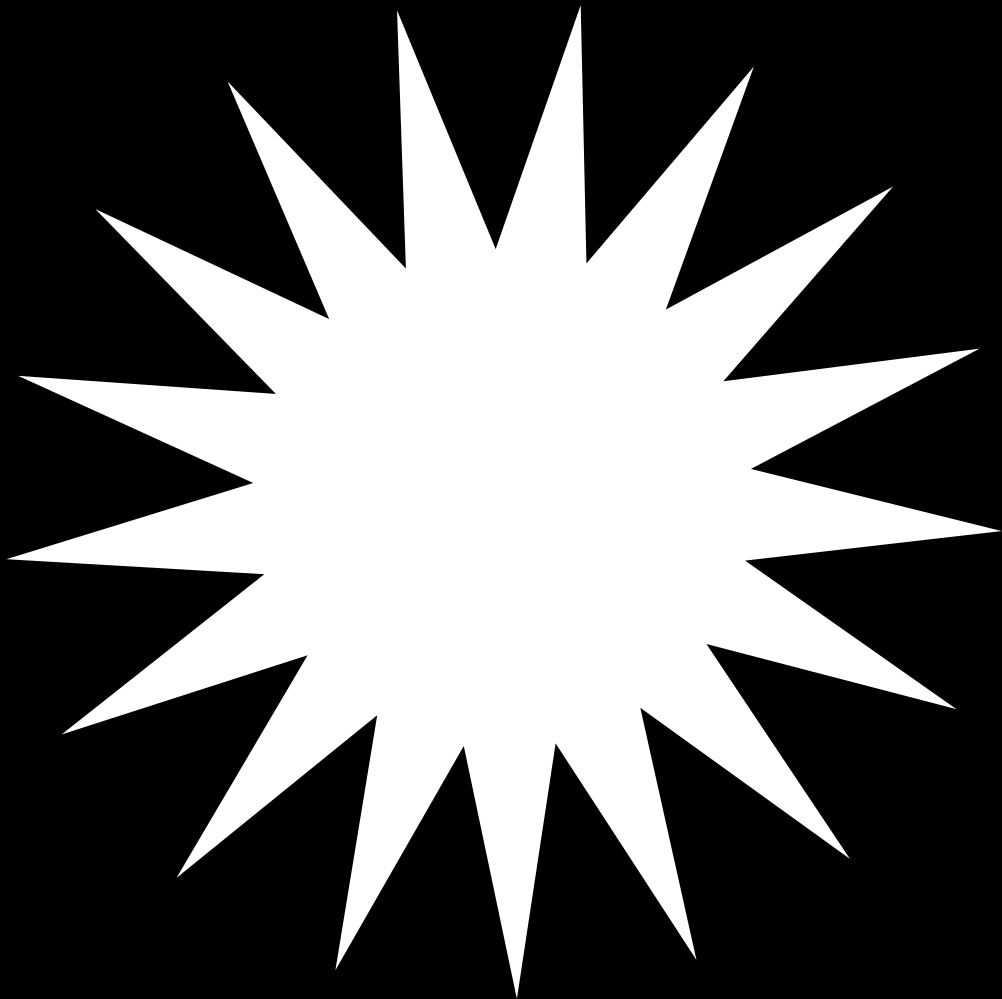
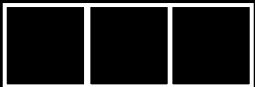
W ramach trzeciej odsłony „Nakładu własnego” odbyło się spotkanie on-line „Fotorejestr” z prezentacją Jana Andermana związanego ze stołeczną Fundacją Archeologia Fotografii. Rozmowę prowadziła Anna Ratajczak-Krajka. Program festiwalu dopełnił pokaz filmu *Dawson City. Czas zatrzymany* w reżyserii Billa Morrisona ze wstępem Krystyny Weiher-Sitkiewicz.

Wszystkie spotkania zostały zarejestrowane i znajdują się na stronie Fundacji w zakładce VIDEO oraz na kanale YouTube.

Publikacja tego tomu nie byłaby możliwa, gdyby nie bezcenny entuzjazm wszystkich prelegentek_ów, uczestniczek_ków i współpracowniczek_ków projektu „Nakład własny”. Mamy nadzieję, że książka ta przyczyni się do wzrostu zainteresowania artystyczną sceną wydawniczą oraz wniesie nowe wątki do dyskusji o funkcjonowaniu archiwów i metodach archiwizacji.

Życzymy miłej lektury,
Aleksandra Grzonkowska

Prezesa Fundacji Kultury Wizualnej Chmura



ROLA I ROZWÓJ WYDAWNICTW NIEZALEŻNYCH PO 1989 ROKU



fot. Natalia Grzymała

*Rozmowa z udziałem Pawła Dunina-Wąsowicza,
Pawła „Paulusa” Mazura i Jacka Staniszewskiego
prowadzona przez Agnieszkę Wołodźko*



Agnieszka Wołodźko: Spróbujmy na początek określić, o jakich wydawnictwach będziemy dziś rozmawiać. Na wystawie widzimy nie tylko tak zwane wydawnictwa pojedyncze, z definicji limitowane, dostępne w małych nakładach, ale też pisma, które ukazywały się w większej liczbie egzemplarzy. O jakim więc obszarze mówimy, gdy wywołujemy hasło „wydawnictwa niezależne”?

Paweł „Paulus” Mazur: Mówimy o obszarze zinów zaangażowanych politycznie oraz zinów zaangażowanych artystycznie, a także tych, które zaliczyć można do obu kategorii.

AW: Pytanie, czy zaliczyłbyś do nich także pisma dystrybuowane przez opozycję polityczną. Tu chodzi o granicę między drugim i trzecim obiegiem.

PPM: Totart przygotowywał niektóre działania i ziny z takimi organizacjami jak Ruch Społeczeństwa Alternatywnego czy Ruch Wolność i Pokój, noszącymi znamiona politycznych, jak i artystycznych, chociaż moim zdaniem ciążyły one bardziej ku tej drugiej kategorii. Ziny, które wtedy robiliśmy, były formą szybkiej wymiany informacji, rozchodziły się z ręki do ręki, wielokrotnie powielane i kserowane. Były dla młodych ludzi tym, czym dziś jest telefon albo Facebook.

AW: Tak, ale mówisz o zinach przede wszystkim jako o formie komunikacji, tymczasem były one także...

PPM: Sztuką samą w sobie.

AW: Sztuką samą w sobie, grą z obiektem, zabawą z pewnym sposobem wyrazu...

PPM: ...ze strukturą, tak, tak.

Paweł Dunin-Wąsowicz: Osoby zajmujące się wydawaniem zinów nie tworzyły jednak jakiejś wspólnoty. Co najwyżej były grupą w sensie pokoleniowym, ponieważ byli to zazwyczaj ludzie urodzeni między rokiem 1964 a 1975, którzy działali mniej więcej od 1986 do 1997. Zaczynali, gdy na szerszą skalę zaistniała możliwość kserowania, a potem nawet drukowania zinów. Jeśli chodzi o obieg tych druków, to ważnym zjawiskiem były tak zwane czad-giełdy, czyli spotkania, często połączone z koncertami, na których wymieniano się pismami.

PPM: Był jeszcze mail art, pamiętaj o tym.

PDW: Mail art był jednak wcześniej.

PPM: Ale też miał na nas wpływ.

PDW: Poczta to jedna sprawa. Druga to ksero. Gdy, powiedzmy, przed wojną kilku studentów chciało wydrukować pismo, to po prostu szli do drukarza. W PRL-u warunki były inne, więc pojawienie się ksero jako metody szybkiego powielania druków było poważną zmianą. W ostatnich trzech czy czterech latach komuny nikt już specjalnie nie patrzył nam na ręce, jeśli nie wydawaliśmy zbyt politycznych treści. Kolejna rewolucja technologiczna to pojawienie się Internetu pod koniec lat 90., co skutecznie wyparło kserowane gazetki.

PPM: W 1986 roku, gdy byłem w liceum plastycznym i nawiązałem już kontakty z Totartem, z którym jechaliśmy na festiwal FAMA¹, wymyśliłem sobie takie pismo „Pierdol”. Dość typowe – kolaże tekstów i zdjęć, głównie rodzinnych, do tego jakieś przemyślenia.

AW: Czyli byłeś wtedy jeszcze licealistą?

PPM: Tak, a że nie miałem jak powielić pisma, poprosiłem o pomoc ciotkę spod Warszawy, do której jeździłem na weekendy. Ciocia Ewa była sekretarką w fińskiej ambasadzie i mi to czterokartkowe pismo kserowała w pięćdziesięciu egzemplarzach po godzinach pracy. W obcej ambasadzie! Nie wiem, jak to zakwalifikować, bo treści nie były polityczne, ale samo działanie chyba tak.

AW: Cały kontekst sprawiał, że stawało się polityczne. Chciałabym teraz zapytać Jacka, który jest jedynym profesjonalnym grafikiem w naszym gronie, o jego doświadczenia.

Jacek Staniszewski: Pamiętam, że w latach 80. kserokopiarki znajdowały się najczęściej na pocztach. Niesamowite było to, że nikomu nie przeszkadzała słaba jakość wydruków. Cel był ważniejszy od estetyki.

AW: Ta zła jakość sama w sobie była jakością estetyczną

JS: To trochę jak z tymi kasetami z koncertów w Jarocinie, które ludzie nagrywali na kasprzakach². Dźwięk był fatalny, ale...

PPM: ...treść była istotniejsza niż medium.

JS: Pismo, które wtedy robiłem, to nie był w zasadzie artzin... Wtedy nie było jeszcze techniki wielkodrukowej, która pozwalała na zrobienie z jednego brytu dwustu odbitek, więc szedłem na pocztę z czymś sklejonym w formacie A4 i pani zmieniała przy mnie ze trzy tonery, by te dwieście odbitek zrobić.

AW: Czyli kserowałeś na pocztach?

JS: Tak, a potem sklejałem w domu na klej do tapet. Było z tym trochę pracy, ale jakoś mnie to nie męczyło. To była normalna sytuacja, że ksero jest na pocztach, a telefon u kogoś w bloku.

PPM: Jeszcze sitodruk potem doszedł.

JS: Na uczelni sitodruk przez długi czas stał nieczynny i dopiero współcześnie zaczął funkcjonować. Wtedy sporo rzeczy odbijało się w linorycie. Po godzinach można było sobie przewałkować odbitki.

AW: A szablony?

PPM: Tak, szablony od zawsze!

JS: To wy [tj. Totart] robiliście szablony.

PPM: Głównie Awsieje³ je robili, ale i ja się tym zajmowałem. Nie wymagało to użycia spreju, lecz prostej farby temperowej. Maczało się w niej gąbki i przykładano szablony do papieru. Po wyschnięciu farby, nakładało się szablony w innym kolorze. Wychodził z tego trójwymiar.

PDW: W Wałbrzychu w 1992 roku był taki festiwal graffiti i szablonów. Pojawił się na nim niejaki Jakub Szczeciński z Łodzi, który z siedmiu szablonów zrobił obrazek...

AW: Chcę zapytać o genezę, ponieważ mówicie o konkretnym przedziale czasowym, a ja się zastanawiam, czy przed latami 80. nic podobnego nie zaistniało. We Francji na przykład ta forma ekspresji rozpowszechniła się w 1968 roku, pojawiła się razem z całą kontrkulturą.

PPM: U nas w 1968 też się dużo działo. Ja się akurat wtedy rodziłem...

PDW: Myślę, że jednodniówki futurystów z lat 20. mogą być tu jakimś kontekstem historycznym.

JS: Ale też ulotki opozycyjne, drukowane na powielaczach. Mam do tego duży szacunek, bo pamiętam jeszcze Grudzień 70' w Gdyni, gdzie mieszkalem jako mały chłopak.

PPM: Widziałeś zabitych?

JS: Zabitych nie widziałem, ale obserwowałem z okna, co się dzieje na ulicach, jak władza traktuje obywateli. To się działo na moich oczach. Na ulicach było wtedy dużo plakatów rozklejanych przez władzę, ale i sporo podziemnych ulotek. Nie było na nich żadnych obrazów, tylko typografia, informacja. Myślę, że ten czas wpłynął na wiele osób, które zdały sobie sprawę, że można przeciwstawić się władzy, kolportując własne wydawnictwa.

AW: Mam wrażenie, że podchwycili to także artyści, którzy uznali, że ich druki to nie tylko rodzaj ekspresji artystycznej, ale też niezależnego dziennikarstwa.

JS: Tak, zespoły muzyczne też to wyczuły. Na przykład Tomek Lipiński z Tiltem.

Opisywanie świata ze swojego poziomu było elementem kultury punkowej.

PPM: Wiele zespołów punkowych wydawało swoje gazety.

JS: I nie chodziło przy tym o sprzedanie muzyki, ale przekazanie pewnej informacji.

AW: Idei.

JS: Tak, idei. To była mocna krytyka tego, co działo się wokół. Punkowe fanzyny były mocno podszyte kontestacją i buntem.

PPM: Ale wracając jeszcze do wątku politycznego... Pamiętam, że w tamtych czasach, jeśli ktoś wiedział, gdzie funkcjonują podziemne drukarnie, to mógł się do nich zwrócić i wydrukować swoje rzeczy. Oczywiście nie za darmo. Kasa szła później na tusz i tak dalej. Był między tymi środowiskami jakiś związek, ale światy artystów wydających swoje druki i podziemnej opozycji się jednak rozjeżdżały. W każdym razie zaznaczam, że dochodziło między nimi do sporadycznych kontaktów.

PDW: Jeśli chodzi o różnicę między tym, co nazywamy zinami, a drukami opozycyjnymi, to z technicznego punktu widzenia ważne było to, że my nie używaliśmy letrasetów.

Letrasety wykorzystywały ponadto pisemka ZSMP-owskie.

JS: Może trzeba wyjaśnić, co to jest letraset. To takie litery przyklepane na kartce.

PDW: Do wyciskania. Zazwyczaj wychodziły nierówno. Wszyscy chcieli, żeby były równo, ale się po prostu nie dało. Ziny wykorzystywały natomiast typografię anarchistyczno-anonimową, czyli litery wycinane z gazet. Wydawnictwa solidarnościowe, ale też wspomniany ZSMP czy Zrzeszenie Studentów Polskich, wykorzystywały letrasety. ZSP było trochę zideologizowane, ale bardziej pragmatyczne. To ono organizowało na przykład festiwal FAMA, więc sporo rzeczy z kultury alternatywnej do ZSP przenikało.

PPM: Nas, czyli Totart, z tego festiwalu w 1986 roku wywalili. Na szczęście znajomy załatwił nam mikrofon i czytaliśmy swoje manifesty, przerywając im te słodkie biesiady.

PDW: Jeszcze o jednej ciekawostce typograficznej chciałem powiedzieć. Jeden z pierwszych zinów literackich, który odnotowuję w *Xerofeerii*⁴, nazywał się „Drut”. Robił go Irek

Socha w Dębicy w latach 1986–1987. Miał wtedy praktyki w tradycyjnej drukarni i po składał sobie tytuły z czcionek, a potem powielił je na ksero. To jest największy anachronizm, jaki wystąpił w historii zinów, jeśli chodzi o typografię.

JS: Kultura wizualna ówczesnej amatorszczyzny była tak powabna, że w pewnym momencie tak zwani profesjonalni twórcy zaczęli ją naśladować.

AW: Stała się stylem.

JS: Z czasem doszło do tego, że upowszechniło się pewne wyobrażenie o tym, jak powinien wyglądać zin, i niektórzy próbowali się dostosować do tego wzorca. Oczywiście nie chcę generalizować, ale to fakt. To historia podobna do street artu, który powstał w kręgu amatorów, a potem wpłynął na grafikę.

AW: Mówiliśmy już o tym, że w zinach często przenikały się treści polityczne i artystyczne. Wczoraj Zbyszek Sajnog powiedział mi, że w porównaniu z pismami artystycznymi, które ukazują się teraz, w zinach było dużo więcej manifestów, dziś praktycznie niespotykanych. Nie wiem, czy się zgodzicie.

PDW: I było też więcej poczucia humoru.

PPM: Tak, więcej poczucia humoru i manifestów...

JS: To była inna rzeczywistość, surrealny świat, więc trzeba było inaczej na to reagować.

PPM: Równie surrealnie.

JS: Odpowiedzią na absurd rzeczywistości był absurd zinów, które rzeczywistość komentowały i się z niej naśmiewały. To była reakcja zwrotna.

PPM: Ziny w pewnym sensie gwarantowały też bezpieczeństwo. Drukowaliśmy w nich takie komentarze do rzeczywistości, za które mogliśmy zostać pobici przez milicję, gdybyśmy wypowiedzieli je na ulicy. Dziś ludzie w wieku, w jakim byliśmy my w latach 80., komentują rzeczywistość z równym przejęciem i wypisują anonimowo w Internecie różne rzeczy. Jedyne, co może ich za to spotkać, to wykluczenie z forum czy portalu. Nie można tych postaw zestawiać, nie uwzględniając tego kontekstu. W latach 80. jak szedł facet z dredami, to wiadomo było, że przynależy do środowiska reggae. Niedawno miałem okazję rozmawiać z gościem z dredami i wyszło na to, że nie bardzo wie, kto to jest Bob Marley. Wszystko się pomieszało, rozlało na boki, choć nie znaczy to, że dzisiejsze działania są pozbawione sensu w całej rozciągłości.

AW: Paweł Dunin jest naszym ekspertem w kwestii alternatywnego obiegu czasopism. Chciałam cię, Pawle, zapytać o najważniejsze punkty na mapie Polski, jeśli chodzi o trzecioobiegową działalność wydawniczą. Powiedz też, proszę, o charakterystycznych dla tych pism cechach.

PDW: Odnotowałem w *Xerofeerii* około stu zinów zorientowanych na działalność literacką z pewną domieszką plastyki. Najbardziej charakterystyczne było to, że prawie w ogóle nie było w tych pismach publicystyki. Były za to kolaże, komiksy, opowiadania, wiersze. Publicystyka pojawiała się rzadziej niż w zinach muzycznych.

PPM: Czasami we wstępniakach.

PDW: Czasami we wstępniakach, czasem w manifestach, ale reportaże czy recenzje były rzadkością. To jest jeden wyróżnik. Druga rzecz charakterystyczna to niskie nakłady, zazwyczaj od kilkunastu do kilkudziesięciu egzemplarzy. Czasem ziny były po prostu artefaktami, jak w przypadku pisma „Tytuł Dień Do Blyy” Janka Sobczaka z przełomu lat 80. i 90. czy zina „Ksero” Darka Patisona z połowy lat 90., który miał nadpalane strony albo doklejone blaszki z puszek po piwie. Ale obok tego rodzaju wydawnictw były też takie, które składano już komputerowo i wydawano w nakładach dochodzących do tysięcy egzemplarzy, a mimo to kolportowano poza obiegiem oficjalnym. Takim pismem była na przykład „Rewia Kontr Sztuki”, która miała tylko trzy numery, ale była...

PPM: „Rewia Kontr Sztuki” była super.

PDW: Rewelacyjne wydawnictwo.

PPM: Robiłem dla nich komiksy.

PDW: „Rewia Kontr Sztuki” była jednym z pism, które cechowały się tym, że drukowano w nich celowo źle napisane formy literackie o banalnej tematyce. W Gdańsku w podobny sposób pisał Miłosz Rynarzewski, który działał jednak przez krótki czas.

AW: Gdańsk w ogóle był ważnym miejscem na zinowej mapie kraju. W 1991 w Galerii C14 odbyła się nawet Konferencja Wydawnictw Pojedynczych.

PPM: To było fajne wydarzenie. Uczestniczyło w nim kilkanaście osób. Wszyscy się znaliśmy, gadaliśmy, tańczyliśmy...

PDW: Była jeszcze wystawa⁵ w Łodzi w 1989 roku, to był mail art.

PPM: Skiba nas wtedy na nią zaprosił, ale to nie był mail art.

PDW: Racja, to była wystawa zinów. Poznałem tam kilka osób, sam pokazałem na niej pierwszą „Lampę i Iskrę Bożą”.

JS: Ja trochę odbiegnę od tematu... Patrząc na plakaty, które umieściliście na wystawie. Wiecie, że na uczelni działała kiedyś drukarnia? Tradycyjna, ze starą technologią, wszystkie czcionki można było tam drukować.

PPM: Czyli zecer pracował.

JS: Nie, dwóch starszych panów, starych drukarzy. Studenci mogli do nich przychodzić i składać, co chcieli. Plakaty, które tu wiszą, były robione ze starych drewnianych niemieckich czcionek. Potem wyparły to komputery, a ludzie te czcionki porozbierali, bo to jednak atrakcyjna rzecz, zwłaszcza dla grafików. W ogóle stare technologie sprawiały, że można było być bliżej całego procesu. Obecnie po prostu przekazujemy plik do drukarni a potem odbieramy produkt.

PDW: Jeszcze piętnaście lat temu robiło się na przykład diapozytywy na kalce technicznej z drukarki laserowej. Był to jakiś rodzaj fizycznego kontaktu.

PPM: Nie ma co porównywać tego, co mamy dzisiaj, do zapachu i dotyku farby.

JS: Piętnaście lat temu to ja jeszcze jeździłem do drukarni na rozpoczęcie druku.

Zawsze robiłem to z przyjemnością. Rozbieg maszyny drukarskiej przed drukiem plakatu odbywał się na innych plakatach. Maszyna nadrukowywała obraz na obraz. Ja zbierałem wszystkie te odbitki i brudne wersje. Można by z nich zrobić wystawę. Obecnie wszystko dzieje się za zamkniętymi drzwiami, potajemnie. Zostaliśmy odsunięci od

procesu, który kiedyś sami wykonywaliśmy od początku do końca. Od robienia wykłajanki do druku na pocztowej kserokopiarce.

PDW: Potem się to jeszcze samemu zszywało.

JS: A następnie kolportowało. Dziś technologia jest lepsza, ale troska o jakość odebrała nam możliwość uczestniczenia w kolejnych etapach druku.

PPM: I tak na przykładzie fanzinów widzimy, jak świat dehumanizuje się dalej.

PDW: I zmierza ku zagładzie.

AW: Czy zatem ziny to już zamknięty rozdział?

PDW: Jeśli chodzi o formę komunikacji, to pewnie tak. Internet zrobił swoje. Jednak pod względem artystycznym z pewnością nie. Wciąż jest wiele osób, które chcą wydawać książki czy pisma w niewielkich nakładach, czasem nawet w pojedynczych egzemplarzach.

PPM: Awsieje do tej pory tak robią. Wydają pojedyncze sztuki.

PDW: Kiedy byłem w liceum, miałem taki rodzaj analogowego Facebooka dla dziesięciu osób z mojej klasy i znajomych. To były zeszytiki, do których oni wklejali swoje kolaże czy rysunki. Maurycy Gomulicki, który był o klasę niżej, też się do nich wpisywał. Można to porównać do zamkniętej grupy na Facebooku, której byłem moderatorem. Mam wrażenie, że tego rodzaju analogowe formy nadal będą istnieć.

PPM: Na pewno, bo ludzka wrażliwość po prostu taka jest. Pamiętam, jak koleżanki w podstawówce prowadziły takie notesiki...

PDW: Złote myśli.

PPM: Tak, to był taki protofacebook. Ta wrażliwość przeniosła się później na ziny.

JS: Ale ziny trafiały do niewielkiej liczby osób, a z Facebookiem jest tak, że cały świat dowiaduje się o tym, że ktoś rano wypił kawę...

AW: Jacku, chciałam jeszcze zapytać o fenomen „Krechy”.

JS: To żaden fenomen. Powołałem tę gazetę, kiedy byłem asystentem w pracowni Jerzego Krechowicza. Myślałem idealistycznie, że na uczelni powinno ukazywać się takie buntownicze pismo. Jak w Stanach. Przez półtora roku je robiłem.

PPM: Byłeś kimś w rodzaju *spiritus movens* dla Salamona i reszty?

JS: Oni byli wtedy studentami. Gazetę tworzyło zresztą znacznie więcej kreatywnych osób, które chciały zrobić coś ciekawego. Wymyśliliśmy tytuł „Krecha”, bo tak podpisywał się Krechowicz.

PPM: Gazeta była hołdem dla profesora?

JS: Po prostu go szanowaliśmy. Wszyscy studenci pracowali przy tej gazecie. Na początku miała trochę surrealistyczny klimat... Chyba już po wydaniu drugiego numeru Krechowicz powiedział, żeby oddać ją studentom. Wtedy przejął to Maciek Chodziński, Maciek Salamon i Michał Sosiński. Powiem szczerze, że wokół tego pisma narosła jakaś mitologia, ale według mnie gazeta, która mogła stać się czymś istotnym, upadła przez to, że redakcja zaczęła narcystycznie umieszczać w niej własne prace. Kiedyś nawet dołączyli do pisma woreczek z mąką i podpisali „wąglik”. Wyglądało to tak, jakby napawali się tym, jacy to są świetni i dowcipni, więc siłą rzeczy gazeta stała się wyrazem

artystycznego hedonizmu. Szczerze żałuję, że nic z tego pisma nie wyszło. Oczywiście oni mogą mieć inne zdanie na ten temat, ja jednak tak właśnie to postrzegam.

AW: Może oni nie mieli do tego pazura.

JS: Nie, mieli. Tylko robili pismo dla siebie. Nie brali pod uwagę tego, że mają czytelników. W wydawaniu pisma nie chodzi o to, by pokazać, jakim się jest fajnym i powiedzieć: „a teraz podziwiajcie albo do widzenia”. Gazeta to zawsze sposób komunikowania się ze światem.

PDW: Chciałbym na koniec poruszyć jeszcze jedną kwestię. Nie powiedzieliśmy do tej pory, czym w ogóle są ziny. Ja wyróżniłbym trzy ich cechy. Po pierwsze, brak legalizacji formalnej, czyli sądowej rejestracji tytułu, i legalizacji ekonomicznej, na przykład w postaci zarejestrowania wydawcy. Po drugie, amatorska organizacja, to znaczy wykonywanie różnych czynności wydawniczych przez twórców pisma i niezarabianie przy tym na sprzedanych egzemplarzach, co najwyżej pokrywanie ze sprzedaży kosztów druku. Trzecia cecha to funkcjonowanie pisma poza oficjalną dystrybucją w salonach prasowych, kioskach, empikach itd.

Oczywiście zdarzają się sytuacje pośrednie. Trudno powiedzieć, czy w chwili gdy w 1993 roku zarejestrowałem firmę, to „Lampa i Iskra Boża” przestała być zinem. Albo czy doszło do tego w 1998, gdy zwróciłem się do Fundacji Batorego i dostałem pieniądze, za które kupiłem nowy komputer, drukarkę i skaner. Albo gdy zacząłem roznosić pismo po księgarniach... Myślę, że większość zinów z czasem zaczęła funkcjonować w takich niejasnych układach. W moim przypadku „Lampa”, którą wydawałem w latach 2004–2014, na pewno nie była już po prostu zinem, ale pismem, które płaciło za teksty, miało regularną dystrybucję i było zarejestrowane sądowo. „Lampa i Iskra Boża” była jeszcze nieregularnikiem i miała nadany numer ISBN, „Lampa” miała już ISSN. To spora różnica.

Przejsie od wydawania zina do tworzenia pisma nie było dla mnie łatwe. Nie umiałem pogodzić mojego profesjonalnego doświadczenia redaktorskiego, które nabyłem w redakcjach takich czasopism jak „Życie Warszawy”, „Machina” czy „Przekrój”, z nawykami redaktorskimi twórcy zina. Wszystko chciałem przy „Lampie” robić sam, nie umiałem scedować obowiązków na moich współpracowników. Przez dwa lata względnie to działało, ale potem było coraz gorzej. Takie są plusy i minusy łączenia rzeczy zawodowych z doświadczeniem wydawania zina.

PPM: Ale czy przez cały ten czas miałeś radość z tego, że wydajesz różne rzeczy? Czy teraz cieszy cię to tak samo, jak przed założeniem firmy?

PDW: Nie. Teraz już prawie niczego nie wydaję.

PPM: A gdy wydawałeś ostatnio?

PDW: Nie, w ostatnich latach przestało mi to sprawiać radość... Zająłem się szperackimi sprawami. Zrobiłem na przykład *Fantastyczny atlas Polski*⁶, czyli atlas uwzględniający krainy wymieniane w powieściach fantastycznych, czy *Polską bibliotekę widmową*⁷, złożoną z nieistniejących książek, których tytuły odnalazłem w literaturze pięknej. Powstanie tych publikacji było możliwe dzięki dyrektorowi Narodowego Centrum

Kultury, Krzysztofowi Dudkowi, który przychylnie patrzył także na wydawnictwa, opracowane przez Pawła Konnaka, zawierające sporo dokumentacji działań Totartu. To, nad czym teraz pracuję, można nazwać katalogowaniem zmyśleń, katalogowaniem wyobraźni. Ostatnio zrobiłem katalog wyobraźni o dzielnicy, w której mieszkam, czyli *Żoliborski przewodnik literacki*⁸, a pracuję nad kolejnym, poświęconym Pradze⁹. Detektywistyczna praca w bibliotece, trafiać na różne tropy i układanie z nich całości sprawia mi rzeczywiście przyjemność.

PPM: Wracając na koniec do zinów... Dzięki tym wydumany, niekiedy bzdurnym pismom nie ulegliśmy jakiejś destrukcji emocjonalnej. Niejednokrotnie właśnie dzięki nim udawało się zawiązać międzyśrodowiskowe przyjaźnie. Powiem nawet więcej: te pisemka sprowokowały dziewczyny z Fundacji Chmura, a wcześniej także inne osoby, między innymi Pawła, do działania. Ktoś uznał, że ziny mają swoją wartość i trzeba je przypomnieć. *Xerofeeria* jest tego najlepszym dowodem. Wierzę, że ziny będą wychodziły dalej, może w Internecie, może zmieni się ich forma, ale jeśli chodzi o samą ideę niezależnych wydawnictw, to jestem dobrej myśli.

AW: Wydaje mi się, że najważniejsza jest możliwość komunikowania się z innymi za pomocą prostych środków i bez większych funduszy. Dziękuję wam za rozmowę, mam nadzieję, że bez względu na to, w jakim kierunku wyewoluują ziny, ich tworzenie będzie po prostu sprawiało twórcom przyjemność.

1. Festiwal Artystyczny Młodzieży Akademickiej; doroczna impreza kulturalna odbywająca się od 1966 roku w Świnoujściu.

2. Popularna nazwa magnetofonów produkowanych przez warszawskie Zakłady Radiowe im. Marcina Kasprzaka.

3. Andrzej Aweś i Joanna Kabala – współpracujący z Totartem artyści, tworzący wraz z Maciejem Rucińskim Wydawnictwo Kubańskie Cycki oraz grupę Yo Als Jetzt.

4. Zob. *Xerofeeria 2.0. Antologia artzinów. Polskie alternatywne pisma literackie 1980–2000. Wersja beta*, oprac. Paweł Dunin-Wąsowicz, Lampa i Iskra Boża, Warszawa 2002.

5. Chodzi o wystawę *Szalona twórczość xeroxów*, której głównym organizatorem był Krzysztof Skiba.

6. Paweł Dunin-Wąsowicz, *Fantastyczny atlas Polski*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2015.

7. Paweł Dunin-Wąsowicz, *Polska biblioteka widmowa. Leksykon książek zmyślonych*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2016.

8. Paweł Dunin-Wąsowicz, *Żoliborski przewodnik literacki*, Lampa i Iskra Boża, Warszawa 2017.

9. Paweł Dunin-Wąsowicz, *Praski przewodnik literacki*, Fundacja Hereditas, Warszawa 2018.

TRADYCJA WYDAWNICZA I JEJ ODDZIAŁYWANIE NA WSPÓŁCZESNE PUBLIKACJE ARTYSTYCZNE

*Rozmowa z udziałem Macieja Chodzińskiego, Michała Chojeckiego, Przemysława Guldy
i Macieja Salamona prowadzona przez Aleksandrę Grzonkowską i Annę Ratajczak-Krajkę*

fot. Natalia Grzymała



Aleksandra Grzonkowska: Na dzisiejszym spotkaniu gościmy Przemka Guldę, Michała Chojckiego oraz Maćka Salamona i Maćka Chodzińskiego, czyli część grupy Krecha. Chciałabym, byście na początek opowiedzieli nieco o tym, skąd wzięły się nazwy zakładanych przez was pism i wydawnictw. Michał, skąd nazwa Oficyna Peryferie?

Michał Chojcki: Zarówno słowo „oficyna”, jak i słowo „peryferie” mają podobne znaczenie w tym sensie, że odnoszą się do tego, co poboczne, nienależące do głównego nurtu. Oficyna to i rodzaj przybudówki do głównego budynku, i rodzaj wydawnictwa, które ma w swojej strukturze część produkcyjną. Peryferie w sensie geograficznym to miejsce, które leży poza centrum. Jego cechą charakterystyczną może być na przykład to, że stosuje się w nim niezaawansowane, tradycyjne technologie. Wszystkie te konteksty wskazują na to, czym zajmuje się Oficyna jako wydawnictwo publikujące druki kolekcjonerskie, książki artystyczne i ziny.

AG: Przemek, ty z kolei współpracowałeś w latach 90. z pismem „Mać Pariadka” i redagowałeś jego dodatek – „Żółte Papiery”. Dlaczego „żółte”? Chodziło tylko o rodzaj materiału, na którym drukowaliście pismo, czy też kryło się pod tą nazwą coś więcej?

Przemysław Gulda: Dzisiaj wśród hipsterów panuje moda na porażkę, królują opowieści o porażkach, powstają na ten temat różne wydawnictwa. Myśmy byli specjalistami od porażek, zanim to stało się modne. Można powiedzieć, że robiliśmy wszystko tak, żeby nic z tego nie wyszło. Jednym z takich ruchów było zatytułowanie pisma „Mać Pariadka”. W latach 90. rosyjski był najgorszym językiem, jaki można było w tym celu wykorzystać. Sam tytuł jest oczywiście cytatem z Piotra Kropotkina, jednego z najważniejszych teoretyków anarchizmu, który twierdził, że – paradoksalnie – anarchia jest „matką porządku”. Chcieliśmy w ten sposób zabić ludziom ówieka, bo przecież ostatnią rzeczą, z którą kojarzyła się anarchia, był porządek. Anarchia była wręcz uznawana za synonim nieładu.

Co do „Żółtych Papierów”, to wtedy jeszcze nie zdawaliśmy sobie sprawy, że ruchem charakterystycznym dla wielu pism alternatywnych było obieranie nazw, które mogły kojarzyć się negatywnie. „Żółte Papiery” są tego dobrym przykładem. Był to dodatek poświęcony przede wszystkim muzyce niezależnej, a właściwie nie samej muzyce, lecz przekazowi, który ze sobą niosła. Ta muzyka była absolutnie nie do słuchania, była źle nagrana i źle zagrana, ale poruszała problemy, które były dla nas istotne. Drukowaliśmy dodatek jako wkładkę do pisma, która rzeczywiście ukazywała się na żółtym papierze, więc nazwa była też całkiem dosłowna. Przy okazji bawiła nas też „psychiatryczna”, wówczas mocno negatywna, konotacja tytułu. Wyrażenie „żółte papiery” było wtedy synonimem choroby psychicznej, ponieważ ten kolor miały recepty wypisywane przez psychiatrów.

Poza tym wydawaliśmy jeszcze dwa inne pisma. Pierwsze było ekologiczne i nazywało się „Bee”. Nazwę wzięło od beczenia owiec. Drugie, komiksowe, nazywało się „Inny

Komiks”. Wydawaliśmy inne komiksy niż popularny jeszcze wtedy Kapitan Żbik czy historyczne komiksy o Mieszku I.

AG: A teraz panowie z „Krechy”.

Maciej Chodziński: „Krecha” była pismem, które powstało w pracowni Jerzego Krechowicza, więc wiadomo, skąd wzięła się nazwa. To był ukłon w stronę profesora. Gdy byliśmy na trzecim roku, Krechowicz przebywał na urlopie zdrowotnym, więc drugi semestr zaczęliśmy od zajęć z Jackiem Staniszewskim. Już na pierwszym spotkaniu pojawił się pomysł, by stworzyć gazetę. Jacek bardzo to wspierał, dzięki niemu ruszyliśmy z kopyta. Już w pierwszym numerze pojawiła się winieta, która sygnalizowała, jaką estetyką będziemy się posługiwać. Wyglądała jak szkolne gryzmoły, które z nudów robiło się na ostatniej stronie zeszytu. Potem konsekwentnie utrzymywaliśmy tę estetykę.

AG: Przemek tworzył pismo w latach 90., „Krecha” ukazywała się w latach 2006–2009, Oficyna Peryferie powstała w 2014 roku. Wasza aktywność przypada na różne czasy. Czy przeszłość ma dla was znaczenie? Czy odnosicie się do jakichś wydawniczych tradycji?

Maciej Salamon: Dla mnie to w zasadzie nie ma to żadnego znaczenia. Wcześniej słyszałem na przykład o Totarcie, ale nigdy nie trzymałem w ręku tego, co wydawali. Być może jakoś tym podświadomie nasiąkaliśmy, ale myślę, że mimo wszystko nie miało to na nas większego wpływu. Nie ma co oglądać się za siebie, trzeba robić swoje i niczym się nie przejmować.

AG: No tak, ale z drugiej strony „Krecha” była kontynuacją magazynu, stworzonego przez Krechowicza i Staniszewskiego. Po pięciu latach niejako przejęliście to pismo. Rozumiem jednak, że postanowiliście się całkowicie odciąć od tej tradycji i tworzyć nowy organizm.

MaC: Nie, nie, było trochę inaczej. Pierwszy numer gazety ukazał się w 2006 roku i nie był kontynuacją wcześniej istniejącego pisma Staniszewskiego i Krechowicza. Jacek po prostu współtworzył początki naszej gazety, bez niego by ona nie powstała. Trzeba przy okazji przypomnieć, że to był na Akademii bardzo dobry okres. Kiedy rektorem był profesor Bogusławski, dostaliśmy wsparcie od szkoły. Dzięki temu pierwszy numer zrobiliśmy od razu na offsecie, mieliśmy rysunki i teksty, wrzuciliśmy do tego jakieś ulotki i plakaty zrobione na sicie. Dzięki pieniądzom z Akademii mogliśmy wydrukować kilkaset egzemplarzy. Drugi numer też zrobiliśmy we współpracy z Jackiem, a potem siłą rozpędu zaczęliśmy tworzyć pismo sami. Jak dzieci, które w końcu przestają pytać rodziców, czy mogą wyjść z domu. Potem, po różnych wydarzeniach, straciliśmy dofinansowanie z uczelni.

Traktowałem „Krechę” jako projekt artystyczny. Kiedy zaczynaliśmy, w ogóle nie znałem pojęcia „artzin”, ale czułem, że nasza gazeta jest odpowiedzią na mainstreamowe media drukowane, wszystkie te „Dzienniki”, „Wyborcze”, „Rzeczpospolite” i darmowe dodatki, takie jak rozdawane na ulicach „Metro”. Myśmy byli zupełnymi ignorantami, jeśli chodzi o tę historię, którą teraz prezentujecie na wystawie. Widzę te rzeczy po raz pierwszy

w życiu! One są świetne, ale nie stanowiły dla nas punktu odniesienia. Byliśmy jak dzieci, które chciały drukować obrazki na papierze. Taka to była mniej więcej historia.

AG: Michał, a czy ty inspirowałeś się latami 80.?

MiC: Dwie sprawy są dla mnie ważne, jeśli mówimy o latach 80. Pierwsza jest prywatna, ponieważ moi rodzice zajmowali się drukowaniem bibuły i niezależnych wydawnictw. To były głównie ulotki, ale trafiały się też książki. Mieszkaliśmy wtedy pod Warszawą, ojciec nocami kopiował te nielegalne druki na strychu. Używał prostych maszyn, powielaczy, cała technologia była oczywiście bardzo prymitywna. To mnie zawsze inspirowało, fakt, że można tak wiele zaryzykować, bo wierzy się, że to, co wydaje się poza systemem, ma dużą moc oddziaływania na ludzi. Mnie w ogóle interesuje polityka i odniesienia do drugiego obiegu. Co do tradycji anarchistycznej, to jest mi ona co prawda odległa, ale interesuje mnie stylistyka anarchistycznych zinów. Zatem ta perspektywa osobista i inspiracje estetyczne są dwoma elementami, które łączą mnie z latami 80.

MS: Korzystasz ze sprzętów taty?

MiC: Nie, ponieważ nie dotrwały do naszych czasów. Ojciec już nie żyje, a dom, w którym mieszkaliśmy, nie istnieje, więc to już dla mnie zamknięty, choć trochę niezbadany, rozdział.

AG: Przemku, a jak to było u ciebie? Inspiracje przyszły z amerykańskich zinów muzycznych czy może z innych kierunków?

PG: Jeśli chodzi o treść, to publikowaliśmy bardzo dużo tekstów klasyków anarchizmu filozoficznego: Kropotkina, Bakunina, Emmy Goldman i innych. W kwestii estetyki inspirację czerpaliśmy z dwóch źródeł. Po pierwsze, mieliśmy dostęp do wydawnictw zachodnich, więc braliśmy z nich, co się dało. Po drugie, ważna była dla nas estetyka rosyjskiego konstruktywizmu i innych współczesnych mu ruchów, na przykład dadaizmu. Także takiego „późnego dadaizmu”, kolażowo-punkowego. Oczywiście nie mieliśmy do niczego żadnych praw – gdy publikowaliśmy fotografie Rodczenki, nikogo nie pytaliśmy o zgodę. W jego zdjęciach była ta ideologiczna moc, która nam bardzo odpowiadała. Przez wiele lat funkcjonowania „Mać Pariadki” przeszliśmy od działania czysto analogowego, metody „klej i nożyczki”, do składu komputerowego, który odbywał się w zupełnie niewiarygodny z dzisiejszego punktu widzenia sposób. Program do składu nazywał się Tex i był absolutnie prehistoryczny. Nie było podglądu edycji, można się więc było tylko domyślać, co się pojawi na ekranie. Stronę składało się za pomocą litanii niezrozumiałych angielskich skrótów, wszystko miało się niemiłosiernie długo, aż w końcu pojawiał się obraz strony. Oczywiście z wieloma błędami, więc trzeba było zaczynać robotę od nowa. Żeby nanieść zmiany, należało poprawić skrypt, znów bez podglądu. Koszmar. Dopiero potem do użycia weszły programy, dzięki którym można było nanosić poprawki w czasie rzeczywistym. W okresie, kiedy redagowaliśmy pismo, przeszliśmy po kolei przez wszystkie ówczesne nowinki techniczne – telefax, dyskietki o zwiększonej pojemności i inne. Zawsze wydawało się, że te urządzenia zostaną w użyciu na dłużej, ale okazywało się, że po roku, dwóch nikt już o nich nie pamiętał. Muzeum Techniki miałoby z nas niezły pożytek...

Ciekawe jest to, że udoskonalenie możliwości technicznych szło w parze z próbami naśladowania estetyki „klej i nożyczki”. Bawiliśmy się tym. Dostaliśmy absolutnie rewolucyjny w tamtym czasie program Corel, i okazało się, że z jego pomocą możemy wyciąć ze zdjęcia głowę i ją trzy razy skopiować – po prostu kosmos! Wcześniej wycinaliśmy fragmenty zdjęć nożyczkami, a potem je kserowaliśmy. W ten sposób udawaliśmy analogowość za pomocą programów cyfrowych. Pod koniec „Mać Pariadka” pojawiła się w Empikach, wyglądała jak zwykły kolorowy magazyn, choć na okładkach nie umieszczaliśmy wystylizowanych wokalistek z podniesionym biustem, lecz jakieś brzydkie obrazki.

Anna Ratajczak-Krajka: Tu dochodzimy do pytania, czym tak naprawdę jest *hand-made artzin*. Co można uznać za technologiczny wyznacznik „zinowości”...

PG: ...przepraszam, że się wetnę, ale jako senior wśród rozmówców mam wrażenie, że sytuacja lat 80. nie dla wszystkich jest oczywistą sprawą. Otóż przed 1989 nie można było sobie po prostu czegoś wydrukować. Nie było punktu ksero na każdym rogu, a wszelkie druki podlegały ścisłej kontroli państwa.

ARK: Drukowanie było niebezpieczne.

PG: Często wiązało się z fizycznym zagrożeniem. Nie można było kupić ot tak sobie ryzy papieru i czegoś wydrukować. Papier był dostarczany bezpośrednio do drukarni, a jego przydział był ściśle wyliczony. Po 1989 roku wszystko się zmieniło. Okazało się, że kserokopiarka nie jest już narzędziem buntu i rewolucji, ale urządzeniem przydatnym do powielania podręczników na uczelniach.

AG: „Krecha” najpierw podjęła współpracę z Akademią, a potem się od niej uniezależniła. „Mać Pariadka” z czasem trafiła do Empiku. Oficyna Peryferie jest całkiem prywatną inicjatywą. To trzy różne drogi, jaka jest w związku z tym wasza definicja niezależności?

MiC: To ważne pytanie, bo żyjemy w czasach, gdy wszystko jest możliwe, ale nic nie ma znaczenia. Oficyna nie dość że jest przedsięwzięciem prywatnym, to jest po prostu przedsięwzięciem komercyjnym. Mam zarejestrowaną działalność gospodarczą, płacę podatki od sprzedanych zinów i podróżuję za pieniądze, które w ten sposób zarabiam. Czasem myślę o tym etosie niezależności. Dla mnie niezależność to możliwość pójścia drogą, jaką sam sobie obiorę, którą chcę pójść. Oczywiście na moją niezależność wpływa także fakt, że nie ubiegam się o granty, nie zabiegam o pieniądze na konkretne cele wydawnicze, choć nie wykluczam tego typu posunięć w przyszłości.

AG: Chłopaki, a jak to u was wygląda?

MaC: Dla mnie przedrostek art- w słowie artzin jest o tyle znaczący, że sugeruje pewien rodzaj wolności, robienia tego, o co nikt cię nie prosi. To dla mnie manifestacja niezależności. Do dziś podejmuję się robienia różnych rzeczy, których nikt ode mnie nie wymaga, robię je z wewnętrznej potrzeby. „Krechę” skończyliśmy wydawać, kiedy przeszedł nam zapal do tego. Poczułem, że ludzie zaczynają czekać na kolejne numery, bo pismo im się podoba, może nawet za bardzo im się podobało. Uważali, że to takie śmieszne, wesole, prosili, by jeszcze raz opowiedzieć o tej sprawie z wąglikiem¹, a może nawet

powtórzyć akcję, tak by przyjechała policja i było ciekawie... Gdy mówimy o niezależności, to trzeba jeszcze wspomnieć, że wydanie pisma kosztuje. Papier, toner, farba, druk – to wszystko ma swoją cenę. My mieliśmy farta, bo trafiliśmy na rektora, który też był grafikiem, a nie na przykład rzeźbiarzem, i dostaliśmy te półtora tysiąca złotych na wydanie pierwszego numeru.

MS: Na początku dostawaliśmy wsparcie finansowe z Akademii, a następnie od Akademickiego Centrum Kultury UG. Jeszcze później wpadliśmy na pomysł, by wydawać gazetę przy okazji wystaw, do których nas zapraszano. Zastrzegaliśmy, że wystawie towarzyszyć ma kolejny numer pisma, na który potrzebowaliśmy około tysiąca złotych, więc w pewnym sensie zawsze byliśmy od kogoś zależni. Nigdy natomiast nie sprzedawaliśmy pisma, rozdawaliśmy je za darmo.

Głos z sali [Dorota Walentynowicz]: Jacek Staniszewski mówił na spotkaniu [w ramach „Nakładu własnego”], że „Krecha” miała być pismem zaangażowanym, a wyszło chyba inaczej.

MaC: Właściwie wyszło na odwrót. Chętnie bym z Jackiem teraz o tym pogadał... Pamiętam, jak dostaliśmy tego Sztorma² i on napisał mi esemesa w stylu: „Brylujecie. Zamiast wykorzystać to medium do powiedzenia czegoś ważnego, to sobie jaja robicie”. Ten wulgarny humor, którym czasem się posługiwaliśmy, był jednak naszym środkiem wyrazu, nie wykluczał treści zaangażowanych. W taką po prostu weszliśmy estetykę.

Głos z sali [DW]: Jacek prawdopodobnie inaczej definiował to, co było ważne.

MS: Może my po prostu nigdy o tym nie pogadaliśmy...

PG: Wróć do tematu „jak żyć etycznie i niezależnie” i opowiem pewną historię. Kiedy tworzyliśmy pismo, byliśmy bardzo przywiązani do metody *do it yourself*, czyli „zrób to sam”. Robiliśmy wszystko za własne pieniądze, własnymi środkami, z pomocą przyjaciół i ludzi, którzy nas wspierali. Do pewnego momentu działało to świetnie. Na początku lat 90. pojawiły się możliwości sponsorskie, granty i tak dalej. Zrobiliśmy zebranie całego kolektywu i solennie obiecaliśmy sobie, że nigdy żadnej kasy od nikogo nie weźmiemy. Szybko okazało się, że nasze mocne postanowienie nie miało wielkiego sensu: nikt do nas z pieniędzmi nie przyszedł. Nadal czuliśmy więc, że mamy czyste ręce. Teraz, po dwudziestu latach pracy w redakcji, uświadamiam sobie, jak wielkim wysiłkiem było tworzenie 120-stronnicowego miesięcznika we trójkę na jednym zacinającym się komputerze... Nie wiem, jak nam się to udawało, ale jakoś dawaliśmy radę. Koszty druku, dystrybucji, kolportażu rosły, a my szukaliśmy oszczędności, gdzie się dało. Najbardziej kosztowny był oczywiście druk, więc poszukaliśmy najtańszej drukarni. Ktoś polecił nam drukarnię pod Warszawą, co z logistycznego punktu widzenia było dobre, bo ułatwiało dostarczanie większości nakładu do Empiku i innych księgarni. Drukarnia znajdowała się w miejscowości Nowy Konik, co już samo w sobie niezmiernie nas bawiło. Do czasu, kiedy się tam wybraliśmy. Nawalił transport w drukarni i sami musieliśmy rozwieźć pismo. Pojechaliśmy tam i natychmiast dotarło do nas, dlaczego koszty druku są tak niewielkie. Zobaczyliśmy ogromną posesję, a na niej po prostu pałac, w którym mieszkał właściciel. Obok stał barak zrobiony z kadłuba samolotu czy autobusu. W tym

slumsie, bo inaczej nie da się tego nazwać, stały maszyny drukarskie i mieszkało kilku Ukraińców, którzy je obsługiwali. Pisaliśmy o prawach pracowniczych, o prawach człowieka, o tym, żeby wszystkim było dobrze, że chcemy być etyczni, że nie można jeść mięsa, a to wszystko drukowali nam niewolnicy. Współcześni niewolnicy ekonomiczni. Kiedy stamtąd wyszliśmy, opadły nam ręce, zobaczyliśmy, jak wygląda rzeczywistość. I w tym momencie skończyliśmy wydawać pismo.

MaC: Krańcową formą niezależności jest zaprzestanie wszelkiego działania. Serio. Każda aktywność jest w jakiś sposób uwikłana, komuś albo czemuś szkodzi – jeśli nie bezpośrednio ludziom, to środowisku naturalnemu. No ale przecież trzeba czasem coś robić...

PG: My byliśmy świadomi, że idziemy na kompromisy. Płaciliśmy podatki, uczestniczyliśmy w tym systemie, współpracowaliśmy z Empikiem, instytucją, która po prostu niszczy kulturę...

MS: My kiedyś podrzuciliśmy „Krechę” do Empiku...

PG: Jednocześnie wiedzieliśmy, że te kompromisy są jednak ceną, którą warto zapłacić. Mieliśmy poczucie, że treści, które chcemy przekazać, są ważniejsze niż trwanie przy idealistycznych zobowiązaniach. Sądziliśmy, że możliwość natknięcia się przez czytelnika w Empiku na artykuł o weganizmie wart jest podatku, który od tego zapłacimy.

ARK: Michał, jeździsz na targi zinowe, na których prezentowane są wydawnictwa z całego świata. Czy mógłbyś opowiedzieć nam o tym, jak wygląda wydawanie tego rodzaju publikacji w innych krajach?

MiC: Wydaje mi się, że ziny jako medium treści politycznych przeniosły się do Internetu, bo tam mają większy zasięg, nie ponosi się kosztów druku, poza tym w takiej formie są skuteczniejsze. Z drugiej strony klasycznych zinów powstaje coraz więcej, ale skupiają się one raczej na treściach artystycznych a nie politycznych. Na targach często widzę wydawnictwa, będące jednocześnie studiami drukarskimi, prowadzonymi przez grafików czy kolektywy artystyczne, którzy drukują własne prace i książki. Ze względu na ograniczoną dostępność tego rodzaju wydawnictw targi są najlepszą okazją do przejrzenia i zakupu niskonakładowych druków. W tej chwili w każdym większym europejskim mieście organizuje się takie wydarzenia.

ARK: Zatem wydawnictwa zaangażowane politycznie trudniej znaleźć na targach.

MiC: One wciąż się ukazują, ale jest ich mniej. Najwięcej, jak wspomniałem, jest zinów tworzonych przez artystów, którzy traktują je jako formę ekspozycji swoich prac.

PG: Współczesne zainteresowanie zinami jest też przejawem zjawiska, które określa się mianem retromanii, czyli powrotu do analogowych technologii, takich jak płyty winylowe, a dziś także kasety magnetofonowe czy kasety VHS. Wszystkie one stają się modnymi gadżetami, które jednak wyzbyły się funkcji użytkowej. Myślę, że takim retro-maniackim gadżetem był śpiewnik, który członkowie duetu Nagrobki³ rozdawali podczas swoich wczesnych koncertów. W latach 80. to był standard, że zespoły punkowe wydawały śpiewniki ze swoimi tekstami, w latach 90. było zresztą podobnie, bo – jak już mówiłem – tworzone wtedy dużo głośniejszej muzyki z ważnym przesłaniem, którego

nie sposób było zrozumieć, kiedy wokalistki i wokaliści krzyczeli ze sceny. Kiedy dzisiaj widzę nastolatki, które dostają śpiewniki na koncertach Nagrobków czy Czerwonych Świń, myślę, że traktują je właśnie jako fajny gadżet, nie zdając sobie sprawy z całego kontekstu jego wcześniejszego funkcjonowania.

MS: Nie wiedziałem, że w latach 80. rozdawało się śpiewniki, chociaż mogłem się tego domyślić. My je zrobiliśmy, bo chcieliśmy, aby sytuacja koncertu skojarzyła się ze śpiewaniem przy ognisku. Więc to raczej taka sytuacja była naszym celem, a nie chęć przekazania jakichś ważnych treści. Chcieliśmy zaprosić ludzi do wspólnego śpiewania, do biesiady.

MiC: Ja jednak nie zgadzam się ze stwierdzeniem, że współcześnie ziny czy artbooki są przejawem retromanii. Każdemu malarzowi, który maluje tradycyjne obrazy, można by to zarzucić.

PG: Ale to nie miał być zarzut. Ziny są fajne, ale fajne inaczej niż kiedyś – trochę śmieszne, jak słuchanie muzyki z kaset. Sam mówiłeś o tym, że mamy dziś wiele możliwości działania, ale żadne działanie nic nie znaczy...

MiC: A ja myślę, że dzisiaj ziny poszerzają znaczenie, jakie przydawano im w najbardziej zinowych latach 80. i 90. Są czymś więcej niż wtedy. O retromanii moglibyśmy mówić wtedy, gdy ktoś próbowałby, przy dzisiejszych możliwościach technicznych i nie tylko, stworzyć anarchistyczny czy polityczny zin wzorowany na pismach sprzed dwóch czy trzech dekad.

MaC: Ja zgodziłbym się z porównaniem zina do płyty winylowej, ale nie do kasety.

Winyl ma swoją jakość, szlachetność dźwięku, która jest nie do powtórzenia na przykład na mp3...

MiC: Słuchanie jest celebracją.

MaC: Tak. Natomiast kasety, moim zdaniem, to jest gadżeciarstwo nad gadżeciarstwo, ponieważ one po prostu słabo brzmią. Słuchanie ich to dziś taka hipsteriada, wzbudza nie melancholii, która bierze się z tego, że kasety przypominają nam czasy dzieciństwa.

AG: Ziny stały się dziś modne, towarzyszą dużym festiwalom artystycznym. Ty, Michał, prowadziłeś warsztaty zinowe w ramach TIFF Festival, a Ania Witkowska w ramach All About Freedom.

ARK: Z nami Ania też współpracuje.

AG: Tak, w ramach „Nakładu własnego” organizujemy warsztaty, których efektem ma być właśnie zin. Jak będzie wyglądała przyszłość takich wydawnictw? Staną się limitowanymi obiektami kolekcjonerskimi? Jak to widzisz?

MC: Według mnie wszystko zależy od metody ich dystrybucji. W czasach granty w zasadzie wszystko można wyprodukować, pytanie tylko, w jaki sposób dotrzeć z tym do szerszej publiki. Myślę, że ziny może spotkać los podobny do tego, jaki spotyka plakaty wyborcze. To znaczy najpierw zalejemy nimi ludzi, a potem dojdzie do przesilenia i wszyscy będą mieli ich dosyć. Unormuje się ich estetyka, wszystkie będą wyglądać podobnie. Dlatego tak ważne jest budowanie grupy swoich odbiorców, którzy nie tylko będą chcieli mieć gadżet, ale będą

wiedzieli, że mieści on w sobie jakieś ciekawe treści. W ten sposób buduję swoją wiarygodność jako artysta i wydawca.

AG: Na koniec chciałabym zapytać o wasze doświadczenie pracy w zespole, ponieważ tworzenie magazynów jest działaniem kolektywnym. Macie pewnie inne doświadczenie w tej kwestii, bo jesteście grafikami, dbacie o stronę wizualną, estetyczną. Przemek jest dziennikarzem, więc inaczej patrzy na tworzenie pisma. Czy w związku z tym, że przy wydawaniu magazynu krzyżują się różne punkty widzenia, dochodziło w waszym przypadku do jakichś konfliktów? Jak układaliście sobie współpracę?

MS: Wszystkie rzeczy, które robię w życiu, bez względu na to czy zakładam zespół muzyczny, czy spółdzielnię socjalną, czy wydaję gazetę, opieram na przyjaźni. Tak samo było w przypadku „Krechy”. Wszyscy po prostu dobrze się znaliśmy, przyjaźniliśmy się. Na tej podstawie mogliśmy budować pismo. Nie wyobrażam sobie sytuacji, w której dobiebrałbym sobie do współpracy osoby, których kompletnie nie znam, nawet jeśli byłoby specjalistami w swoich dziedzinach.

MaC: Na końcowym etapie działalności „Krechy” pracowało przy gazecie ze dwadzieścia osób. Na początku jednak byliśmy my, czyli Maciek i ja, oraz Marcin i Michał Sosińscy, bo po prostu spotkaliśmy się we czterech. Zawsze byliśmy jednak otwarci na inne osoby. Czasem kogoś zapraszaliśmy, czasem ludzie sami zgłaszali się do nas z tekstami czy ilustracjami. Często zdarzało się i tak, że kiedy już pozbieraliśmy wszystkie elementy do danego numeru i włączyliśmy je w program, to okazywało się, że na stronach są luki, puste miejsca, które należało czymś wypełnić. Wtedy siadaliśmy, najczęściej u mnie w domu, i generowaliśmy ten brakujący контент. Czasem były to jakieś grafiki, czasem jakiś głupi tekst. Praca była więc ściśle kolektywna.

MS: Chciałem tylko dodać, że to nie było tak, że nad „Krechą” pracowaliśmy tylko my. Każdy, kto publikował w gazecie, miał swój indywidualny artystyczny styl, który mógł w pełni zaprezentować.

PG: To ciekawe, co mówicie, bo moje doświadczenie było bardzo podobne. Wydając „Mać Pariadkę”, co miesiąc zamykaliśmy się na kilka dni w mieszkaniu i pracowaliśmy w zasadzie 24 godziny na dobę. Wszystko na zmianę – ktoś zasypiał, ktoś się budził, robił korektę, potem ktoś inny siadał do składania. To było absolutnie wspaniałe doświadczenie, takie życiowe, przyjacielskie. I u nas też zawsze okazywało się, że niby wszystko mamy wyliczone, ale jakiejś kartki czy strony brakuje, więc trzeba ją było dorabiać, wymyślać. Na pięć minut przed zamknięciem numeru musieliśmy zrobić na przykład kolaż na całą stronę i zawsze robiliśmy to wspólnie. Byliśmy jednocześnie dziennikarzami, grafikami, copywriterami i tak dalej. Gdy dzisiaj przeglądam te stare numery, to często mam wrażenie, że te wymyślane na ostatnią chwilę treści okazywały się najciekawsze.

MiC: Ja z kolei nie mam żadnych dobrych doświadczeń, jeśli chodzi o pracę w zespole. Zdecydowanie jestem indywidualistą, a jednocześnie zwolennikiem pracy kolektywnej, o ile zespół tworzą osoby, których kompetencje się nie pokrywają. To niweluje

możliwość konfliktu. W taki sposób działa Oficyna Peryferie. Dwie osoby są stałymi pracownikami, a do tego mamy kilku współpracowników. Kiedy zorientowałem się, że w wydawnictwie potrzebni są ludzie z różnymi umiejętnościami, zacząłem szukać nie osób podobnych do mnie, ale właśnie innych, patrzących na proces wydawniczy z innej perspektywy. To był moment, kiedy wszystko zaczęło nam się jakoś składać i sklejać.

AG: Czy mają państwo pytania?

Głos z publiczności [DW]: W sklepach, w których sprzedaje się publikacje artystów, na przykład w berlińskim Motto, w ofercie są tony książek i zinów. Wszystkie w limitowanych edycjach i bardzo drogie. Zastanawiam się, kto te publikacje kupuje. Jaką rolę w rynku tych wydawnictw odgrywają kolekcjonerzy? Najczęściej w sklepach tego rodzaju widzę samych artystów, którzy przeglądają książki, szukając inspiracji. Tylko przeglądają, nie kupują. Przychodzą do Motto, by podpatrzeć, jak zrobić książkę, którą potem w Motto mogliby sprzedać.

MiC: To, co powiedziałaś, jest bardzo prawdziwe. Motto to sieć siedemnastu księgarni z książkami artystycznymi, mająca swoje sklepy w krajach Beneluksu, Skandynawii, Niemczech i Szwajcarii. Książki są tam bardzo drogie. Sam nie raz odwiedzałem te sklepy. Zawsze wychodziłem zainspirowany, choć nigdy niczego nie kupiłem. Kiedyś zostawiłem tam nawet sto egzemplarzy zina o tym, jak drukować na sicie. Umówiliśmy się na płatność za trzy miesiące, ale gdy po tym czasie zacząłem im słać maile z pytaniami o pieniądze, to nie byli zbyt skorzy do korespondencji. Do tej pory dostałem mniej więcej połowę obiecanego wynagrodzenia.

Głos z sali [DW]: Słyszałam, że to jest częsta praktyka.

MiC: Niestety... Odpowiadając jednak na twoje pytanie o rynek kolekcjonerski, myślę, że najważniejszą rolę odgrywają targi a nie księgarnie. Poza tym, z punktu widzenia wydawcy wstawianie książek do księgarni jest nie do końca uzasadnione, bo winduje ceny. Księgarnia jest kolejnym pośrednikiem w sprzedaży, któremu należy się marża. W ten sposób rzeczywiście powstaje wrażenie, że książka artystyczna przeznaczona jest dla bogatych kolekcjonerów.

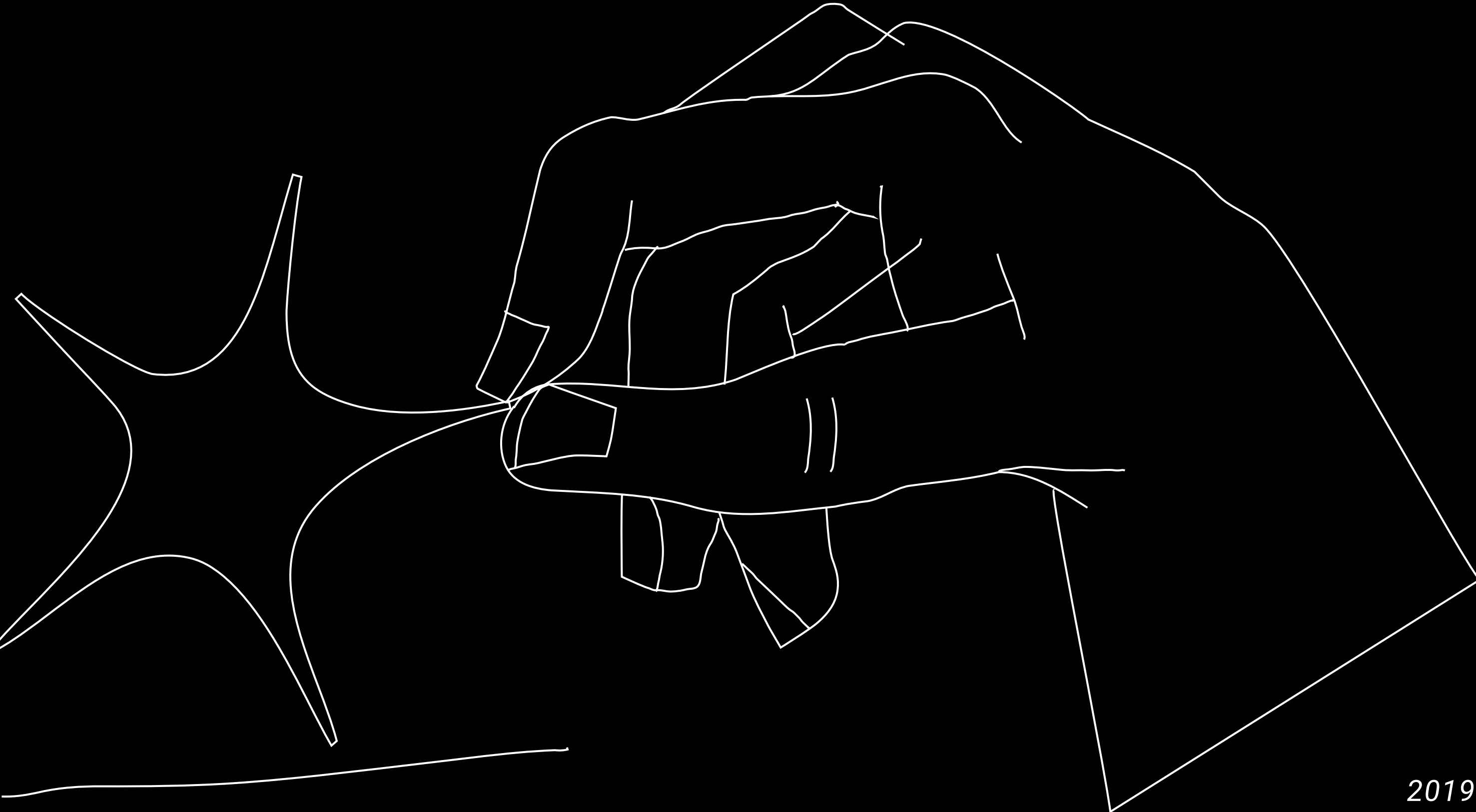
1. W 2008 roku twórcy „Krechy” wystali na adres CSW Łaźnia egzemplarz pisma wraz z torebką zawierającą biały proszek, podpisaną: „wąglik”.

Dyrekcja CSW po otrzymaniu przesyłki powiadomiła służby porządkowe. Akcja zakończyła się zatrzymaniem przez policję jednego z artystów.

Na ten temat zob. Jakub Knera, *Wąglik z ASP. Pytanie o granice sztuki*, trójmiasto.pl 22 IX 2008, <https://kultura.trójmiasto.pl/Waglik-z-ASP-Pytanie-o-granice-sztuki-n29725.html> [dostęp: 14 VII 2020].

2. Chodzi o nagrodę w plebiscycie organizowanym przez redakcję „Gazety Wyborczej. Trójmiasto”. Grupa Krecha otrzymała nagrodę w dziedzinie sztuk plastycznych w roku 2008 (między innymi za akcję z „wąglikiem”) i 2009.

3. Zespół tworzony przez Macieja Salamona i Adama Witkowskiego.



KRYTYKA ARTYSTYCZNA PO 1989 ROKU¹

Dyskusja z udziałem Doroty Monkiewicz, Anety Szyłak i Magdaleny Ujmy prowadzona przez Aleksandrę Grzonkowską i Annę Ratajczak-Krajkę



fot. Krzysztof Chaos Olechnowicz

Aleksandra Grzonkowska: Gościmy dziś kuratorki, historyczki i krytyczki sztuki, które, mam nadzieję, przybliżą nam atmosferę lat 90. i początku dwutysięcznych, wprowadzając w temat krytyki artystycznej tego okresu.

Anna Ratajczak-Krajka: Postaram się przedstawić nasze goście. Są z nami: Dorota Monkiewicz, historyczka sztuki, kuratorka i krytyczka, Magdalena Ujma, krytyczka i historyczka sztuki, oraz Aneta Szyłak, kuratorka i krytyczka, tworząca w Gdańsku NOMUS – Nowe Muzeum Sztuki, na które wszyscy bardzo czekamy...

Dorota Monkiewicz: Ja bym jednak nieco inaczej sformułowała te biografie i podkreśliła to, co robiłyśmy w latach 90. Ja pracowałam w Muzeum Narodowym w Warszawie i nie pisałam tak wiele, jak na przykład Aneta Szyłak. Powiedz więc, Aneto, co ty wtedy robiłaś? Czym zajmowałaś się przed powołaniem Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia?

Aneta Szyłak: I tak Dorota przejęła prowadzenie. W latach 90., poza tym że porzuciłam pracę w pewnym muzeum regionalnym i zaczęłam pisać głównie do lokalnej prasy kulturalnej, byłam stałą recenzentką Radia Gdańsk. Co sobotę na antenie był odczytywany mój felieton. To były jeszcze czasy, kiedy w radiu mówiło się długo, choć zwięźle, bo muszę też przyznać, że szybko oduczono mnie pisania długimi zdaniami. To była wspańska lekcja stylu. Wchodziłam na scenę artystyczną głównie jako krytyczka i chociaż wtedy pracowałam jeszcze w muzeum, nie myślałam o sobie jako o kuratorce.

ARK: Jak wyglądała pani aktywność w latach dziewięćdziesiątych?

DM: U mnie sprawa jest jasna, ponieważ w 1990 roku zaczęłam pracę w Muzeum Narodowym w Warszawie, z którym byłam związana aż do 2009. To było moje podstawowe zajęcie.

Magdalena Ujma: Ja przez dużą część swojej działalności na niwie artystycznej byłam znana raczej jako krytyczka niż kuratorka, chociaż kuratorowanie wystaw zawsze było moim marzeniem, a pracę zawodową rozpoczęłam w muzeum. Każda z nas ma więc doświadczenie muzealne i być może jest to ważny wątek w kontekście naszego pisanie i krytyki artystycznej lat 90. w ogóle. W tym okresie pracowałam przez pięć lat w Muzeum Sztuki w Łodzi. A działo się tam wówczas niewiele, był to czas największego kryzysu tej wspaniałej instytucji. Zaczęłam wtedy pisać. Chodziłam do biblioteki, przestudiowałam mnóstwo książek, i właściwie wtedy zaczęła się moja kariera krytyczna.

DM: Charakterystyczne dla lat 90. było to, że do czasopism artystycznych pisało bardzo wiele osób, które miały etaty w instytucjach kultury. Zdałam sobie z tego sprawę podczas analizy tekstów w antologii ułożonej przez Zbyszka Libere², opublikowanej ostatnio przez Zamek Ujazdowski. Połowa autorów i autorek pracowała w jakimś muzeum lub, w ostateczności, galerii. Taki stan rzeczy wskazuje na dwie kwestie. Po pierwsze, te osoby nie wykorzystywały swojej energii w instytucjach, w których były zatrudnione. Nie mogły tam spełnić się merytorycznie i dlatego pisały. Druga motywacja, jak sądzę, była ekonomiczna, ponieważ za teksty niewiele, ale jednak płacono, a trzeba było dorobić do etatu. Nie wiem, jak jest dzisiaj, ale przed wejściem Polski do Unii Europejskiej i reformami ministra Waldemara Dąbrowskiego pensje muzealników były po prostu tak

drastycznie niskie, że człowiek chwycił się każdej możliwości dodatkowego zarobku. Jak widać, bardzo wzbogaciło to polską krytykę artystyczną.

AG: Jak w tym świecie zinstytucjonalizowanej krytyki sztuki przebiegały polemiki? Jak ścierano się w sprawach światopoglądowych i w kwestii definicji tego, czym jest sztuka?

DM: Pozostaje jeszcze kwestia definicji tego, czym są lata 90., bo one w sztuce nie zaczynają się wcale w 1990 roku, ale raczej w 1993 czy 1994.

AS: Myślę, że w 1993, od wystawy Kozyry.

DM: Ja uważam, że w wraz z wystawą *Idee poza ideologią* [CSW Zamek Ujazdowski, 1993] i wystawą Andresa Serrano [CSW Zamek Ujazdowski, 1994]. Po tych wystawach, kiedy dopiero przygotowywano *Antyciała*, Agnieszka Kwiecień już pisała, „czy będzie kolejny skandal?”.

AS: Będę się jednak upierała, że punktem granicznym jest dyplom Kozyry.

MU: Ale Zamek Ujazdowski, instytucja-matka, powstał już w połowie lat 80., wtedy też pojawił się „Obieg”.

DM: „Obieg” był wówczas podpisany pod Akademię Ruchu, a Zamek był jednak w nieciekawych rękach...

Głos z publiczności [Grzegorz Borkowski]: W 1990 roku Ryszard Ziarkiewicz zrobił w Zamku *Raj utracony*, wystawę malarstwa lat 80. O tym też trzeba pamiętać. Wyłania się nam kolejna kwestia: kiedy kończą się lata 90.? Czy razem z procesem Nieznalskiej? **MU:** I czy kończy je proces czy koniec procesu?...

DM: Ja bym jednak przyjęła cezurę formalną, a nie polityczną. Kiedy Stach Szabłowski szykował wystawę *Scena 2000*, którą otwarto na jesieni, ja przygotowywałam katalog do wystawy *Na wolności, w końcu* i cały czas chodziłam do Zamku robić wywiady. Libera mówił mi wtedy: „widzisz, Dorota, byłem artystą lat 80., 90., a teraz będę dwutysięcznych, bo na *Scenę* też mnie zaprosili”. Obserwowałam, jak wyraźnie przełamuje się narracja sztuki, bo *Scena 2000* była ewidentnie przeciwko narracjom lat 90. Nie wiem, czy da się to dostrzec, analizując teksty na temat wystawy, ale w rozmowach, które prowadziłam z kuratorami, sprawa była postawiona jasno: nie chcieli już sztuki krytycznej.

AS: W ciągu lat 90. stopniowo zmieniała się też krytyka, jaka spadała na powstającą wtedy sztukę. Na początku dekady dochodziła ona z wewnątrz szeroko pojętego środowiska kulturalnego i była, można powiedzieć, pokłosiem konfliktu pokoleń. W okolicach roku 2000 pojawiły się natomiast ugrupowania polityczne, konkretnie Liga Polskich Rodzin a wcześniej Akcja Katolicka, które świadomie wykorzystywały sztukę do ataków na wartości demokratyczne, wolność słowa, prawo do tworzenia własnej sfery symbolicznej. Te formacje bardzo szybko zorientowały się, jak wielki tkwił w niej potencjał i użyły go w taki sposób, że świat sztuki właściwie sam się pozamiatał. A bardzo długo próbował pozamiatać po sztuce krytycznej, która stała się zgniłym jajem zagrażającym jemu samemu.

DM: Wracam w związku z tym do pytania o polemiki krytyków w latach 90. W gruncie rzeczy stworzyliśmy jeden front. Lata 90. to okres obrony sztuki, w tym sztuki

krytycznej, przed krytyką konserwatywną. Walczyliśmy o uznanie wartości artystek i artystów, którzy się wtedy pojawili. Zależało nam na tym, aby zrozumieć, co oni do nas mówią, i jakie ma to znaczenie dla sytuacji społecznej w kraju w okresie transformacji.

MU: Sytuacja, kiedy krytyk pisze teksty i zarazem jest zatrudniony w instytucji, to jeden z nierozwiązywalnych problemów krytyki. Aktualny także dziś. I właściwie od lat 90. wciąż o tym dyskutujemy. Zastanawiamy się, jak to wygląda pod kątem etycznym i na czym polega niezależność krytyka, która jest oczywiście potwornie zmitologizowana. Problemy finansowe są tu bardzo istotne. Z bycia krytykiem nie da się wyżyć, w Polsce nie ma właściwie etatowych krytyczek i krytyków. Teraz może pojawiła się garstka.

DM: Wówczas też było kilka osób związanych bezpośrednio z prasą. Między innymi Dorota Jarecka.

AS: Albo Andrzej Osęka, etatowy krytyk „Gazety Wyborczej”, czy Monika Małkowska, która pisała dla „Rzeczpospolitej” i wypowiadała się w radiu. Te osoby dzięki pisaniu do wysokonakładowych gazet miały ogromną siłę rażenia.

MU: Natomiast w „Polityce” był już wtedy Piotr Sarzyński.

AS: Mieliśmy duży problem z Andrzejem Osęką, który zagrażał nowemu polu sztuki i całemu środowisku. Nie dlatego, że jego krytyka była merytoryczna, ale dlatego, że opierała się głównie na różnego rodzaju uprzedzeniach. Mając potężną platformę wypowiedzi, jaką są łamy popularnej gazety, i autorytet krytyka z pewnym dorobkiem, atakował sztukę współczesną, posługując się bardzo prymitywnym i demagogicznym językiem. Przypomnę ważne momenty lat 90. Rok 1993 to dyplom Katarzyny Kozyry. Cała awantura, która wybuchła wokół *Piramidy zwierząt*, i atak na artystkę pojawiły się głównie za sprawą Osęki i Xymeny Zaniewskiej, choć nie była ona krytyczką sztuki, tylko scenografką o bardzo dużym autorytecie i środowiskowej widoczności. Osęka w stosunku do Kozyry używał protekcyjnego języka, mówił na przykład, że to jakaś „panienka z Warszawy, która zabiła konia, psa, kota i koguta”. Nie wspominał nawet jej nazwiska.

MU: Później porównał jej prace do plwocin na chodniku.

DM: Pisał też, że nie życzy sobie oglądać fotografii panienek z kikutom.

AS: Teksty Osęki i Zaniewskiej ukazywały się w „Znaku”, tam też udawało mi się zamieszczać polemiki. „Wyborcza” nie była otwarta na publikacje polemiczne w stosunku do związanych z nią autorów. Nasz język był więc spychany do niszy. Mniej więcej w tym samym czasie – także w 1993 roku – pojawiają się *Emblematy* i *Katabasis* Grzegorza Klamana, też atakowane przez Osękę i poznańskiego krytyka Janusza Marciniaka. Następnie, w 1995 roku, Robert Rumas i Ewa Gorządek otwierają w Zamku Ujazdowskim wystawę *Antyciała*, w której biorą udział osoby związane z kluczowymi środowiskami sztuki krytycznej tamtych lat, a więc gdańską Galerią Wyspa i warszawską Kowalnią. To były pierwsze projekty, które spowodowały ogromny atak krytyków starszej generacji. Pamiętajmy też, że pokolenie sztuki krytycznej nie miało jeszcze wtedy wielkiej widoczności instytucjonalnej. Dopiero około połowy lat 90. zaczęło ono wchodzić do dużych instytucji, zyskiwać widoczność, czego przykładem rozgłos *Urządzeń korekcyjnych* Libery z 1996, któremu skądinąd z przyczyn cenzuralnych

uniemożliwiono udział w wystawie w Pawilonie Polskim na Biennale w Wenecji.

Ówczesny wzrost znaczenia sztuki krytycznej wiązał się z modyfikacją języka, intencji sztuki i nowymi pomysłami na to, czym ona może być. Ale był także wynikiem wielkiej zmiany pokoleniowej, stąd też brutalny atak krytyków starszego pokolenia, którym zagrażał niezrozumiały dla nich nowy dyskurs i zaangażowanie sztuki w ówczesną zmianę paradygmatów politycznych. Dodajmy, że sztukę krytyczną reprezentowali w większości artyści związani z dawnym podziemiem artystycznym, alternatywą lat 80., kiedy środowiska takie jak Strych w Łodzi czy Wyspa w Gdańsku wytworzyły nie tylko rewolucyjne estetyki, ale także praktyki samoorganizacyjne. Według mnie miały one wpływ na zmianę sposobu myślenia o funkcji i sposobach działania instytucji w nowych czasach.

MU: Lata 90. to czas transformacji, nie tylko politycznej, ale także kulturowej, oraz zmiany pokoleniowej w sztuce. Na scenę weszły wtedy roczniki sześćdziesiąte, których reprezentanci nie zostali przedstawieni w prasie jako spójne zjawisko – jak to stało się później z rocznikami siedemdziesiątymi – dlatego teraz nie patrzymy na nich jako na zwartą formację pokoleniową. Wraz z artystami sztuki krytycznej na scenę weszli też nowi krytycy, którzy zaczęli używać innego języka. Odmiennego od obowiązującego dotychczas języka „cukierni ciast trujących”, jak nazwał go Rafał Grupiński, kierujący w tamtych latach „Czasem Kultury”. Język nowej krytyki był oczywiście różnorodny, jednak patrząc na niego ze współczesnej perspektywy, widzimy po pierwsze, że był w większym stopniu naukowy niż „literacki”, a po drugie, że krytycy próbowali na gorąco definiować aktualną rzeczywistość i sztukę. Pokoleniowa zbieżność między krytykami i artystami lat 90. nie jest jednak oczywista. Nie była ona tak wyraźna, jak to miało miejsce później, w przypadku krytyków pokolenia „Rastra”, którzy wykreowali nową falę artystów z roczników siedemdziesiątych.

DM: My wszystko braliśmy „na siebie” na gorąco. Próbowaliśmy się w tym poruszać i kształtować język dotyczący nowej sztuki. W rezultacie byliśmy ogromnie zaangażowani. Bardzo ważna była dla nas wtedy walka o społeczeństwo otwarte, o demokrację, o wyjście z komunizmu – nie w stronę Kościoła, tylko w kierunku społeczeństwa demokratycznego na modłę zachodnią. Jednocześnie znacznej dynamice uległa druga opcja, „kościelna”, związana z wcześniejszą krytyką podziemną. W latach 80. ukształtował się pewien zespół postaw krytycznych, który ujawnił się w czasopiśmie podziemnych. Tego rodzaju krytyka w kolejnej dekadzie wyszła na powierzchnię.

AS: Krytyka funkcjonowała w bibule, potem zaczęła przenikać do głównego nurtu.

MU: Znaczącą rolę pełniły takie czasopisma jak chrześcijański „Znak”, który drukował wtedy dużo krytyki artystycznej. W latach 80. ważnym tematem była sakralność.

DM: W następnej dekadzie okazało się jednak, że my tej sakralności nie chcemy.

AS: Dla mojego środowiska tamtych lat, czyli Wyspy, było istotne, aby sztuka nie miała tego typu kwalifikatorów – nie była związana ani z Kościołem, ani ze związkami twórczymi powołanymi w stanie wojennym. Nie chcieliśmy być kojarzeni z postawami konformistycznymi ani z istniejącymi formami sprawowania władzy nad sztuką. Kiedy

zakładaliśmy CSW Łaźnia, cały czas myśleliśmy o tym, czemu ma ono służyć. To była pierwsza instytucja sztuki współczesnej powołana po 1989 roku. Istotne wydawało się, że w mieście z bogatą historią, jakim jest Gdańsk, CSW powstaje na zasadzie inicjatywy oddolnej, społecznej – fundacji artystów. Udało się wtedy przekonać władze miasta, że taką instytucję warto powołać. Robiłam to jako osoba, która nazwisko zbudowała na pisaniu, na tworzeniu pewnego języka i ten język próbowałam później przenosić do instytucji.

DM: W pierwszej części spotkania padło pytanie o to, co wtedy czytaliśmy? W latach 90. były dla mnie ważne trzy czasopisma. Najważniejsze to oczywiście „Magazyn Sztuki”, potem „Obieg” i „Kresy”. O ile „Magazyn Sztuki” był ważny, bo z niego uczyłam się wielu rzeczy, to „Kresy” miały znaczenie, ponieważ pojawiły się w nich artykuły, których autorzy podejmowali próbę bardziej przeglądowego, a mniej partyzanckiego pisania o sztuce. Pamiętam artykuł Piotra Kosiewskiego³, w którym pisał, że starzy krytycy są beznadziejni i że trzeba czytać nowych. To był bezczelny tekst, ponieważ Kosiewski z nazwiska wymieniał dobrych i złych krytyków. Poznałam wtedy nowe nazwiska, w tym Adama Szymczyka.

MU: W „Kresach” publikowaliśmy przeglądy prasy i tam omawialiśmy krytykę artystyczną. Można powiedzieć, że prowadziliśmy rubrykę, która w polskim czasopiśmiennictwie już zanikła, a była typowa jeszcze dla inteligenckich czasopism peerelowskich, tak więc nie zrywaliśmy całkowicie z przeszłością. Usiłowaliśmy opisywać to, co dzieje się w pismach artystycznych, pozwalaliśmy sobie na bezczelność. Prowadziliśmy również rubrykę „Sztuka”, którą początkowo tworzyliśmy bez przyjętych z góry założeń. Byliśmy wtedy jeszcze studentami, dużo uczyliśmy się od krytyków literatury, bo „Kresy” to było przede wszystkim pismo literackie. Wspólnie z Piotrkim [Kosiewskim] braliśmy udział w dyskusjach środowiska młodoliterackiego, w trakcie których nauczyliśmy się właśnie zdystansowanego podejścia do krytyki, swoistej metakrytyki. Bardzo zależało nam na pokazywaniu różnych opcji światopoglądowych, z prawa i z lewa. Tłumaczyliśmy, że nazwa „Kresy” jest właśnie po to, aby pokazać, że my specjalnie i świadomie sytuujemy się na marginesie, że chcemy w swobodny sposób rozmawiać z osobami reprezentującymi różne poglądy.

DM: W artykule, o którym wspomniłaś, Kosiewski skrytykował moich kolegów. Nawet my w jego optyce byliśmy starzy.

MU: Na tej niewielkiej wystawie [przygotowanej w ramach „Nakładu własnego #2”] znalazł się wczesny egzemplarz „Orońska”, który zawiera streszczenie dyskusji młodych krytyków. Byłam w tym czasie tak wściekła z powodu tego, że mnie nie zaproszono, że na tej wściekłości zjechałam to pismo i wydrukowaną w nim dyskusję. Opublikowano tam między innymi głos Marka Wasielewskiego. Później doczekałam się polemiki z jego strony na łamach „Czasu Kultury”, z którym współpracował.

DM: À propos czytania i nieczytania, to ja nie czytałam „Czasu Kultury”. Dopiero teraz, pracując nad publikacją Libery, odkryłam, że Paweł Leszkowicz strasznie mnie skrytykował za to, że pisząc artykuł o Jacku Markiewiczu do „Obiegu”⁴, nie posłużyłam

się językiem krytyki genderowej. A on już wtedy go znał. Pisałam o mężczyźnie, który w ramach swojej sztuki dokonywał samogwałtu, wystawiał własną spermę. Tekst o Markiewiczu był bardzo pozytywny, ale nie wiedziałam, jak ugryźć tę sytuację. Zdawałam sobie sprawę ze znaczenia tych wszystkich płynów ciała, ich tajemnicy, patrzenia na coś, nie wiedząc, co się widzi. Leszkowicz w swoim artykule⁵ po prostu mi wytknął, że zrobiłam to źle. To był duży materiał o tym, że krytycy w Polsce nie umieją pisać, nie mają języka do pisania o ciele w kontekście, na przykład, teorii psychoanalizy.

MU: Jeszcze tylko wspomnę, że ja także strasznie wtedy skrytykowałam głos młodych krytyków, którym zarzucałam pięknoduchostwo i brak zaangażowania. To były czasy, kiedy pojawiały się już pewne odniesienia między innymi do Michela Foucaulta, które w tamtym momencie stawały się modne. Wytykałam młodemu, że powołują się na niego automatycznie, bez znajomości jego tekstów.

DM: Co było bardzo prawdopodobne.

AS: My w tamtych latach powoływaliśmy się na Foucaulta, co było wielce uzasadnione. Pewnych narzędzi używamy wtedy, kiedy po prostu są nam potrzebne. Wiemy dzięki nim, w jaki sposób należy definiować instytucje, ciało, jak kształtuje się nasz stosunek do wiedzy, czym jest jej reprezentacja i tak dalej. Te wszystkie wątki znaleźliśmy właśnie u Foucaulta. Jego myśl była nam bardzo potrzebna w momencie, w którym dokonywała się w kraju olbrzymia transformacja instytucjonalna. Wtedy młode pokolenie kuratorów i dyrektorów przejmowało zakorzenione w czasach minionego reżimu instytucje sztuki, powstawały nowe galerie i czasopisma. Jedną z omszałych instytucji było na przykład BWA w Sopocie, które Ryszard Ziarkiewicz przetransformował w znakomitą wtedy Państwową Galerię Sztuki. Istniały też świetne galerie, które „BWA” w nazwie zachowały, jak na przykład ta w Zielonej Górze. Dopiero wtedy zaczęliśmy zauważać, jak ważny jest dla instytucji prawdziwy lider, intelektualny przywódca zespołu. W latach 90. wszystko wymagało postawienia na nogi. Stąd wielka mobilizacja środowiska, poczucie wspólnoty w działaniu.

MU: Nawiązując do tego, co powiedziała Dorota – kiedy ukazywał się nowy numer „Magazynu Sztuki” czy „Obiegu”, to było, nie przesadzam, święto. Wszyscy je czytali, komentowali.

AS: Ukazywały się w nich bardzo istotne teksty i przekłady. Dla „Magazynu Sztuki” Ewa Mikina wybierała i tłumaczyła teksty Donny Haraway i innych ważnych teoretyków. To było absolutne objawienie.

DM: Artykuł Piotr Piotrowskiego *W poszukiwaniu alternatywy*⁶, który wyszedł w „Obiegu”, czytałam jak manifest.

AG: Pozostańmy przy temacie krytyki, ale powiedzmy o niej z innej perspektywy.

Oprócz tego, że piszecie teksty, zajmujecie się też pracą kuratorską. W którym momencie zaczęłyście myśleć o robieniu wystaw?

DM: Ja od robienia wystaw zaczęłam.

AS: Ja też, bo najpierw pracowałam w muzeum, ale potem szybko zaczęłam pisać. Natomiast przestałam zajmować się krytyką sztuki, kiedy przestałam się uważać za krytyczkę, czyli mniej więcej wtedy, kiedy zostałam dyrektorką Łaźni. Uważałam, że będąc dyrektorem instytucji, nie powinnam wypowiadać się na temat wystaw moich koleżanek i kolegów, bo jesteśmy dla siebie w jakimś sensie konkurencją. Wprawdzie dużo piszę, ale raczej do książek i katalogów, a w czasopiśmie wypowiadałam się na tematy ogólne, związane z polem sztuki.

DM: Ja pisanie i kuratorowanie traktowałam komplementarnie, to znaczy robiłam wystawy, ale pisałam też o interesujących mnie artystach, z którymi nie pracowałam.

MU: Istnieje takie pojęcie jak krytyka towarzysząca, którego często używał profesor Mieczysław Porębski. Właściwie po pierwszym okresie bycia krytykiem, kiedy współredagowałam „Kresy” i pisałam dość złośliwe teksty – na przykład ośmieliłam się skrytykować performans Zbigniewa Warpechowskiego w Łodzi, po czym artysta nie odzywał się do mnie przez kilka lat, a jego syn napisał do mnie list, w którym wykazywał, jakie interpretacyjne błędy popełniłam w felietonie pisanym dla... niszowego łódzkiego magazynu kulturalnego – zaczęłam bliżej współpracować z artystami. Wcześniej nie trzymałam z nimi sztamy, zachowywałam dystans. Podobną strategię prezentuje Piotr Sarzyński, który mówił mi kiedyś, że specjalnie unika artystów, aby chronić niezależność własnego spojrzenia.

DM: Piszę o tym we wstępie do książki Libery. To była nie tylko strategia Sarzyńskiego, ale ogólnie model „krytyka obiektywnego”. Niektórzy mieli nadzieję, że krytyk może być obiektywny. Dorota Jarecka na przykład, która nie chciała rozmawiać z artystami, a jedynie przychodziła na wystawy. To jest postawa krytyka modernistycznego, który nie musi znać artysty, ale interpretować dzieła. Po *Antyciach* natychmiast pojawiły się negatywne recenzje, nikt nie zapytał artystów, o co im chodziło.

MU: Wysłałam z pozycji krytyka modernistycznego ku koncepcji krytyki towarzyszącej.

DM: Ja zawsze pisałam o artystach, którzy mnie interesowali. Ale moja sytuacja była nieco inna, ponieważ byłam wcześniej związana z formacjami lat 80. – ze środowiskiem Strychu w Łodzi oraz z malarzami Gruppy. Zadawałam się wówczas z artystami starszymi ode mnie o pięć, sześć lat. Na początku lat 90. byłam więc już obyta ze środowiskiem, a nawet miałam na koncie pierwszą publikację, którą opublikowałam w „Projekcie” jeszcze pod panieńskim nazwiskiem.

MU: Mój zwrot nastąpił, kiedy przeprowadziłam się z Łodzi do Krakowa. Pracowałam w galerii sztuki współczesnej, najpierw jako rzecznik prasowy. Była to dobra szkoła precyzyjnego wypowiadania się i szybkiego pisanie tekstów. Wtedy też przeszłam od krytyki do tworzenia wystaw, co uznałam za bardziej twórcze.

DM: Bo kuratorowanie to też pisanie, pisanie wystawami. Pamiętam, jak podniosła się fala dyskusji o tym, czym jest krytyka, i o jej związkach z praktyką kuratorską.

AS: To był już początek lat dwutysięcznych.

MU: Przełom lat 90. i dwutysięcznych był dla krytyki bardzo ciekawym czasem. Szeroką falą wszedł Internet, zaczęła się epoka mediów społecznościowych. Pisma artystyczne

przenoszono do sieci, pojawiały się blogi krytyków, czyli zjawisko, które dziś właściwie zanika. Nie wiem, czy państwo pamiętają, ale pisma artystyczne miały swoje fora dla czytelników, i tam też się naprawdę wiele działo. To był niesamowity moment ożywienia krytyki, osoby piszące poczuły, że znowu są w centrum publicznej dyskusji. Dzięki Internetowi komunikacja przestała być jednokierunkowa. Pamiętam, że w czasie kiedy zaczynałam pisać teksty krytyczne, nie bardzo wiedzieliśmy, kto jest naszym odbiorcą, do kogo piszemy. Pisma, niekiedy bardzo ciekawe, miały jednak niewielkie nakłady, nagłe pojawienie się Internetu dało nam poczucie, że jednak jesteśmy czytani.

DM: Zastanawiam się jednak, kiedy skończyło się to bogactwo tekstów, natężenie dyskusji, której wyrazem był choćby scalony układ sztuki, który przedstawił „Raster”⁷.

MU: To było związane z przemianą mediów papierowych, ich kryzysem. Właśnie – z pojawieniem się Internetu.

AG: Czy macie sentyment do lat 90.? Uważacie, że krytyka miała wtedy większy pazur, a dyskusja była bardziej zażarta?

DM: Ja nie jestem nostalgiczna. Interesuje mnie raczej przyszłość niż przeszłość, a najbardziej teraźniejszość. Tak się składa, że w ostatnim czasie odbyłam kilka „kombatanckich” spotkań, których nie jestem wielbicielek. Kiedy pisałam tekst do książki Libery, o którym już wspominałam, musiałam zająć się artykułami z lat 90. po raz trzeci. Pierwszy raz czytałam je na bieżąco, po raz drugi gdy robiłam antologię tych tekstów do katalogu wystawy *Na wolności, w końcu*, po raz trzeci czytałam je teraz. Zbyszek Gromadził wycinki prasowe o sobie, a potem nie tylko o sobie, ale i o sytuacji sztuki, i na ich podstawie ułożył trzytomową antologię krytyki artystycznej. Kiedy czytałam te teksty po raz trzeci, uderzyło mnie to, jaką dziczą byliśmy na początku lat 90. i o ilu rzeczach na temat międzynarodowej sceny artystycznej nie mieliśmy pojęcia, choćby o światowej sztuce wcześniejszej dekady. To była dla mnie przykra obserwacja, ponieważ na początku lat 90. uważałam się za dumną Polkę, sądziłam, że niczym nie różnimy się o Zachodu. Dziś widzę, jak bardzo się jednak od niego różniliśmy, jak bardzo byliśmy niedoinformowani. Minęło wiele czasu, zanim doszliśmy do poziomu, który pozwala nam na swobodną komunikację ze światem.

AS: Geografia sztuki się zmieniła i rola peryferii wzrosła.

DM: Mieliśmy silny kompleks Zachodu, który wyłaził z tekstów jak słoma z butów. Bogusław Deptuła napisał na przykład, że Kozyra naśladowała Jeffa Koonsa, kiedy robiła *Piramidę zwierząt*, i że jest w związku z tym wtórna. Pani Barbara Majewska mówiła, że zrobiła objazd po Europie i że Libera, Przyjemska, Bednarski i inni naśladują artystów z Zachodu. Lektura tych tekstów jest okropnie przygnębiająca, bo czyta się je jak kronikę niewiedzy, ograniczonego umysłu. Magda też krytkowała w tamtych czasach artystów, ale przynajmniej nie w sposób tak tępy.

AS: Chciałam jeszcze coś o tej krytyce dodać. Pamiętajmy, że pisałyśmy w czasach, kiedy rynek sztuki jeszcze nie istniał. To był wiek niewinności. Mogłyśmy być zarazem kuratkami i krytyczkami, bo nie przekładało się to w tak dużym stopniu na wartość dzieła, nie myślałyśmy o tym w kontekście konfliktu interesów. Wtedy naszym

zadaniem było zbudowanie języka do opisu nowej sztuki, ale też zdefiniowanie roli kuratora i powoływanie instytucji. Nagle okazało się, że jest jakiś kod etyczny, że jeśli należy się do AICA [Międzynarodowe Stowarzyszenie Krytyków Sztuki], to nie można mieć nic wspólnego z rynkiem. W latach 90. nikt o tym nie myślał, panował chaos, z którego dopiero później wyłoniło się pole sztuki, jakie znamy dziś.

MU: W pewnym momencie przestałam czytać krytykę artystyczną i w tej chwili czytam tylko wybranych autorów, bo krytyka jako całość wydaje mi się okropnie przewidywalna, po prostu mnie nudzi. Wolę czytać eseje, artykuły teoretyczne lub teksty eksperymentalne, plasujące się na obrzeżach krytyki sztuki. Te ostatnie pisywał Sebastian Cichocki. Natomiast to, co ukazuje się teraz, nazywam „krytyką wygooglowaną”. To są często długie eseje, które opierają się na cytowaniu autorów, głównie amerykańskich, i niewiele mówią o naszej rzeczywistości.

DM: Ja też się tego nauczyłam. Biorę do ręki „Szum”, czytam pierwszy akapit i od razu wiem, z czym mam do czynienia. Są recenzje, których autorzy po bożemu opisują, co wystawił artysta, i o co mu chodziło. Ale są i takie, w których dostrzegam jakiś błysk, inne podejście, inne spojrzenie. Wtedy jestem zachwycona, czytam je z zaciekawieniem.

MU: Ostatnio czytałam dużo krytyki z lat 90. i późniejszej. Czytałam ją metakrytycznie. Chciałam prześledzić to, w jaki sposób krytycy konstruowali siebie jako autorów tekstów krytycznych, jaki styl wybierali i czy robili to świadomie. Czy mieli świadomość, że krytyka też jest w pewnym sensie literaturą. Początkowo zakładałam, że nie znajdę wielu tekstów metakrytycznych, ale myliłam się. Zdziwiło mnie to, ponieważ uważam, że ze wszystkich rodzajów krytyki to właśnie krytyka artystyczna jest w Polsce najsłabsza. Ale może to się zmieni również dzięki tym dyskusjom takim jak ta, w której teraz uczestniczymy. Ostatnio wzrasta popularność ujęć teoretycznych związanych z krytyką artystyczną. Mnie samą bardzo często kusi, aby pisać krytykę krytyki.

DM: Twój gen krytyczny nie wygasł.

MU: Dodam, że prowadziłam przez jakiś czas warsztaty z krytyki artystycznej. Bardzo fajne doświadczenie.

ARK: Wszystkie musiałyście się uczyć, pojawiały się nowe sposoby patrzenia na rzeczywistość, do których trzeba było się odnieść. Skąd panie – i inni krytycy, którzy chcieli być blisko sztuki krytycznej, chcieli o niej mówić, tłumaczyć, pokazywać, komentować – czerpały nowy zasób pojęć? Była tu już mowa o „Magazynie Sztuki”, który pozwalał uczestniczyć w tym, co działo się również poza Polską. Czy istniały inne platformy tego rodzaju wymiany myśli, tworzenia nowych pojęć?

DM: Powiem bardzo krótko: nie miałam żadnego zasobu pojęć. Skończyłam historię sztuki, więc nie wychodziły one poza zakres tej dziedziny. Zasób pojęć, których używaliśmy, brał się przede wszystkim z ówczesnej debaty politycznej.

MU: My nauczyliśmy się na skandalach. Dekada lat 90. to jest ta nieszczęsna dekada skandali związanych ze sztuką współczesną.

AS: Ja nie jestem historyczką sztuki, studiowałam teorię literatury i antropologię. Operowałam językiem strukturalizmu, poststrukturalizmu i semiotyki, bo do tego

przygotowało mnie moje wykształcenie. Studia nad kulturą, jak sądzę, dały mi bardzo dobre narzędzia, żeby uczestniczyć w tej debacie, ponieważ moje spojrzenie nie było związane z perspektywą rozwoju czy też upadku sztuki w jej rozmaitych przejawach historycznych. To mnie kompletnie nie interesowało. Zajmowały mnie natomiast formacje intelektualne czy kulturowe, sposoby ich tworzenia, zawiązywania oraz to, w jaki sposób narzędzia, które posiadamy, mogą służyć do ich „odkodowania”.

DM: Zazdrościłam kolegom, którzy przychodzili do krytyki sztuki z innych dziedzin, ponieważ widziałam, że mają o wiele więcej narzędzi do komunikowania się ze sztuką niż my. Zaskakiwało mnie, jak ciekawe rzeczy potrafili powiedzieć o dziele. Dziś sztuka wymaga już od nas odmiennej wiedzy. Między innymi ty, Magdo, pisałaś, że skończyła się krytyka sztuki. To, co się pisze, używając właśnie tych nowych narzędzi, nie jest już krytyką sztuki, ale antropologią, socjologią czy jeszcze czymś innym.

MU: Myślę o tym, z jakich szkół wyszłyśmy. Jesteśmy po historii sztuki. Faktycznie, w tamtym czasie nie dała nam ona narzędzi do komentowania sztuki współczesnej. Wykształciła mnie szkoła, w której najpierw musiałam opisać dzieło, a dopiero potem jego „nadbudowę”. Takiej krytyki się uczyłam. Później przyszły momenty przełomowe – bardzo uwalniające było dla mnie zainteresowanie feminizmem i sztuką kobiet. W latach 90. mieliśmy do czynienia z dużą grupą artystek, którymi zaczęłam się zajmować. Skupienie na feminizmie i pisanie o artystkach zaowocowało tym, że wspólnie z Izą Kowalczyk założyłyśmy magazyn internetowy „Artmix”, w którym ukazywały się teksty związane z krytyką feministyczną. To zainteresowanie pozwoliło mi wtedy zdobyć inny język, niezwiązany z moim solidnym historycznoartystycznym wykształceniem.

DM: Ja bardzo szybko porzuciłam hermeneutykę, z którą byłam naprawdę mocno związana. Pisałam pracę magisterską z Heideggera. Około 1993 roku zdałam sobie jednak sprawę, że to się nie nadaje do analizy sztuki współczesnej.

AG: Czy państwo mają pytania, uwagi i komentarze na bieżąco?

Głos z publiczności [Dorota Grubba-Thiede]: Czy pismo „Polska Sztuka Ludowa”, które dostało przedrostek „Konteksty”, miało dla was jakiegokolwiek znaczenie?

DM: W „Kontekstach” czytałam teksty Bożenney Stokłosy, która tam w pewnym czasie publikowała. Wiem, że jest to pismo godne szacunku, ale to dla mnie raczej legenda.

MU: Ono przeobraziło się w latach dwutysięcznych, rozszerzając spektrum zainteresowań, stało się pismem eseistycznym, antropologiczno-kulturowym, bardziej interdyscyplinarnym. Dla krytyki artystycznej nie ma ono jednak większego znaczenia.

AG: Która polemika była dla was najważniejsza? Pytam o wasze doświadczenie, ale i o cały kontekst lat 90.

DM: Dla mnie osobiście najważniejsza była polemika z Dorotą Jarecką. W 2000 roku zrobiłam wystawę *Na wolności, w końcu*, która przygotowana była specjalnie dla Kunsthalle w Baden Baden, a następnie została przeniesiona do Królikarni, przez co musiała zostać „przygięta” tak, by się w jej przestrzeni zmieściła. Niektóre prace trzeba było wymienić, cały monumentalny rozmach ekspozycji zniknął. Robiłam ją z myślą o podsumowaniu lat 90., bo wiedziałam już wtedy, że szykowałą się wystawa *Scena 2000*, czyli

przewrót kopernikański w polskiej sztuce współczesnej. Chciałam złapać tę sztukę na gorąco, zebrać ją, pokazać to, co wydarzyło się w latach 90. w jednej przestrzeni. Dorota Jarecka napisała wtedy w „Gazecie Wyborczej”, że to wystawa „wyblakłych plakatów politycznych”. Że ten Kłaman, ten Rumas, ten Libera to już przebrzmiałe dyskusje, nieważne sprawy. Strasznie się wtedy zdenerwowałam. Wzięłam pod pachę katalog i poszłam do redakcji „Wyborczej”. Redaktorem działu kulturalnego był wtedy Tadeusz Sobolewski. Umówiłam się z nim na spotkanie, podczas którego powiedziałam, że recenzja Jareckiej to skandal, dziwiłam się, jak można coś takiego napisać i opublikować. Pan Sobolewski, człowiek-anioł i wybitny krytyk filmowy, miał miękkie serce, za miękkie jak na redaktora. Zgodził się na moją polemikę na łamach gazety i zastrzegł, że Jarecka, jako etatowa recenzentka, musi na nią odpowiedzieć. Dostałyśmy po pół strony i zupełnie jałowo się ponawalałyśmy. A w środku była fotografia z wystawy. W gruncie rzeczy dobrze mi to zrobiło, bo na wystawę przyszło więcej ludzi.

AS: Dorota Jarecka przeszła dużą transformację jako krytyczka sztuki.

DM: Pierwsze zaskakujące teksty Jareckiej, nowej Doroty, przeczytałam w 1997 roku.

Katarzyna Kozyra zrobiła wtedy *Łażnię żeńską*, o której Jarecka napisała pozytywnie.

MU: Pamiętam, że w „Kresach” opublikowaliśmy zestaw recenzji dotyczących *Dekady* Piotra Piotrowskiego. Były to bodajże trzy teksty, jeden z nich napisał Lech Lechowicz. Polemizowaliśmy w nich z sądami Piotrowskiego, który wtedy był jeszcze bardzo krytycznie nastawiony do awangardy lat 70. Wytykał na przykład artystom kolaborację z władzą. Piotrowski przyznał się nam później, że pod wpływem tych polemik skorygował swoje poglądy. To uważam za przykład ważnej dyskusji.

AS: Dla mnie najważniejsza była dyskusja wokół sztuki krytycznej i polemiczne teksty, które w latach 1995–1997 publikowałam w „Kresach” czy „Znaku”, kiedy byłam jeszcze młodą kuratorką i krytyczką. Musiałam wystąpić w obronie formacji artystyczno-intelektualnej mojej generacji. Potem wygłosiłam jeszcze tekst o cenzurowaniu sztuki w Polsce na konferencji w Helsinkach, który był pierwszym tekstem, jaki opublikowałam po angielsku. Udało mi się wówczas napisać także kilka tekstów o gdańskim środowisku do magazynu „Exit”. To było istotne, bo do Gdańska krytycy nie przyjeżdżali, tu w ogóle nie było krytyki sztuki poza tą, która wychodziła spod pióra literatów operujących tradycyjnymi kategoriami estetycznymi.

AG: Niestety ze względu na ograniczenia czasowe, powinniśmy już kończyć tę niezwykle interesującą rozmowę. Bardzo dziękuję wam za poruszenie wielu tak istotnych dla krytyki okresu transformacji wątków.

1. Rozmowa w skróconej formie ukazała się w piśmie „Biuro” 2019, nr 1.
2. Zbigniew Libera, *Art of Liberation. Studium prasoznawcze 1988–2018*, t. I: 1988–1997, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 2019.
3. Piotr Kosiewski, *Krytyka z kryzysem w tle*, „Kresy” 1995, nr 1.
4. Dorota Monkiewicz, Jacek Markiewicz, „Obieg” 1992, nr 6/7/8.
5. Paweł Leszkowicz, *Metamorfozy pożądania*, „Czas Kultury” 1994, nr 3.
6. Piotr Piotrowski, *W poszukiwaniu alternatywy; odpowiedź Beuysowi*, „Obieg” 1992, nr 4/5.
7. Zob. <http://www.raster.art.pl/pdf/numer6/uklad.pdf> [dostęp: 15 I 2020].

*POLSKIE CZASOPISMA
O SZTUCE PO 1989 ROKU*

*Dyskusja z udziałem Grzegorza Borkowskiego,
Łukasza Gorczycy i Bogny Świątkowskiej
prowadzona przez Agnieszkę Kozłowską*

fot. Krzysztof Chaos Olechnowicz



Agnieszka Kozłowska: Za chwilę poproszę was o przedstawienie się w roli redaktorów czasopism, ale zanim to nastąpi, chciałabym zapytać o to, w jaki sposób postrzegacie relację między pismami kulturalnymi a artystycznymi. Czy jako osoby współtworzące pisma o sztuce czujecie, że są one częścią większego zbioru? Mamy przecież wśród pism związanych z kulturą także tytuły o profilu kulturalno-społecznym czy społeczno-politycznym. Jak umiejscowić pisma o sztuce pośród nich?

Bogna Świątkowska: Pole kultury, którego sztuka jest ważną częścią, postrzegam jako bardzo szerokie. Skupienie się wyłącznie na sztuce właściwie nigdy nie było moim zamiarem. Wydawało mi się raczej, że ciekawsze rezultaty przyniesie łączenie sztuki z innymi dziedzinami, nie tylko tymi, które zaliczamy do pola kultury. Rozumiem, dlaczego o to pytasz. Przez wiele lat przy okazji przydzielania ministerialnych dotacji czasopismom kulturalnym odbywały się zażarte dyskusje na temat tego, które pisma powinny z tego wsparcia korzystać, a które nie. Następowala wtedy licytacja na to, kto jest bardziej „kulturalny”. Pytano na przykład, czy czasopisma o wyraźnym profilu światopoglądowym, polityczno-ideowe, które zamieszczają recenzje książek, to już pisma kulturalne, czy jeszcze nie. Poza kłótniami wewnątrzśrodowiskowymi niewiele z tych rozmów wynikało. Był to spór napędzany biurokratyczną koniecznością rozdzielania gatunków. Nie bardzo się w tym odnajduję.

Łukasz Gorczyca: Kiedy zaczynaliśmy drukować nasze pismo, nie mieściło nam się w głowach, że może ono podlegać jakiemuś ministerialnemu paragrafowi, wyznaczającemu definicję „pisma kulturalnego”. Różnica między pismami w rodzaju „Twórczości” lub „Odry”, które mogliśmy kupić w księgarni czy kiosku, a „Rastrem” polegała na tym, że w naszym rozumieniu magazyn artystyczny funkcjonował w konkretnym środowisku artystycznym i sam był artystycznym projektem. Mówiąc najkrócej: jego wydawanie miało na celu doprowadzenie do realnej zmiany w sztuce. Pisma kulturalne postrzegaliśmy natomiast jako opisujące stan kultury, życie artystyczne, tradycję, ale nieuczestniczące w procesie ich zmiany.

BŚ: To, co powiedział Łukasz, jest bardzo ważne. W latach 90. pisaliśmy w „Machinie” o sztuce współczesnej, bo przez jej pryzmat chcieliśmy ukazywać zmiany zachodzące w Polsce. Uważaliśmy po prostu, że sztuka była jednym z elementów rzeczywistości, natomiast nie traktowaliśmy pisania o sztuce jako samodzielnego, „wewnątrzartystycznego” projektu.

Grzegorz Borkowski: My podchodziliśmy do sztuki inaczej. Wiedzieliśmy wprawdzie, że dotyka ona także spraw pozaartystycznych, lecz chcieliśmy pisać przede wszystkim o niej. Nie zajmowaliśmy się oczywiście całym polem sztuki, a tylko tą jej częścią, która nas interesowała, czyli sztuką współczesną. Ciekawe zresztą było to, że na początku lat 90. nie bardzo wiadomo było, co nią jest i dokąd nas jej rozumienie zaprowadzi. Bardzo nas ta kwestia wówczas interesowała.

AK: Przejdźmy w takim razie do lat 90. i początku dwutysięcznych. Chciałabym poprosić was, żebyście opowiedzieli o tamtym czasie i o czasopismach, które

wówczas redagowaliście. Podrzucę wam trzy proste pytania, które pozwolą uporządkować tę opowieść: z jakiego powodu zaczęliście wydawać wasze pisma? dla kogo? i z kim?

GB: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, które rozpoczęło działalność w 1985 roku, potrzebowało pisma. W 1990 roku Wojciech Krukowski, ówczesny dyrektor CSW, przeniósł do tej instytucji „Obieg” wydawany dotąd przez Akademię Ruchu w postaci niewielkiego folderu. Drukowane były w nim pojedyncze teksty, a zwłaszcza informacje o tym, co dzieje się w środowisku sztuki alternatywnej. Na początku lat 90. zastanawialiśmy się, czym jest sztuka współczesna, bo dla wielu osób z naszego środowiska głównym punktem odniesienia wciąż był nurt ekspresji lat 80., choć coraz mniej się nim interesowaliśmy. Po prostu wiedzieliśmy, że się kończył. Dyskutowaliśmy więc o nowych koncepcjach, które redefiniowały nasze myślenie o sztuce. Rozmawialiśmy na przykład o postmodernizmie, a zarazem przez cały czas mieliśmy poczucie, że brakuje nam modernizmu, że jesteśmy za mało zmodernizowani. Skończyła się ekspresyjna sztuka emocjonalna, ale pozostawała jeszcze sztuka neoawangardowa, w jakimś sensie modernistyczna, która w czasach PRL, jak sądziliśmy, nie do końca wybrzmiała. W niej szukaliśmy początków „sztuki współczesnej”, bo przecież nie można było po prostu uznać, że sztuka współczesna to jakakolwiek sztuka, która aktualnie powstaje. Można powiedzieć, że zastanawialiśmy się nad jej genealogią po to, by rozpoznać, jakie artystyczne środowiska chcemy połączyć z programem CSW.

ŁG: Magazyn „Raster” pojawił się w 1995 roku. Idea była oczywista, romantyczna – chcieliśmy stworzyć subkulturowe pismo funkcjonujące w alternatywnym obiegu. Widać było w tym inspirację alternatywnymi pismami lat 80., artzinami i fanzinami artystycznymi, których było wtedy niewiele. Kiedy wraz z Michałem Kaczyńskim i Adamem Olszewskim zakładaliśmy magazyn, uważaliśmy się za artystów, którzy wydając go, dzielą się ze światem swoimi przemyśleniami. Z czasem do grona autorów dołączyli nasi koledzy i koleżanki, z którymi studiowaliśmy, albo spokrewnieni ideowo ludzie ze środowiska literackiego. Na przykład Marcin Świetlicki, którego wiersze czytaliśmy, i uważaliśmy za swojego poetę. Bliski był nam też choćby Władysław Broniewski, którego oczywiście nie mieliśmy okazji spotkać, ale którego język mocno na nas oddziaływał. Jeśli pytasz, dla kogo robiliśmy pismo, to najważniejsza będzie odpowiedź, że dla siebie. Magazyn pomagał nam zrozumieć to, co dzieje się wokół nas, nazwać i zmienić rzeczywistość, w której funkcjonowaliśmy.

AK: Dla samych siebie, czyli dla bardzo wąskiego grona. Grzegorz mówił, że dla twórców „Obiegu” punktem odniesienia było raczej środowisko.

ŁG: Różnica polegała na tym, że my dopiero chcieliśmy stworzyć swoje środowisko, choć nie mieliśmy generalnie nic przeciwko innym grupom. Pamiętam, jakie emocje wzbudził w nas znaleziony przez Michała w jakiejś knajpie w Łodzi odbity na ksero zin, zrobiony przez Janka Kozę. To był magazyn „Świnia”, z którym oczywiście nawiązaliśmy kontakt. Poszukiwaliśmy środowisk, które tak jak my chciały opisywać rzeczywistość

nowym językiem. Próbowaliśmy ten język formować, co było oczywiście także kwestią pokoleniową, rówieśniczą.

AK: Chcieliście się z czasem instytucjonalizować?

ŁG: Niestety wychowaliśmy się w czasach, kiedy wszelkie instytucje zżerała korupcja. Chcieliśmy się od tego odciąć, robić pismo samodzielnie. To chyba Zbyszek Libera, kiedy prowadził knajpę, powiedział, że w Polsce, żeby coś zdziałać, trzeba robić to w połowie legalnie, w połowie nielegalnie. To bliskie naszemu myśleniu. Jeśli dostrzegaliśmy jakieś luki regulaminowe czy prawne, dzięki którym mogliśmy dostać pieniądze na przykład z budżetu samorządu studenckiego, to natychmiast je wykorzystywaliśmy. Działaliśmy całkowicie cynicznie i pragmatycznie. I wyłącznie na własnych zasadach – jeśli trzeba było kogoś zapytać o pozwolenie, to na wszelki wypadek tego nie robiliśmy.

BŚ: Ten wasz pragmatyzm i cynizm zawsze podziwiałam... Jako ostatnia chciałam powiedzieć, że moja perspektywa jest zgoła odmienna. Nie mówię z wnętrza świata sztuki. „Machina” nie była oddolnie wypromowanym czasopismem. Wręcz przeciwnie – zaistniała na rynku prasowym jako popkulturowy magazyn, w którym było miejsce na wiele rozmaitych treści, także na sztukę. W „Notesie na 6 Tygodni”, który od szesnastu lat wydajemy w Fundacji Bęc Zmiana, także stronimy od wyłączenia sztuki z „reszty świata”. Uważam, że kiedy oglądamy czy doświadczamy sztuki nie nakładając na nią szklanego klosza, to wówczas jest ona po prostu najciekawsza. Dla mnie przełomowym momentem była wystawa Zbyszka Libery *Urządzenia korekcyjne* w Zamku Ujazdowskim w 1996 roku. Od razu po jej obejrzeniu pomyślałam, że chcę z tym człowiekiem zrobić rozmowę, wciągnąć go do naszego świata, wyjąć z artystyczno-kuratorско-instytucjonalnego pola sztuki i włączyć w obieg, który tworzyliśmy.

Chcę przy tej okazji wspomnieć o jeszcze jednej osobie – Pawle Duninie-Wąsowiczu, wydawcy pisma „Lampa i Iskra Boża”, z którym pracowałam w wielu redakcjach. Pewnego dnia Paweł przyniósł do redakcji „Machiny” numer „Rastra”. Zerknęłam, przeczytałam jakąś krótką notatkę i powiedziałam: „Paweł, musimy do nich zadzwonić”. Od razu zrozumiałam, że to pismo robią ludzie, którzy na nowo definiują sposób, w jaki będziemy widzieli nasz świat. Że są na tyle bezczelni, że nie będą się niczym przejmować, tylko swoim językiem mówić o tym, co dzieje się dookoła. Tego języka myśmy się uczyli, zaczęliśmy używać nowych fraz, czytać Świetlickiego i słuchać tekstów Grabaża z Pidżamy Porno, z których zresztą, i znów za pośrednictwem Pawła, zapożyczyłam nazwę fundacji¹. Porzuciliśmy dawny język i zaczęliśmy w nowy sposób mówić o tym, co się z nami dzieje.

„Notes” natomiast tworzyłam w okresie, kiedy narastała we mnie frustracja związana z pracą w tygodniku „Przekrój”. To pismo miało wspaniałą tradycję, było częścią historii polskiego czasopiśmiennictwa kulturalnego, ale nie wykorzystywało tego w odpowiedni sposób. „Przekrój” nie komentował tego, co działo się w powstającej aktualnie kulturze, choć był na tyle odważny, by na jednej z okładek umieścić fotografię Libery inscenizującą powitanie żołnierzy amerykańskich w Iraku. Podczas rozmów redakcyjnych rozmawialiśmy o tym, co można, a czego nie można publikować, z tym że jeśli nazwisko było

słabo rozpoznawalne, to nie było szans na zainteresowanie nim pisma. Byłam tym bardzo rozczarowana, zwłaszcza po pełnej wolności i swobody pracy w „Machinie”. Po rozstaniu z „Przekrojem” doszłam do wniosku, że chcę informować o tym, co dzieje się we współczesnej sztuce, nie kierując przekazem jedynie do osób z artystycznego światka. Początkowo wydawałam „Notes” za własne oszczędności. Pierwsze numery miały formę kalendarza, były użytkowe, co dla niektórych było nie do przyjęcia. Piotr Rypson na przykład powiedział, że pierwszy numer z przyjemnością wyrzucił do kosza. Moje stanowisko tym różni się od waszego, że nigdy nie miałam ambicji, aby „Notes” stał się pismem wewnątrzartystycznym, choć jestem dumna z tego, że został on przez środowisko zaakceptowany. Dzięki niemu instytucje z całego kraju mogły nawzajem informować się o wydarzeniach, jakie organizują. Tę informacyjną funkcję, a więc podobną do mojej ideę, dostrzegam także w koncepcji ukazującego się w Gdańsku „Dyskursu Lokalnego”, który skupia się na selekcji informacji artystycznych z Trójmiasta.

GB: Przypominam sobie teraz, że etos alternatywy, który kultywowaliśmy, wiązałyśmy wówczas z przekonaniem o absolutnej niszowości sztuki współczesnej. Byliśmy przekonani, że nigdy nie wejdziemy do mainstreamu, że co najwyżej raz na jakiś czas możemy się w nim pokazać, ale generalnie będziemy obok. Tymczasem działalność Zamku Ujazdowskiego sprawiła, że ludzie do nas ciągnęli, a z czasem takie instytucje jak Zachęta czy Muzeum Narodowe zaczęły przechwytywać naszych artystów. Powstała konkurencja, co było pożyteczne. Dopiero wtedy zrozumieliśmy, że sztuka współczesna może funkcjonować w mainstreamie.

BŚ: Rola instytucji w tamtym czasie była ogromna. Wyobraźmy sobie „Raster” bez Zniechęty czy Zuja. Nazwy, które tworzyliście, były wyrazem napięć, jakie wytworzyły się wewnątrz świata sztuki. „Obieg” mówił do mnie zupełnie inaczej niż „Raster”. To były dwa różne światy.

ŁG: Z naszego punktu widzenia to Zamek był mainstreamem. To bardzo interesujące, że instytucje nie wierzyły w siebie, nie do końca rozumiały, że tworzą jednak jakiś kanon. Instytucje są miejscem, gdzie uczymy się sztuki, więc naturalne jest, że chcemy, by były coraz lepsze. To stąd wziął się nasz prowokacyjny język. Chcieliśmy za jego pomocą zmieniać artystyczną rzeczywistość. Co do funkcji informacyjnej, o której mówiłaś, to u nas jej nie było, chcieliśmy interpretować a nie przekazywać informacje.

BŚ: Założyliście więc proto-Pudelka.

ŁG: No tak, wytwarzaliśmy informacje, które nie zawsze przylegały ściśle do rzeczywistości.

BŚ: Działalność „Rastra” budziła szczerą grozę i panikę wśród artystów i kuratorów. Niektóre elementy waszego języka są jednak już dziś nieczytelne. Ludzie z zewnątrz nie rozumieją wszystkich tych ironijek i uszczypliwości. „Obieg” pod tym względem przetrwał próbę czasu.

Głos z publiczności [Dorota Monkiewicz]: Do dziś mówimy „Zniechęta” i „Zuj”. Ja pamiętam jeszcze „Liski”² i określenie Piotra Rypsona jako „Fronczewskiego polskiej sztuki”. Rzeczywiście, jak „Raster” coś komentował, to nie było miło, ale też oczyścić

dzięki temu instytucjonalne pole sztuki. Towarzystwo nie odważyłoby się na mówienie takim łobuzerskim, bandyckim językiem. Moglibyśmy co najwyżej kwękać, bo przecież poważnych ludzi obowiązuje poważny język. Ważne było pokazanie przez was, że istnieje mocny obieg instytucjonalny, to był bardzo krytyczny gest, który wyzwolił wiele polemik, ujawnił różne hierarchie i napięcia.

GB: Może nieco przejaskrawiłem obraz sytuacji, mówiąc, że nie zakładaliśmy wejścia do mainstreamu. Muszę dopowiedzieć, że ważne było dla nas także wywarcie wpływu na akademie sztuki. Szkoły artystyczne w sumie szybko chwyciły tematy performansu, instalacji, powstawały nowe pracownie. „Obieg” wypuszczał więc teksty skrojone jakby pod akademię. Chcieliśmy mieć wpływ na to, w jaki sposób mówi się o nowych zjawiskach.

LG: Zrozumieliśmy w tym czasie także to, że mogą istnieć różne obiegi, różne instytucje. Do tej pory sądziliśmy, że świat sztuki ma specyficzny, ale uniwersalny język krytyki artystycznej, w ramach którego formułowane są różne spory. Udowodniliśmy jednak, że może być inaczej. „Obieg” mógł mieć swój sposób komunikowania się ze światem sztuki, a my szukaliśmy czegoś zupełnie innego. Chodziło nam o to, by te nasze języki mogły funkcjonować równolegle.

Wróć jeszcze do kwestii mainstreamu. Kiedy Michała i mnie zaproszono na łamy „Machiny”, zrozumieliśmy, jak mocną była ona platformą, jak wielką miała siłę przebicia. Po jakimś czasie Kuba Banasiak, który przygotował antologię tekstów „Rastra”³, zmusił mnie do zajrzenia do starych „Machin” i wtedy zobaczyłem całą mizериę tego, co w tych naszych tekstach się znajdowało...

BŚ: Na Facebooku jest nawet strona poświęcona śmiesznym z dzisiejszej perspektywy tekstom ze starej „Machiny”...

LG: ...ale mimo to uważam ją za bardzo ważne pismo. Gdy się te stare numery weźmie do ręki, to w niemal każdym naszym tekście odnajdzie się jakąś aluzję przeciwko temu, co w popularnym obiegu, telewizji czy prasie codziennej uchodziło wówczas za sztukę współczesną. Skoro po 1989 nikt z pracujących w głównych mediach osób nie znał się na sztuce, przejęto postaci w typie Dudy-Gracza czy Starowieyskiego jako swego rodzaju wzorcowe figury artysty. Walczyliśmy, żeby usunąć ich z mainstreamu, stworzyć nowy główny nurt z postaciami, których sztuka dużo lepiej przystawała do współczesności. To samo dotyczyło krytyki artystycznej. Teksty Osęki czy tzw. „wczesnej Doroty Jareckiej” były dla nas absolutnie negatywnym punktem odniesienia.

AK: Charakterystycznym medium krytyki przełomu lat 90. i dwutysięcznych były blogi. Jeden z nich powstał przy „Rastrze”. Jakie możliwości dawał wam Internet?

BŚ: Mówiąc w skrócie: trzy R. Reformacja, rewolucja, relacjonowanie... Nie bez powodu nazwałam „Rastra” proto-Pudelkiem. Na waszym blogu pojawiały się zdjęcia z *backstage’ów*, jakichś dziwnych sytuacji, chwytające relacje damsko-męskie i napięcia między postaciami znanymi z mniejszych lub większych dokonań artystycznych. To było naprawdę fajne, dzięki temu zyskaliście dodatkową publikę i poszerzyliście pole „manewrów krytycznych”.

GB: Dla nas strasznym problemem była dystrybucja. Najpierw wstawialiśmy „Obieg” do różnych galerii sztuki, skąd egzemplarze najczęściej do nas wracały, choć widać było, że były czytane. Potem zaczęliśmy rozsyłać je do Empików. Kiedy pojawił się Internet, problem zniknął. Natomiast w 2004 roku, gdy reaktywowaliśmy drukowane pismo, zorientowaliśmy się, że druk i sieć to dwa zupełnie różne światy, i że musimy przygotować dwie wersje pisma.

LG: Chcę powiedzieć, że po raz drugi w życiu biorę udział w spotkaniu poświęconym czasopismom artystycznym, które odbywa się w Gdańsku. Pierwsze było nieformalne, to musiał być 1996, najpóźniej 1997 rok. Waldemar Baraniewski, nasz profesor, zabrał nas do domu Ryszarda Ziarkiewicza, który tłumaczył nam, jak się wydaje pismo o sztuce w Polsce. „Magazyn Sztuki” był wówczas najważniejszym pismem artystycznym w kraju, towarzyszył konkretnemu frontowi sztuki, a dla nas stanowił ważny punkt odniesienia. Ziarkiewicz bardzo dobrze rozumiał specyfikę rynku wydawniczego: szukania pieniędzy, dystrybucji i ciągłych opóźnień. „Magazyn Sztuki” miał czasem podwójne, czasem potrójne numery, i tak to pełzało, a na dodatek Empiki poniewierały czasopisma, nie płaciły redakcjom za sprzedane egzemplarze... I on wówczas powiedział nam, że czasopismo o sztuce jest w Polsce za dużo i że powinny się połączyć. Był już wtedy po rozmowach na ten temat, chciał połączyć się z „Exitem” i „Obiegiem”. Ta idea mi się bardzo spodobała. Przez pewien czas „Magazyn Sztuki” i „Obieg” wychodziły zresztą jako jedno pismo.

Internet był lekarstwem na kłopoty z drukiem i dystrybucją. Do końca obnażył niewydolność „papierowego” rynku i uratował niektóre pisma. „Rastra” przenieśliśmy do sieci w 2000 roku, co całkowicie zmieniło profil magazynu. Pismo przestało być projektem artystycznym a stało się bardziej świadomym medium nakierowanym na komunikację w obrębie środowiska artystycznego. Okres internetowy był dla historii pisma zdecydowanie ważniejszy. Przede wszystkim zmieniło się tempo. Nie musieliśmy czekać kilku miesięcy na nowy numer, wiadomo było, że wszyscy ludzie w Polsce, którzy zainteresowani byli sztuką współczesną, w każdy poniedziałek rano czytają nasze pismo.

BŚ: W przypadku nas trojga ważne jest, że pisma, które tworzymy czy tworzyliśmy, nie są naszymi jedynymi aktywnościami. W przypadku Rastra magazyn był tylko jednym z całego wachlarza środków wyrazu, poprzez które chcieliście kształtować środowisko. Z „Obiegiem” było podobnie, funkcjonował jako jeden z elementów bogatego programu Zamku Ujazdowskiego. „Notes na 6 Tygodni” także nie jest jedynym projektem, który realizuje nasza fundacja.

Głos z publiczności [DM]: Kiedy zaczęła funkcjonować galeria Raster?

LG: W 2001 roku.

BŚ: Ale ja pamiętam, że byłam na wernisażu wystawy w piwnicy jakiegoś niedokończonego domu...

LG: To było wcześniej, prowadziliśmy Galerię Naświetlarnia.

GB: W „Obiegu” może jedna osoba była zatrudniona oficjalnie. Później przyszedł Fabio Cavalucci i nas wszystkich porozstawiał po kątach, bo miał już gotowy biznesowy

model funkcjonowania Zamku. Wtedy zobaczyliśmy, że nasza alternatywność to naprawdę inny świat. Pamiętam, że ciągle musieliśmy negocjować swoją pozycję, zastanawiać się czy chcemy informować o działaniach Zamku, czy pisać o sztuce w ogóle. Był taki zwrot, który powtarzaliśmy, rozmawiając z Wojciechem Krukowskim: „czy chcesz mieć takie pismo dworskie, czy dobre?”. Zamek oczywiście miał problemy – kiedy w 1994 roku nagle o czterdzieści procent zmniejszono budżet instytucji, to jako pierwszy został wstrzymany „Obieg”. Osoby z działów merytorycznych rotacyjnie dyżurowały wtedy na wystawach zamiast ochrony galerii. Wiedzieliśmy, że to instytucjonalne zachwianie trzeba przetrwać.

Głos z publiczności [DM]: W pewnym momencie Kuba Banasiak i Adam Mazur zaczęli odgrywać ważną rolę w „Obiegu”. Pismo zaczęło bardziej krytycznie, czasem wręcz napastliwie, pisać o wystawach. „Raster” mógł sobie na taki ton pozwolić, bo był totalnie niezależną inicjatywą, natomiast Adam Mazur chciał ożywić pismo i to był problem, bo za „Obiegiem” stał Zamek Ujazdowski.

ŁG: Wszystko było potem na nas. Adam się tłumaczył, że to my go nauczyliśmy takiego pisanie.

AK: A jak doszło do współpracy z „Artmixem”? Czy chodziło tylko o wydzielenie przestrzeni, czy związki między wami były ścisłe?

GB: Związki były ścisłe. Iza Kowalczyk proponowała, że sama będzie tę część redagować. Dla nas to było świetne rozwiązanie. Potem zmieniły się redaktorki, ale „Artmix” pozostał częścią „Obiegu”. Natomiast współpraca z „Magazynem Sztuki” to była po prostu symbioza.

BŚ: U nas też stosowaliśmy różne miksy. Był taki rok, kiedy kilka interesujących czasopism kulturalnych nie dostało dofinansowania. Skontaktowałam się z nimi i zaprosiłam na nasze łamy. Chciałam, by w każdym numerze „Notesu” przynajmniej jeden materiał pochodził z czasopisma, które przymusowo zostało zepchnięte do Internetu. Wydaje mi się, że taka otwartość, takie pełzające alianse, to coś, co bardzo ożywia środowisko.

AK: Lata 90. to *boom* inicjatyw czasopiśmienniczych. Jak postrzegaliście inne inicjatywy? Z jakimi pismami się liczyliście?

BŚ: Rzeczywiście, to był czas, kiedy powstawały pasjonackie pisma poświęcone różnym sferom kultury. Czy jakieś czasopisma były dla nas ważne? Dla mnie zwyczajnie ważne było to, że istniały dobre pisma o literaturze, filmie, fotografii, muzyce... A skoro istniały, to nie chciałam powielać stosowanych przez ich redakcje formuł. Dlatego, mówiąc w skrócie, obszarem zainteresowania „Notesu” jest wszystko to, co bezpośrednio nie interesuje świata sztuki, ale może mieć związek ze sztuką.

GB: W 1993 roku powstał „Magazyn Sztuki”, który bardzo ceniliśmy, ale też żartowaliśmy, że Rysiek jest wyznawcą sacrum polityczności. Podkradaliśmy mu zresztą autorów.

ŁG: Dla nas głównym punktem odniesienia były pisma literackie, które nie miały odpowiedników w świecie sztuki. To były specjalistyczne magazyny, które czytaliśmy jako studenci historii sztuki, ale jeśli chodzi o nasze ogólnokulturalne zainteresowania, to

najbliższa była nam „Lampa i Iskra Boża”. Z Pawłem Duninem-Wąsowiczem szybko się poznaliśmy i on nas potem bardzo mocno wspierał edytorsko i redakcyjnie. Jeśli komuś stawiać pomniki, to właśnie takim osobom. Paweł to taka modelowa postać redaktora, który potrafi wynaleźć autorów, pisarzy, szuka tam, gdzie nikt inny nie szuka, i ma rewelacyjną intuicję. Zarazem jest wielkim przegranym, bo wszystko robi sam, a to zawsze musi skończyć się katastrofą. Ale wiadomo, że jest to piękna katastrofa... Drugim ważnym dla nas pismem był w pewnym momencie „Ha!art”, Piotr Marecki...

BŚ: ...dziś profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego... Ale słuchajcie, jeśli mogę powiedzieć coś o tym, w jaki sposób Paweł widział tę swoją straceńczą działalność wydawniczą...

Jednym z momentów, kiedy uwiódł mnie kompletnie, było opublikowanie ankiety dla czytelników „Lampy”. Ankieta zawierała proste pytanie: „Jesteś: A. idiotą, B. kretyńcem”. Nie było innej opcji. Po dwóch miesiącach Paweł przychodzi rozpromieniony i mówi mniej więcej tak: „czy wiecie, że dostałem prawie 1000 odpowiedzi? 300 kretyńców i 700 idiotów czyta «Lampę»”. Absolutnie wspaniale z dzisiejszego punktu widzenia...

ŁG: „Lampa” była znakomitą antytezą paryskiej „Kultury”. Myślę, że z perspektywy czasu tak właśnie będzie oceniana. Nie mówiliśmy jeszcze o tym, że w latach 90. wciąż istniało sporo wydawnictw, które wychodziły jeszcze w podziemiu, takich jak „Czas Kultury” czy „Tumult”. „Czas Kultury” zresztą funkcjonuje do dziś. Oprócz tego, co wcześniej mówiłem o telewizji i dziennikach, ta podziemna tradycja także jest przykładem na kompletnie wybiórcze, przypadkowe i po prostu słabe relacjonowanie wydarzeń ze świata sztuki.

BŚ: Zgadzam się w stu procentach i jeszcze tylko dodam, że dla mnie bardzo ważnym doświadczeniem był kontakt z „bruLionem”, wydawanym przez Roberta Tekielego.

Miałam szczęście być przez krótki czas w redakcji pisma. Co prawda byłam takim „przynieś, wynieś, pozamiataj”, ale jednak...

ŁG: ...Michał Kaczyński publikował tam wiersze.

BŚ: Poznałam wtedy, co to znaczy pracować w redakcji, która nie ma siedziby, jest tam, gdzie akurat przebywa naczelny, gdzie toczą się spory, które potem wchodzą na łamy pisma. W „bruLionie” nie było żadnych barier, Stanisław Lem mógł być zarówno obiektem mocnej filipiki, jak i partnerem do tworzenia nowych treści. Mogę powiedzieć, że „bruLion” mnie ukształtował. W redakcji zajmowałam się głównie dystrybucją, rozwijałam pismo po mieście i wykonywałam drobne prace. Współpraca była krótka, bo mało płacili. Jestem zresztą autorką jednej z okładek „bruLionu”.

ŁG: Której?

BŚ: Tej najgorszej (*śmiech*). To jednak pokazuje otwartość Roberta, który robiąc pismo, nie bał się eksperymentów. Nieraz udanych, nieraz nie, ale zawsze ożywczych.

ŁG: My mieliśmy z „Lampą” wspólną dystrybucję. Paweł miał taki plecak ze stelażem, do którego pakował w drukarni egzemplarze pisma i przewoził do swojego domu. Potem w koperty, znowu do plecaka i na pocztę.

BŚ: „Notes” do dzisiaj dystrybuujemy w ten sposób, tylko że zamiast plecaka mamy ukradziony z centrum handlowego wózek.

ŁG: Ale tam to robiła jedna osoba. Paweł musiał napisać, przepisać, wydrukować, zaprojektować, włożyć do swojego plecaka, nakleić znaczki i wysłać.

AK: Nie chciałaś zrezygnować z wersji papierowej?

BŚ: To trudny temat. Oczywiście, wiele treści można przenieść do Internetu, co jest korzystne zwłaszcza dla młodych czytelników, którzy nie mają nawyku czytania papieru. Wersja drukowana wciąż jednak stabilizuje treść, w jakiś sposób zakotwicza pismo w rzeczywistości.

ŁG: No i „Notes” był zawsze darmowy. To wielka idea tego pisma. Zrezygnowanie z papierowego wydania jakoś by rozmyło ten element dania komuś czegoś za darmo.

BŚ: Dzięki Łukasz, że to powiedziałeś...

ŁG: ...to w dzisiejszych czasach bardzo ważny gest.

Głos z publiczności [DM]: Lubię wertować „Notes”, ponieważ jego format sprawia, że chce się to pismo wziąć do ręki. Poza tym fajne jest to, że kiedy idziesz do jakiejś instytucji, „Notes” już tam czeka.

ŁG: W tym, że czeka się, kiedy rzucą „Notes”, jest jakiś posmak lat 80.

BŚ: Niektóre osoby uważają, że „Notes” nie wychodzi w druku. Bo jak przychodzą, to pytają, czy jest. Będzie. Potem przychodzą i pytają, czy jest? Był.

AK: Teraz jest moment, aby zadać pytania, podzielić się komentarzem.

Głos z publiczności [Krzysztof Wróblewski]: W pewnym okresie ty i Michał Kaczyński pisaliście recenzje z wystaw dla „Art & Business”. Jak patrzysz na ten fragment swojej działalności?

ŁG: Bardzo ci dziękuję za to pytanie, bo należałoby również i o tym powiedzieć. „Art & Business”, który jest już zamkniętą historią, to magazyn zasługujący na osobną monografię. Przez ponad dwadzieścia lat działalności pismo miało różną reputację, na ogół złą. W 1989 roku założył je Alojzy Kuca, który w Poznaniu wydawał „Gazetę Targową”, nawiązującą do tradycji handlowych tego miasta. Od początku jego założeniem było rozpowszechnianie idei związku sztuki i biznesu. Praca w redakcji umożliwiała mi bycie aktywnym i mobilnym. Nie pamiętam nawet, czy zwracali nam koszty podróży na wystawy, ale płacili za recenzje, a to już był wystarczający motor, żeby się na nie wybrać. W zasadzie „Raster” powstał trochę na plecach „Art & Business”. W 1995 pozwolono mi pisać o sztuce współczesnej, w sumie nie wiem dlaczego, bo początkowo to pismo zajmowało się rynkiem antykwarycznym i aukcjami. Szybko udało mi się włączyć do pracy w magazynie moich znajomych ze studiów, różne piszące osoby. Dzięki tej pracy mieliśmy szansę i możliwość podróżowania po całym kraju i oglądania tych wszystkich wystaw i galerii. Dokładnie poznaliśmy ówczesną scenę sztuki. Zdaję sobie sprawę, że „Art & Business”, choćby z racji odstręczającego tytułu, nie był doceniany w środowisku, ale faktem jest, że był pismem, które na bieżąco relacjonowało to, co działo się w sztuce współczesnej. Jeśli sięgniemy do numerów z lat 1996–1999, to w nich naprawdę znajdziemy recenzje wszystkich najważniejszych wystaw.

AK: Zmierzając do końca, chciałam zapytać, co dzisiaj czytacie? Albo jakiego pisma wam brakuje?

BŚ: Co ja czytam? Czasopismo, które najbardziej cenię, wychodzi niestety za granicą, to „The New York Review of Books”. Znakomici autorzy piszą w nim wyłącznie o książkach z różnych dziedzin. Są w stanie zrelacjonować współczesność w taki sposób, że czytając ich, odkrywamy spójność naszego świata, połączenia różnych obszarów rzeczywistości. W czasopismach branżowych nie lubię hermetyczności, pisania w sposób, który sugeruje, że, na przykład, sztuka jest kompletnie odseparowana od, dajmy na to, górnictwa czy rolnictwa. „The New York Review of Books” daje mi przyjemność odkrywania różnych zazębiających się warstw rzeczywistości, przenikania światów. Mam wrażenie, że pisma, do których dziś warto zaglądać, ukazują się przede wszystkim w Internecie.

ŁG: A ja to widzę inaczej. Lubię to, co branżowe, niszowe. Zaraził mnie tym Dunin, który zawsze prenumerował prasę kolejową... Internet przede wszystkim przyspieszył komunikację między ludźmi, połączył pasjonatów różnych dziedzin. Kiedyś człowiek pasjonujący się na przykład prehistorycznym hutnictwem mógł czuć się bardzo samotny w swoim najbliższym otoczeniu, teraz dzięki Internetowi może łatwo odszukać osoby o podobnych zainteresowaniach na drugim końcu kraju czy świata. I założyć specjalistyczne czasopismo. Takich projektów jest dzisiaj mnóstwo. Ja prowadzę galerię, więc ciekawią mnie różne specyficzne treści związane z tą działalnością – aktualna koniunktura, sytuacja na targach i tak dalej. Przykładem takiego niszowego projektu prasowego jest nieregularny magazyn „NOT.FOT. Notatnik Fotograficzny Władysława Hasiora”, wydawany przez Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem. To czasopismo jest poświęcone tylko jednemu dziełu sztuki. To wcielenie mojej *idée fixe*, żeby robić magazyn powoli, ale dociekliwie, krążyć wokół jednego tematu, wciągając do dyskusji kolejnych autorów i przedstawiając różne punkty widzenia. Archiwum fotograficzne Hasiora bardzo dobrze się do tego nadaje, to wyjątkowe dzieło.

GB: Powiem na koniec tylko tyle, że czytam oczywiście „Szum”, ale uważam, że powinno istnieć drugie pismo o profilu recenzenckim, o podobnej dostępności i stabilnej pozycji. Powinny istnieć chociaż dwa pisma na równym poziomie, które by ze sobą rywalizowały.

1. Słowa „Bęc zmiana” pojawiają się w piosence *Gloria* z płyty *Podżamy Porno Styropian* (1998); tekst: Krzysztof „Grabaz” Grabowski, Marcin Świetlicki.

2. Chodzi o Andrzeja Przywarę i Adama Szymczyka, kuratorów Galerii Foksal. Zob. hasło „Lisy” w *Słowniczku artystycznym Rastra*, <http://raster.art.pl/archiwa/sloownik/sloowniczek.htm> [dostęp: 2 XII 2019].

3. Jakub Banasiak, *Raster. Macie swoich krytyków. Antologia tekstów*, Stowarzyszenie 40 000 Malarzy, Warszawa 2009.

KSIAŻKI ARTYSTYCZNE DZISIAJ

*Dyskusja z udziałem Katarzyny Michałkiewicz-Hansen, Jana Rośka,
Mimi Wasilewskiej i Ani Witkowskiej prowadzona przez Artura Rogosia*

fot. Krzysztof Chaos Olechnowicz



Artur Rogoś: Zazwyczaj tego rodzaju spotkania, na które prawie zawsze przychodzi niewiele osób, zaczynam od suchara i mówię: „dziękuję, że państwo tak licznie przybyli”. Dziś jednak jest nas nieco więcej, co bardzo mnie cieszy, bo jest to znak, że rozmowy o książkach, nie tylko noblowskich, są w stanie zainteresować większe grono osób. Nasze dzisiejsze spotkanie to świetna okazja, aby od projektantów książek dowiedzieć się, jak wygląda ich warsztat pracy. Dostaliśmy zadanie, by porozmawiać o współczesnych książkach artystycznych, więc dobrze będzie zacząć od pytania ogólnego. Powiedzcie, proszę, czym w ogóle jest książka artystyczna i jak ma się ona dzisiaj. Żeby było łatwiej, zacznijmy od środowiska akademickiego. Aniu?

Ania Witkowska: Moje doświadczenie akademickie to przede wszystkim cztery lata pracy z Danusią Dąbrowską, z którą współprowadziłam Pracownię Książki Artystycznej oraz Publikacji Multimedialnych na szczecińskiej Akademii Sztuki. Uczyłyśmy w niej nie tyle składu i spraw *stricte* technicznych, co raczej myślenia o książce jako projekcie konceptualnym, obiekcie. Do pracowni zawsze chciało zapisać się więcej studentów, niż przewidywały limity przyjęć, co jest pewnie dowodem na to, że książki artystyczne mają się dobrze. Wystarczy spojrzeć na cały regał artbooków w Sztuce Wyboru¹, by się o tym przekonać. Widzę, że ludzie często po nie sięgają, choć nie wiem, jak przekłada się to na statystyki sprzedaży. W każdym razie zainteresowanie książkami artystycznymi jest spore, coraz częściej organizuje się na przykład targi tego rodzaju wydawnictw.

AR: *À propos* książki jako eksperymentu konceptualnego – które książki możemy w ogóle nazwać artystycznymi? Jak wyznaczyć granice ich „artystyczności”?
AW: Książka artystyczna nie ma jednoznacznej definicji i dlatego trudno wtłoczyć ją w jakieś ramy. Co do rozwoju tej formy wydawnictw w Polsce, to wydaje mi się, że lata 90. i początek dwutysięcznych były okresem rozkwitu artbooków. Impuls przyszedł z uczelni artystycznych, zwłaszcza poznańskiej, pojawiały się też photobooki, inspirowane wyglądem zachodnich wydawnictw komercyjnych. Kiedy pracowałam w branży odzieżowej, mogłam obserwować, jak świat sztuki zaczyna przenikać się ze sferą komercyjną a zachodnie trendy powoli pojawiają się w Polsce. Artyści fotograficy, z którymi współpracowaliśmy, realizowali projekty komercyjne, ale i własne prace. Rynek powoli sięgał po sztukę. Dziś widać to na przykład w branży kulinarnej – kiedyś mieliśmy zeszyciki z przepisami i tom *Kuchnia polska*, a dziś cały rynek pięknie wydanych książek.

AR: Jedna z dużych sieci sklepów spożywczych wydała ostatnio kolejną książkę kucharską i to na bardzo wysokim poziomie. Dobrze zaprojektowane książki pojawiają się w obiegu popularnym, masowym. A co wy sądzicie? Janek?

Jan Rosiek: Dla mnie książka artystyczna nie jest zjawiskiem, które ogranicza się tylko do świata sztuki. Jeszcze niedawno wieszczono, że dzięki łatwemu dostępowi do Internetu szybko pożegnamy się z książkami. Tymczasem wartość estetyczna wydawanych publikacji sprawiła, że ludzie mimo wszystko trzymają się druku. Książka artystyczna jest dla mnie właśnie czymś, co przejawia swoją wartość nie tylko poprzez treść czy ikonografię, ale samą formę projektu.

Katarzyna Michałkiewicz-Hansen: Ja też mam problem z definicją książki artystycznej. Kiedyś na dźwięk tego hasła wyobrażano sobie książkę, która jest wynikiem ekspresji artysty, jego pomysłu, konceptu. Teraz natomiast, jak to już podkreślił Janek, pojęcie to obejmuje także publikacje, które są po prostu dobrze zaprojektowane pod względem estetycznym. Ważne jest nie tylko to, co książka ma w środku, ale i jej forma. Dla mnie książka zawsze była bardzo zmysłowym przedmiotem. Była czymś, czego mogłam dotknąć, co mogłam powąchać. Książka artystyczna to coś, co współgra z literacką treścią publikacji, a zarazem przekracza ten czysto literacki wymiar.

Mimi Wasilewska: I ja muszę przyznać, że kiedy dowiedziałam się, że nasza rozmowa będzie przebiegać pod hasłem „książka artystyczna”, pomyślałam, że to duże ograniczenie. Typowe książki artystyczne są przeznaczone dla konkretnego odbiorcy, znajdziemy je raczej w galeriach i muzeach, niż w księgarniach. Co do mojej pracy, to zajmuję się głównie z beletrystyką. To książki popularne, dostępne dla każdego, głównie powieści, ale zdarza się też poezja czy dramat. Uważam, że jestem kimś w rodzaju interpretatora wizualnego, zawsze staram się każdą książkę przeczytać, by później jak najlepiej ją przedstawić, nadać jej estetyczną, zmysłową wartość. Dlatego w ogóle zaczęłam się zajmować projektowaniem. Zobaczyłam kiedyś piękną książkę i po prostu stwierdziłam, że chcę to robić, chcę projektować piękne książki. Czuję się jednak rzemieślnikiem a nie artystą.

AR: Cieszę się, że o tym wspomniałaś, bo wydaje mi się, że najciekawszy jest w tym wszystkim właśnie styk rzemiosła ze sztuką.

AW: W środowisku akademickim zawsze istniał konflikt między grafikami, czyli „rzemieślnikami”, a malarzami, czyli „artystami”. Kiedy zaczynałam pracę jako nauczyciel akademicki, zapytano mnie, czy jestem bardziej artystką czy grafikiem. Idiotyczne pytanie. Pomyślałam, że w jakimś anglosaskim kraju nikomu nie przyszłoby ono do głowy.

AR: Nikt z was nie powiedział jeszcze o innych mediach. Czy uznajecie książkę elektroniczną za książkę i czy ma ona jeszcze przed sobą jakieś perspektywy?

MW: Nie czytam e-booków, kupuję książki papierowe. Marcin Wicha swego czasu dobrze to ujął, mówiąc, że nie rozumie e-booków, bo wszystkie wyglądają tak samo. A przecież każda książka niesie inne treści i wymaga też innego rodzaju pracy. Pamiętam, jak kiedyś napisała do mnie Julia Różewicz z wydawnictwa Afera z prośbą, żebym wybrała font do e-booków. Miałam do wyboru cztery, jeden miał być dla kryminału, drugi dla powieści obyczajowej. To wszystko, cała praca. A ja jednak miałam z tym problem, bo dla mnie książka to jest papier. Irma Boom, projektantka książek, powiedziała ostatnio, że dla niej e-boook to nic więcej jak PDF.

AR: Tak, ale książka elektroniczna to nie tylko e-book. Są przecież także różne projekty eksperymentalne, są książki interaktywne, działające tylko w sieci, z zaprojektowanym tekstem, grafiką, dźwiękiem, które oczywiście nie znajdą masowego odbiorcy. Przyniosłem ze sobą taki kartonik – to jest książka, ma ISBN, wydał ją Ha!art w serii Liberatura, w której ukazują się dziwne rzeczy. Książka nosi tytuł *Spoglądając przez ozonową dziurę*, a jej autorem jest Zenon Fajfer, najsilniejsza postać w dziedzinie liberatury w Polsce. Waszym zdaniem można to uznać za książkę?

AW: Według definicji akademickiej jak najbardziej.

JR: Wydaje mi się, że każdy na własny użytek rozstrzyga, gdzie jest granica między książką a nie-książką. Widziałem jakiś czas temu chociażby świetną publikację Anity Wasik z pracami Oskara Zięty, na której okładce były poprzyklejane kawałki metalu. Forma książki mimo wszystko została zachowana. Ale w przypadku książki Fajfera mamy do czynienia z materiałami, które zazwyczaj nie są używane przez projektantów, jak gumki czy folia. Granica została przesunięta trochę w stronę absurdu, ale myślę, że wciąż można to nazwać książką.

AR: To są oczywiście literackie eksperymenty, raczej nie będziemy już w ten sposób obcować z książką. Mnie interesuje ten styk, o którym wspomnieliście w zasadzie wszyscy. To, że wrażliwość artystyczna projektanta ujawnia się nie tylko w książkach-obiektach, ale też przenosi się na poziom popularny. Mam takie niepoprzedzone żadnymi badaniami wrażenie, że w ostatnim pięcio- czy dziesięcioleciu doświadczamy renesansu w dziedzinie projektowania książek. Pamiętam czasy, kiedy większość książek dostępnych na rynku, poza nielicznymi wyjątkami, po prostu kłuła w oczy albo, w najlepszym razie, była nijaka. Czy jest to rzeczywiście jedynie moje subiektywne odczucie, czy jakaś zmiana w tym zakresie jednak się dokonała?

JR: Mam wrażenie, że ta zmiana jest, paradoksalnie, zasługą e-booków. Odpowiedzią na ich unifikującą funkcję stało się pytanie o to, czym książka powinna być. Jeśli ludzie mają książkę jedynie przeczytać, to mogą ją ściągnąć na czytnik, ale jeśli chcą ją posiadać, to zależy im nie tylko na jej treści, ale też estetyce.

AR: Książka drukowana jest dziś trochę tym, czym płyta winylowa.

AW: Mimi wspomniała o kwestii czcionek, więc powiem o jeszcze jednej rzeczy. Otóż licencje na fonty do e-booków są bardzo drogie, dużo droższe niż licencje na czcionki do tradycyjnego składu. Ta proporcja pokazuje, że jesteśmy w niszy. Z drugiej jednak strony niedawne targi książki w Gdańsku udowodniły, że istnieje silne zapotrzebowanie na dobre publikacje. Ludzie wychodzili z nich z całymi naręczami książek, niektóre stoiska już pierwszego dnia były puste. Czytanie stało się formą rytuału. To nie PRL, kiedy, jak to wspominam, wszyscy czytali kryminały. Przychodziła jesień i wszyscy sięgali po książki. Dziś czytanie to jednak pewien luksus.

KMH: Renesans, skoro o nim mówimy, przeżywa też ilustracja książkowa. Mamy coraz więcej młodych ilustratorów. Odbiorca komercyjny jest z roku na rok coraz bardziej świadomy estetyki, jaką oferują lepsi projektanci. Wydaje mi się, że kiedyś ilustracja w ogóle nie odgrywała roli w komercyjnych czy reklamowych realizacjach, a teraz zyskuje na sile. Zazdroszczę mojemu synowi tego, że kiedy wchodzimy do księgarni, to mamy duży wybór pięknie zaprojektowanych i zilustrowanych książek. A pamiętam jeszcze czasy, gdy szperałam w antykwariatach w poszukiwaniu dobrych książek, bo te stare były świetnie zaprojektowane, miały świetne ilustracje, drukowano je na dobrym papierze. To było coś zdecydowanie lepszego od tej szarzyzny, która dominowała jeszcze jakiś czas temu.

AR: Okazuje się, że zrobiliśmy się zgodni. Wolałbym, aby był między nami jakiś mały spór. Rzeczywiście, wśród czytelników wzrosła w ostatnich latach świadomość

estetyki książki. Ja akurat miałem szczęście przez długi czas pracować w wydawnictwie, które przywiązywało dużą wagę do estetyki, ale widziałem, co dzieje się wokół. I w pewnym momencie, w 2008 roku, zadebiutował Karakter, który był powiewem świeżości, a później to zaczęło pączkować. Znacie pewnie to doświadczenie oglądania na targach stoisk uniwersyteckich. Idzie się tam tylko po to, co potrzebne, i szybko ucieka. Smutni ludzie, smutne książki. To bardzo deprymujące miejsce. W ostatnich latach pojawiły się jednak pięknie zaprojektowane publikacje na stoiskach Instytutu Badań Literackich PAN. To bez mała jakiś przewrót kopernikański.

MW: To jest akurat zasługa Roberta Olesia, który robił te książki. Miałam szczęście uczestniczyć w dwóch organizowanych przez niego kursach. Mniej więcej dziesięć lat temu Robert zaczął też wydawać książki poświęcone typografii i projektowaniu. Pojawienie się Karakteru było znakiem, że małe wydawnictwa też mają szansę na rynku. Przemek Dębowski założył, że wydawnictwo będzie wydawać to, co chce, i jak chce. Dla mnie kilka lat temu tak zaprojektowane książki i okładki były szokiem. Nie miały tych dziwacznych zdjęć i esów-floresów. Teraz tego rodzaju wydawnictw jest więcej, bo są i Warstwy, i wydawnictwa Wolno, Lokator, W Podwórku, czy nawet wydawnictwo Tajfuny, które teraz obchodzi rok istnienia. To małe wydawnictwo, które założyły dziewczyny chcące wydawać i promować literaturę azjatycką. Szczęśliwie okazało się, że na ich książki jest popyt. Ale nie wszędzie jest tak dobrze, jeśli chodzi o stronę projektową. O ile wydawnictwa Afera i Książkowe Klimaty kładą duży nacisk na estetykę, o tyle w innym wydawnictwie usłyszałam, że nikomu na tym nie zależy, bo nikt nie ma o estetyce pojęcia. Zastanawiam się, czy to jest specyfika dużych wydawnictw, które marketingowo wykorzystują zwłaszcza okładkę, i już nie myślą o tym, jak zaprojektowana jest cała reszta książki.

AR: U dużego wydawcy w zarządzie siedzi prezes Excel i to on wylicza, co się opłaca. Mały wydawca też potrafi liczyć, ale częściej macha ręką na cyferki, bo robi książki z innych pobudek. Wydaje mi się, że estetyczna zmiana idzie właśnie z dołu, od mniejszych wydawców.

JR: Wzrost zainteresowania estetyczną wartością książek to też efekt kaca po tym, jak kultura zachłysnęła się możliwościami, jakie dwadzieścia lat temu dawała grafika cyfrowa. Te wszystkie programy w rodzaju Photoshopa sprawiły, że nastąpiła wtedy fala najbrzydszych okładek, jakie świat widział. Dlatego wraca się teraz do tradycyjnego projektowania. Nawet jeśli ilustracje powstają na komputerach, to często nawiązują do klasycznej grafiki, nie ma już tych okropnych postaci na bezkresnych planach laserowych.

AW: Aż tak różowo to jednak nie wygląda. Osoby, które chcą rozpocząć studia w Akademii, najczęściej rysują mangi albo marzą o projektowaniu gier komputerowych. Ta cyfrowość, choć w innym wydaniu, wciąż się mocno przebija, po książkę drukowaną sięgają raczej świadomi pasjonaci. Dla młodych ludzi głównym źródłem informacji jest Internet, w związku z czym w szkołach wprowadzono niedawno cyfrowe podręczniki. Wyniki egzaminów gimnazjalnych, choćby w szkole mojej córki, pokazały, że pomysł się nie sprawdził. Cyfrowe książki miały unowocześnić szkołę, tymczasem okazało się, że percepcja młodego pokolenia nie pozwala na dobre przyswojenie ich treści. Młode pokolenie wchodzi w edukację

cyfrową, ale póki co na zasadzie prób i błędów. Cyfrowość jednak nie do końca człowiekowi służy.

AR: Być może ta papierowa kontrreformacja to łabędzi śpiew innego myślenia, a dzieci, które będą dorastały za dziesięć, piętnaście lat nie będą miały potrzeby kontaktu z papierową książką. Może ich pierwszym czytelnicznym doświadczeniem będzie kontakt z takim czy innym urządzeniem cyfrowym – tego oczywiście nie wiemy. Chciałem was zapytać, jakie trendy dostrzegacie we współczesnym projektowaniu. W całej masie fajnych projektów da się wychwycić pewne mody, style, poczynawszy od okładek, ale też doboru fontów, papieru... Jak to widzicie? Co czuć w powietrzu?

AW: Dwa najbardziej widoczne trendy to kolaż i ilustracja, tak to przynajmniej widzę. Poza tym wiele osób projektuje fonty. Nie wiem, jak to przekłada się na ich wykorzystywanie przez wydawnictwa, ale zainteresowanie typografią jest wśród młodych ludzi wyraźne.

JR: Ja mam wrażenie, że i u przeciętnego projektanta, i u przeciętnego odbiorcy wzrasta świadomość materii. Liczyć zaczyna się papier, na jakim wydrukowana jest książka, to, czy ma miękką czy twardą oprawę, jaki kolor ma kapitałka. To nie są już wyłącznie pragmatyczne decyzje.

AR: Liczy się książka jako całość.

JR: Tak, liczy się nie tylko grafika czy dobry skład, ale jakość całości, dobór materiałów.

KMH: Ilustracje i kolaż faktycznie pojawiają się coraz częściej. Zwykłe zdjęcie przestało wystarczać. Marki modowe też przechwyciły kolażowe wzory, widzę je na ubraniach, ostatnio też wpadła mi w oko pościel z kolażowym nadrukiem.

AR: Część młodych projektantów sięga po motywy i techniki popularne w czasach, których nie mogą pamiętać, bo byli wtedy albo bardzo młodzi, albo jeszcze się nie urodzili.

KMH: Wśród ilustratorów widać zwrot ku estetyce lat 70., 60., a niekiedy wręcz 40. czy konstrukttywizmowi. Młodzi często biorą sobie na warsztat jakąś dekadę i świadomie cytują charakterystyczne dla niej motywy, co jest twórcze i daje bardzo szerokie spektrum możliwości.

MW: O trendach w projektowaniu książek trudno mi mówić, bo rynek jest bardzo różnorodny. W magazynach zwraca ostatnio uwagę wysoka estetyzacja i pewien rodzaj wysublimowania. Niedawno pojawiło się na rynku pismo „Kraft”, które ma przepiękne zdjęcia w minimalistycznym klimacie i drukowane jest na wspaniałym papierze. Zamieszczane są w nim wywiady z rzemieślnikami, twórcami, artystami. Tego rodzaju magazynów pojawia się w Polsce coraz więcej.

AR: Chciałbym poprosić, abyście opowiedzieli, jak się wam pracuje ze zleceniodawcami. Powiedzieliśmy już sobie, że świadomość wydawców rośnie, czego efektem jest wiele fajnych publikacji. A jak to wygląda od kuchni? Czy miewacie problemy z przekonaniem wydawców do własnych wizji. Czy trzeba ich mocno namawiać?

JR: Wydawca zazwyczaj nawiązuje kontakt z projektantem, którego dorobek zna, wie zatem, czego może się spodziewać. Bardziej problematyczny jest kontakt projektanta z autorem, który często jest bardzo silnie przywiązany do swojej wizji książki. Projektując katalogi dla Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia, bardzo często miałem kontakt z ludźmi, którzy są świetnymi artystami wizualnymi, rzeźbiarzami, malarzami. I zdarzało się tak, że wojna

pomiędzy mną a artystą toczyła się do ostatniego dnia projektu, którego termin oddania i tak był już wcześniej przesuwany.

AW: Zgadzam się z Jankiem. Większość książek, które składam, to publikacje artystów lub książki im poświęcone. Pracuję między innymi dla Wydawnictwa Kolegium Sztuk Wizualnych Akademii Sztuki w Szczecinie², i to bywa strasznie trudna praca. To paradoksalne, że pracuję z ludźmi ze swojego środowiska, z którymi się znamy, przyjaźnimy i szanujemy, ale kiedy dochodzi do współpracy, to ja przestaję być dla nich partnerem do rozmowy. Oczywiście nie zawsze tak jest, ale się zdarza. Znacznie lepiej niż z artystami pracuje mi się z naukowcami – teoretykami i historykami sztuki czy filozofami. Myślę, że to jest kwestia ego, artyści często starają się narzucić projektantom własne wizje. W zeszłym roku miałam kilka takich toksycznych projektów. Przyznam, że po raz pierwszy zaczęłam się zastanawiać, czy chcę jeszcze pracować w tym zawodzie, bo dla mnie jako człowieka to po prostu przykre doświadczenie. Nie zawsze jestem w stanie mentalnie je udźwignąć. Ale z drugiej strony pojawiliście się wy, czyli Części Proste³. Współpracowałam z wami po raz pierwszy i po raz pierwszy miałam wrażenie, że przyszedł do mnie ktoś przygotowany, ktoś, kto wie, na czym polega moja praca.

AR: Tak jak powiedzieliśmy wcześniej – w ten sposób działają mali wydawcy.

AW: Nie chciałabym do końca ulegać tej kategoryzacji, bo bywa różnie. Zawsze spotykam się z człowiekiem i staram się wysłuchać drugiej strony. Niczego nie narzucam, nie demonizuję sytuacji. Staram się wyjść naprzeciw. Czasami zdarza się, że ktoś nie chce prowadzić dialogu i stosuje wręcz przemocowe rozwiązania. Uważa, że skoro za coś płaci, to może o wszystkim decydować, narzucać swoją wizję. W takich przypadkach zaczynam być ostrożna, a kiedy czuję, że nie będzie między nami pola do rozmowy, odmawiam współpracy.

KMH: Janek słusznie zauważył, że wydawcy zazwyczaj wiedzą, do kogo i po co dzwonią. Ja miałam problem ze współwydawcą książki. Projektowałam okładkę do komiksu wydawanego w kooperacji przez instytucję i większego wydawcę. Dla tej drugiej strony moja okładka okazała się zbyt artystyczna, nie do końca czytelna. Stanęło jednak na tym, że nie musiałam jej zmieniać, i dobrze, bo była fajna i się sprawdziła. Ale ten moment niezrozumienia jakoś się na mnie odbił. Dlatego też za każdym razem, gdy ktoś się do mnie zgłasza, proszę, by przejrzał moje portfolio i Instagrama, żeby zorientował się, gdzie są moje granice.

AW: Na gdańskiej Akademii, gdzie zaczęłam uczyć na studiach niestacjonarnych, *design thinking* wpisany jest jako przedmiot w siatkę zajęć. Chodzi o to, by studenci potrafili merytorycznie uargumentować swoje wybory, by potrafili uzasadnić, dlaczego stosują takie a nie inne rozwiązania. Jedna trzecia oceny pracy dyplomowej to ocena prezentacji pracy i obrony publicznej. Myślę, że to dobrze przygotowuje studentów do kontaktu z odbiorcą. Wprawdzie przyjmuje się, że artysta o swoim dziele nie powinien mówić, ale świat tego od nas wymaga. Stąd tak duża popularność oprowadzań kuratorskich, na które przychodzą dociekliwe osoby chcące poznać, dowiedzieć się, zapytać...

JR: Nawiążę jeszcze do kwestii współpracy z małymi i dużymi wydawcami. Kiedy pracuję z małym, mogę bez problemu skontaktować się z redaktorem i osobą bezpośrednio

odpowiedzialną za projekt – system komunikacji jest bardzo prosty. Natomiast w przypadku pracy dla większych wydawnictw bawimy się w zasadzie w głuchy telefon. Ktoś z firmy rozmawia ze mną, potem przekazuje to, co powiedziałem, pani z marketingu, a ona dzwoni do szefa, który najczęściej niczego już z tego ciągu tłumaczeń nie rozumie i mówi: „głupie”. Tak to często wygląda. I tu rodzi się frustracja projektanta, który konfrontuje się z machiną, jaką jest duże wydawnictwo. A my jednak chcemy tak trochę zbawić świat, projektując piękną książkę, i autor często staje po naszej stronie, ale duży wydawca, który ma dokładne wyliczony budżet, już nie. Jeśli chce przyciągnąć czytelnika, to woli zainwestować w reklamę niż w projekt.

AR: Który z projektów, nad którymi pracowaliście w ostatnich latach, cieszy was najbardziej?

MW: Jeśli chodzi o skład, to ważne są dla mnie dwie książki tej samej autorki, Kateřiny Tučkovéj, wydane przez Wydawnictwo Afera. Pierwsza⁴ to historia szeptuch, na które w Czechach mówiło się boginie. Wymyśliłam sobie, że wykorzystam znak mnożenia, ponieważ historie podczas lektury się namnażają, wątki nakładają się na siebie. Użyłam też motywu haftu krzyżkowego z regionu, w którym rozgrywa się akcja książki. Z każdym kolejnym rozdziałem motyw rozbudowuje się, aż do pełnego wzoru. Bardzo zależało mi na pracy nad tą książką, ponieważ jej czeską edycję zaprojektował Martin Pecina, który jest moim guru. Zlecenie dostałam, ponieważ napisałam do Julii Różewicz, że bardzo mi na tym zależy, a pieniądze się nie liczą. Wtedy jeszcze nie współpracowałyśmy ze sobą na stałe. Kilka tygodni po tym, jak książka ukazała się w Polsce, Pecina przyjechał na TypoLuba⁵ do Lublina ze swoim wykładem. Oczywiście od razu poszłam do niego z książką, pomysł bardzo mu się spodobał. Dla mnie to był rodzaj namaszczenia. Druga książka, *Wypędzenie Gerty Schnirch*, wyszła w tym roku. Wymyśliłam, że skupię się na literze G, która będzie graficznie wyznaczać drogę głównej bohaterki, ale też drogę czytelnika. Na pierwszej stronie jest pisana jakby szwabachą litera, a na niej naniesione punkty: 1, 2, 3, 4, 5. Na początku każdego rozdziału zostają już same cyfry, a tytuł każdej części znajduje się przy kolejnym numerze. Pod względem typograficznym te dwie książki są moimi ulubionymi.

KMH: *Pyszna środa* to moja pierwsza i jak dotąd ostatnia książka dla dzieci. Praca nad nią przełamała moje myślenie o ilustracji. Zanim ją zrobiłam, przez kilka lat pracowałam jako projektantka, a ilustrację i rysunek robiłam raczej do szuflady. Pracując nad tą książką, musiałam skupić się na ilustrowaniu, tworzeniu postaci, na myśleniu nieprojektowym, narracyjnym, dzięki czemu wzbogaciłam swój warsztat. Postać bohaterki pojawia się w książce może dziesięć razy, a ja narysowałam ją w sumie z pięćdziesiąt razy, także w sytuacjach, których w książce nie ma, ale pojawiły się w mojej wyobraźni. Usłyszałam kiedyś, że ilustrator jest kimś, kto dopowiada historię nie tylko w formie graficznej, ale też narracyjnej – to zdanie mocno utkwilo mi w pamięci i stąd to moje rozrysowywanie historii bohaterki. Do zilustrowania *Pysznej środy* wykorzystałam w zasadzie dwa kolory pantone’owskie. Pomyślałam, że dobrze będzie ograniczyć się do nich i co najwyżej spróbować je na siebie nałożyć. Lubię ten efekt narracyjności i jednoczesnej oszczędności w formie graficznej. Mimi robiła skład

książki, ale razem wybieraliśmy format, wykończenie i tak dalej, więc to jest wspólne dzieło. Mamy odmienne poczucie estetyki, ale jeśli dwie osoby potrafią ze sobą rozmawiać, konfrontacja odmiennych upodobań może jedynie sprawić, że obie będą się rozwijać.

JR: Moją najważniejszą książką jest monografia Dominika Lejmana, którą robiłem dla CSW Łaźnia, ponieważ sam Dominik ma bardzo silny charakter i nie jest skory do ustępstw, jeśli chodzi o pomysły. Pewnie chciał ją zrobić sam, ale nie zna się na programach komputerowych, więc potrzebował grafika. Udało mi się przeforsować swój pomysł, z czego jestem bardzo dumny, bo była to droga przez mękę. Bardzo współczuję redaktorkom tej publikacji, które w środku nocy budziły telefony. Najbardziej cieszy mnie w tej książce okładka, nawiązująca do malarstwa Lejmana, dla którego charakterystyczne są projekcje na obrazach. Żeby je odwzorować, skorzystałem z nieco archaicznego, ale mam wrażenie, że powracającego teraz do łask, stylu starych odpustowych pocztówek. Takiego lipnego trójwymiaru. Jedną z prac Dominika zreprodukowałem w kilku klatkach na papierze soczewkowym i umieściłem na okładce. Artysta był przeszczęśliwy, bo okładka wyglądała niemal tak jak jego prace. A trzeba przy tym zaznaczyć, że każdy pomysł sprowadzenia jego ruchomych tworów do dwuwymiarowej grafiki uznawał za ujmę. Wykoncypowałem, jak zrobić ruchomą okładkę i jestem bardzo zadowolony z tego projektu.

AW: Ja się cieszę na wszystkie nadchodzące książki. Wiele z nich jest w procesie i czekam aż się zmaterializują. Postrzegam je przede wszystkim jako możliwość kooperacji z ludźmi. Moja ulubiona to *Sny o potędze*, wydane w 2011 roku przez Centrum Kultury Zamek w Poznaniu. Współpracowałam z Agatą Rogoś, która obdarzyła mnie dużym zaufaniem. Cieszę się też, że robię coraz więcej książek, a najlepiej wspominam te, przy których dobrze się pracowało. Dlatego lubię *Anioły nie znają wstydu* i mile wspominam współpracę z Julitą Wójcik i Nagrobkami. Duży sentyment mam też do książki, którą składałam w pierwszym trymestrze ciąży, kiedy bardzo źle się czułam. *Znajomi znad morza* to takie dziecko, które urodziłam po półtora roku. Wcześniej musiałam zorganizować budżet, zrobić wystawę, odgrzebać materiały archiwalne kolektywu, który założyliśmy jako studenci. Przeszłam przez każdy etap pracy nad tą książką, jestem też jej współredaktorką – wykonałam kolosalną pracę. Mam wrażenie, że wyszła z tego ważna książka opisująca lokalne środowisko.

AR: Świetnie opowiadacie o swoich projektach. To dobrze, że gospodynie zaprosiły tylko czworo projektantów, bo poszedłbym z torbami. Każdą książkę chcę kupić! Dziękując wam, chciałbym jeszcze zwrócić uwagę na to, że nie narzekaliśmy. To optymistyczna wizja, zakończymy, dziękuję wam bardzo.

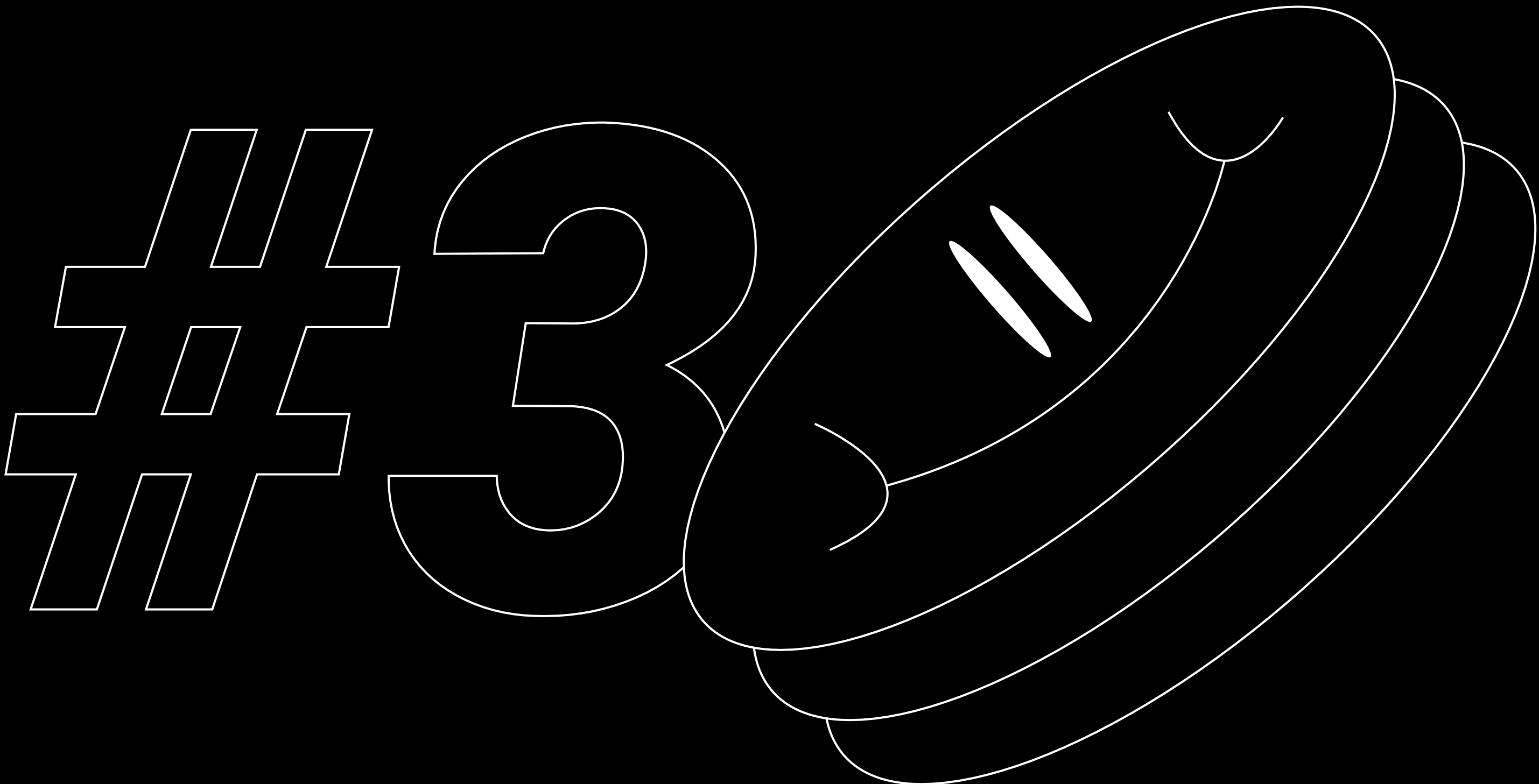
1. Księgarnia znajdująca się na terenie kompleksu Garnizon w gdańskiej dzielnicy Wrzeszcz, pełniąca też funkcję galerii oraz kawiarni.

2. Dawniej: Wydawnictwo Naukowe Wydziału Malarstwa i Nowych Mediów Akademii Sztuki w Szczecinie.

3. Gdańskie wydawnictwo założone przez Artura Rogosia i Małgorzatę Ogonowską. Ania Witkowska zaprojektowała wydaną przez nie książkę Marcina Borchardta *Anioły nie znają wstydu. Transgresja w kinie Nowego Jorku* (2018).

4. Kateřina Tučková, *Boginie z Žitkovéj*, przeł. J. Różewicz, Wydawnictwo Afera, Wrocław 2014.

5. Międzynarodowe Spotkania Typograficzne „TypoLub”; zob. <https://teatrn.pl/typolub/> [dostęp: 5 I 2020].



KRYTYKA I RELACJONOWANIE WYDARZEŃ ARTYSTYCZNYCH W INTERNECIE

*Rozmowa z udziałem Jakuba Banasiaka, Łukasza Guzka i Aleki Polis
prowadzona przez Aleksandrę Grzonkowską i Annę Ratajczak-Krajkę*

fot. Krzysztof Chaos Olechnowicz



Aleksandra Grzonkowska: Cieszę się, że udało nam się połączyć ze wszystkimi dzisiejszymi rozmówcami, ponieważ w związku z pandemią musimy korzystać z Zooma, a robimy to po raz pierwszy.

Anna Ratajczak-Krajka: Będziemy dziś rozmawiać o blogach, które zaczęły pojawiać się w przestrzeni Internetu mniej więcej w połowie lat 90., ale przed wszystkim na początku lat dwutysięcznych. Opowiedzcie, proszę, na początek o tym, jak wyglądało wasze zetknięcie się w Internecie.

Aleka Polis: Moje doświadczenia z Internetem i w ogóle ze sztuką cyfrową zaczęły się jeszcze na studiach, w drugiej połowie lat 90. To były czasy, kiedy ludziom Internet mylił się z internatem, więc gdy pytałam kogoś, czy ma dostęp do Internetu, wychodziły z tego różne nieporozumienia. Na piątym roku studiów przeniosłam się do Gliwic i mieszkalam z informatykami. Byliśmy podpięci do Internetu Politechniki Śląskiej. Muszę przyznać, że tworzyliśmy zamkniętą grupę. Liczyli się dla nas tylko znajomi, którzy mieli dostęp do Internetu i mieli maila. To trwało chyba z pół roku. Pamiętam, że bardzo wcześnie zaczęłam zajmować się grafiką komputerową. Profesorowie nie za bardzo wiedzieli, co ze mną zrobić, bo studiowałam na wydziale malarstwa. Pracę magisterską zrobiłam własną techniką, przy użyciu skanerów ręcznych, i mój promotor zastanawiał się, czy w ogóle dopuścić mnie do obrony. Jakoś się udało, zaliczyłam nawet dyplom na ocenę bardzo dobrą, a moja praca wylądowała później na pierwszej edycji Rybiego Oka. Jeśli chodzi o wydawnictwa internetowe, to w Katowicach wciągnęła mnie w to nieżyjąca już Violetta Sajkiewicz. Dość szybko poznałam HTML i zaczęłam robić własne strony. Zaprojektowałam między innymi stronę „Opcji”, pamiętam też powstanie „Artpapieru”.

AG: Zanim przejdziemy do historii Obieg TV, poprosimy jeszcze Jakuba o to, by opowiedział nam o swoich doświadczeniach z Internetem.

Jakub Banasiak: Ja nigdy nie zajmowałam się programowaniem czy informatyką. Nie umiem zaprojektować strony, HTML to dla mnie czarna magia. Urodziłem w roku 1980, więc kiedy wchodził Internet, miałem jakieś 15–17 lat. Pierwsze internetowe doświadczenie, jakie pamiętam, to Pesto, czyli blog Michała Kaczyńskiego, oraz internetowy „Raster” – czyli okolice 2000 roku. Natomiast swojego bloga założyłem w roku 2006. Nazywał się Krytykant i był jednym z kilku blogów o sztuce, które pojawiły się w tym czasie. Warto może dopowiedzieć, że wtedy jeszcze nie było Facebooka czy Instagrama, a blogi czytało się trochę jak gazetę. Internet nie był równoległą płaszczyzną naszego funkcjonowania – tak jak dzisiaj – przysiadano się do niego na chwilę, a potem żyło w realnym świecie. Punktem odniesienia dla blogów o sztuce były więc tradycyjne media, przede wszystkim prasa, w której krytyka artystyczna toczyła się swoim odwiecznym, niespiesznym rytmem... Blogi zdynamizowały komunikację, były narzędziami szybkiego reagowania, a że miały opcję dodawania komentarzy, prowokowały też do dyskusji. Nie były zamkniętymi elitarnymi forami, ale egalitarną platformą, na której każdy mógł zabrać głos. Można powiedzieć, że były pierwszą rysą, jaka pojawiła się na cielsku tradycyjnych mediów – mediów, które dziś już w zasadzie nie istnieją.

AG: Powiedziałeś o tym, że do Internetu się „przysiadano”, co od razu skojarzyło mi się z instytucją kawiarenki internetowej. Łukasz Guzek swojego czasu taką prowadził. Łukaszu, jak zaczęła się twoja historia ze spam.art.pl?

Łukasz Guzek: Zaczęło *ab ovo* – swój pierwszy komputer kupiłem w 1988 roku. Sam już nie wiem, ile komputerów miałem od tego czasu, ale samochody tylko trzy, co dość dobrze obrazuje kierunek rozwoju współczesnej cywilizacji. Pocztę internetową założyłem około 1995 roku. W Krakowie działała wtedy firma Peter Pan, gdzie miałem konto pocztowe, tylko że nie miałem do kogo z tego maila pisać. Nikt z moich znajomych nie miał konta. Jedyny znany mi wtedy adres to mail Zachęty, która miała jeden mail dla całej instytucji. Potem adresu dorobił się Bunkier Sztuki, w którym przez pewien czas robiłem różne rzeczy jako kurator, ale i tam adres był jeden na całą galerię. Komunikacja z Bunkrem wyglądała tak, że pisało się maila, który odbierała sekretarka, drukowała go, szła z nim do dyrektora, dyrektor pisał odpowiedź ręcznie na wydruku, a sekretarka przepisywała ją i wysyłała. To zresztą nie tylko przypadek Bunkra. Komunikowałem się w ten sposób także z Zachętą czy Zamkiem Ujazdowskim, ale pisałem też do kolegów za granicą. W tym czasie prowadziłem w Krakowie Galerię QQ i zaprojektowałem jej stronę internetową, która zresztą wisi do dziś. Kurs robienia stron zorganizowała Marta van der Haagen, która zajmowała się Internetem w Zamku Ujazdowskim.

AG: Czyli okazuje się, że Marta van der Haagen jest ważną postacią i Łukasza, i dla Aleki, która przejęła po niej prowadzenie strony Zamku.

AP: Na początku XXI wieku przeprowadziłam się do Warszawy i dosyć szybko nawiązałam współpracę z Centrum Sztuki Współczesnej. Marty van der Haagen nigdy osobiście nie poznałam, ale przejęłam po niej stronę Zamku. Mieszkalam wtedy u Zofii Kulik w Łomiankach i z tych Łomianek dojeżdżałam na rowerze około czwartej rano do CSW. Tylko tam miałam Internet. Siadałam sobie i zamieszczałam informacje na stronach internetowych. Tak właśnie zaczęła się moja współpraca z CSW. Robiłam też różne filmowe animacje do wystaw, a potem pojawił się „Obieg”. W 2004 roku w sprawie uruchomienia „Obiegu” w Sieci skontaktował się ze mną Adam Mazur. Wtedy też wpadłam na pomysł, by robić wideoreportaże z wystaw i zamieszczać je na stronie pisma. Tak by każdy mógł na nią wejść i obejrzeć wystawę. Wojciech Krukowski, który był wtedy dyrektorem Zamku, przystał na tę propozycję.

ŁG: Pamiętam, jak intensywnie pracowała wtedy Aleka. Spotkaliśmy się kiedyś na WRO i zobaczyłem, że masz kontuzjowany palec. Nadwerżyłaś sobie ścięgna od pracy z myszką. Ta praca przy komputerze zamieniła się w rodzaj całkiem cielesnego doświadczenia. Opowiadałaś wtedy, że leczyłaś kontuzję jakimiś metodami, które stosują sportowcy.

AP: Teraz już tego dobrze nie pamiętam, ale faktycznie miałam taką kontuzję. Pamiętam też, że czasem myślałam o sobie jako o cyborgu. Czułam, że jestem połączona ze sprzętem, z okiem przesłoniętym klapką kamery. Tak się czułam...

ŁG: Tak, pamiętam to, myśmy nawet rozmawiali o jakichś wspólnych projektach dla spam.art.pl, ale ty byłaś wtedy bardzo mocno skoncentrowana na swojej pracy.

To zresztą może rzecz specyficzna dla tych portali, że każdy robił swoje rzeczy, więc rzadko dochodziło do współpracy. Myśmy mieli spam.art.pl, Łukasz Gorczyca miał „Raster” i tak dalej. Wprawdzie spotykaliśmy się, wymienialiśmy informacjami, ale każdy chciał jednak eksplorować Internet na własną rękę

AP: Szkoda, że strony, które kiedyś tworzyliśmy, teraz są często niedostępne. To wszystko powinno być przecież w jakiś sposób zdokumentowane i upowszechniane. Zamek Ujazdowski upublicznił archiwum „Obiegu”, ale od jakiegoś czasu podobno trwają prace „konserwatorskie”. To archiwum nie zawiera niestety pierwszej odsłony strony internetowej pisma. Pytałam o nią ostatnio Grzegorza Borkowskiego, który powiedział mi, że gdzieś jest, ale nie ma do niej bezpośredniego dostępu.

ARK: Jakubie, a jak ty ogarniałeś tę przestrzeń? Co sprawiło, że postanowiłeś włączyć się do blogosfery?

JB: W moim przypadku też zaczęło się od Adama Mazura. Najpierw jako Krytykant udzielałem się na forum „Obiegu”, Adam mnie wtedy zauważył i zaprosił do współpracy. Wtedy blog Krytykant zaczął działać przy „Obiegu”, a ja wkrótce dołączyłem do redakcji pisma. Później wszystko potoczyło się szybko, zaczęliśmy z Adamem, Aleką, Marcinem Krasnym i Grzegorzem Borkowskim pracować nad nową stroną „Obiegu”. Spotykaliśmy się co tydzień w baszcie Zamku na kolegiach redakcyjnych. Tę nową stronę zaprojektował Tymek Borowski. Założenie było takie, żeby blogi – nie tylko mój, ale też Izy Kowalczyk, Magdy Ujmy, Piotra Bazylko, Krzysztofa Masiewicza i innych – pojawiły się jako integralna część strony. Tak było już na poprzedniej stronie „Obiegu”, bodaj z 2004 roku, dzięki której zaczął się renesans pisma po niemal dekadzie przerwy. Jednak na nowej stronie tradycyjne teksty i nowe media – nie tylko blogi, ale też telewizja wernisażowa Aleki czy „Artmix” – miały złożyć się na jedną, spójną i jak najszerszą platformę prezentacji i wymiany myśli.

AG: Jak postrzegacie zmianę języka krytyki artystycznej w tym czasie? Jakim wy sami operowaliście językiem i jakie tematy was wtedy interesowały? Aleko, jakim kluczem kierowałaś się, wybierając wydarzenia do prezentacji w swojej telewizji?

AP: Często kierowałam się intuicją. Szczerze mówiąc, na początku filmowałam w zasadzie wszystko. Gdziekolwiek się pojawiałam, miałam ze sobą kamerę. Dopiero po kilku miesiącach zaczęłam używać kamery bardziej świadomie, performować sytuację, kadrować tak, by chwycić dzieło i twarz komentującego je artysty. To był rodzaj eksperymentu, więc dopiero po pewnym czasie doszłam do wprawy. Pamiętam, że pierwszym filmem, co do którego miałam poczucie, że naprawdę dobrze wyszedł, był film z wystawy Ryszarda Woźniaka *Plądrografia*. Postrzegałam go jako moment przekroczenia jakiejś granicy, poczułam, że filmując tą zwykłą, prostą kamerą, też jestem artystką.

ARK: Tworzyłaś telewizję internetową przez dziesięć lat, nagrałaś mnóstwo odcinków. To musiał być bardzo intensywny czas w twoim życiu. Jak doszło do zakończenia tego projektu?

AP: Cóż, „Obieg” po prostu przestał istnieć w dotychczasowej formie. Ówczesna dyrekcja proponowała mi wklepywanie informacji na stronę internetową. Odpowiedziałam

im, że wolę sprzątać, niż wykonywać taką robotę. I to był moment, kiedy rozpoczęłam kolejny etap w moim życiu. Zaczęłam myć galerie i pisać manifesty *Rosa Rotes*, nawołując do siostrzeństwa i równości. W redakcji „Obiegu” został jedynie Grzegorz Borkowski. Ja zarzuciłam na jakiś czas filmowanie, odłożyłam kamerę. Poza tym na wernisażach częściej pojawiali się ludzie, którzy nagrywali komórkami. To też miało znaczenie. Teraz jednak zastanawiam się, czy nie pora wrócić do robienia filmów. Muszę przyznać, że brakuje mi tego medium.

AG: Kuba, a jak było w twoim przypadku? Twoje teksty zawsze wzbudzały emocje, co widać po liczbie komentarzy, które się pod nimi ukazywały.

JB: Mam wrażenie, że te komentarze wynikały z głodu dyskusji, debaty wokół sztuki aktualnej, w której wtedy, przypomnijmy, mnóstwo się działo. Krytyka artystyczna nie wyglądała wówczas tak jak teraz, gdy mamy kilka tytułów internetowych, a kompetentne recenzje i teksty krytyczne ukazują się też w prasie wysokonakładowej – dziennikach, kwartalnikach, tygodnikach, Internecie. Właściwie trudno wskazać dziś tytuł, w którym krytyka nie rozumiałaby sztuki współczesnej. Jednak około roku 2004–2006 porządnej krytyki było niewiele. Dorota Jarecka pisała do „Gazety Wyborczej”, Piotr Kosiewski i Magda Ujma do „Kresów”, Monika Małkowska w „Rzpie”, ale dyskusje toczyły się w zamkniętych przestrzeniach, wewnątrz środowiska. Przypomnę, że w internetowym „Rastrze” nie było możliwości dodawania komentarzy pod tekstami. Blogi dały zatem możliwość toczenia dyskusji na bieżąco – tak jak dzisiaj dyskutujemy na bieżąco na fejsie i jest to coś oczywistego; wówczas nie było. Z drugiej strony, ja celowo pisałem nie tylko o tym, co mi się podoba, ale uprawiałem też krytykę negatywną, więc i to było zapewne powodem dużej liczby polemicznych komentarzy. Nie chcę tu uderzać w kombatancki ton i przekonywać, że „kiedyś to było”, ale faktem jest, że czas powstawania blogów o sztuce był heroicznym momentem w naszej krytyce. Toczono na ich łamach dyskusje błyskawicznie zamieniały się w działania, były załączkiem wielu inicjatyw, powracały echem w rozmowach, na wernisażach, w kolejnych tekstach.

AG: Łukasz, ty również bardzo szybko reagowałeś na to, co działo się na scenie artystycznej. Na bieżąco tworzyłeś chociażby archiwum procesu Doroty Nieznalskiej. Chciałybyśmy jednak przede wszystkim zapytać o twoje teksty dotyczące sztuki performance. W jaki sposób kształtowałeś swój język i jak dobiebrałeś tematy, o których chciałeś pisać dla szerszego grona odbiorców?

ŁG: Pozwólcie, że dopowiem jeszcze kilka słów na temat przejścia między prowadzeniem przeze mnie galerii a zainteresowaniem Internetem. Otóż Galeria QQ skoncentrowana była na sztuce efemerycznej, konceptualnej, performansie, sztuce *in situ*. Na wszystkim, co wykraczało poza tradycyjne pojęcie sztuki, na przykład jako malarstwa czy rzeźby. Byliśmy w takim przyjacielskim sporze z „Rastrem”, który promował właśnie malarstwo, a my chcieliśmy być obok tego. Internet był dla mnie przedłużeniem tej efemeryczności, która tak mnie interesowała. To, co przyjmowało niematerialną postać w Internecie, wymykało się galeryjno-muzealnemu dyskursowi. W Internecie różne rzeczy się pojawiały i znikwały – to mnie właśnie w nim pociągało. Potem równolegle

tworzyłem stronę internetową i prowadziłem galerię, co w jakiś sposób płynnie zaowocowało założeniem portalu spam.art.pl. W ramach portalu funkcjonowało pismo „Artinfo”. Sporo do niego pisałem, była też grupa osób, które ze mną współpracowały. Generalnie jednak to ja pisałem do „Artinfo”, reagowałem na to, co działo się w krajowej sztuce. Jeździłem po Polsce, a potem siadałem, pisałem i wrzucałem tekst do sieci. Z drugiej strony, jestem historykiem sztuki, naukowcem, wtedy akurat robiłem doktorat. Różnica między pisaniem naukowym, żmudną pracą nad tekstem, a tego rodzaju sytuacyjną krytyką artystyczną była ogromna.

Co do specyfiki krytyki artystycznej w czasach wczesnego Internetu, to myślę, że najważniejszą cechą był podział na pola, które zagospodarowywały poszczególne pisma czy krytycy. My mieliśmy swoje poletko sztuki efemerycznej i poruszaliśmy się przede wszystkim w jej obrębie. Nie przypominam sobie natomiast, byśmy jakoś szczególnie współpracowali. Oczywiście najwięcej działo się w Zamku Ujazdowskim, więc tam spotykały się różne osoby i różne środowiska, ale to dlatego, że Zamek był wtedy po prostu najważniejszą instytucją sztuki współczesnej.

AP: Teraz przypomniałam sobie jeszcze o „Magazynie Sztuki”, który był bardzo procyfrowy, procybernetyczny. Współtworzyła go między innymi Ewa Mikina.

LG: Tak, gdańskie środowisko było mocno zaangażowane w tworzenie „Magazynu Sztuki”. Ryszard Ziarkiewicz był wówczas już od wielu lat związany z Gdańskiem.

JB: Potem „Magazyn Sztuki” próbował łączyć się z „Obiegiem”, wychodziły łączone numery pisma, ale sam Ziarkiewicz przyznaje, że nie do końca to się udało. To już był chyba inny czas, „Magazyn” łączył w sobie pismo akademickie i krytyczno-artystyczne, był polskim „Octoberem”, bo w latach 90. nie było akademickich czasopism o współczesności, a krytyka była szczątkowa i musiała bić się o to, żeby sztuka aktualna w ogóle została uznana za sztukę. Jednak w kontekście naszej dyskusji ciekawe jest, że artykuły w „Magazynie Sztuki” rzeczywiście często koncentrowały się na sztuce internetowej, cyfrowej, cybernetyce. „Magazyn” przerobił to na poziomie teoretycznym i artystycznym, a dopiero później, w połowie pierwszej dekady naszego stulecia, Internet pojawił się jako medium prezentowania treści – a nie tylko przedmiot namysłu akademickiego. Wcześniej był tajemniczym fenomenem, który należało rozgryźć i naukowo, i artystycznie. Robiła to na przykład Laura Paweła w swoich wczesnych pracach. Michał Kaczyński też się tym zajmował, on był najbliżej sceny tzw. net-artu. W „Rastrze” można było trafić na całe bloki tematyczne poświęcone sztuce internetowej, ale potem sam Internet spowszedniał – i to jest właśnie czas blogów.

LG: Ja razem z moimi kolegami informatykami próbowałem przy pomocy Internetu stworzyć rodzaj platformy, która pozwoliłaby przysyłać opinie, dzielić się informacjami, dyskutować, tworzyć sondy, rankingi i tak dalej. Nagle pojawiły się Google, Facebook, wszystkie te narzędzia, które działały w podobny sposób, oczywiście komercyjnie i za gigantyczne pieniądze, ale też wykorzystywały Internet jako medium wspólnotowego działania. W Gdańsku CUKT stworzył ideę OSW, czyli Obywatelski Software Wyborczy, pozwalający każdemu na zgłoszenie postulatu, który wykreowana przez CUKT

kandydatka na prezydenta miała podzielać. Postulaty, które pojawiały się najczęściej, były potem reprezentowane przez Wiktorię Cukt.

JB: To ja jeszcze może dodam, że widać między nami pokoleniową różnicę, bo dla mnie Internet i blogi były już sprawą dość oczywistą, naturalną. Platforma Blogspot, na której miałem bloga, była narzędziem, które obsługiwałem intuicyjnie. To był tylko środek do celu, a celem było publikowanie, wyrażanie opinii. Zatem nie wielkie idee, wyrafinowane teorie cyfrowe, ale praktyka codziennego pisania i komunikacji.

ARK: Jak widzicie przyszłość projektów internetowych?

AP: Zanim odpowiem, chciałabym zwrócić uwagę na jeszcze jedną kwestię. Otóż „Obieg” był bardzo feministyczną platformą, trzeba o tym pamiętać. Stało się tak dzięki „Artmixowi”, który prowadziła Iza Kowalczyk. Był jeszcze blog Flaneriaa Agaty Araszkiewicz, który już niestety nie istnieje. Araszkiewicz była wtedy doktorantką u Marii Janion, więc to była dobra feministyczna platforma. Potem Iza Kowalczyk stworzyła swój blog Straszna Sztuka, który dziś odnawia. Podsumowując też naszą rozmowę, trzeba przyznać, że Internet w polskim środowisku artystycznym tworzyły kobiety: Marta van der Haagen, Violetta Sajkiewicz, Ewa Mikina. Myślę, że dobrze byłoby przebadать ten fenomen. Jeśli chodzi o przyszłość, to wydaje mi się, że dziś Internet jest już na tyle powszechnym i naturalnym narzędziem, że trudno powiedzieć przy jego użyciu coś nowego. Efekt fascynacji i ciekawości nowym medium mamy już chyba za sobą. Powoli staje się dość tradycyjnym środkiem przekazu.

LG: Internet będzie moim zdaniem, mimo wszystko, raczej medium dokumentacji niż komunikacji. Przede wszystkim ze względu na walec kretynizmu, który przewala się w komentarzach zamieszczanych w Internecie. Z tego względu kiedy robiliśmy spam.art.pl, nie zdecydowaliśmy się na tę opcję. Wydawało nam się to wtedy jałowe, a teraz jest jałowe jeszcze bardziej. Ludzie w Internecie po prostu chętniej piszą negatywne komentarze, nie chodzi im o to, by się komunikować, wymieniać poglądami, lecz o to, by zanegować to, co komentują. Internet działa trochę jak odkurzacz, który zbiera te intelektualne odpady. Istnieje zresztą na temat zachowań w Internecie sporo socjologicznych opracowań.

Nawiasem mówiąc, byłem niedawno w Pradze na Festiwalu Nahých Forem, czyli nagich form. To festiwal performansu, skoncentrowany na kwestii nagości. Lenka Klodová, która jest jego dyrektorką, fantastycznie przetestowała te nowe internetowe media. Okazało się, że wiadomości na temat imprezy nie mogły zaistnieć na Facebooku, bo cenzuruje on nagość. Okazało się, że ta sztuka nie mieści się w rejestrze obsługiwanym przez korporacyjne narzędzia, takie jak Facebook. W każdym razie to w zasadzie fajnie, że nagość w dalszym ciągu jest środkiem, za pomocą którego możemy przełamywać jakieś bariery, zwracać uwagę na pewne kwestie.

Jeszcze *à propos* tendencji rozwojowych – trzeba pamiętać, że wciąż rozwijają się technologie mobilne i że są artyści, którzy pracują w tym obszarze. W Gdańsku na przykład Piotrek Wyrzykowski robi takie rzeczy. Technologie mobilne otwierają spore pole doświadczeń dla artystów. Ja siedzę teraz w knajpie naprzeciwko hotelu, w którym

mieszkam. Łapię Sieć z pobliskiego uniwersytetu. Widzę go przez okno, hotel również. Knajpa też ma własną sieć. To taka anegdotka, ale mówi nam coś o współczesnej przestrzeni, o tym, jak jesteśmy opleceni tymi niewidzialnymi sieciami.

ARK: Jakubie...

JB: Wydaje mi się, że ostatnio to Instagram, a nie Facebook odgrywa większą rolę w świecie sztuki. Niedawno miał miejsce Warsaw Gallery Weekend, na którym nie mogłem się pojawić, więc śledziłem weekend otworzyć na Instagramie – nie na fejsie! Miałem wtedy poczucie – oczywiście głupie i błędne, a jednak dojmujące – że zobaczyłem wszystko i to w zmultiplikowanej formie. Relacjonowanie wernisaży przeniosło się na Instagrama. Ale pamiętajmy, że to też zaczęło się już kilkanaście lat temu: od telewizji wernisażowej Aleki, „Kroniki Towarzyskiej” na „Obiegu”. Z jedną różnicą: w telewizji Aleki zdarzały się nawet godzinne filmy, co dziś jest oczywiście nierealne. Kto ma czas, żeby obejrzeć godzinny film z wernisażu? Tak więc na poziomie cyrkulacji obrazu mamy zupełnie inne tempo. Poza tym pojawił się rynek sztuki, który też wpłynął na status krytyki. Lata 90. i dwutysięczne były czasem bez rynku sztuki aktualnej, jednak w ostatniej dekadzie – może nawet wcześniej – to się zmieniło. Rynek docenia i rozpowszechnia pozytywne informacje, inne go nie interesują – linkuje je, taguje i tak dalej, dzięki czemu to one są najlepiej widoczne w naszej bańce. Instagramowa popularność szybko staje się miernikiem wartości rynkowej danej wystawy – zwracał na to uwagę Piotr Bazyłko. Umyka nam jeszcze jedna ważna kwestia – a mianowicie radykalna zmiana modelu organizacji pracy w polu sztuki. Także świadomość klasowa naszego środowiska jest zupełnie inna niż dwadzieścia lat temu. Ja wtedy pracowałem 24 godziny na dobę siedem dni w tygodniu. Codziennie pisałem, dyskutowałem na blogu, nieustannie coś robiłem, ale nie miałem przy tym poczucia, że coś jest nie tak, a nawet – że to praca (bo nie dostawałem przecież za nią wynagrodzenia, setki tekstów na blogu pisałem za darmo!). Dzisiaj taki model pracy jest niemożliwy i nie powinien być możliwy, bo wiadomo, że jeśli ktoś pracuje w kulturze, to wyjątkowo łatwo może dać się zassać w tryb pracy non-stop. To, co dzisiaj nazywamy „czasem heroicznym”, było w istocie czasem pracy 24/7 – tak funkcjonowało CSW za Wojciecha Krukowskiego, i nasze blogi czy wczesny „Obieg” też powstawały w tym rytmie pracy. Dziś świadomość dotycząca praw pracowniczych jest zupełnie inna niż wtedy. Kiedyś jej po prostu nie mieliśmy.

AP: Trzeba też dodać, że praca w kulturze jest postrzegana zupełnie inaczej niż praca ludzi innych zawodów. Często wręcz nie jest postrzegana jako praca, ale to może z tego powodu, że i my traktujemy czasem to, co robimy, jako nowe doświadczenie, zabawę, coś, co robimy z ciekawości. Z tego powodu dajemy z siebie więcej niż ludzie w innych zawodach. Powoli jednak zaczynamy bardziej doceniać swoją pracę.

AG: Dziękujemy za wszystkie wasze wypowiedzi i opowieści. Przypomnijmy na koniec, że i Jakub, i Łukasz wydali książki zbierające ich teksty publikowane w Internecie¹. Aleka z kolei ma bogate archiwum nagrań telewizji wernisażowej. Dziękujemy za wasze archiwa, bo dla naszej fundacji są one nieocenionym materiałem badawczym.

1. Zob. Jakub Banasiak, *Rewolucjoniści są zmęczeni. Wybór tekstów 2006–2008*, Stowarzyszenie Artystyczne Otwarta Pracownia, Kraków 2008; Łukasz Guzek, *Performatyzacja sztuki. Sztuka performance i czynnik akcji w polskiej krytyce sztuki*, Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, Gdańsk 2013.

WYSTAWY SZTUKI NOWYCH MEDIÓW W POLSCE W LATACH 90.

*Dyskusja z udziałem Bożeny Czubak, Małgorzaty Jankowskiej
i Piotra Krajewskiego prowadzona przez Mariolę Balińską*

fot. Krzysztof Chaos Olechnowicz



Mariola Balińska: Witam wszystkich uczestników spotkania on-line i moich rozmówców. Podczas naszego spotkania będziemy rozmawiać o sztuce nowych mediów, których znaczenie na przestrzeni dekad przybierało różne formy. W latach 70. były to przede wszystkim prace konceptualne, eksperymentalne pod względem formalnym. W latach 80. działania z użyciem nowych mediów nabierały charakteru kontestatorskiego, były związane z obiegiem alternatywnym. Można tu wspomnieć o miejscach sztuki powoływanych przez artystów, takich jak łódzki Strych, Galeria Wymiany Józefa Robakowskiego czy o różnych działaniach związanych z ruchem studenckim, skupionych wokół takich miejsc jak na przykład Zakład nad Fosą we Wrocławiu prowadzony przez Wojciecha Stefanika i Michała Bieganowskiego. Przełomowy był rok 1989, kiedy nastąpiła zmiana ustroju i zaczęła kształtować się nowa rzeczywistość, zaczęły powstawać nowe instytucje kultury, wzrosła ranga i rola kuratorów, na scenie pojawili się nowi artyści. Jak z państwa perspektywy wyglądała nowomedierna scena sztuki lat 90.? Jak wspominacie Państwo współpracę z instytucjami sztuki w tamtym czasie? Najpierw poproszę o wypowiedź panią Bożenę Czubak, która jako kuratorka w CSW Łaźnia była związana z gdańskim środowiskiem artystycznym, współpracując z powstałym w Gdańsku kolektywem Centralny Urząd Kultury Technicznej.

Bożena Czubak: Nowe media pojawiały się w obszarze tego, czym zajmowałam się jako kuratorka i krytyk, choć medium nigdy nie było dla mnie decydującym kryterium. To wynikało raczej z metod, jakimi posługiwali się artyści, z którymi współpracowałam, a którzy mieli coś interesującego do powiedzenia i robili to w przekonujący sposób. Praca z CUKT-em była rzeczywiście jednym z moich najciekawszych doświadczeń. W swoich działaniach CUKT posługiwał się już nie filmem, ale właśnie sztuką wideo i Internetem. W związku z tym, co robili, pojawiały się pytania o modele aktywności w przestrzeni interaktywnej oraz o to czy rzeczywiście mieliśmy do czynienia z niezależną przestrzenią komunikacji, czy też kolejną utopią alternatywy, która w końcu okazuje się być zdominowana przez taką czy inną „władzę”. Wystawą, na której po raz pierwszy pojawiła się Wiktor Cuk, byli *Negocjatorzy sztuki. Wobec rzeczywistości*. Tak naprawdę nie chodziło wtedy o samą intermedialność propozycji CUKT-u, ale możliwość funkcjonowania sztuki w życiu publicznym. To zaś było wtedy bardzo mocno zdominowane przez politykę, a sztuka, jak zwykle zresztą, znajdowała się na marginesie. Chodziło zatem o negocjowanie obecności sztuki w życiu politycznym. Mój pomysł polegał na tym, że zaproponowałam CUKT-owi wzięcie udziału w zbliżających się wyborach, a częścią wystawy miała być ich kampania wyborcza. Nie do końca byli przekonani do takiej formuły angażowania się w politykę, więc trzeba było wypracować jakąś inną opcję. W pewnym momencie wyszli z inicjatywą stworzenia wirtualnej osobowości Wiktorii Cukt i to było znakomite rozwiązanie. Pierwszy klub wyborczy został uruchomiony w ramach wystawy odbywającej się Nadbałtyckim Centrum Kultury. Potem kampania wyborcza Wiktorii Cukt ruszyła w Polskę i za granicę. Pamiętam jej berliński występ w ramach wielkiej międzynarodowej wystawy *After the Wall*. Ponieważ potrzebowaliśmy oddzielnej przestrzeni, klub wyborczy został ulokowany w Polskim Instytucie Kultury, tyle że okazało się, że Instytut nie miał sieci internetowej i w nocy przed inauguracją podłączaliśmy go do sieci...

Użycie tzw. nowych mediów w tej pracy było inicjatywą artystów, mi wtedy zależało przede wszystkim na medialnym zafunkcjonowaniu tego projektu, jego publicznej obecności. Na ogół zresztą nie myślę w kategoriach medium, zazwyczaj to jakiś problem czy temat jest wyzwaniem. Tak też to wyglądało w mojej współpracy z kluczowymi dla nowych mediów artystami, takimi jak Krzysztof Wodiczko czy Józef Robakowski.

MB: Skoro jesteśmy przy Wiktorii Cukt, to chciałabym jeszcze zapytać o udział publiczności w akcjach CUKT-u.

BC: To jest bardzo ciekawy przypadek, bo początkowo wszystkie wystąpienia CUKT-u polegały na tym, że organizowano swojego rodzaju show, do którego zapraszano publiczność. Chodziło o zbieranie podpisów pod kandydaturą Wiktorii Cukt i pamiętam, że ta młoda publiczność rzeczywiście się do tego garnęła. Tutaj decydujący był sposób działania CUKT-u, ich związki z subkulturowymi formacjami, posługiwanie się muzyką, projekcjami. Umieeli zawładnąć wyobraźnią, a w sztuce właśnie to jest stawką, walka o obrazy to w dużej mierze walka o wyobraźnię. Z tamtego czasu pamiętam ogromną satysfakcję, gdy zobaczyłam billboard Wiktorii Cukt obok billboardu Mariana Krzaklewskiego, który był głównym bohaterem ówczesnych wyborów. To było imponujące, bo sztuka zaczęła wdzierać się w publiczny dyskurs.

MB: Poproszę teraz o głos Małgorzatę Jankowską, kuratorkę i badaczkę sztuki nowych mediów.

Małgorzata Jankowska: W latach 90. dopiero wchodziłam w środowisko artystyczne i miałam to szczęście, że trafiłam na artystów, którzy zaczęli pracować z VHS. Zaczęło się jednak od Wrocławia, gdzie na początku lat 90. uczestniczyłam w Festiwalu WRO. Zapamiętałam go jako eksplozję energii i wyjątkowo otwartą koncepcję. Pamiętam mnóstwo osób, które przyszły wtedy do Teatru na Świebodzkim na wielogodzinne projekcje, koncerty... eksplozję niebywałych obrazów. Na WRO pierwszy raz zobaczyłam Beta Nassau Piotra Wyrzykowskiego – pracę, która mnie wtedy oczarowała. I chyba nie tylko mnie. Przypomnę też, że lata 90. to czas szerokiej ekspansji kaset VHS, przede wszystkim na rynku komercyjnym. Za granicą mówiono o kulturze VHS, w Polsce raczej nie, ale wypożyczalni kaset było sporo, więc organizowaliśmy seanse domowe, wymienialiśmy się filmami. Yach Paszkiewicz, który pracował na Wydziale Sztuk Pięknych UMK w Toruniu, organizował takie spotkania w Galerii S. Sam również nagrywał w tym czasie filmy na VHS utrzymane w duchu punkowej estetyki, anarchiczne, kompletnie odjechane. Paszkiewicz kończył grafikę, ale chyba VHS dawał mu prawdziwą wolność tworzenia i spełniał jego potrzebę eksplorowania różnych rodzajów energii.

Lata 90. to również pierwsze wystawy poświęcone sztuce wideo, ukazujące pewną ciągłość z tradycją filmowej awangardy lat 60. i 70. Przykładem tego może być wystawa *Wideo, instalacja, performance. Sztuka wideo w Polsce* zorganizowana przez Muzeum Sztuki w Łodzi i Muzeum Narodowe w Poznaniu, na której pokazano czołówkę artystów nurtu medialnego, między innymi Józefa Robakowskiego czy Zygmunta Rytkę, ale także młodych: Alicję Żebrowską, Janka Kożę, Piotra Wyrzykowskiego czy Anię Janczyszyn. W tym czasie pojawiło się też trochę tekstów dotyczących sztuki wideo, więc można powiedzieć, że sztuka ta zaczęła się instytucjonalizować.

Niełatwo było jednak pokazywać prace wideo. W Galerii Bunkier Sztuki, gdzie pracowałam, najpierw wypożyczaliśmy sprzęt, a później, około 1996 roku, mieliśmy już chyba własne urządzenia do projekcji wielkoekranowych. To była zajmująca cały stół maszyna z trzema lampami, które tworzyły charakterystyczną atmosferę. Te zmiany wywołane nowymi mediami bardzo szybko przenosiły się w obszar kształcenia akademickiego. W pierwszej połowie lat 90. zaczęły powstawać pracownie intermedialne i to była spora zmiana w systemie nauczania.

MB: Powstawały nowe pracownie, ale istniały także te, w których już wcześniej pojawiały się wątki intermedialne.

MJ: Tak, to było ciekawe. W Toruniu do 1995 roku funkcjonował Zakład Kształtowania Form Plastycznych, na którego miejsce powołano Zakład Plastyki Intermedialnej. To właśnie tam wykładał do 1993 roku Yach Paszkiewicz, a później Wojciech Bruszewski. W Krakowie już na początku lat 90. dzięki staraniom profesora Antoniego Porczaka pojawiła się na Akademii Pracownia Działań Medialnych przy Wydziale Rzeźby. Pracownia działała bardzo intensywnie, a jej studenci byli szybko włączani w rytm wystawienniczy. Galeria Bunkier Sztuki bardzo ich w tych działaniach wspierała. To była solidna, trwała współpraca, której rozwój bardzo mnie w tym czasie interesował.

MB: Wiele instytucji otwierało się wtedy na nowe media. Wspomnieć należy chociażby o Zamku Ujazdowskim, Muzeum Narodowym we Wrocławiu, Muzeum Sztuki w Łodzi czy Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie kierowanej przez Ryszarda Ziarkiewicza. To otwarcie nie było jednak łatwe także z tego względu, że sztuka nowych mediów wymaga sporych nakładów finansowych.

MJ: Tak, to zawsze wiązało się ze sprzętem – odtwarzaczami, kablami, przejściówkami, formatami obrazu i tak dalej. Początki były bardzo trudne, zwłaszcza jeśli nie znało się kogoś, kto dobrze się w tym wszystkim orientował. W Krakowie studenci Antka Porczaka byli bardzo sprawni, szybko się tego wszystkiego uczyli, wiedzieli też, kogo poprosić o pomoc. Już w tym czasie tworzyli między innymi własne projekty interaktywne. W Bunkrze Sztuki odbywały się wystawy poświęcone nowym mediom, choćby takie jak *Wrażliwość medialna*. Mniej więcej w tym czasie Zamek Ujazdowski zaczął kolekcjonować prace zapisane w systemie VHS, nie przykładając chyba jednak większej wagi do wrażliwości tego formatu. Wiele z kaset uległo zniszczeniu, niektórych nie dało się już po jakimś czasie odtworzyć. Gdzieś na przełomie lat 90. i dwutysięcznych zobaczyłam, jak działają w tym zakresie instytucje na Zachodzie. W Tate Modern w Londynie na przykład nie dość, że istniała kolekcja prac wideo i sprzętu potrzebnego do ich odtwarzania, to jeszcze zatrudniano tam konserwatorów, którzy zajmowali się ich ochroną. Dla mnie to było coś niebywałego. W Wielkiej Brytanii było również nieskończenie więcej tekstów teoretycznych poświęconych sztuce wideo. W Polsce przebiegało to zdecydowanie wolniej i na mniejszą skalę. Zbigniew Libera w rozmowie, jaką z nim kiedyś przeprowadziłam na temat jego prac VHS, powiedział, że w porównaniu do tego, co działo się na Zachodzie, sztuka wideo w Polsce lat 90. nie istniała. U nas to były marginesy. Ale były.

MB: Panie Piotrze, prosimy o wypowiedź.

Piotr Krajewski: Trudno jest mi zdecydować się na perspektywę, z której powinienem mówić, bo nie sędzę, by dobrym wyborem była perspektywa kuratora. Przede wszystkim dlatego, że kiedy na przełomie lat 80. i 90. pojawiła się idea nowych mediów, ostatnią rzeczą, jaką mieliśmy na uwadze, było robienie wystaw. Chcieliśmy pokazywać procesy i zjawiska, których sami byliśmy częścią, stawiać pytania, na które odpowiedzi nie znajdowaliśmy w sztuce wówczas dominującej. Nie tylko konceptualnej, ale i alternatywnej, która na początku lat 90. już się programowo zużywała. Jeśli ktoś wyjeżdżał wtedy na Zachód, to doskonale zdawał sobie sprawę z tego, że jesteśmy po prostu skansenem, a świat stoi u progu nieprawdopodobnej przemiany technologicznej. W nowych mediach istniał wyraźny nurt formalnych eksperymentów wypracowujących podwaliny nowego języka. Tak się zdarzyło, że myśmy mieli także doświadczenia z wideo tworzoną przez europejskie, a także polskie, załogi punkowe, które wykorzystywały tę formę do wyrażania swojego buntu i zadziornego światopoglądu. Obydwa te aktualne zjawiska właściwie nie trafiały jednak do żadnego szerszego obiegu. Ani *artworld*, ani a tym bardziej świat filmu, nie akceptował ich ze względu na ich nieprawdopodobną odmienność oraz świadomą ułomność stosowanych środków. Ówczesna niedoskonałość wideo jako medium idealnie wpisywała się w estetykę buntu. Następnie medium to zaczęło się różnicować. Rozciągać od prac analitycznych, kontynuujących tradycję konceptualizmu lat 70. i 80., przez prace wpisujące się w nurt nowej ekspresji, aż po rzeczy, które były zupełnie już niepodobne do niczego, co było wcześniej. W tej ostatniej kategorii mieściły się i rzeczy bardzo krótkie, związane z dźwiękiem, i bardzo długie, skupione na badaniu percepcji.

Pamiętajcie też, bo to niesamowicie ważne, że nasz kontakt z instytucjami nie tyle polegał na współpracy, co na prowokacji. Ówczesne muzea i galerie, ale też teatry czy filharmonie, były programowo puste, nie było w nich żadnych nowych energii. W większości były zdestruowane okresem długotrwałego marazmu, jaki trwał po stanie wojennym. Nasza prowokacja polegała na wejściu do instytucji z aktywnościami, które lokowały się w przestrzeni między pokazem, performansem, instalacją a wystawą. Przed naszym spotkaniem przeglądałem zdjęcia z pierwszych edycji WRO. To można porównać ze wszystkim, tylko nie z konwencjonalnie rozumianą wystawą. Moment, w którym to wszystko się działo, był specyficzny, być może był to jedyny moment pozwalający „z marszu” wejść do wspomnianych instytucji. A odbywało się to jednocześnie w wielu miejscach – w Muzeum Architektury, w Muzeum Narodowym we Wrocławiu, w Filharmonii Wrocławskiej, w salach teatru Grotowskiego, kilku galeriach. Żeby pokazać prace grupy Granular Synthesis, która zrobiła potem w latach 90. ogromną, światową karierę, musieliśmy przesunąć w Muzeum Narodowym rzeźby Magdaleny Abakanowicz, bo nie dysponowaliśmy przecież pustymi przestrzeniami, które moglibyśmy swobodnie zaaranżować. Na zdjęciach widać to połączenie dwóch jakości.

WRO, najpierw jako coroczny festiwal, a później jako biennale, na dobrą sprawę było jedynym w Polsce forum o charakterze międzynarodowym, które zajmowało się sztuką nowych mediów, początkowo głównie wideo. Ale to właśnie wokół wideo organizowały się poszukiwania dotyczące całej sfery nowych zjawisk, także takich jak programowanie, wykorzystanie komputerów

i nowych tworzyw, a także nowych strategii ujmowania rzeczywistości. WRO zatem, z początku zdominowane przez sztukę wideo, stawało się coraz bardziej zróżnicowane. Otwierało się na wszelkie inne media, które również były nowymi mediami. Pamiętajmy, że w Polsce przed rokiem 1994, poza może kilkoma osobami, nie było użytkowników Internetu, a myśmy w 1995 robili już projekt internetowy z Douglasem Davisem. Działanie było dosyć proste. Chodziło o umożliwienie widzom pisania zdania, które nie miało końca. Nazywało się to *The World's First Collaborative Sentence* i dziś znajduje się w cyfrowych archiwach Whitney Museum of American Art w Nowym Jorku¹. Dzięki WRO pokazaliśmy masę rzeczy, które nie miały wówczas swojej tradycji, własnej rozpoznawalnej konwencji – były czymś zupełnie nowatorskim.

Jeśli chodzi o CUKT, o którym opowiadała Bożena, to artyści tworzący grupę byli obecni na WRO jakoś od 1991 roku. Uczestniczyli także w festiwalach pod nazwą WRO Monitor Polski, które były poświęcone wyłącznie polskiej sztuce. CUKT to grupa, której członkowie byli zafascynowani programowaniem, zaczęli też działać muzycznie, wykorzystywać komputer jako instrument audiowizualny, ale zarazem oferowali refleksję na temat tego, co robili. Na temat sił, które – jak to ujęła Bożena – władają naszą wyobraźnią, na temat kultury masowej. Naszym zadaniem było wtedy pokazywanie tych energii młodych twórców, wyzwalanie ich kreatywności poprzez stworzenie miejsca ich wartościowej konfrontacji z publicznością. Brało się to też z faktu, że mieliśmy złudne wrażenie, że interaktywność będzie oferować nieprawdopodobną sprawczość. Dzisiaj wiemy już, że to historyczne złudzenie. Media społecznościowe są przecież superinteraktywne, natomiast w niewielkim stopniu przekłada się to na podmiotową sprawczość. Co do kaset VHS, to możemy je w pewnym stopniu porównać z Internetem. Kultura kaset VHS zdominowała pewien rodzaj popkultury, który rozwijał się w latach 80. i 90. poza środkami masowego przekazu. Kasety oglądali prawie wszyscy, ale artystów, którzy pracowali z VHS-ami jako narzędziem własnej ekspresji, było u progu lat 90. może piętnastoro. Podobnie jest z Internetem. Konsumentami Internetu jesteśmy wszyscy, natomiast artystów, którzy chcą w tym medium coś powiedzieć, jest niewielu. I znów chodzi tu nie tyle o fascynację samym medium, co o kwestię uczestniczenia w mechanizmach nowej kultury. O aspiracje, być może pochodzące jeszcze z czasów awangardy, do tego, by sztuka stała się częścią tych zmian. Nie tylko komentowała, krytycznie przedstawiała, ale też budowała nową sytuację kulturową. Trzeba od razu dopowiedzieć, że aspiracje te okazały się bardzo złudne, choć towarzyszyły nam jeszcze do końca lat 90.

Powrócę do tego, że sztuka mediów nie od razu została zaakceptowana przez świat sztuki. Nastąpiło to dopiero po Biennale w Wenecji w 1995 roku. I mniej więcej rok później w polskich instytucjach zaczęły pojawiać się wystawy wideo. Jedną z pierwszych był pokaz amerykańskiego wideo w Zachęcie, trochę rzeczy pojawiało się też w Bunkrze Sztuki. Mam ze sobą grubą książkę *Ukryta dekada*², poświęconą polskiej sztuce wideo z okresu 1985–1995, w której znalazły się między innymi teksty Łukasza Rondudy, Igora Stokfiszewskiego, Joli Ciesielskiej i Anny Marii Potockiej. Autorzy ci starają się przedstawić pewien obraz polskiej sztuki wideo tamtego okresu, przy czym w książce poświęciliśmy uwagę nie latom 90., ale dekadzie 1985–1995. Lata 90. dzielą się w zasadzie na dwa odmienne okresy. Pierwszy, pionierski, kiedy sztuka wideo nie była elementem pojawiającym się regularnie w kształceniu akademickim,

a jeśli już, to pojawiała się nieoficjalnie, dzięki osobistemu zaangażowaniu konkretnych wykładowców i zainteresowaniu studentów. Drugi okres to już wstępna akceptacja, kiedy format wystawy sztuki wideo zaczyna się przyjmować. Wtedy dopiero pojawia się coś, co można nazwać kuratorstwem, przynajmniej w polskim wydaniu.

MB: Dziękuję za tę refleksję. Odnośnie znużenia czy braku energii w instytucjach kultury, to stan ten przekłada się także na inicjatywy podejmowane przez samych artystów, takie jak zakładanie niezależnych pracowni i organizacja niezależnych miejsc sztuki. Zastanawiam się także nad tym, jak ten proces będzie dalej przebiegał. Mam na myśli książkę *Koniec sztuki*³ Donalda Kuspita. Kuspit był wielkim zwolennikiem nowych mediów, po czym wykonał wolte i zwrócił się w stronę mediów tradycyjnych. Ciekawa więc jestem, jaką przyszłość mają przed sobą nowe media.

MJ: Ja chciałabym jeszcze odnieść się do tego, co powiedział Piotr. Rzeczywiście w kontekście początku lat 90. lepiej jest mówić o wydarzeniach niż wystawach. Te drugie były raczej sporadyczne i z uwagi na braki sprzętowe raczej skromne. Ale faktycznie format spotkania, na którym artyści sami prezentowali swoje taśmy, był dość powszechny. Ja organizowałam w Bunkrze Sztuki cykl zatytułowany „Pasma wideo”, w ramach którego po raz pierwszy zorganizowałam spotkania pracowni intermedialnych z gdańskiej i krakowskiej ASP. Potem organizowałam je już na większą skalę w toruńskiej Galerii Wozownia. Nie wiem, czy ktoś jeszcze wraca do VHS-u, ale przyznaję, że z sentymentem wspominam to medium. Może to z powodu jego nieprecyzyjności, chropowatości, możliwości, jakie daje zapis i to, że można go natychmiast odtworzyć. Nie zapominajmy również o tym, że po kamery VHS znacznie odważniej sięgnęły artystki. To, co prezentowała Izabella Gustowska, Alicja Żebrowska, Anna Baumgart czy Marta Deskur, to był zupełnie inny przekaz, jakaś inna wrażliwość w stosunku do tego, co działo się w nurcie foto-medialnym.

PK: Na pewno są artyści, którzy wracają do taśmy VHS. To jest zupełnie inny standard wizualny, który konfrontuje nas dziś z innym modelem percepcji. Są artyści, którzy po tę estetykę VHS sięgają, choć robią to w sposób, który określiłbym jako nostalgiczny. Sięgają już nie po medium buntu, jak to działo się w latach 90., kiedy wideo, muzyka techno, rave, animacja komputerowa, pierwsze działania z użyciem sieci komputerowej były narzędziami zmiany sztuki i rzeczywistości. Kiedy dziś wykorzystuje się czasem technikę VHS, to ma ona charakter vintage. Chodzi o jej historyczną dziś, a przez tę odmienność wyraziść estetykę.

MB: Bardzo wszystkim Państwu dziękuję za udział w spotkaniu i wymianę myśli. Cieszę się, że rozmawialiśmy o latach 90., bo teraz właśnie jest czas na to, by z pewnego dystansu próbować opisywać zaistniałe wtedy zjawiska artystyczne. Dziękuję raz jeszcze.

1. Zob. <https://whitney.org/artport/douglas-davis> [dostęp: 14 XI 2020].

2. *Ukryta dekada. Polska sztuka wideo 1985–1995*, red. P. Krajewski, V. Kutlubasis-Krajewska, Centrum Sztuki WRO, Wrocław 2010.

3. Donald Kuspit, *Koniec sztuki*, przeł. J. Borowski, Muzeum Narodowe, Gdańsk 2006.

FANTOMOWE ARCHIWUM



*Rozmowa z udziałem Grzegorza Klamana,
Honoraty Martin i Wojciecha Zamiary
prowadzona przez Monikę Popow
i Dorotę Walentynowicz*

fot. Krzysztof Chaos Olechnowicz

Monika Popow: Nasze dzisiejsze spotkanie z jednej strony odbywa się w bardzo konkretnych warunkach społecznych i politycznych – w rzeczywistości, w której po raz pierwszy w historii tak silnie dochodzą do głosu grupy do tej pory zmarginalizowane, wykluczone społecznie. Z drugiej strony, rozmawiamy też w sytuacji pandemii, co wymusza na nas użycie konkretnych środków przekazu. Są z nami Grzegorz Klamana i Wojciech Zamiara, wirtualnie łączy się z nami Honorata Martin.

Dorota Walentynowicz: Będziemy dziś rozmawiać o latach 90., czyli okresie, kiedy słowo „medium” było odmieniane przez wszystkie przypadki i znajdowało się w absolutnym centrum dyskusji o sztuce. Upowszechniły się wtedy takie terminy jak intermedia, multimedia czy *mixed media*. Dziś jednak model sztuki opartej o media zaczyna się powoli dezaktualizować. W latach 90. praktyki medialne renegocjowały i redefiniowały inne dyscypliny i domeny artystyczne, dziś tę rolę odgrywają *research* artystyczny czy tak zwana wiedza artystyczna. Można zaryzykować stwierdzenie, że sztuka przechodzi obecnie od praktyki opartej na medium do praktyki opartej na wiedzy.

W latach 90. także na gdańskiej uczelni do głosu doszły wreszcie intermedia i pojawiły się pracownie intermedialne. Kiedy przygotowywałyśmy tematy do tej rozmowy, dostrzegłyśmy zbieżność pojęcia „fantomowego archiwum”, o którym rozmawialiśmy w jednej z poprzednich edycji „Nakładu własnego”, oraz „nieistniejącej pracowni”, którym to terminem określano pracownię intermedialną prowadzoną przez Witosława Czerwonkę. Zastanawiam się, jak waszym zdaniem powinno wyglądać archiwum trójmiejskich intermediów. Jak i gdzie mogłoby ono funkcjonować, skoro wiadomo, że intermedia z założenia dotyczą sfery „pomiędzy”. Czy powinno mieć formę dokumentalną, mówioną, a może wręcz wyobrażoną? I oczywiście: co powinno się w takim archiwum znaleźć?

Wojciech Zamiara: Zacznę od niebezpiecznego żartu: najlepszą dokumentacją sztuki współczesnej jest plotka. Ja cenię szczególnie te najbardziej ulotne dokumentacje sztuki, które są zaledwie śladem, trudno je zarchiwizować, ale które w jakiś sposób – może właśnie jako plotka – funkcjonują w obiegu. Istnieje szansa, że ktoś je przekaże dalej. Bardzo prawdopodobne, że archiwum intermediów może najlepiej zaistnieć w wyobraźni i pamięci.

DW: Czyli koncepcja fantomowego archiwum byłaby tu adekwatna?

WZ: Być może tak. Chodzi o to, że istnieje bardzo duży obszar sztuki, o którym wiemy wyłącznie z opowieści, anegdot. Sztuki, której nie widzieliśmy na żywo, ani nie oglądaliśmy na żadnej dokumentacji, a mimo to w pewnym sensie ją znamy.

Honorata Martin: Ale czy uważasz, że te plotki czy artystyczne legendy powinny pozostać w sferze werbalnej, czy też powinno się je w jakiś sposób dokumentować? Nie chodzi mi o dokumentowanie samych prac, ale choćby opowieści o nich.

WZ: Myślę, że my próbujemy to robić, na najróżniejsze sposoby. Próbujemy budować te opowieści. Z drugiej strony, to znaczy ze strony odbiorcy, liczy się przede wszystkim uczestniczenie w sztuce, jej dzianie się.

Grzegorz Klamana: Ja mam do tych spraw inne podejście niż kolega i koleżanka.

WZ: Bardzo się cieszę...

GK: Fakt, że pracujemy na akademii, powinien – jak zakładam – zobowiązywać nas do rygoru podejścia naukowego, czyli spojrzenia w sposób zorganizowany, do szukania źródeł, porównywania faktów, pracy z archiwum, w wyniku której wyłania się pewien rodzaj wiedzy. Poza tym w świecie postprawdy plotka i tak jest dominującym medium informacji, więc tym bardziej znaczenia nabiera badanie faktów i szukanie źródeł. Nasza szkoła, i mówię to z pewnym żalem, nie posiada muzeum, od którego można by oczekiwać prób opracowania historii pewnych ruchów. Za takie ruchy można uznać pracownie intermedialne Witka i moją, które były osobnymi, równolegle biegnącymi ścieżkami. Może kiedyś na akademii doczekamy się powstania ich archiwów, póki co ich nie ma. W ogóle mam wrażenie, że archiwizowanie historii tego, co się działo zarówno w sztuce nowych mediów, nowej szkole gdańskiej, sztuce krytycznej, poza wątpliwymi archiwami, często prywatnymi, w zasadzie nie istnieje. A materiału jest sporo, bo i Witek słynął z tego, że dokumentował wiele rzeczy, i Wyspa kładła na to nacisk. Ostatnio wydaliśmy na przykład książkę¹ podsumowującą warsztaty Media><nacje, które przez jedenaście lat odbywały się w stocznii. To są takie najprostsze, podstawowe rzeczy, które udało się zrobić, ale te wszystkie działania należy jeszcze przebadać, usystematyzować, wyciągnąć z nich wnioski, ustalić, jakie były źródła sztuki intermedialnej w Gdańsku i jak się ona dalej rozwijała.

MP: Czyli to by była taka praca genealogiczna czy rekonstrukcyjna, tak? To gigantyczna kwestia: jak archiwizować, katalogować sztukę krytyczną.

GK: Tak jak każdą.

DW: No tak, ale przecież istnieje różnica między archiwizacją malarstwa czy rzeźby a archiwizacją sztuki intermedialnej. Jeśli mamy do czynienia z dziełem jako rodzajem Gesamtkunstwerku, w dodatku mającego walory pozamaterialne, objawiające się w formie jakiejś „energii”, to pojawiają się problemy związane z jego dokumentacją i archiwizacją.

GK: Ale o jakie problemy chodzi? Przecież mamy zapisy wideo tych prac, tylko problemem jest to, że one się starzeją.

DW: Posłużę się tu przykładem znanej pracy Honoraty *Wyjście w Polskę*. Według mnie sednem tej pracy jest osobiste doświadczenie artystki i relacje, w które weszła z otoczeniem podczas powstawania pracy – czyli obszar, który jest nie do udokumentowania. Natomiast to jak ta praca jest reprezentowana, czyli elementy materialne, które po niej pozostały, stanowi jej kolejny wymiar, wcale nie tożsamy z tym pierwszym.

HM: Tak, po tej pracy zostały nie tylko zdjęcia, ale też rysunki i wideo. Nie chciałabym jednak mówić o sobie, lecz zwrócić uwagę na prace, na przykład akcje czy performance, które się odbyły i po których nic nie zostało. I teraz postawię inne pytanie: czy gdybyśmy teraz o nich opowiedzieli, to już stworzylibyśmy ich dokumentację? Czy jeśli nasza rozmowa ukaże się drukiem, to będziemy mogli mówić o jakimś „zarejestrowaniu”

działań, o których opowiemy? Czy Fundacja Chmura będzie zajmować się tego rodzaju dokumentacją?

MP: Ważną konkluzją z jednej z ubiegłorocznych rozmów było stwierdzenie, że trzeba rozmawiać z artystami, bo to jedyny sposób, by uzyskać informacje z pierwszej ręki. Te rozmowy z artystami trzeba spisywać, nagrywać i udostępniać.

WZ: To jest bardzo niebezpieczne. Artysta nie zawsze jest najbardziej świadomym z odbiorców, poza tym jego odbiór własnej pracy może być traktowany po prostu jako jeden z wielu. Zwróćcie też uwagę, że niektóre media, na przykład performans, powstały właśnie po to, by były chwilowe. Idea zalania ich w pleksi tej chwilowości się przeciwstawia. Nie możemy wszystkiego obfotografować i przybić szpilkami do słomianki. Z drugiej strony większość performansów, które w życiu obejrzałem, zobaczyłem za pośrednictwem rejestracji i jestem bardzo wdzięczny ludziom, którzy je utrwalili. Performanse Abramović i Ulaya musiałem sobie wręcz wyobrażać na podstawie pojedynczych fot.

GK: No tak, ale tu wchodzimy w odwieczny dylemat rozdźwięku między zjawiskiem i jego dokumentacją. Łukasz Guzek, który prowadzi pismo „Sztuka i Dokumentacja”, mógłby sporo na ten temat powiedzieć, bo założeniem pisma jest między innymi zamieszczanie subiektywnych wypowiedzi artystów na temat sztuki performance. Ja wiem z własnego doświadczenia, że jeśli zapytamy trzy osoby o jakieś wydarzenie artystyczne sprzed 20 lat, to otrzymamy trzy zupełnie różne relacje. Oczywiście jeśli zbierze się te informacje, zestawi, wyciągnie wnioski, to właśnie będziemy mieli przykład dobrze wykonanej pracy badawczej. Jeszcze innym problemem w kontekście lat 90. jest to, że myśmy wtedy po prostu nie nadążali z dokumentacją i opisywaniem tego, co się działo. Czasem musieliśmy wybierać: albo robimy dokumentację, albo opisujemy prace.

MP: Skąd wzięła się ta eksplozja wydarzeń i zjawisk?

GK: Oczywiście było to związane z przemianami roku 1989, z politycznym i społecznym klimatem, który się wtedy wytworzył. Do głosu doszło nowe pokolenie, szukające nowych form i zjawisk. Także tych związanych z seksualnością, ciałem, religią czy kwestiami politycznymi. Stąd wzięła się sztuka krytyczna.

WZ: Byłbym tylko ostrożny z tą granicą 1989 roku, bo tak naprawdę już wcześniej, choćby w obszarze nowej ekspresji, pojawiały się sytuacje performatywne czy pierwsze zapisy wideo. Oczywiście możemy wytyczyć jakąś cezurę, ale ona zawsze będzie sztuczna.

GK: Można też wskazać na inne daty, na przykład 1990, czyli założenie Galerii Wyspa na Chlebskiej. Albo powstanie pracowni intermedialnych w 1994 roku, choć trzeba pamiętać, że rozmowy o tym toczyły się już wcześniej.

WZ: Pierwsze próby powołania pracowni intermedialnej, to jeszcze końcówka lat 70., kiedy Witek Czerwonka, profesor Usarewicz i Leszek Brogowski postanowili odejść od klasycznych mediów.

DW: Znalazłam taką wypowiedź Witosława Czerwonki: „Po raz pierwszy termin intermedialność pojawił się na terenie naszej Uczelni zimą 1980 roku. Kraj żył nadzieją zmian, a reformatorskie nastroje nie omijały także jej grubych murów”².

WZ: Tak.

GK: My jesteśmy świadkami tego, co się wtedy działo, więc mamy też swoje własne opowieści. Sam w 1980 zdawałem na uczelnię. Pamiętam, że ja, Wojtek, Robert Rumas i Jarek Bartołowicz wymusiliśmy wręcz na Czerwonce powołanie pracowni. On jej nie chciał, mówił, że jak chcemy, to możemy ją założyć, ale sam nie był specjalnie zainteresowany tym tematem. Ja byłem wtedy na rzeźbie, Wojtek na grafice, Jarek na malarstwie i ramy tych dyscyplin nam nie odpowiadały, chcieliśmy je przekroczyć, rozsadzić.

WZ: Witek był przeciwnikiem powstania pracowni intermedialnej, ponieważ sądził, że strukturalne narzucanie kośćca akademickiego może ograniczać ekspresję. My cały czas działaliśmy w ramach koła naukowego i prywatnych inicjatyw. Witek wiedział, że przeobrażenie tego sposobu pracy w mocniejszą strukturę będzie na dłuższą metę niekorzystne. Oczywiście w pewnym momencie trzeba było w końcu tę strukturę powołać. Witek nie był tym, który by nam tego zabraniał, ale raczej odradzał to posunięcie.

DW: Marek Rogulski powiedział mi kiedyś, że rozkwit intermediów na przełomie lat 80. i 90. wiązał się też z faktem, że większość wykładowców była umocowana w poprzednim systemie, więc można było swobodnie wykraczać poza treści oferowane przez ich pracownię...

GK: Dziwna hipoteza...

DW: Rozumiem to w ten sposób, że kiedy Rogulus robił swój intermedialny dyplom, to mógł go zrobić właśnie dlatego, że wykładowcy nie sprzeciwiali się nowym tendencjom, ponieważ większość z nich i tak wiedziała, że wkrótce odejdzie z uczelni. Wraz z transformacją ustrojową zmieniała się struktura szkoły.

WZ: Można to też ująć zupełnie inaczej i powiedzieć, że myśmy robili wszystko, co chcieliśmy do czasu, kiedy nam nie zabroniono. Ja się nie zastanawiałem, co mi wolno. Po prostu gdy chciałem coś powiedzieć, to robiłem na przykład obiekt. Kompletnie nie interesowałem się tym, co mieli do powiedzenia profesorowie. Czy któryś występuje z partii, czy nie. Żyłem w innym świecie i jako student zajmowałem się przede wszystkim sobą. Swoim rozwojem, szukaniem własnych środków ekspresji i tak dalej. Co jakiś czas dochodziłem do momentu, w którym chciałem coś powiedzieć, wyrazić. Nie znając słowa performans, robiłem performans. To wynikało z pewnego sposobu myślenia o kompozycji, o czasie, o przestrzeni i wielu innych rzeczach. Marek może myślał bardziej politycznie.

GK: Między nami a Akademią istniał wtedy wyraźny spór, ale z drugiej strony byli tacy wykładowcy jak Duszeńko, który nigdy nie krępował moich ruchów. Kiedy w stanie wojennym miałem jakieś kłopoty z SB i chciano wstrzymać mi dyplom, Duszeńko, który był wtedy rektorem, mnie bronił. Co do transformacji, to wcale nie było tak, że wraz z końcem PRL-u zmieniała się struktura uczelni. Tak nie było. Wiele osób z dawnego systemu bardzo dobrze odnalazło się w nowej rzeczywistości, formalnie też nie musieli przemodelowywać swojej sztuki. W każdym razie myśmy w to nie wnikali, budowaliśmy swoją rzeczywistość i to właśnie było naszą siłą. Oni nie mogli nas wyhamować, sprawić, byśmy wytracili energię. Akademia była tylko jednym z pól naszego działania. Mogliśmy ją, dzięki temu, że byliśmy w niej zatrudnieni, rozsadzać od wewnątrz.

MP: Honorata, chciałam zapytać o twój wybór intermedii jako...

WZ: Ona jest malarką!

HM: Tak, uwielbiam malarstwo, ale z równie dużym zaangażowaniem robiłam na studiach specjalizację z fotografii analogowej, sitodruku i intermedii. Pole sztuki bardzo się poszerza, więc nie wiem, czy ściśle definiowanie dyscyplin artystycznych ma sens. W tym przeobrażaniu się sztuki ciekawe jest moim zdaniem to, że po technologicznym *boomie* następuje powrót do tradycyjnych mediów. Oczywiście, świadomość ich użycia jest inna, ale wśród studentów zwrot w kierunku mediów uznawanych za konserwatywne, takich jak malarstwo czy rzeźba, jest widoczny. Pamiętam, jak Wojtek zapytany kiedyś przez studenta o to, co go najbardziej interesuje w sztuce, odpowiedział, że to, czego jeszcze nie zna. Bardzo mocno zapadła mi w pamięć ta odpowiedź. Jak robiłam akcje, takie jak *Wyjście w Polskę* czy *Zadomowienie*, nie myślałam o tym, że ktoś nazwie to rzeźbą społeczną. Tego rodzaju przyporządkowania zawsze są rzeczą wtórną. Kiedy zdecydowałam się ruszyć w Polskę, w ogóle nie czułam potrzeby zdefiniowania tego, co robię. Chociaż, przyznaję, czasem może to być pomocne. Mnie po prostu przestało wystarczać malarstwo. Już na studiach zaczęłam szukać czegoś innego i nie chodziło mi przy tym o zastąpienie jednego medium drugim, ale właśnie o swobodę poszukiwań.

WZ: My też w latach 80. mieliśmy świadomość, że ten sztywny podział odzwierciedlający się w strukturze akademii, osobno kształcącej grafików, malarzy i rzeźbiarzy, jest nieadekwatny do tego, co robiliśmy. Przecież myśmy wciąż ze sobą rozmawiali, robiliśmy wspólne prace, pomagaliśmy sobie. Nie wiem, czy najlepszą metaforą tego, co robiliśmy nie byłby sklep ze wszystkim, od łańcucha i wiadra po słoik z ogórkami. Pamiętajmy, że nie było wtedy jeszcze komputera, nie było kamery, może jedynie był aparat. Redefinicja mediów i zmiana podejścia do nich związana jest także z przesuwaniem uważności. Stąd pojawiają się takie sytuacje jak *wideo-performans* zamiast dokumentacji czy *mokre media*. Piętnaście lat temu naprawdę trudno to sobie było wyobrazić. Dla nas ważne było w tym czasie, żeby sztuką nie zajmować się po lekcjach, a tymczasem często wyglądało to tak, że dopiero w wakacje mogliśmy popracować nad tym, co nas interesowało...

GK: W latach 80. przełomowe było zjawisko nowej ekspresji, która pojawiła się w kontrze do dominującego wtedy trendu, czyli sztuki konceptualnej. Do tamtej pory cała tradycja nowych mediów była osadzona w sztuce tautologicznej, konceptualnej, która skupiała się na analizie samego medium. To była szkoła Robakowskiego, Witka Czerwonki, Brogowskiego. Ja wywodzę się natomiast z obszaru mięsa, akcjonizmu, buntu, walenia siekierą, budowania kontekstu społecznego i politycznego. I mówienia, że artysta musi być zaangażowany, że musi mieć pogląd na rzeczywistość, że on i jego prace nie są neutralne. Stan wojenny był wydarzeniem, dzięki któremu zwróciłem się w tę stronę, ale pamiętam też, że część artystów nawet wtedy chciała pozostać apolityczna.

DW: A jak to się ma do sztuki krytycznej? Czy sztuka intermedialna stała się estetyką sztuki krytycznej? Czy narodziła się ona wraz z intermediami?

GK: To inne zjawisko. Ta „nowa dzikość”, o której mówiłem, nie była w żadnym stopniu intermedialna. W jej zakres wchodziły akcje i działania w przestrzeni publicznej, bo nie dysponowaliśmy przecież *white cube’em*. Najpierw wykonywaliśmy „dzikie” działania, a dopiero potem przyswoiliśmy kamerę i komputer. Byliśmy po prostu zgłodniali nowych środków wyrazu. Przy czym przyswoiliśmy je już krytycznie. Postkonceptualiści, czyli linia Robakowskiego czy Czerwonki, ustawiali kilka kamer i luster i analizowali, co się w czym odbija, a dla nas kamera była bronią, narzędziem walki społecznej. Była ważna nie jako autonomiczne narzędzie, ale przez to, że jej użycie miało służyć konkretnym celom.

WZ: Dla mnie bardzo ważne było odrzucenie utopijnego założenia konceptualizmu, które mówiło, że medium może być przezroczyste. My wiedzieliśmy już, że nie jest przezroczyste. A jeśli nie jest przezroczyste, to jakie jest? I tu pojawiały się kwestie cielesności czy polityczności, które stały w kontrze do rzekomej przezroczystości medium. Konceptualizm jest dla mnie bardzo ważnym nurtem, choć jest zarazem niezłą artystyczną pomyłką. Wiadomo jednak, że na pomyłkach można się sporo nauczyć.

DW: Na ile świadome były wasze działania z tego okresu?

WZ: Za każdym razem, gdy nas zapytasz, czy byliśmy świadomi tego, co robiliśmy, odpowiemy że tak. A tymczasem było inaczej: zdobywanie świadomości było rodzajem procesu.

GK: W pewnym momencie doszliśmy jednak do sytuacji, kiedy trzeba było ponazywać nasze działania, ustrukturyzować je. Na początku niczego nie pisaliśmy, żadnych tekstów, żadnych manifestów. Sytuacja zmieniła się, kiedy na akademii pojawiły się intermedia. Musieliśmy wtedy zastanowić się nad tym, czym właściwie różnimy się od rzeźby czy malarstwa.

MP: To w końcu sztuka krytyczna jako bunt czy intermedia jako wypracowywanie struktur?

GK: Na akademii musieliśmy programowo różnić się od reszty. Pamiętam, że gdy bronił się chyba Mikołaj Jurkowski, to część rady wydziału w ogóle nie chciała analizować jego pracy. Bo byli rzeźbiarzami, a tu pojawiło się nie wiadomo co. Ani to malarstwo, ani rzeźba – więc nie mieli jak tego ocenić. Dlatego sami musieliśmy zacząć definiować pewne zjawiska. Chodziło o zbudowanie całego języka pojęć, co wiązało się z wielokrotnymi dyskusjami na radach wydziału. Musieliśmy udowadniać, że to, co robimy, ma swoją logikę, strukturę, że czemuś służy. W Gdańsku bardzo późno utworzono intermedia. Do tej pory nie mamy przecież samodzielnego wydziału. Minęło wiele lat, zanim utworzono pracownię intermedii, potem była katedra, specjalność, kierunek... To była strasznie długa i trudna droga.

DW: Ale był też taki moment, kiedy istniała i pracownia intermedialna, i multimedialna.

GK: O samych nazwach nie ma co wspominać – to były po prostu pracownie nowych mediów. Było ich zresztą więcej. Powiem o tym, co znam z własnego doświadczenia. Pierwsze próby podjął Jerzy Krechowicz. W wyniku jego starań powstała pracownia międzywydziałowa, którą prowadził Witek i którą przez rok z nim współprowadziłem.

Potem uznaliśmy, że lepiej będzie, jeśli będziemy prowadzić oddzielne pracownie i wtedy ja założyłem swoją na rzeźbie. Kiedy powstał pomysł, by intermedia stały się kierunkiem, rektor postawił warunek, że znów musimy się połączyć. Tak powstała Katedra Intermediów.

DW: Pytanie, czy te struktury, coraz bardziej zbiurokratyzowane, nadążają jeszcze za światem sztuki. Czy programy i definicje, które powstają na akademickie potrzeby, pozwalają dogonić potrzeby studentów...

GK: Polecam pojechać na WRO, żeby zobaczyć, jak oceniane są najlepsze dyplomy nowych mediów i czym się dziś zajmują studenci.

DW: Ale czy w ogóle musimy rozmawiać w kategoriach mediów? Może od nich ważniejsze są po prostu problemy współczesności, dyskusja poza strukturami?

GK: Nie myślicie chyba, że kiedy mówimy o mediach, to nie mamy na myśli kwestii społecznych czy politycznych...

MP: Ja myślę, że to jest pytanie o to, jak się robi sztukę polityczną w strukturze akademii.

DW: To też jest ciekawa kwestia...

MP: Z ekranu macha do nas Honorata.

HM: Na połączenie działania i definiowania tego, co się robi, można też spojrzeć w inny sposób. Mnie wydaje się, że świadoma ucieczka od definiowania też jest swego rodzaju manifestem. Na malarstwie nie mogłam zrozumieć, dlaczego animacja nie może być obrazem albo dlaczego obraz nie może wisieć pod sufitem i się bujać. Dlatego zbliżyłam się do intermediów. To, co się dzieje na tym kierunku, jest takim zwierciadłem rzeczywistości, bo studenci mają tu większą możliwość odniesienia się do problemów politycznych czy społecznych. Nie widzę też powodu, by oddzielać to, co robią na zajęciach, od tego, jakie postawy prezentują w życiu, choćby w mediach społecznościowych. Nie wszyscy uprawiają sztukę *stricte* polityczną, „walczącą”, ale każdy ma na uwadze własną swobodę działania. Na szczęście ci studenci nie muszą już, jak to ujął Wojtek, robić sztuki po lekcjach.

MP: A czy podziały akademickie dotyczące techniki, narzędzi, specjalności są dla nich nadal istotne?

HM: Wiesz, myślenie conceptualne też jest narzędziem. Jest nim sposób myślenia, rozmowa, analiza, a nie tylko umiejętność posługiwania się pędzlem, kamerą czy dłutem.

WZ: Cała uczelnia zmieniła się pod tym względem. Kiedyś bardzo mocno broniła się przed komputerami, cyfryzacją, aż w końcu coś pękło i media pojawiły się w wielu pracowniach graficznych. Dziś po prostu nie ma innego wyjścia, w pracowniach malarzkich i rzeźbiarskich pojawiają się prace, które 20 lat temu byłyby nie do pomyślenia. Pozostaje natomiast pytanie, jak dużą świadomość danego medium mają ci, którzy się nim posługują.

GK: To, że podejście akademii do nowych mediów się zmieniło, to prawda. Szkoła stała się bardziej otwarta, zaczęły pojawiać się w niej nowe technologie. Ale to jedna sprawa. Druga to kwestia tego, że dziś nie tyle kadra co studenci bronią się przed nowymi

technologiami. A technologię trzeba gonić, bo ona przecież nie stoi w miejscu. Nasza szkoła nie jest niestety dobrze technologicznie wyposażona.

DW: Mówiliście, że pracownie intermedialne powstały jako odpowiedź na to, co wy, jeszcze jako studenci, robiliście poza uczelnią. Czy sądzicie, że teraz też są takie przestrzenie działań studentów, które rozgrywają się poza strukturą akademicką i które mogłyby przynieść podobną zmianę paradygmatu, jaką wy wymusiliście trzy dekady temu?

GK: O to musicie już zapytać studentów. Ale tak, zwróćcie uwagę, że poza uczelnią działają galerie, kluby, miejsca takie jak Kolonia Artystów czy UL. Wcześniej była Modelarnia czy Instytut Sztuki Wyspa. Kto chce, ten dywersyfikuje miejsca pokazów swoich prac. Kiedyś patrzono na to niechętnie, ale teraz jest inaczej. Cieszymy się, że różne podmioty kooperują ze sobą. Nie widzę, żeby ktoś komuś z tego powodu rzucał kłody pod nogi. Student ma dziś bardzo szerokie pole działania, my możemy go tylko wspierać

WZ: Przez to, że świat stał się polikonstrukcyjny, akademia jest tylko jednym z punktów odniesienia. Jesteśmy tego świadomi i nie upieramy się, że akademicki punkt widzenia jest jedynym słusznym. Za naszych czasów pozaakademickich miejsc prezentacji sztuki było niewiele. Były działania w przestrzeni publicznej, akcje landartowe, potem CUKT poszukiwał swoich miejsc...

GK: I zauważmy, że wszystkie te miejsca zakładali absolwenci akademii. Wyszli ze szkoły, a potem budowali własne galerie, swoje pracownie i tak dalej. Tego się nie da żadnym akademickim dekretem uregulować. Dostrzegam natomiast dotkliwy brak zaplecza teoretycznego na uczelni. Na akademii potrzebna jest jednostka badawcza, która zajmowałaby się teorią i historią najnowszej sztuki. Nie impresjonizmem i pierwszą awangardą, ale rzeczami, które dzieją się teraz. Poza tym nie mamy porządnego zaplecza technologicznego, na przykład profesjonalnego studia multimedialnego, programistów, którzy w razie potrzeby pomogliby zrobić studentowi skomplikowany projekt technologiczny. Na tym przykładzie widać, że na uczelni jest jeszcze wiele do zrobienia. Dość już mam wykładowców, którzy nie potrafią zracjonalizować swojego działania, logicznie o nim opowiedzieć i którzy tego rodzaju postawę zaszczepiają studentowi, który też nie wie, co robi.

DW: Czyli badanie artystyczne...

GK: Nie, tu chodzi o samoświadomość. Krytyczność to nie postawa wobec czegoś, to przede wszystkim autokrytyczność i samoświadomość. Pracę ze studentami trzeba zaczynać od wyklarowania definicji, kim jest artysta, co ma do roboty i do czego potrzebna jest sztuka współczesna. Jeżeli przez ten czas, o którym mówimy, akademia się zmieniła, to zmieniła się dlatego, że potrafiliśmy taką dyskusję prowadzić. Rozmawialiśmy z rzeźbiarzami, malarzami, którzy w trakcie tych dyskusji dostrzegali, że nasze argumenty są słuszne.

WZ: Wyobraźcie sobie sytuację, że trzy osoby przekonują dwadzieścia osób na radzie wydziału. Potem odbywa się tajne głosowanie i większość okazuje się przekonana. Tak

to wtedy wyglądało. Witosław Czerwonka prawdopodobnie zdawał sobie sprawę z tego, że to będzie nudny i długi proces, dlatego odradzał nam działanie w tym kierunku.

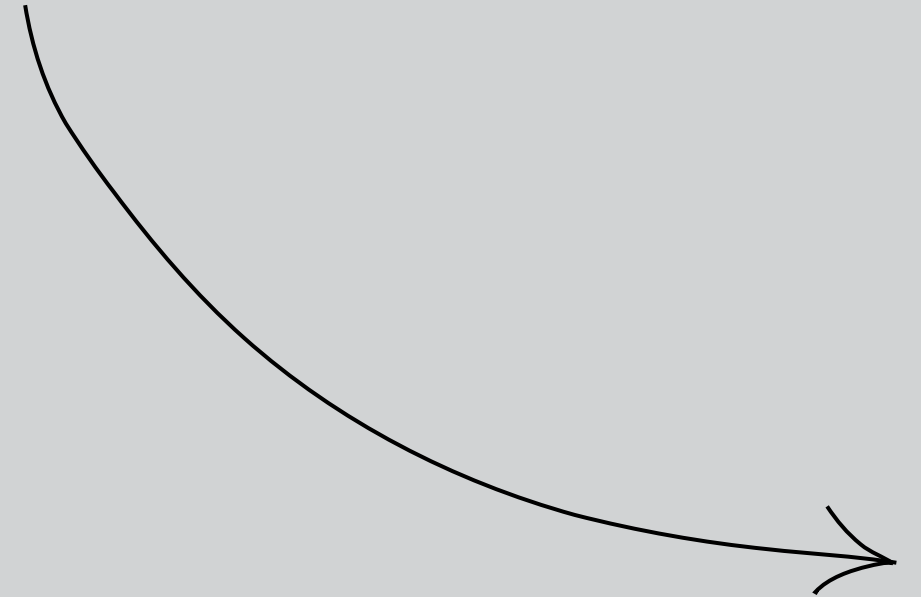
GK: Dlatego nas zniechęcał. Pamiętam, że kiedyś obrony dyplomów były bardzo konfrontacyjnym momentem. Potrafiły trwać po dwie godziny, podczas których toczono zaciekle walki ideologiczne. Dzisiaj tak to już nie wygląda, ale wciąż chcemy przygotowywać studentów do tego, by potrafili logicznie argumentować przesłanki swoich działań, żeby budowali je na solidnych fundamentach.

DW: Wasze obrony też tak wyglądały?

WZ: Ja na swoim dyplomie wykonałem zupełnie minimalistyczny gest. Zrobiłem dwadzieścia plakatów na grafice projektowej, bo wtedy ważniejsza była dla mnie wystawa *Ekspresja lat 80-tych*, na którą musiałem przygotować pracę. Część moich kolegów nawet się na mnie obraziła, bo przez pięć lat studiów to ja ich napędzałem. Swoją drogą, prace pokazane na *Ekspresji*, przeniesione w kontekst innego miejsca, zgrupowane, wyglądały bardzo szkolnie.

GK: Wtedy pracowaliśmy bez przerwy. Z pracowni wychodziłem o dwunastej w nocy, to był mój drugi dom. Nie rozumiem ludzi, którzy dziś przychodzą do pracowni dwa razy w tygodniu na dwie godziny i czują się przemęczeni pracą. My pracowaliśmy dzień w dzień, łącznie z sobotami. Mieliśmy tyle energii, że żaden profesor nie mógłby nas powstrzymać.

APENDYKS



1. *Media><acje. Międzyuczelniane warsztaty intermedialne 2005–2016*, red. G. Kłaman, Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, Gdańsk 2018.

2. Witosław Czerwonka, *Nieistniejąca Pracownia Pl*, w: *Luźne strzępki. Witosław Czerwonka*, red. A. Brudzińska, Galeria Pionova, Gdańsk 2016, s. 28.

OD ZBIORU DO ARCHIWUM

26 października 2018

Biblioteka Główna Uniwersytetu Gdańskiego

Archiwa to przestrzenie generatywne, laboratoria politycznego i kolektywnego zaangażowania – narzędzia aktywizmu kulturowego, które umożliwiają legitymizację nowych form wiedzy. W panelu dyskusyjnym poświęconym współczesnym archiwom udział wzięły badaczki zajmujące się dokumentacją lokalnych i ponad-lokalnych działań społecznych i artystycznych. Zaprezentowały projekty, których celem jest tworzenie i udostępnianie alternatywnych opowieści o sztuce i życiu artystycznym poprzez format archiwum. Podczas spotkania poruszone zostały także kwestie dotyczące metod tworzenia baz danych i ochrony praw autorskich, jak i sposobów systematyzowania oraz poszerzenia publicznego dostępu do informacji.

W rozmowie udział wzięły:

Helene Baur – dyrektorka basis wien Archiwum i Centrum Dokumentacji Sztuki Współczesnej w Wiedniu. Basis wien zajmuje się gromadzeniem druków ulotnych, katalogów i artykułów prasowych dotyczących lokalnego obiegu artystycznego po II wojnie światowej.

Marika Kuźmicz – prezeska Fundacji Arton, organizacji non-profit zajmującej się badaniem sztuki polskiej lat 60. i 70. Badawczo zajmuje się sztuką tego okresu, w szczególności sztuką nowych mediów. Jest główną koordynatorką i pomysłodawczynią międzynarodowego projektu „Forgotten Heritage: European Avant-Garde Art Online” (www.forgottenheritage.eu) oraz kolejnej edycji projektu „Not Yet Written Stories: Women Artists’ Archives On-Line”.

Katarzyna Lewandowska – feministka, anarchistka, historyczka sztuki, kuratorka, działaczka na rzecz praw istot niehumanicznych i wykluczonych. W badaniach skupia się na poszukiwaniu cielesności w sztuce współczesnej, wykorzystując dyskurs filozofii feministycznej. Założycielka czasopisma: „Splesz” (www.splesz.pl/) oraz „Death of the Patriarchy”.

Zofia Reznik – badaczka sztuki, kuratorka, animatorka kulturalna i nauczycielka akademicka. Zajmuje się sztuką współczesną, szczególnie herstoryami i historią mówioną oraz badaniami artystycznymi. Jest kierowniczką projektu badawczego „Sztuka wrocławskich artystek lat 70. XX wieku w świetle ich mikronarracji”. Związana m.in. z Kolektywem Ć Czy badania artystyczne ?, Sympozjum Plastycznym 70/20, Kolektywem Kariatyda, Gangiem Delfinów, Grupą Roboczą Archiwum Społecznego, F/M Festiwalem i Złotem Młodych Badaczy Kultury, a wcześniej także z Kolektywem Falanster.

Joanna Synowiec – kuratorka, animatorka kulturalna, artystka. Wraz z Dominiką Łabądz rozwija pracownię-wydawnictwo Dzikie przyjemności. W swej praktyce artystycznej wykorzystuje metody *artistic research*, mikronarracje, historie niekonwencjonalne. Obecnie pracuje nad „Pogłosami” – ekspozycją, której polem tematycznym jest Sympozjum 70/20 oraz nad publikacją artystyczną *Wszystko w moich rękach* w ramach stypendium MKiDN.

Moderacja:

Dorota Walentynowicz

Tłumaczenie symultaniczne:

Krzysztof Staszkiwicz

Partnerzy wydarzenia:

Biblioteka Główna Uniwersytetu Gdańskiego i Austriackie Forum Kultury w Warszawie

Debata z udziałem Jacka Niegody, Barbary Świąder-Puchowskiej, Waldemara Tatarczuka i Joanny Zielińskiej prowadzona przez Dorotę Walentynowicz

Dorota Walentynowicz: W ubiegłym roku w ramach pierwszej edycji sympozjum „Nakład własny” odbyła się debata „Od zbioru do archiwum”, poświęcona dokumentowaniu i archiwizowaniu zdarzeń efemerycznych. Podczas dzisiejszego spotkania podejmiemy kolejne zagadnienia związane z archiwizowaniem tego, co przejściowe i niestałe – będziemy mianowicie mówić o dokumentacji i archiwizacji sztuki performance. Połączenie wyrażeń „archiwum” i „kierunek performatywny” zawiera w sobie pozorny paradoks, archiwum kojarzy nam się bowiem z czymś skończonym i martwym, performans zaś z czymś żywym, obecnym, zakotwiczonym w ciele. Mam jednak nadzieję, że w toku dyskusji uda nam się te zagadnienia pogodzić. Na początek chciałabym na chwilę zatrzymać się przy korzeniach sztuki performance, które przypadają na lata 60. ubiegłego wieku. Przytoczę cytaty z tekstu, który znalazłam w specjalnym wydaniu magazynu „Art Margins”. Amy Bryzgel zestawia w nim początki sztuki performance w Ameryce Północnej i Europie Środkowo-Wschodniej: „Sztuka performance w Ameryce Północnej wyodrębniła się ze sztuk wizualnych jako osobny gatunek przede wszystkim w celu stworzenia efemerycznego dzieła sztuki, którego nie można by uprzedmiotowić ani powtórzyć i w ten sposób utowarowić. Ale dzieła performance szybko nabrały wartości komercyjnej dzięki sprzedaży dokumentujących je zdjęć i filmów. Natomiast w socjalistycznych krajach Europy Środkowej i Wschodniej to państwo było w przeważającej części jedynym mecenasem sztuki i nie istniał żaden system galerii komercyjnych. Formy sztuki takie jak performans pojawiły się jako alternatywa wobec oficjalnej praktyki artystycznej. Z uwagi na jego nieoficjalny status, performans był rzadko prezentowany w instytucjach. Najczęściej performanse odbywały się w pracowniach artystów, wśród zaufanych kolegów lub na wsi. Były dokumentowane jedynie po to, aby udowodnić, że w ogóle się odbyły”¹. Poprosiłabym Waldemara Tatarczuka, aby odniósł się do tego cytatu i opowiedział pokrótce o historii relacji między performansem w Polsce i wczesnymi formami jego dokumentacji.

Waldemar Tatarczuk: Zacznę może od tego, że utwory artystyczne można podzielić na dwa rodzaje: pierwotne i zależne. Performans jest utworem pierwotnym, natomiast jego dokumentacja jest utworem zależnym. Utwory zależne mogą mieć różną postać: tłumaczenie jest utworem zależnym, wystawienie dramatu na scenie jest utworem zależnym, realizacja filmu czy utworu audiowizualnego, który bazuje na performansie, także jest utworem zależnym. Performans ma zatem zupełnie inne funkcje, w inny sposób oddziałuje na odbiorcę niż jego dokumentacja. To jedna uwaga. Druga jest taka: dla polskich artystów wykonujących performanse od, powiedzmy, końca lat 60., należących w przeważającej części do środowiska neoawangardy, dokumentowanie było

rzeczą naturalną. Oczywiście muszę od razu zaznaczyć, że specjaliści powiedzieliby zapewne, że nie można mówić o performansie w odniesieniu do zjawisk powstałych przed upowszechnieniem się tego terminu, ale część badaczy pozwala sobie na takie ujęcie sprawy, więc sądzę, że i my na potrzeby dyskusji możemy to zrobić. Wracając do tematu, mam niewielką wiedzę na temat tego, jak wyglądało to w innych krajach bloku wschodniego, ale w Polsce dokumentacja była naprawdę bardzo intensywna, choć nie od razu stała się powszechna. Pierwsze działania takich artystów jak chociażby Zbigniew Warpechowski, Włodzimierz Borowski czy Jerzy Bereś wcale nie są dobrze udokumentowane. Pierwszy performans Warpechowskiego został zrealizowany wspólnie z Tomaszem Stańko w klubie jazzowym. W zamierzeniu miała to być „improwizacja poetycka”. Warpechowski czytał wiersze, a Stańko grał na trąbce. Po około 40 latach od tego wydarzenia w imieniu Lubelskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych zaprosiłem artystów, by wykonali coś w rodzaju rekonstrukcji tamtego performansu. Nie był to jednak typowy *reenactment*, polegający na powtórzeniu dzieła sprzed lat, ale raczej coś w rodzaju rekonstrukcji z reinterpretacją, bo w czasie wykonywania performansu Warpechowski opowiadał o tym, co wydarzyło się te 40 lat wcześniej. Mamy tu więc strukturę nawarstwioną – oryginalne dzieło powstało w 1967 roku, zostało zreinterpretowane kilkadziesiąt lat później i w takiej formie utrwalone w zapisie filmowym.

DW: A z czego wynikał fakt, iż te wczesne performanse nie były powszechnie dokumentowane? Z założenia koncepcyjnego czy po prostu z braku środków i sprzętu?

WT: Różnie to wyglądało. Działania Mariny Abramović i Ulaya są na przykład świetnie udokumentowane. Można przypuszczać, że realizowali je ze świadomością ich możliwego funkcjonowania na rynku sztuki jako zdjęć i nagrań. W Polsce, gdzie rynek sztuki nie istniał, nikt nie myślał o komercyjnej wartości dokumentacji. Właściwie jeszcze niedawno, jakieś 15 lat temu, zapisy wideo czy dokumentacje fotograficzne performansów polskich artystów można było kupić bardzo tanio, ponieważ nie zdawali sobie oni sprawy, że dysponują czymś, co może mieć wartość komercyjną.

DW: Ewa Partum powiedziała mi kiedyś, że dla niej dokumentacja była od początku bardzo ważna. Dużą wagę przykładała też do kwestii zabezpieczania praw autorskich i kontroli nad tym, kto ją fotografuje. Wiązało się to też z faktem, że Partum często występowała nago, więc nie godziła się na to, by zdjęcia mógł robić ktoś, kto potem mógłby używać ich, na przykład, w kontekście erotycznym.

WT: No, Partum była, może nadal jest, konsultantką Zbigniewa Warpechowskiego w kwestiach rynkowych. Doradzała mu, od kiedy tylko zaczął sprzedawać dokumentację.

DW: Wspominała też, że na jednej z jej pierwszych wystaw w Berlinie Zachodnim, na której pokazała dokumentację performansów, galerzysta miał do niej powiedzieć: „Co ja mam tutaj sprzedawać? Przecież to są same zdjęcia”. A więc także w tym wypadku nie od razu zaczęto dostrzegać komercyjny czy też artystyczny potencjał dokumentacji fotograficznej.

WT: Trzeba jednak pamiętać, że Partum i tak wcześniej wyjechała za granicę i zaczęła współpracować z galerią komercyjną. Inną artystką, która miała świadomość wartości

dokumentacji, jest Teresa Murak. W 1975 roku, jeszcze jako studentka, zaproponowała Andrzejowi Mroczkowi zrobienie performansu w Galerii Labirynt. Mroczek mocno promował sztukę performance, więc się zgodził. To był jej pierwszy zdokumentowany na „szesnastce” performans w Labiryncie. I później przez długi, długi czas dokumentacji filmowej tam nie robiono. Murak ma tę taśmę, krótką – całość trwa półtorej, może dwie minuty. I od kilkudziesięciu lat zdjęcia z tego filmu funkcjonują na rynku komercyjnym, kolekcjonerskim.

Jacek Niegoda: Nieprzywiązywanie wagi do dokumentacji musiało brać się też z niedoborów sprzętowych. Aparat można było jeszcze załatwić, ale zdobycie „szesnastki” nie było łatwe.

WT: Ale te kamery jednak były, bo artyści robili filmy od początku lat 70. Dostęp do nich nie był więc może aż tak trudny, ale dokumentacji filmowej i tak jest bardzo mało.

Joanna Zielińska: Nie zgadzam się z twierdzeniem, że artyści nie przywiązywali wagi do dokumentacji. Myślę, że szybko zorientowali się, że dokumentacja nie jest niewinnym aktem filmowania i fotografowania, i że też może być dziełem sztuki. Dokumentacja sztuki performance wyemancypowała się. To nie tyle – jak mówiłeś – „dzieło zależne”, co w bardzo wielu przypadkach dzieło sztuki samo w sobie. Oczywiście, dynamika dokumentowania zmieniała się w zależności od kraju, w Europie Środkowo-Wschodniej dostęp do mediów był trudniejszy, ale nie zmienia to faktu, że działania dokumentowano bardzo świadomie. Artyści po prostu nie mogli tych materiałów sprzedawać. Właściwie dopiero reperformance Mariny Abramović, które zrobiła w Guggenheim Museum – *Seven Easy Pieces* – wprowadziły w obieg komercyjny inny rodzaj dokumentacji. Marina znalazła sposób, aby wykonać ją nie za pomocą wideo czy fotografii, lecz...

JN: ...studentów. (*śmiech*)

Barbara Świąder-Puchowska: Instrukcji...

JZ: Tak, przy pomocy instrukcji.

WT: No nie – nie studentów. *Seven Easy Pieces* to Marina sama wykonywała. Najpiękniejsze performance.

JZ: Tak, ona sama to robiła. Mamy z tej akcji niesamowitą dokumentację wideo, która jest dziełem samym w sobie. A następnym radykalnym gestem w świecie sztuki performance była decyzja Tino Sehgal’a, który zakazał dokumentowania swoich działań. To widz, przekazujący ustnie doświadczenie performansu, stawał się medium i żywym archiwum.

DW: W *Seven Easy Pieces* znalazł się też performans *Action Pants: Genital Panic* Valie Export, który funkcjonuje w powszechnym obiegu jako upozowana fotografia artystki. Brak jest dokumentacji samej akcji, która miała się odbyć w kinie w Monachium, ale być może w ogóle się nie odbyła. Znamy więc tylko dokumentację, która wcale nią nie jest. I właśnie o obcowanie z dokumentacją w pracy historyka sztuk scenicznych chciałam zapytać Barbarę Świąder-Puchowską. Przytoczę fragment słynnego tekstu „*Presence in Absentia*” Amelii Jones, dotyczący pisanie o sztuce performance z perspektywy czasu. Jones pisze, że najważniejsze

z punktu widzenia historii sztuki performanse miały miejsce w latach 70., kiedy ona sama była kilkuletnią dziewczynką. Sztuką performance zaczęła się zajmować w wieku lat 30, więc wszystkich tych prac, o których pisała w swojej pracy naukowej, doświadczyła za pośrednictwem dokumentacji. Porównując prawdę dokumentu i prawdę doświadczenia, Jones nie tyle stawia między nimi znak równości, ale wręcz odżegnuje się od ich porównywania. Cytuję: „zakładam, że nie ma możliwości bezpośredniego związku z jakimkolwiek produktem kulturowym, w tym ze sztuką ciała. Chociaż szanuję specyfikę wiedzy zdobytej dzięki uczestnictwu w sytuacji na żywo, będę tutaj argumentować, że ta specyfika nie powinna być uprzywilejowana wobec specyfiki wiedzy, którą nabywa się w relacji ze śladami dokumentalnymi takiego zdarzenia”². I tu pytanie do Barbary: sama napisałaś niedawno książkę³ o spektaklach, których nie mogłaś widzieć na żywo. Jak się odnosisz do stwierdzenia Jones?

BŚP: Ja byłam jeszcze dalej niż Jones od przedmiotu swoich badań i muszę przyznać, że rzeczywiście odczuwałam dyskomfort związany z tym, że obcowałam z różnymi formami dokumentacji, a nie spektaklami granymi na żywo. Pytanie zatem, czy ja w ogóle miałam prawo zajmować się teatrem lat 50. i 60.? Na marginesie warto dodać, że dla teatrologa istotna jest jeszcze inna kwestia – pytanie o to, co właściwie uznać za oryginał. Który moment życia spektaklu należy złapać? Premierę czy dużo późniejsze wystawienie? Wracając do pytania, kwestia, o której mówimy, skłania wręcz niektórych badaczy do stwierdzenia, że historia teatru jako taka jest niemożliwa, ponieważ nie obcujemy z przedmiotem badań. Efemeryczny charakter teatru od początku był fetyszem teatrologii, wywoływał rodzaj paraliżu w obszarze badań teatru. Coraz częściej mówi się jednak o tym, by rejestrację spektaklu traktować jako byt osobny, a nie tylko jako dokumentację. Piszą o tym w Polsce zwłaszcza Dorota Sajewska⁴ i Dorota Sosnowska⁵. Ale wracając do sedna, rzeczywiście jest tak, że mimo wszystko trzymamy się tej szkoły archiwistyki teatrologicznej, która chyba swój najbardziej intensywny rozkwit przeżywała w Polsce w latach 70., kiedy semiotyka szalała na salonach i kiedy rzeczywiście porządkowano i zbierano wszystko, co się dało. Bodaj w 1975 roku miała miejsce duża dyskusja, opublikowana później na łamach „Dialogu”, w toku której Stefania Skwarczyńska przedstawiła dokładne wskazówki co do tego, w jaki sposób należy radzić sobie z ulotnością dzieła teatralnego⁶. Pisała oczywiście o potrzebie rejestracji, mało tego – postulowała, by spektakle były nagrywane przez dwie kamery z różnych punktów i przekonywała o konieczności wykonywania zbliżeń filmowych aktorów. To może wydawać się zabawne, bo trąciło trochę obsesją, ale w gruncie rzeczy Skwarczyńska miała rację. Ślady spektakli trzeba zbierać i archiwizować, bo inaczej nie będziemy mogli dokonywać żadnej ich rekonstrukcji. Dużą rolę odgrywają też opowieści świadków, czasem to są dosłownie resztki, ślady, z których musimy odtworzyć kształt spektaklu. Bardzo wiele spośród spektakli, o których pisałam, nie miało nawet minuty rejestracji.

JZ: Słynna rejestracja Grotowskiego...

BŚP: Właśnie. Znana jest w świecie teatrologów dyskusja⁷ między Agatą Adamiecką-Sitek a Leszkiem Kolankiewiczem, dotycząca *Apocalypsis cum figuris*. Rejestracja tego spektaklu stała się dla wielu jego swoistą wersją kanoniczną. Podobnie jest z *Umarłą klasą* Kantora w rejestracji Andrzeja Wajdy czy *Dziadami* Swinarskiego sfilmowanymi przez Laco Adamika. Te wersje stały się punktami odniesienia, mitami, które kształtują zbiorową pamięć o tych spektaklach. Ale nawet w sytuacji, kiedy mamy możliwość zebrania bardzo wielu śladów spektaklu, to próba odtworzenia jego cielesnego, materialnego wymiaru jest w zasadzie niemożliwa.

JZ: Teatr ma trochę mniej narzędzi niż sztuki wizualne, które są znacznie bardziej zaawansowane w tej debacie, bo dysponują szerszymi możliwościami dokumentowania i przerabiania dokumentacji, czy też myślenia o dokumentacji i archiwum jako o dziele sztuki.

BŚP: Tak. My, teatrologi, jesteśmy cały czas zniewoleni myśleniem, że sednem jest spektakl, który znika ot, tak (*pstryknięcie palcami*) i już go nie ma! Więc rozumiem Jones, która – jeśli dobrze pamiętam jej notatki – uczestnicząc w słynnym *The Artist Is Present* Abramović, nie odczuwała tej „obecności”, lecz miała wrażenie, że jest zniewolona, obserwowana i miała ochotę uciec do biblioteki, usiąść z książkami i bezpiecznie rekonstruować. To w pewien sposób paradoksalne, że „obecność”, jakąś prawdę, wyczuwa się bardziej w dokumentacji. Oczywiście, trzeba być szczerym i rzetelnym. Zdawać sobie sprawę z tego, że chcąc pisać o wydarzeniach, których nie miało się prawa widzieć, należy zebrać wszystko, co się da, i spróbować ustalić pewne fakty. Teatr zajmuje tu specyficzną pozycję wobec sztuk wizualnych, to fakt.

JZ: Ale jednak uważam, że myślenie Kantora o obiekcie i jako o dziele sztuki, i rekwizycie jest bardzo rewolucyjne. I ze współczesnego punktu widzenia daje dużo możliwości.

BŚP: Tak. Ale Kantor jest i tu, i tu. On wyszedł z obu tych porządków i tak naprawdę w obu został – i w sztukach plastycznych, i w teatrze.

DW: To jest może taka lokalna specyfika. W Polsce performans ma bardzo teatralne korzenie, właśnie ze względu na Kantora, który *de facto* wprowadził performans do polskiej sztuki

JZ: Zdecydowanie, ale myślę też, że mylimy słowo performans ze sztuką performance jako zjawiskiem historycznym, które należałoby osadzić pod koniec lat 50., w latach 60., 70. Natomiast performans jako praktyka artystyczna ma o wiele szerszą genealogię. Roselee Goldberg w swojej publikacji *Performance Art: From Futurism to the Present* z lat 70. bardzo rozszerza spektrum performansu, pisząc o działaniach dadaistów czy futurystów. Trudno też uznać performans choreograficzny albo performanse Tino Sehgal’a za sztukę performance i ustawić je w tej samej tradycji, co działania artystów zajmujących się body artem.

BŚP: Jeśli mogę jeszcze dopowiedzieć... Zmierzałam do tego, że w sporze z Adamiecką-Sitek Kolankiewicz po prostu odbierał jej prawo do pisania o *Apocalypsis cum figuris*, ponieważ jedynym zapisem jest właśnie rejestracja Ermanna Olmiego...

JZ: ...na której nic nie widać...

BŚP: ...na której widać to, co widać. Kolankiewicz uważa, z pozycji uczestnika-widza, że tej rejestracji nie należy w ogóle traktować jako punktu wyjścia do refleksji o spektaklu, jaką zaproponowała Adamiecka-Sitek. A chodziło jej o genderowe odczytanie realizacji Grotowskiego. W każdym razie Kolankiewicz właściwie stwierdził, że ona nie ma prawa, nie może pisać o *Apocalypsis cum figuris*, bo spektaklu nie widziała, a rejestracja jest złej jakości. W ten sposób przekreślamy więc w zasadzie możliwość życia tej refleksji, prawda? Oczywiście, ja teraz upraszczam, bo w tej dyskusji wchodziły w grę jeszcze rozmaite niuanse, ale myślę, że jeśli rzetelnie wskazujemy, z jakim medium obcujemy, to możemy traktować rejestrację jako podstawę do formułowania interpretacji, nowego odczytania dzieła.

DW: Jacku, chciałam zapytać o twoją słynną akcję *Kontestator*. Akcja miała miejsce w 1995 roku, a jej dokumentacja wideo wypłynęła po 10 latach i wówczas, w 2005 roku, dostałeś za nią honorowe wyróżnienie na Biennale Sztuki Mediów WRO. Jak oceniasz relacje między tymi dwoma dziełami sztuki?

JN: Można je rozpatrywać jako dwa osobne dzieła, ale nie wiem, czy jedno jest pierwotne, a drugie wtórne, bo...

BŚP: Drugie nie zaistniałoby bez pierwszego – bez wartościowania.

JN: Drugie nie zaistniałoby bez pierwszego, ale też to drugie stało się czymś zupełnie innym. Wiemy, że działanie artystyczne nie jest wyłącznie działaniem punktowym. Zazwyczaj polega ono na przemieszczeniu, rozwijaniu języka, wyciąganiu wniosków z wcześniejszych doświadczeń. Film jest wynikiem doświadczenia, które przeprowadzone zostało na ruchliwych schodach w Gdańsku, a pierwotnie miało być czymś innym, pokazywać względność przemieszczania się podczas marszu pod prąd na ruchomych schodach. W pewnym momencie tego działania zostałem przywołany do porządku przez dwóch narodowców, którzy zepchnęli mnie ze schodów, nakazując przemieszczanie się zgodnie z kierunkiem ruchu.

Głos z publiczności: Przywrócili porządek.

JN: Przywrócili porządek. Ta dokumentacja, którą robił Wojtek Zamiara, pierwotnie wydawała mi się czymś zupełnie zbędnym i stąd ta różnica pomiędzy akcją a pokazem wideo. Dokumentacja zaczęła żyć dopiero wtedy, kiedy pojawiła się możliwość odczytania jej w szerszym kontekście społecznym, społeczno-politycznym. Okazało się, że ma swoją wymowę i zaczęła funkcjonować na wystawach i w kolekcjach. To pokazuje, w jaki sposób dokumentacja staje się autonomiczna. Choć oczywiście nie zawsze tak jest.

JZ: No, jest już cały nurt performansu dokamerowego.

JN: No właśnie, to też jest forma performansu. Autor nastawia się, że to dokumentacja będzie funkcjonować w szerszym odbiorze. Taka dokumentacja jest jednak bardziej podatna na manipulację, możliwość wtłoczenia jej w określone narracje, narzucenia jedynej „właściwej” interpretacji. Performanse czy spektakle, które nie są rejestrowane, są później opowiadane na wiele sposobów przez uczestników i widzów. Ich sposób archiwizacji się zwielokrotnia – ilu widzów, tyle opowieści. Performans dokamerowy natomiast silnie kanalizuje sposób odbioru.

JZ: Ostatnio z Anetą Grzeszykowską na potrzeby przedstawienia *Maria Klassenberg*. *Ekstazy* spreparowałyśmy pewne wydarzenia, performanse, żeby uzyskać dokumentację. One jako performanse nie miały dramaturgii i sensu, bo chodziło tylko o dokumentację, która miała funkcjonować w spektaklu jako fikcyjne archiwum – rejestracja działań artystki z lat 70. To dokumentacja stała się dziełem sztuki, podczas gdy performanse nie miały znaczenia. Nastąpiło tu radykalne odwrócenie porządku.

DW: A jaką rolę według was w myśleniu o dokumentacji performansów odgrywa Internet? Czy biorąc pod uwagę fakt, że obecnie największym archiwum jest sam Google, artyści starają się wykreować działania efemeryczne w taki sposób, aby mogły zostać jak najlepiej zaprezentowane online? Czy zamiast celować w „tu i teraz”, działania rozpraszają się w zbiorczym „potem”?

JN: Archiwum jest raczej Facebook niż Google.

BŚP: Instagram.

JN: Tak rozwija się pojęcie archiwum. Wszystko musi być zarchiwizowane, wszystko wydaje się interesujące, w związku z czym co chwila posługujemy się aparatem lub telefonem. Nie skupiamy się na tym, żeby doświadczać konkretnej chwili, ale żeby ją zarchiwizować na potem.

Głos z publiczności: Na nieokreślone potem.

JN: Na fejsa. Tu też widać jakiś związek z tym, że pierwsze performanse może były kontestatorskie wobec rynku, ale potem pojawiła się refleksja...

WT: Rynku i rzeczywistości.

JN: No, takiej urynkowanej rzeczywistości.

WT: Niekoniecznie. Rozmawiałem kiedyś z hiszpańską artystką Esther Ferrer, mieszkającą obecnie we Francji, która współtworzyła grupę ZAJ – hiszpański odłam Fluxusu. To były czasy dyktatury Franco, ci artyści prezentowali swoje działania w różnych przestrzeniach i ludzie, którzy przychodzili na te performanse, odbierali je jako działania polityczne. One nie były polityczne, ale były tak interpretowane, bo były czymś zupełnie innym niż rzeczywistość wokół. Dlatego mówię, że to nieraz bardziej kontestacja rzeczywistości niż rynku, a to już zależy od tego, jaka ta rzeczywistość jest. W kontekście polskich realiów końca lat 60. i początku 70. mówi się o tak zwanych galeriach autorskich, czyli małych galeriach funkcjonujących w różnych miejscach kraju, które – odmiennie niż sieć BWA – często pokazywały sztukę performance. Galerie autorskie były takimi oazami wolności, w których można było pozwolić sobie na więcej. Takich instytucji nie było raczej w innych krajach bloku wschodniego. Nie chcę przez to powiedzieć, że działania artystów z tego okresu były kontestacją rzeczywistości, bo one nie miały z nią generalnie wiele wspólnego.

BŚP: I właśnie dlatego były kontestatorskie...

WT: I tak, i nie...

BŚP: Nawet jeśli nie były intencjonalnie, to jednak...

WT: No tak, ale Piotr Piotrowski w *Dekadzie* wytykał niektórym artystom związanym z neoawangardą, że nie odnosili się w żaden sposób do rzeczywistości. Pisał, że

środowisko artystyczne w latach 70. miało niepisany pakt z władzą komunistyczną: „wy nas nie będziecie krytykować, a my wam pozwolimy robić to, co chcecie”. Czegoś takiego nie było na przykład na Węgrzech.

JZ: W latach 70. artyści byli mocno inwigilowani, agenci uczestniczyli w wydarzeniach...

JN: I robili dokumentację. (*śmiech*)

BŚP: To jest świetna dokumentacja!

JN: Myślę, że różnica między teatrem a sztukami wizualnymi czy performansem bierze się też stąd, że jednak my mamy świadomość istnienia muzeum. Teatr tego nie ma, muzeum jest dla niego obcym bytem, nie z tej bajki. Nasza świadomość obecności muzeum sprawia, że wiemy, że to, co stworzymy, może do tego muzeum trafić. Wcześniej czy później.

Głos z publiczności: Jak na cmentarz...

JN: ...tak.

BŚP: Ja tutaj troszkę dopowiem. Nasza teatrologia od samego początku – czyli od czasu, kiedy ponad sto lat temu współtworzył ją między innymi Leon Schiller – była świadoma tego, że trzeba zbierać wszystko, co się da. Oczywiście, chodziło głównie o artefakty – afisze, rekwizyty – bo wtedy fotografia była nadal rzadkością. Zbierano zresztą te artefakty w innych celach, nie dla ekspozycji, a gromadzenia dokumentacji.

DW: Mam pytanie do Joanny Zielińskiej. W tekście do katalogu wystawy *Inne tańce* piszesz: „Jednym z najciekawszych wyzwań dla współczesnej praktyki kolekcjonowania i katalogowania jest jednakże dokumentacja mówiona, za czym idzie uznanie ludzkiego ciała za swego rodzaju archiwum gestów”⁸. Czy mogłabyś rozwinąć, opowiedzieć nam coś więcej o tych pozamaterialnych formach dokumentacji? Bo jednak pierwsze, co nam przychodzi na myśl, kiedy mówimy o zapisie, to film, zdjęcie. A jest też bardzo silna tendencja do rozpleniania dokumentacji performansu właśnie w formie pozamaterialnej, mówionej albo mocno związanej z pamięcią.

JZ: Sehgal, o którym już wspomniałam, jest pionierem myślenia o niedokumentowaniu performansu. Podejmuje też inne radykalne kroki i na przykład nie podpisuje kontraktów z instytucjami, kiedy sprzedaje im swoje performanse. A sprzedaje je w formie instrukcji, na podstawie której performerzy odtwarzają jego dzieła. Wytworzył więc pewną instytucjonalną przeszkodę, ponieważ wiele instytucji po prostu nie może kupić jego performansów.

DW: Czyli artysta wkłada rodzaj klina w system, przez co blokuje możliwości komercjalizacji swojej sztuki?

JZ: Nie, to po prostu jeden z kreatywnych pomysłów na to, jak podejść do kwestii dokumentowania performansu. Innym niezwykłym przykładem jest to, co zrobili Łukasz Gorczyca i Łukasz Ronduda ze sztuką Oskara Dawickiego. Napisali powieść⁹, która jest swego rodzaju archiwum performansów Oskara, istniejących w książce na prawach anegdoty. Potem Ronduda wykonał kolejny gest i zrobił film fabularny o Dawickim, w którym pokazane zostały konkretne dzieła sztuki, a niektóre stworzone

zostały specjalnie na potrzeby filmu. I znów mamy to odwrócenie: najpierw filmowy obraz dzieła, a potem to dzieło – w filmie – trafia do kolekcji, na przykład muzealnej.

DW: Czyli taki *fake news*.

BŚP: *Fake art*.

WT: To też było granie z zależnością dzieła sztuki. Najpierw powstała dokumentacja, a dopiero potem samo dzieło.

JZ: Tak. Więc myślę, że sztuki wizualne zawsze będą poszukiwały coraz bardziej radykalnych rozwiązań.

BŚP: Czy nie jest tak, że w ostatniej dekadzie w galeriach sztuki obcuje się raczej z dokumentacją niż z tak zwanymi artefaktami?

JZ: Przede wszystkim muzea i galerie zorientowały się w pewnym momencie, że nie mają sztuki performance w kolekcjach. Nagle duże instytucje, takie jak MoMA, dostrzegły ogromną lukę w swoich archiwach i kolekcjach i stąd właśnie wzięło się myślenie o rejestracji jako metodzie uzupełnienia tych braków. W CSW też zresztą nie mamy zbyt dużej kolekcji performansu, a przez to, że jesteśmy uzależnieni od systemu grantowego, jeszcze długo – jak sądzę – nie będziemy mieć reprezentatywnego zbioru sztuki performance. W Polsce wciąż trudno jest uzasadnić, że dokumentacja czy instrukcja performatywna to dzieło sztuki.

DW: Może też dopowiedzmy, czym może być performans w kolekcji? Jaką formę przyjmuje? Ekspozycji? Partytury? Instrukcji?

JZ: Może być partyturą, może być rekwizytem, może być dokumentacją fotograficzną, instrukcją, zapisem wideo... Właściwie może występować w każdej formie.

DW: Jakie są wobec tego strategie wystawiania tych „pozostałości”? Poprzez budowanie z nich jakiejś konkretnej narracji czy raczej przez tworzenie wystawy performatywnej?

JZ: Ja cały czas pracuję z formatem wystawy performatywnej. W jej przypadku mamy do czynienia z przestrzenią, w której performują widzowie, ludzkie ciała.

DW: Nie tylko więc „każdy jest artystą”, ale też „każdy jest performerem”.

JZ: Od lat go. dochodzi do zmiany paradygmatów w sztuce, co jest skutkiem rozwoju strategii performatywnych. Przede wszystkim chodzi o zmianę roli widza w działaniach performance. Coraz rzadziej performans polega na tym, że widzowie obserwują działania artysty, znajdując się wokół niego, częściej natomiast sami współtworzą performans. Bez nich niektóre performanse nie mogłyby zaistnieć. Przykładem mogą być tu właśnie działania Sehgała.

BŚP: Wszyscy zresztą jesteśmy performerami, nasze życie to jeden wielki performans, podzielony na mniejsze. Zwrot performatywny, który dokonał się w sztukach wizualnych, przełożył się też na zmianę podejścia do rzeczywistości w ogóle, mocno wpłynął także na humanistykę, refleksję o człowieku.

JZ: I nie-człowieku.

BŚP: ...i nie-człowieku. Tak naprawdę najbardziej skrajne definicje performansu mówią wręcz o tym, że nawet sama świadomość tego, że wykonuje się jakąś czynność,

wystarczy, żeby mówić o performansie. Niepotrzebny jest więc widz, odbiorca zewnętrzny. Wystarczy odbiorca wewnętrzny, „ja”, które ma świadomość. Tematu, w który tutaj wchodzimy, aż boję się poruszać, bo to taki ogrom, że może nam się zawalić na głowę. Ponadto, wchodząc w te kwestie, odeszlibyśmy daleko od sztuki...

Głos z publiczności: Dobrze...

BŚP: Dobrze? (*śmiech*) Może i dobrze. Ten rodzaj refleksji nad performansem dotyka przecież także kwestii zagubienia współczesnego człowieka, jego zapędzenia w jakiś ślepy zaułek i desperackiego wołania o pomoc. Chęci świadomego życia „tu i teraz”.

DW: To kwestia niechęci do „sztuczności”. Przytoczę cytaty z tekstu Borisa Groysa: „we współczesnej epoce to, co rzeczywiste, jest nieustannie zastępowane tym, co sztuczne, symulowane, wyprodukowane technicznie. Z drugiej strony, współczesna epoka zna oczywiście strategie, jak z czegoś sztucznego i zreprodukowanego zrobić coś żywego i oryginalnego”¹⁰. Skoro mowa o napięciu między tym, co „prawdziwe”, a tym, co „sztuczne”, to chciałabym zwrócić się ponownie do Jacka i poruszyć temat słynnego projektu Wiktorii Cukt, która była...

BŚP: Ostentacyjnie sztuczna.

DW: I pojawiła się dość wcześnie, jak na nasze realia.

JN: Ona się trochę za wcześnie pojawiła.

BŚP: Tak! Wyprzedzała swój czas.

JN: Okazuje się, że sposób funkcjonowania polityki, jaki proponowaliśmy, tworząc Obywatelski Software Wyborczy, jest teraz codziennością. OSW zbierał informacje o tym, czego życzą sobie wyborcy, a przecież właśnie tak działają te przeprowadzane na okrągło badania opinii publicznej. Facebook i Google też zbierają informacje od swoich użytkowników i na ich podstawie podsyłają im kolejne propozycje i reklamy. Wtedy to było przez nas proponowane jako coś nowego, natomiast zupełnie nie mieliśmy narzędzi ani możliwości, żeby to w pełni urzeczywistnić. Realizując to zadanie, kierowaliśmy się potrzebą komunikacji; w ogóle sztukę czy – szerzej – kulturę postrzegaliśmy jako formę komunikacji i tworzenia komunikatów. Używanie ciała w codziennym życiu, w kolejce, tramwaju, też jest komunikacją. Przemieszczając się względem drugiej osoby, jesteśmy jakby chodzącym komunikatem. Kiedy realizowaliśmy Wiktorię Cukt, nie był dla nas istotny aspekt performatywny, ale funkcjonowanie tej postaci w sferze informacyjnej. Ostatnio zaczęliśmy zastanawiać się, w jaki sposób moglibyśmy ten projekt zarchiwizować, by móc przekazać go do muzeum. Jedyne, czym tak naprawdę fizycznie dysponujemy, są gazety, w których pojawiły się informacje o Wiktorii Cukt. *À propos* możliwości dokumentacyjnych – w 2000 roku, kiedy realizując tę kampanię jeździliśmy po całej Polsce, nie dysponowaliśmy własną kamerą. Zawsze pożyczaliśmy kamerę.

Głos z publiczności: Na miejscu?

JN: Nie, pożyczaliśmy od kogoś z Gdańska, a potem woziliśmy ze sobą. To pokazuje, jak bardzo ograniczony był wtedy dostęp do technologii. Chcieliśmy zrealizować projekt cyfrowy, a żaden z nas nie dysponował laptopem, w związku z czym zabieraliśmy ze sobą tę cegłę [tj. komputer stacjonarny]. Ewentualnie próbowaliśmy pożyczyć coś na

miejscu, ale to się nie zawsze dobrze kończyło. Na przykład gdy robiliśmy biuro wyborcze Wiktorii Cukt w Zachęcie, Hanna Wróblewska załatwiła jakiś supersprzęt, a gdy jeden z nas, najbardziej zaawansowany technologicznie, zaczął się do tych komputerów dobierać, to każdy z nich po kolei padał. Skończyło się to tym, że trzeba było ściągnąć z miasta jakichś informatyków, którzy mieli postawić ten sprzęt na nogi. Myśmy w tym czasie kotłowali się w Małym Salonie Zachęty i wymyśliliśmy sobie, że na korytarzu będzie odbywała się transmisja. W rogu na klatce schodowej stał jeden monitor i wszyscy, którzy przyszli na otwarcie punktualnie, przez 45 minut obserwowali na nim, jak kłębimy się z tymi informatykami, zamknięci, i próbujemy uruchomić mówiącą Wiktorię Cukt, która miała powiedzieć jedno zdanie albo kiwnąć głową, bo tylko tyle...

Głos z publiczności: Okiem mrugała!

JN: Tak, okiem mrugała, bo tylko tyle udało się nam wygenerować na komputerach, które mieliśmy w domu. Wyanimowanie tego gestu zajęło nam tydzień i tyle żeśmy tam zdziałali.

DW: Ale wszyscy go pamiętają.

BŚP: Szkoda, że nie mogliście tego na hakerów zwalić, bo ich wtedy chyba jeszcze nie było?

JN: Sieć do galerii nie była wtedy chyba dociągnięta.

BŚP: Ech, to były czasy! Miałam wtedy przyjemność pracować w „Gazecie Wyborczej” i relacjonować kampanię wyborczą Wiktorii Cukt. Pamiętam, że wszyscy byliśmy zachwyceni tym pomysłem, ale nie bardzo wiedzieliśmy, jak go opisywać, co z nim zrobić. To było i zabawne, i...

JN: ...i enigmatyczne. Nawet dla nas samych.

DW: A myśleliście wtedy o dokumentacji?

JN: Myśleliśmy, staraliśmy się. Teraz, kiedy NOMUS tworzy kolekcję gdańską, zastanawiamy się, w jakiej formie zaproponować mu ten projekt. Mam w domu kilka kartonów papierów, odręczne notatki, umowę z burmistrzem Bytowa na przeprowadzenie jakiejś akcji...

JZ: Powinniście teraz spreparować archiwum.

BŚP: Te kartony z papierami mogą być smakowite.

JN: Tylko że nie wiadomo do końca, jak traktować tę dokumentację. Muzeum też nie wie, jak to ugryźć.

DW: Podobnie, gdybyśmy mieli dokumentować nasze życie, to zostałyby po nas właśnie jakieś umowy, rachunki, notatki. Najstarsze zabytki piśmiennictwa to przecież jakieś tam rachunki...

JN: No tak, na tabliczkach glinianych.

DW: I z tego, że ktoś kiedyś zapisał, ile ma sztuk bydła, możemy dowiedzieć się, że w ogóle żył.

BŚP: Ale też dzisiejsza krytyka myślenia o archiwum odnosi się między innymi do tego, że te rachunki i inne dokumenty, które zostają, dotyczą zwłaszcza elit. Umyka nam natomiast oralna opowieść o prawdzie życia zwykłych ludzi i opowieść cielesna, która

jest najtrudniejsza do uchwycenia i włączenia do archiwum. Trudno trafić na te ślady codziennego życia, które w żaden sposób nie były archiwizowane.

JZ: Pracuję trochę z tym tematem, bo przygotowuję wystawę¹¹ kolekcji CSW, której częścią będzie historia mówiona CSW, a jej medium – performans. Zastanawiamy się właśnie nad tym, na ile historia mówiona jest częścią archiwum, bo przecież kolekcje gromadzą zazwyczaj obiekty, natomiast historię mówioną pomijają. Zwłaszcza w takim miejscu jak CSW, które istniało raczej jako ruch, a nie muzeum, jest to warte podkreślenia.

BŚP: Rzeczywiście to, co związane z ciałem, ciałem jako pamięcią, ciałem jako nośnikiem pewnej prawdy, chyba najbardziej wymyka się archiwom. A z drugiej strony mamy teraz tendencję, by próbować to jednak w jakiś sposób uchwycić. Pytanie – jak?

WT: Tak naprawdę niewiele możemy powiedzieć o dziele na podstawie jego wizualnej dokumentacji.

JN: Ale więcej niż o dziele, które nie ma dokumentacji.

WT: Tak, oczywiście, to nie przeczy faktowi, że dokumentacja może być dziełem. Ale zawsze jest coś, co dokumentacji umyka. Gdy robiliśmy rejestrację performansu Warpechowskiego i Stańko, o którym wspominałem, użyliśmy trzech kamer, obaj panowie mieli mikrofony, tak by nic nam nie umknęło. A i tak umknęło, bo w pewnym momencie Warpechowski poszedł poza światło...

BŚP: Wyszedł z kadru...

WT: ...i tam się ważne rzeczy działy. Ta dokumentacja pokazuje dużo, ale nie pokazuje tego, co ja widziałem, gdy tam byłem. Pamięć ciała, pamięć w ogóle, wspomaga dokumentację mechaniczną – filmową czy fotograficzną. Naoczny świadek widzi, czuje zapach, odczuwa emocje. Zapamiętuje dużo więcej, niż można pokazać. Co jakiś czas używamy tutaj terminu „sztuki wizualne”. On jest bardzo anachroniczny w odniesieniu do performansu, w którym wizualność jest tylko jedną z warstw.

JZ: Nie, nieprawda! Nie musi tak wcale być. To zależy od performansu.

WT: No, oczywiście. Ale też w performansie, chyba każdym, istotne jest nie tylko to, co robi artysta, ale też to, co dzieje się wokół, także poza kadrem. Emocje, które wywołuje w nas działanie, są ważne. Odbiorcami *Kontestatora* były też te chłopaki na schodach czy ludzie, którzy to widzieli z góry, z dołu, którzy czuli emocje.

JN: Sam tytuł się z tego wziął. To była reakcja kobiety, która ironicznie skomentowała moją akcję.

WT: Patrząc na wideo, widzimy to, co widzimy – nie przeżywamy tego filmu. A gdybyśmy byli naocznymi widzami, tobyśmy to zdarzenie przeżywali. Czym innym jest lektura relacji Sehgała, a czym innym słuchanie głosu performera, który szepcze do ucha.

BŚP: Żeby było jasne: rozdzielamy te dwie rzeczy. Podkreślamy autonomię bezpośredniego doświadczenia i autonomię rejestracji. Nigdy nie powiem, że rejestracja jest spektaklem teatralnym albo że jest nim film, nawet najlepiej zrobiony.

WT: Ja tego też nie mówię.

BŚP: Absolutnie jestem zwolenniczką bezpośredniego odbioru.

WT: Ja nie. Ja jestem zwolennikiem obu modeli. Bez wartościowania.

BŚP: Ja, z perspektywy teatrologicznej, trochę muszę wartościować. Oczywiście, robi się teatry wideo, rozmaite...

JZ: Virtual reality.

BŚP: Tak, VR i nowe media to jest jeszcze inny temat. Tworzenie spektaklu, który już w ogóle odchodzi od tego, co było fundamentem teatru – współobecności oraz czasowej tożsamości kreacji i odbioru. W teatrze kamera z jednej strony odbiera „nażywość” zdarzenia, ale z drugiej sprawia, że istnieje ono dalej, że jest uchwycone i może znowu stać się żywe.

JN: To rozróżnienie bezpośredniego doświadczenia i oglądania rejestracji naprowadza na jeszcze jedną kwestię – wynagrodzenia performerów. Performer nigdy nie dostanie od muzeum takiego honorarium za performans jak za jego dokumentację.

WT: Ale to ciekawe, co mówisz, bo rzeczywiście dokumentacja performansu może być droższa niż performans!

BŚP: Zdarza się.

JN: Tak, paradoksalnie, dzieje się zazwyczaj. Stąd też pierwotna kontestacja rynku, kiedy artyści zdali sobie sprawę, że tym, co zostaje po performansie, jest dokumentacja, która może stać się elementem gry rynkowej.

BŚ-P: Mało tego, najpierw uciekali przed urynkowaniem, a potem sami zaczęli dyktować rynkowi warunki.

JN: Nawet więcej – okazuje się, że na przykład reperperformanse Abramović nie mają takiej wartości, jak dokumentacja ich pierwotnych wersji.

WT: Jerzy Bereś miał ciekawe podejście do dokumentacji. Podkreślał, że film czy fotografie nie są żadną dokumentacją jego akcji, a jest nią jedynie dokument rzeczowy, który powstaje w trakcie...

JN: Bo rzeźbiarzem był!

BŚP: Uważam, że trzeba dokumentować wydarzenia artystyczne na wszelki możliwy sposób. Artyści wczesnych trójmiejskich teatrów niezależnych niestety tego nie robili. Kiedy o nich pisałam, okazywało się, że po niektórych spektaklach pozostał tylko wyidealizowany mit, z którego trudno było zrekonstruować ich rzeczywisty przebieg.

DW: A takie mity potem żyją własnym życiem. Ale mam też wrażenie, że próbuje nam się wmówić, że rozwój technologii sprawia, że możemy wszystko zapisać i zarchiwizować. Zapis technologiczny jednak nigdy nie obejmie wszystkiego, bez względu na to, ilu kamer byśmy nie ustawili, ilu dronów nie puścili w powietrze...

BŚP: ...to emocji nie zarejestrujemy.

DW: Jeżeli mogłabym się posilić na jakąś puentę naszego spotkania, to myślę, że udało nam się w dużym stopniu uchwycić różnice między performansem i jego dokumentacją. Są to dwa osobne dzieła.

WT: Co innego jest tu i teraz, a co innego w archiwum.

BŚP: Tu i teraz, tam i potem.

WT: Jest życie i jest muzeum.

DW: Nie wiem czy się wszyscy zgodzą?

BŚP: Chyba tak.

WT: Tak.

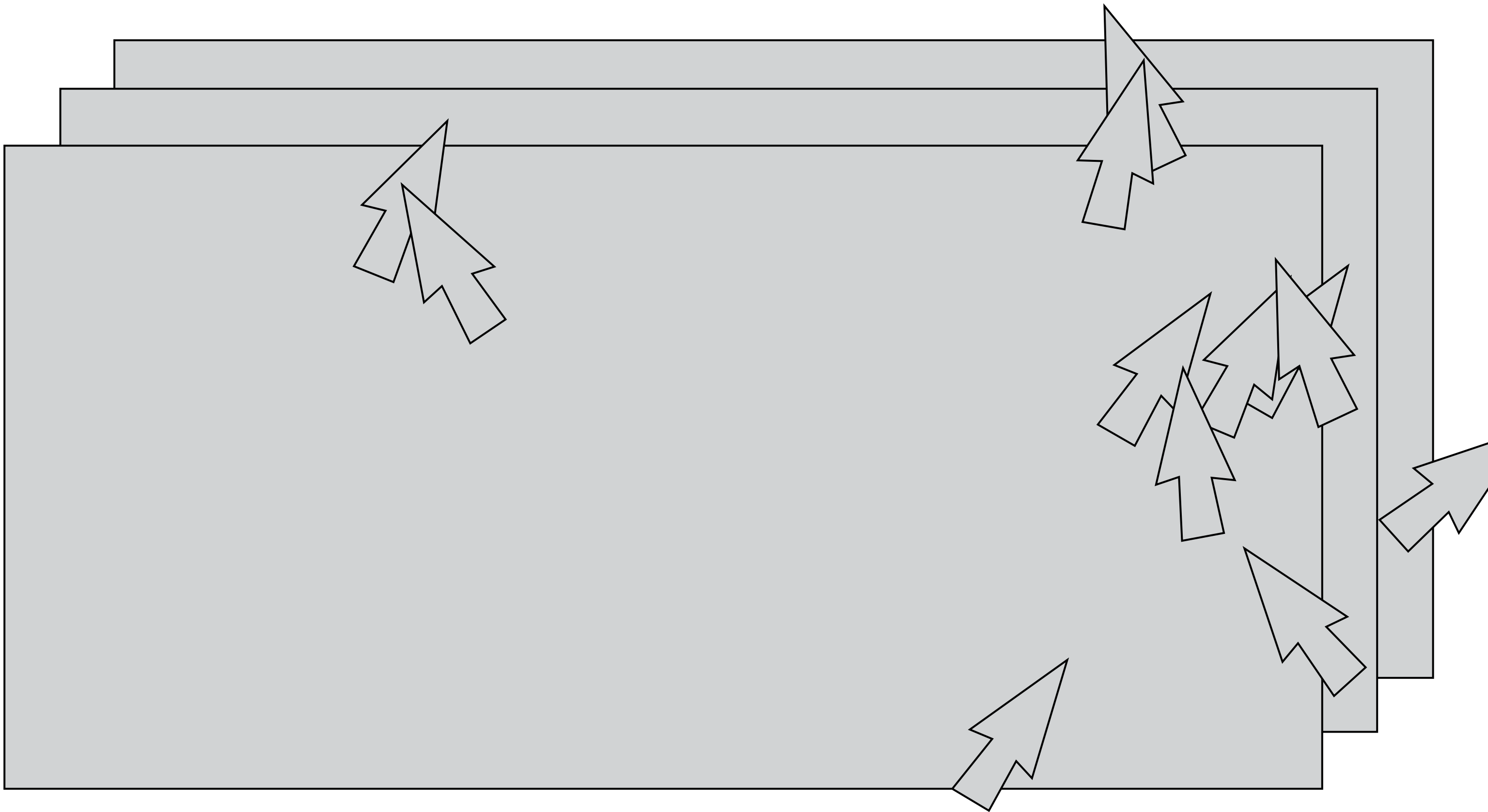
JN: Głosujemy? (*śmiech*)

DW: Dobrze. Słońce zachodzi.

WT: Słońce zaszło, więc kończymy.

DW: Bardzo wszystkim dziękuję, mam wrażenie, że poruszyliśmy jedynie mały wycinek zagadnienia, a rozmawialiśmy dwie godziny. Czym są dwie godziny!

1. Amy Bryzgel, [bez tytułu], „Art Margins” 2018 (Special Issue: *Artistic Reenactments in East European Performance Art, 1960–present*), <https://artmargins.com/artistic-reenactments-in-east-europe-introduction/> [dostęp: 15 IV 2020]; cytat w tłumaczeniu Doroty Walentynowicz.
2. Amelia Jones, *“Presence” in Absentia. Experiencing Performance as Documentation*, „Art Journal” 1997, Vol. 56, No. 4, s. 12; cytat w tłumaczeniu Doroty Walentynowicz.
3. Barbara Świąder-Puchowska, *Myślenie obrazem. Gdańskie teatry plastyków w latach 50. i 60. XX wieku*, Wydawnictwo UG, Gdańsk 2018.
4. Zob. m.in. Dorota Sajewska, *Nekroperformans. Teoria jako resztki*, „Didaskalia” 2018, nr 145–146.
5. Zob. m.in. Dorota Sosnowska, *Rejestracja spektaklu – między obecnością a medialnością*, w: *Teatr wśród mediów*, pod red. A. Dudy, M. Wiśniewskiej, B. Oleszka, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2015.
6. Stefania Skwarczyńska, *Sprawa dokumentacji widowiska teatralnego*, „Dialog” 1975, nr 7.
7. Agata Adamiecka-Sitek, Leszek Kolankiewicz, *Korespondencja*, „Didaskalia” 2013, nr 114
8. Joanna Zielińska, *Archiwum jako dzieło sztuki*, w: *Inne tańce. Zwrot performatywny w polskiej sztuce XXI wieku*, red. A. Sosnowska, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 2019, s. 23.
9. Łukasz Gorczyca, Łukasz Ronduda, *W polowie puste. Życie i twórczość Oskara Dawickiego. Powieść*, Lampa i Iskra Boża, Warszawa 2010.
10. Boris Groys, *Art in the Age of Biopolitics: From Artwork to Art Documentation*, w: tenże, *Art Power*, MIT Press, Cambridge–London 2008, s. 65; cytat w tłumaczeniu Doroty Walentynowicz.
11. Bik Van der Pol, *O wiele historii za dużo, by zmieścić w tak małym pudełku*, CSW Zamek Ujazdowski, 25 X 2019–3 V 2020.



O AUTORACH

Mariola Balińska – historyczka sztuki, kuratorka wystaw i autorka tekstów o sztuce. Od 2009 roku pracuje w Muzeum Narodowym w Gdańsku. Współpracowała przy realizacji wystaw w Gdańskiej Galerii Miejskiej oraz ASP w Gdańsku.

Jakub Banasiak – historyk i krytyk sztuki, adiunkt w Katedrze Historii Sztuki Polskiej Najnowszej na Wydziale Zarządzania Kulturą Wizualną warszawskiej ASP. Redaktor naczelny rocznika naukowego „Miejsce” oraz magazynu krytycznoartystycznego „Szum”. Autor licznych tekstów i kilku książek.

Grzegorz Borkowski – kurator i krytyk sztuki, w latach 1994–2015 redaktor naczelny pisma „Obieg”. Kurator wystaw w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski i innych ośrodkach sztuki.

Bożena Czubak – krytyczka i historyczka sztuki, autorka licznych publikacji na temat współczesnej kultury wizualnej. Kuratorka wystaw realizowanych w polskich i zagranicznych instytucjach kultury. Prezes Fundacji Profile w Warszawie. Członek Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Sztuki AICA.

Łukasz Gorczyca – historyk sztuki, współtwórca (wraz z Michałem Kaczyńskim) magazynu artystycznego „Raster” (1995–2003), a następnie galerii o tej samej nazwie (od 2001). Aktywny również jako krytyk sztuki, wykładowca i kurator.

Aleksandra Grzonkowska – historyczka sztuki, kuratorka oraz prezeska Fundacji Kultury Wizualnej Chmura. Doktorantka historii sztuki na Uniwersytecie Gdańskim.

Łukasz Guzek – założyciel i prezes (od 2009 roku) Stowarzyszenia Sztuka i Dokumentacja. Redaktor naczelny czasopisma naukowego „Sztuka i Dokumentacja”. Jako kurator w latach 1988–1999 prowadził galerię QQ w Krakowie. Członek założyciel oraz wiceprezes (1993–2005) Stowarzyszenia Fort Sztuki. Założyciel portalu spam.art.pl (2002–2009), w ramach którego funkcjonowało pismo krytyki sztuki „ArtInfo”.

Małgorzata Jankowska – historyczka sztuki, wykładowczyni i kuratorka. W latach 1998–2019 związana z Wydziałem Sztuk Pięknych UMK w Toruniu, obecnie pracuje w Zakładzie Historii i Teorii Sztuki ASP w Gdańsku. Członkini Polskiej sekcji AICA oraz Rady Programowej Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu w Toruniu.

Grzegorz Klaman – profesor w Pracowni Działań Transdyscyplinarnych ASP w Gdańsku. Założyciel, współzałożyciel i lider alternatywnych miejsc sztuki w Gdańsku,

m.in. Galerii Wyspa, Otwartego Atelier, Modelarni i Instytutu Sztuki Wyspa. Współautor projektu Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia.

Piotr Krajewski – współzałożyciel i dyrektor artystyczny Biennale Sztuki Mediów WRO, główny kurator WRO Art Center, a także wystaw w Polsce i za granicą. Autor oraz redaktor książek i publikacji poświęconych nowym mediom. Wykłada w Katedrze Intermediów Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu i Katedrze Mediacji Sztuki ASP we Wrocławiu. Należy do Stowarzyszenia Krytyków AICA, Polskiego Towarzystwa Estetycznego i Polskiego Towarzystwa Kulturoznawczego.

Katarzyna Michałkiewicz-Hansen (Pani Hansen) – ilustratorka, graficzka, projektantka okładek książkowych. Na stałe związana z wrocławskim Wydawnictwem Afera. Razem z Mimi Wasilewską tworzą team graficzno-typograficzny Mimi + Pani Hansen.

Jacek Niegoda – artysta wizualny tworzący w obszarach nowych mediów, wideo i sztuki performance. W latach 90. współtwórca grupy CUKT (Centralnego Urzędu Kultury Technicznej).

Agnieszka Kozłowska – producentka i koordynatorka wydarzeń związanych z promowaniem czasopism kulturalnych i animacją artystyczną. W latach 2005–2018 redaktorka serwisu witryna.czasopism.pl i wchodzącego w jego obręb Katalogu Czasopism, wydawanego przez Fundację Otwarty Kod Kultury, którą współzarządzała.

Honorata Martin – artystka. Uprawia malarstwo, sztukę performance, tworzy instalacje i prace wideo. Laureatka Nagrody Deutsche Bank „Spojrzenia” (2017). Nominowana do Paszportu Polityki. Laureatka nagrody Splendor Gedanensis za wybitne osiągnięcia w dziedzinie sztuki.

Dorota Monkiewicz – historyczka sztuki, krytyczka i kuratorka. Autorka wielu publikacji o sztuce współczesnej. W latach 2011–2016 dyrektorka Muzeum Współczesnego we Wrocławiu. Jako kuratorka zajmowała się sztuką conceptualną, feministyczną i krytyczną. Od 2017 roku jest związana z Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku.

Aleka Polis (Aleksandra Polisieicz) – artystka, feministka, aktywistka, eksperymentatorka. W swoich realizacjach posługuje się wideo, fotografią cyfrową i malarstwem. Tworzy animacje, filmy dokumentalne, performanse, obiekty, manifesty, działania zaliczane do kategorii „miejskiej partyzantki”. W latach 2004–2014 współpracowała z czasopismem „Obieg”, w ramach którego założyła pierwszą w Polsce telewizję wernisażową Obieg TV.

Monika Popow – doktor nauk społecznych, filolożka, animatorka kultury. Zajmuje się krytycznymi teoriami w kulturze i sztuce, w tym teorią postkolonialną, animacją społeczną oraz procesami kształtowania tożsamości.

Anna Ratajczak-Krajka – historyczka sztuki, kuratorka, producentka artystyczna, animatorka kultury. Wiceprezeska Fundacji Kultury Wizualnej Chmura, kustoszka w Oddziale Etnografii Muzeum Narodowego w Gdańsku.

Artur Rogoś – współwłaściciel wydawnictwa Części Proste. Koordynator projektów wydawniczych w Europejskim Centrum Solidarności. Współpracownik wydawnictwa Adamada. Na Uniwersytecie Gdańskim prowadził zajęcia z edytorstwa multimedialnego w Instytucie Filologii Polskiej.

Jan Rosiek – grafik i projektant. Stale współpracuje z gdańskimi ośrodkami kultury (m.in. Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia i Muzeum Gdańska). Jego projekt książki *Body Art* Olgi Kubińskiej otrzymał wyróżnienie Polskiego Towarzystwa Wydawców Książek w konkursie na najpiękniejszą książkę roku. W wolnych chwilach zajmuje się ilustracją w autorskim cyklu zatytułowanym „Bezmiar”.

Aneta Szyłak – kuratorka, teoretyczka sztuki i autorka licznych publikacji, a obecnie pełnomocniczka i autorka koncepcji NOMUS – Nowego Muzeum Sztuki, oddziału Muzeum Narodowego w Gdańsku.

Barbara Świąder-Puchowska – teatrolożka i publicystka. Wykładowczyni Uniwersytetu Gdańskiego. Specjalizuje się w historii najnowszej trójmiejskiej sceny teatralnej.

Bogna Świątkowska – pomysłodawczyni, fundatorka i prezeska zarządu Fundacji Bęc Zmiana, z którą zrealizowała kilkadziesiąt projektów poświęconych przestrzeni publicznej, architekturze i projektowaniu a także konkursów adresowanych do architektów i projektantów młodego pokolenia. Inicjatorka i redaktorka naczelna czasopisma „Notes na 6 Tygodni”.

Waldemar Tatarczuk – artysta sztuki performance, założyciel Ośrodka Sztuki Performance przy lubelskim Centrum Kultury. Dyrektor Galerii Labirynt w Lublinie.

Magdalena Ujma – krytyczka sztuki, kuratorka wystaw i projektów z zakresu sztuki współczesnej. Prowadziła Galerię NN w Lublinie, pracowała w redakcji Kwartalnika Literackiego „Kresy”, a następnie w Muzeum Sztuki w Łodzi i w Galerii Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki w Krakowie. Obecnie kieruje Muzeum Tadeusza Kantora w Cricotece.

Dorota Walentynowicz – artystka wizualna i kuratorka. Obszar jej artystycznych i teoretycznych zainteresowań dotyczy styku fotografii, nowych mediów i sztuk performatywnych oraz relacji przedmiotu i podmiotu fotograficznej reprezentacji.

Mimi Wasilewska – projektantka książek. Zajmuje się tworzeniem okładek, layoutów oraz składem publikacji. Obecnie współpracuje z wydawnictwami Afera i Książkowe Klimaty oraz Państwowym Instytutem Wydawniczym. Razem z Katarzyną Michałkiewicz-Hansen tworzą team graficzno-typograficzny Mimi + Pani Hansen.

Ania Witkowska – artystka sztuk wizualnych, graficzka i projektantka. W 2017 opracowała identyfikację nowo powołanego NOMUS – Muzeum Sztuki Nowoczesnej, oddziału Muzeum Narodowego w Gdańsku. Wykłada w Akademii Sztuki w Szczecinie, gdzie współprowadzi Pracownię Opakowań, oraz na ASP w Gdańsku, na której prowadzi Pracownię Projektowania Otwartego i dla Kultury.

Wojciech Zamiara – artysta. Realizuje instalacje przestrzenne i performanse. Zajmuje się scenografią, grafiką wydawniczą i ekranową, animacją i wideo artem. Od 1986 roku wraz z profesorem Witosławem Czerwonką upowszechniał nowe media w gdańskiej PWSSP, prowadząc zajęcia z Podstaw Projektowania Plastycznego.

Joanna Zielińska – kuratorka i badaczka współczesnego performansu. Obecnie kuratorka w Muzeum Sztuki Współczesnej w Antwerpii. W latach 2015–2020 kierowniczką Działu Sztuk Performatywnych w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie.

ZESPÓŁ

Nakład własny. Sympozjum o niezależnych wydawnictwach artystycznych

12–28 października 2018
Studio Luks Sfera (ul. Elektryków 132 B, dawne tereny Stoczni Gdańskiej)
Biblioteka Główna UG (ul. Wita Stwosza 53, Gdańsk)

Kuratorki wystawy: Aleksandra Grzonkowska, Dorota Walentynowicz
Organizatorki sympozjum: Aleksandra Grzonkowska, Anna Ratajczak-Krajka, Karolina Staszkiwicz, Dorota Walentynowicz
Identyfikacja wizualna: Weronika Lipniewska
Projekt i produkcja wystawy: Florian Tuercke | Flat Productions
Tłumaczenia: Marzena B. Guzowska
Dział ilustracyjny: Dolne Miasto Pany (Kora Kowalska, Szymon Szyszko)
Dział dokumentacji: Vasilis Flouris, Natalia Grzymała, Florian Tuercke
Promocja: Karolina Staszkiwicz

Organizator: Fundacja Kultury Wizualnej Chmura
Dofinansowano ze środków Miasta Gdańska

Nakład własny #2

4–13 października 2019
Studio Luks Sfera (ul. Elektryków 132 B, dawne tereny Stoczni Gdańskiej)
Galeria UL (ul. św. Barbary 3)

Kuratorki: Aleksandra Grzonkowska, Anna Ratajczak-Krajka
Identyfikacja wizualna: Weronika Lipniewska
Projekt wystawy: Florian Tuercke
Realizacja wystawy: Bartosz Cybowski | Czapla Dekor
Dział redakcyjny: Maksymilian Wroniszewski, Aleksandra Grzonkowska, Anna Ratajczak-Krajka
Tłumaczenia: Marzena B. Guzowska
Transkrypcja: Piotr Sz. Mańczak, Piotr T. Mosur, Aleksandra Grzonkowska
Dział ilustracyjny: Dolne Miasto Pany (Kora Kowalska, Szymon Szyszko)
Dział dokumentacji: Krzysztof Chaos Olechnowicz, Florian Tuercke, Alina Źemojdzin
Promocja: Katarzyna Smoła

Organizator: Fundacja Kultury Wizualnej Chmura
Dofinansowano ze środków Miasta Gdańska
Zrealizowano ze środków Województwa Pomorskiego

Nakład własny #3. Festiwal artystycznych wydawnictw o sztuce / Chmura_online

15–18 października 2020
Studio Luks Sfera w Gdańsku (ul. Elektryków 132 B, dawne tereny Stoczni Gdańskiej)

Kuratorki wystawy: Aleksandra Grzonkowska, Anna Ratajczak-Krajka
Identyfikacja wizualna: Weronika Lipniewska
Projekt wystawy: Florian Tuercke
Realizacja wystawy: Bartosz Cybowski | Czapla Dekor
Redakcja językowa i korekta: Maksymilian Wroniszewski
Tłumaczenia: Marzena B. Guzowska
Transkrypcja: Piotr T. Mosur
Dokumentacja: Krzysztof Chaos Olechnowicz, Peter Pawlowski, Florian Tuercke
Promocja: Krystyna Weiher-Sitkiewicz

Organizator: Fundacja Kultury Wizualnej Chmura
Dofinansowano ze środków Miasta Gdańska
Dofinansowano ze Środków Narodowego Centrum Kultury w ramach programu „Kultura w sieci”



NAKŁAD WŁASNY. ROZMOWY

Redakcja:

Aleksandra Grzonkowska

Redakcja językowa i korekta:

Maksymilian Wroniszewski

Transkrypcje:

Aleksandra Grzonkowska,
Piotr Sz. Mańczak, Piotr T. Mosur

Projekt graficzny i skład:

Weronika Lipniewska

Wydawca:

Fundacja Kultury Wizualnej Chmura
www.fundacjachmura.pl

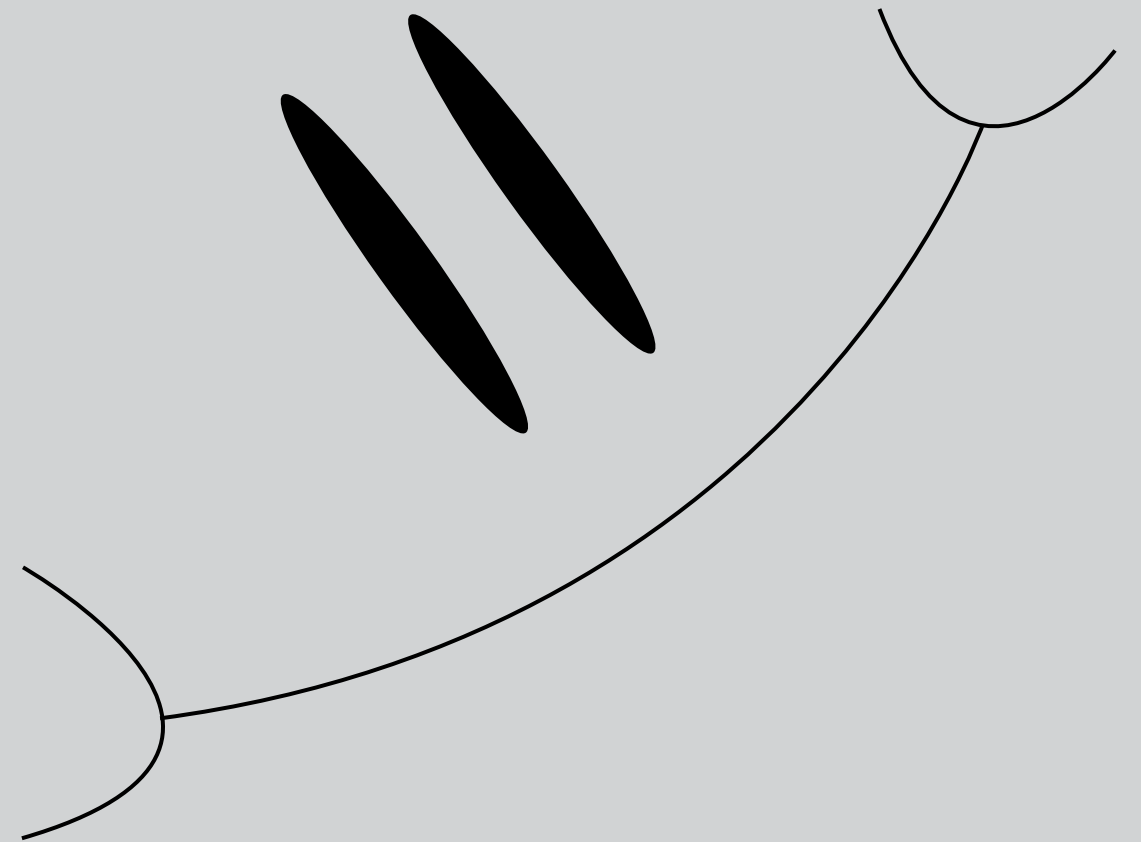
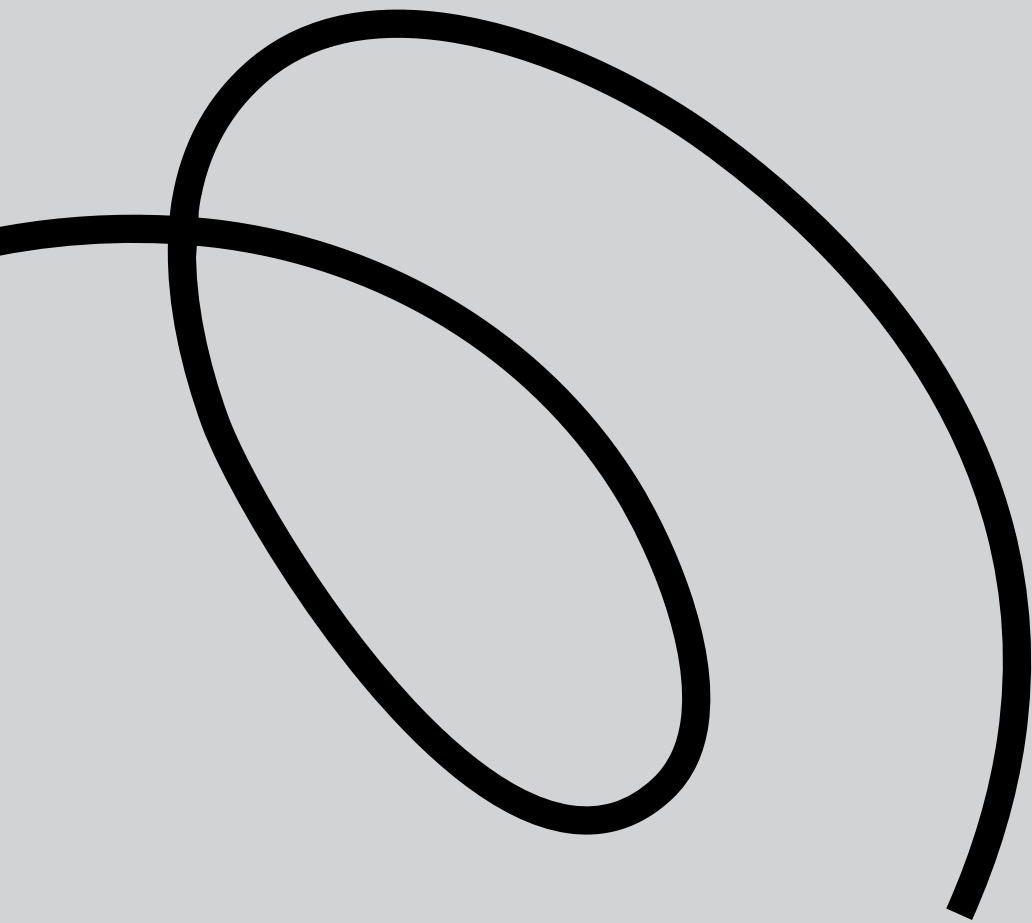
Nakład: 100

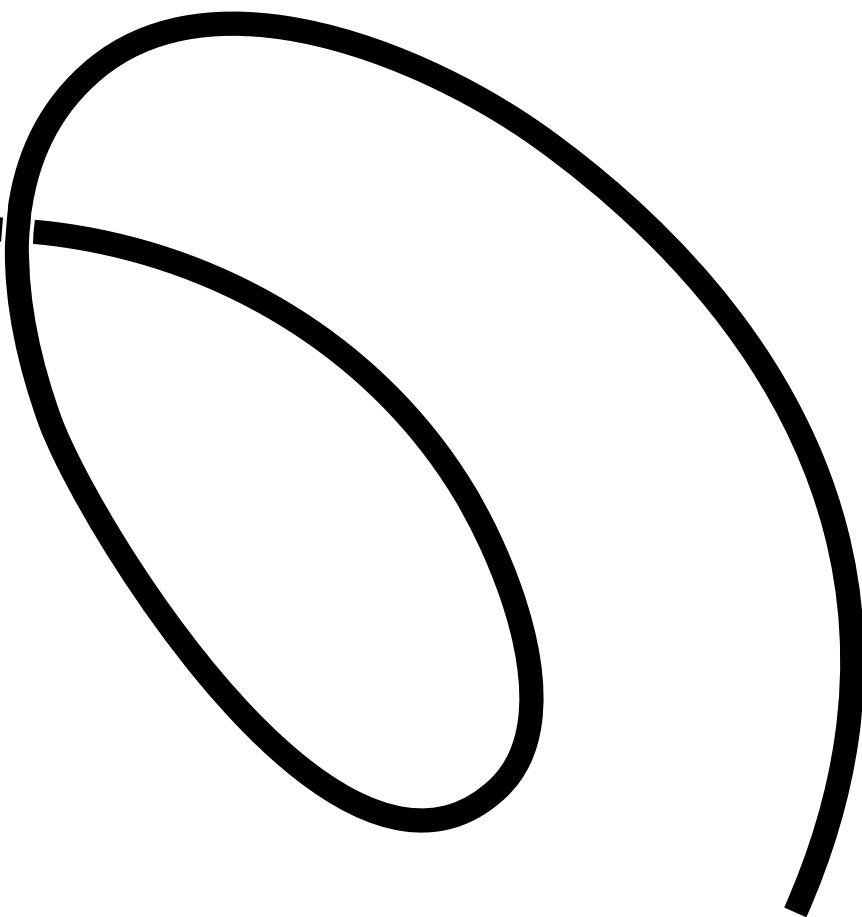
ISBN: 978-83-956009-0-6

Gdańsk 2020

+

+





organizator



dofinansowano ze środków Miasta Gdańska



Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego



Dofinansowano ze środków
Narodowego Centrum Kultury
w ramach programu
„Kultura w sieci”