

Sławomir Góra

Rozmawiała: Aleksandra Grzonkowska

Nagranie online

Zapis audio oraz transkrypcja

Muzyka

Aleksandra Grzonkowska: Super! A opowiedz mi właśnie, jak było w Pracowni Hugona Laseckiego? I właśnie ciekawa jestem na jakiej zasadzie to wszystko działało? Jakie są Twoje wspomnienia?

Sławomir Góra: Na zasadzie reakcji. Hugon Lasecki, profesor powinienem powiedzieć, bo on, wiesz, z nim stosunek był specjalny i on był też takim zupełnie trochę innym człowiekiem niż większość. Chociaż właściwie, trzeba powiedzieć, że... trzeba powiedzieć, że ta szkoła była, ona właściwie opierała się w przeciwieństwie do tego co zauważyłem, jest teraz. To znaczy teraz to ja zauważyłem powierzchownie, bo ja tam byłem na chwilę, miałem jakieś zajęcia. I z tego co wiem, co robią ludzie, którzy tam uczą, i Ci, którzy się uczą. Więc teraz jest zdecydowanie inaczej, pod pewnymi względami jest inny stosunek do jakby, tego żeby pracować nad świadomością studenta, artysty, co na świecie było już od lat. Nad świadomością i nawet nad karierą, w sensie ustawiania sobie programowania kariery, czy coś takiego. W tej chwili to przybrało jakieś takie rozmiary, czasami groteskowe, na świecie i następuje z kolei też na to reakcja. Jest potrzeba jakiegoś powrotu do wartości, do kwestii etycznych, które w najlepszej sztuce zawsze były istotne. Bo dochodzi, ja słyszałem w Londynie, o takich sytuacjach, że student drugiego czy trzeciego roku wpada w depresję, bo jeszcze żadna galeria z nim kontraktu nie podpisała. Nie jest reprezentowany przez żadną galerię. Wiesz, no to idąc tym tropem ja w wieku dwudziestu, w wieku trzydziestu lat powinien wyskoczyć z jakiegoś mostu dużego... Kwestia tej, mierzenia własnej popularności i tak dalej, to się stało, to się zaczęło napędzać tak jak działają media trochę, czy tak jak działa powiedzmy świat mody, i na to oczywiście jest potrzebna, następuje jakaś naturalna reakcja i wydaje mi się, że to się trochę dzieje.

Wtedy z kolei szkoła nie miała programu żadnego i mnie to denerwowało, że nie ma tego, to mi przeszkadzało. Właściwie jedyna pracownia, dwie pracownie były, które miały program, to była pracownia Witka Czerwonki świętej pamięci, i Tumiela, Czesława Tumielewicza, który prowadził pracownię graficzną, linorytu i litografii zasadniczo. I oni dwaj mieli program, przy czym każdy

w inny sposób. Witek wiadomo jak taki bardzo konceptualny, to było przedmiotem zajęć. Natomiast te pracownie malarskie tak, jak Hugona, nie miały programu. Ale miały osobowości za to prowadzących. I te osobowości były, ja to naprawdę po latach jakby to jeszcze bardziej, to człowiek bardziej ceni. To znaczy Huga, ja tych, z którymi miałem zajęcia i tak ceniłem, ale Hugon był, on był bardzo specjalnym człowiekiem, to znaczy jest, ale w sensie pedagoga, z którym miałem do czynienia. Że to jest dosyć wyjątkowy człowiek. I ja miałem z nim dobry kontakt, albo on ze mną. W każdym razie to, co powstało, to co ja zacząłem robić, to znaczy ja dość szybko zmieniałem to co robiłem, zmiany były bardzo szybkie. Nawet ktoś mi potem zarzucił już po szkole, że ja nie przygotowuję widza, to znaczy odbiorcy do tego, tak szybko zmieniając to, co robię. Ten proces z zewnątrz wydaje się komuś mało, powiedzmy mało organiczny. To znaczy to są skoki jakieś takie, że... . Z kolei u mnie, wydaje mi się, że to dosyć naturalnie rosło, tylko, że było, nie tyle rosło ile naturalnie się zmieniało. Natomiast faktycznie było to szarpane, bo taka była moja rzeczywistość. Młody człowiek ma taką zarzę, że stara się być aktualnym. I mnie to dotknęło też. W szkole przeszkadzało mi, że szkoła była jakby, wydawało mi się to wszystko archaiczne wtedy. Teraz już mam, moje zdanie jest modyfikowane. Ale wtedy wydawało mi się to archaiczne, bo z kolei coś za coś. Czegoś nie było, co jest teraz, teraz z kolei nie ma tego, zniknęło coś, co było kiedyś.

Muzyka

Ola: Czyli rozumiem, że jakby te działania, które potem realizowałeś w ramach Pampers Maxi czy też niezależna pracownia na Osieku wynikało z tego, że to było poszukiwanie czegoś innego niż to co znajdowałeś w ramach akademii?

S.G.: Tak. I te moje konceptualne prace, które trwały pięć lat, to znaczy ten okres, gdzie ja robiłem właściwie konceptualne prace włącznie z dyplomem. Na czwartym, piątym roku się w tę stronę przesuwałem, na piątym roku właściwie. Ja widzę ze swojej perspektywy dzisiejszej, że te prace miały, wiesz, charakter... . To znaczy, moje zainteresowania były w gruncie rzeczy takie same zawsze, tylko te środki się zmieniały, i ich poszukiwanie było dosyć gorączkowe, kosztem często formy. To znaczy mój dyplom, który na zdjęciu wygląda, możesz się ze mną nie zgodzić, ale dla mnie wygląda dość elegancko dlatego, że to jest zdjęcie, natomiast on był też rezultatem wbrew pozorom praca monochromatyczna, obrazy, którą właściwie teoretycznie mogliby zrobić asystenci. One z racji tego, że ja bardzo poszukiwałem tego rozwiązania to te powierzchnie miały dosyć jak na tak minimalistyczne malarstwo, dość ordynarny charakter mówiąc. W każdym razie, tam było więcej emocji niż to, niż jakby charakter pracy wskazuje. W tego rodzaju pracy człowiek miał mało

wsparcia. To znaczy nie bardzo było z kim o tym rozmawiać, dlatego stąd właśnie myśmy się łączyli w takie Pampers Maxi, potem Kultura i Sztuka z Maćkiem Sieńkowskim, nieżyjącym już, i Jarkiem Flicińskim. Myśmy mieli o czym rozmawiać ze sobą. Skrajną postacią tego była wystawa w 1993 roku, którą ja miałem, to była „Kultura i Sztuka” chyba 2, w Wyspie. I tam są prace, takie na podłodze, plansze papieru, to była moja praca po prostu, która polegała na tym, że myśmy pisali...

A.G.: Aha, w Wyspie, przepraszam, na Chlebnickiej.

S.G.: Tak, w Wyspie na Chlebnickiej. I w latach 80. a propos Wyspy właśnie jeszcze. Lata 80., druga połowa to była pod znakiem, to znaczy postępowi artyści byli dzicy, czyli neoekspresjonizm to był, który do nas dotarł taką falą jak to wtedy bywało opóźnioną. Dzisiaj młodzi ludzie klikają i już wiedzą, co się na świecie dzieje, co się dzieje w Nowym Jorku. Wtedy biblioteka szkolna była świetnie zaopatrzona jak na komunistyczne warunki. Można było nowe numery „Art in America” dostać, a pracownicy dydaktyczni mogli nawet do domu sobie wypożyczyć. I ja nawet z racji koneksji z pracownikami dydaktycznymi, miałem je w domu, też mieszałem. Czy nawet Flash Art chyba był. W każdym razie, wiesz, to było o tyle fajne, że tam można było przeczytać rzeczy. Ja byłem tak głodny takiej wiedzy, ale wiedzy w sensie nie obrazków... Natomiast to, co było tam napisane. Ja myślałem, że jakby problemy, które mi chodzą po głowie, ja może jestem jakiś nienormalny, chociaż jak mówił Mieto Olszewski - „W tej szkole nie było obowiązku, żeby być normalnym” - szczęśliwie. On to powiedział jak kiedyś Jacek Zdybel w Pracowni w paletę wsadził, wsadzał zapałki. Budował jakąś konstrukcję z zapałek, które wsadzał w farbę na palecie, i to mu się ładnie, ładnie mu się trzymało. I on kiedyś wszedł, do Pracowni Mieto i mówi, i mówi, „No tak, w tej szkole nie ma obowiązku bycia normalnym”. Więc ja te gazety, wiesz, znaczy te amerykańskie gazety czytałem i po prostu one w pewnym sensie mi pokazywały, że ja nie jestem nienormalny, bo oni o tym piszą. O tych kwestiach, znaczy nawet je nazywają czy jakoś dotykają. Więc to trochę Ci pomaga, ta świadomość, że nie jesteś sama na świecie., nie? Mało tego, że to się, że na tym to polega, że widzisz problem tam, gdzie inni go nie widzą, ale ktoś inny kto rozumie.

Muzyka

A.G.: A Sławku, wspominałeś o Czerwonce. Czy Ty chodziłeś na zajęcia do niego? Czy mieliście jakiś bliższy kontakt?

S.G.: Tak. Miałem, to znaczy myśmy mieli przez pierwszy i drugi rok były Podstawy

Projektowania Plastycznego, taki przedmiot. Podstawy Projektowania Plastycznego był to w praktyce kurs sztuki konceptualnej dla młodego człowieka. Chociaż myślę, że dla starego byłyby też bardzo, bardzo dobry. I Witek miał konkretne ćwiczenia, które odpowiadały na to, co się w ogóle, były odpowiednikiem działań artystów postępowych, czy awangardowych czy jak to nazwać.

A.G.: Chodziłeś na te zajęcia z Projektowania Plastycznego, a czy eksperymentowałeś też coś z wideo?

S.G.: Nie właśnie. Wideo to jest jedyny środek, którego ja nie używałem. Nie, nie, właśnie, nie. wideo nie. Zresztą, wiesz, ja w ogóle nie lubię technologii generalnie. Jest, znam wiele, wiele świetnych prac, które, wiesz, to znaczy takich, które mi się podobają, które ktoś zrobił używając technologii, ale – ja nie.

Muzyka

A.G.: A jeszcze chciałam się Ciebie podpytać właśnie o Pampers Maxi i działania. Jak to się stało i np. też jak trafiliście do Norblina, do Warszawy i do Bydgoszczy? I czy jakiś program, jakiś szkic programu mieliście czy to były bardziej działania takie indywidualne, zebrane w jedną prezentację? I dlaczego Pampers Maxi?

S.G.: Pampers Maxi nazwa wzięła się stąd, że myśmy tą pierwszą wystawę Pampers Maxi mieli w hangarach, które należały do takiego przedsiębiorstwa Sztuka Polska. Chyba miała sklepy dla plastyków i coś tam jeszcze chyba, jakąś taką para-kulturalną działalność, czy może nawet kulturalną. I w tych hangarach, to były surowe takie, to widać na zdjęciach tam gdzieś, jakie to były pomieszczenia. W każdym razie na zdjęciach one wyglądają jak w Berlinie Zachodnim w tamtych czasach. Tylko myśmy się strasznie narobili, żeby tam w ogóle, wiesz, doprowadzić do takiego stanu, żeby można było, żeby można była tam pokazywać te prace. Czyli chyba, nie pamiętam czy myśmy tam wymalowali. Ale tam trzeba było... Zresztą ja taką jedną pracę zrobiłem tam na miejscu, która wynikała wyłącznie ze specyfiki tego miejsca. Że po prostu posprzątałem mały pokój i wymalowałem go na czarno farbą przemysłową. Jakby to była moja praca, to znaczy jedna z wielu. Oprócz tego miałem tam obrazy, bardzo zresztą takie, szybko potem z tego sposobu, z tego rodzaju pracy się, jakby już zarzuciłem. Bo to były jeszcze obrazy, gdzie ja się interesowałem jakimiś symbolami, takimi sprawami. I pewnego rodzaju malarską transcendencją. Także ja mam w tej chwili zresztą problem nawet z patrzeniem na te... [moje prace]. To był 1989 rok. Ale właśnie,

skąd się nazwa wzięła? Bo to było w Bydgoszczy, myśmy się, byli w domu Roberta Kaji i zastanawiamy się jak to nazwać.

A.G.: Wy wszyscy znaliście się ze studiów?

S.G.: Tak.

A.G.: Bo w różnych pracowniach byliście, prawda?

S.G.: Nas ze sobą, tak. To znaczy z Markiem ja byłem na pierwszym roku w Pracowni. Na pierwszym i drugim. Po drugim roku się wybierało Pracownię. Marek poszedł do Zabłockiego, ja poszedłem do Laseckiego. Więc myśmy się z Markiem znali od początku studiów. Był tam jeszcze Sławek Laskowski, który mieszka Berlinie. On nawet potem terminował, wiesz, nie u Nitscha, u Pistoletto. Tak, dostał jakieś stypendium, mieszkając w Niemczech zresztą, że jeździł do Wiednia, bo tam prowadził zajęcia w akademii, ten Pistoletto, wtedy przynajmniej. A Sławek był absolwentem, on w Polsce nie studiował. On był absolwentem liceum plastycznego w Bydgoszczy, i Robert Kaja zresztą też, stąd się znali. A ze mną na roku był Rafał Lis, który jest w Niemczech od lat. Pewnie nie słyszałaś, bo ja sam nie wiem co się z nim dzieje od lat. Ale to był bardzo zdolny facet. I on nas poznał ze sobą, to znaczy mnie z Robertem, mnie i Marka, Marka Rogulskiego i mnie z Robertem i z Laskowskim. Więc wracając do tej nazwy. W Bydgoszczy stały u Roberta, stały w domu takie kartony, wiesz, bo któryś z jego licznych braci miał dziecko małe, wiesz. I na tych kartonach było Pampers Maxi napisane. I ktoś powiedział właśnie, już nie pamiętam kto dokładnie, ale to nie byłem ja niestety. I ktoś powiedział – Pampers Maxi, chyba właśnie Sławek Laskowski. Że Pampers Maxi i pokazał na te kartony i to oczywiście wszystkie inne pomysły wybiło. I tak zostało. I to Pampers Maxi... I potem była ta wystawa, i była następna w fabryce Norblina w Warszawie na Żelaznej. W 1989 roku, w parę miesięcy później po Bydgoskiej wystawie. Natomiast to co, to nie wynikało właśnie widać zresztą po pracach, nie wynikało z naszego jakiegoś wspólnego programu. Ale gdzieś tam się spotykaliśmy w tych zainteresowaniach swoich. No i się rozumieliśmy się, to stąd. Ale już bardziej powiedzmy programowe to było to co z Maćkiem i... . Zresztą myśmy byli... To już było trochę później, w tym wieku człowiek, te zmiany, wiesz, następują bardzo szybko. I światopoglądowe też. I bardziej programowo byliśmy z Jarkiem Flicińskim i z Maćkiem Sieńkowskim. Razem, zwłaszcza, że myśmy byli u Hugona też wszyscy. I Maciej i Jarek i ja byliśmy w tym samym czasie, byliśmy razem od pierwszego roku, a potem przez trzy lata byliśmy u Laseckiego.

Muzyka

A.G.: A mógłbyś mi coś więcej opowiedzieć właśnie o, właśnie nie wiem czy to mogę nazwać grupą - Kulturę i Sztukę? To co robiliście we trójkę. Czy o takim wspólnotowym myśleniu?

S.G.: To znaczy, ja też się zastanawiam jak to ugryźć (śmiech). To znaczy, jak Ci to powiedzieć, żeby się nie rozgadywał, wiesz, stąd... Wiesz, z Jarkiem i z tym, i z Mackiem to było tak, że oni, że po prostu... Tak, że raz było łatwiej z tych powodów, o których Ci wcześniej mówiłem. Że trudno było o dyskusje jakby. To znaczy, trudno było... Miałaś informację zwrotną, o może tak, a człowiek tego potrzebuje. Nam łatwiej było się porozumieć, bo myśmy się dobrze znali. I mieliśmy też podobne, to znaczy, z jednej strony każdy był bardzo inny z nas trzech, chcieliśmy czy nie, a z drugiej strony – mieliśmy jakieś takie podłoże wspólne, które nas, łatwo nam było się zrozumieć pomimo jakby różnorodności. I właśnie ta praca, to co zacząłem mówić o tej wystawie w galerii Wyspy, z której z jakiś przyczyn Jarek się w ostatniej chwili wycofał. To było w 1993 roku, wystawialiśmy tam tylko Maciej i ja. Po prostu ktoś z nas wpadł na pomysł, żeby pisać o sobie, żeby pisać, żebyśmy sobie sprecyzowali, o co nam chodzi w tym projekcie akurat. Chociaż każda z tych wystaw, których tam było chyba trzy czy cztery, to każda z tych wystaw „Kultury i Sztuki” była, w zasadzie jak Ci mówiłem, indywidualnymi pracami, które były często jak to było w dużej przestrzeni to właściwie był zestaw można powiedzieć, że to były trzy indywidualne wystawy, które coś łączyło. Bo też nawet ja patrząc na, wiesz, na dokumentacje to, i pamiętając co oni robili to widzę, że tam coś było wspólnego. A szczególnie w kontekście tego się działo wtedy w Trójmieście, czy może w ogóle w Polsce. To znaczy, każdy z nas pisał o dwóch pozostałych. Więc ja zrobiłem coś takiego, mi się tak podobało to, co Maciej napisał i Jarek o mnie, poza tym wydawało mi się, pomijając egotyzm młodego człowieka, naturalny, mniej lub bardziej, to Maciej, to znaczy, to oni napisali trafne rzeczy. I tu było coś takiego, plus to, że one dotyczyły naszej praktyki codziennej. Więc to tym bardziej było interesujące, przynajmniej dla mnie. ale to chyba ja tylko z nas trzech tak to odebrałem. I te teksty, więc ja te teksty wziąłem i wystawiłem jako swoją pracę. I one tam na podłodze leżały. To znaczy tak, powiększyłem te teksty do rozmiaru tam chyba, nie wiem, 50 x 70 cm, powiedzmy, mniej więcej w tej skali. To było jakieś tam B0, czy B2. To znaczy powiększyłem do maksymalnego rozmiaru jaki po prostu mogłem zrobić na ksero jakie znalazłem gdzieś tam dostępne. Maciek Sieńkowski bardzo elegancko porównał mnie do, porównał moje prace, porównywał to co mnie interesuje, czy moje zainteresowania do artystów amerykańskich, takich, których ja ceniłem oczywiście. Chociaż z niektórymi to było dla mnie niespodzianką. Ale tych artystów, Richard Prince np. czy Kristoff Ulf, czy ktoś tam. Znaczący w latach 90. oni mieli swój czas żniw. I jakby do tej pory też funkcjonują. Ale wtedy...

I ja po prostu to wykropkowałem, wiesz, to znaczy w tym tekście, wykropkowałem nazwiska, te nazwiska. Bo te prace już gdzieś mi poginęły, wiesz, w trakcie burzliwych przeprowadzek w 90. latach. A z kolei u Jarka, Jarek tego nie zrobił, ale z kolei umieścił parę epitetów dosyć osobistych na mój temat, i to znaczy, on pisał o moim redukcjonizmie. Że właściwie, generalnie treścią tego było, że mam skłonność do usuwania i ten mój redukcjonizm go bardzo interesował. Taka treść była tego, że bardzo go interesował od początku naszej, jakby myśmy się znali w szkole. Pisał, że z uwagą to obserwował i że ten redukcjonizm kazał mi wszystko usuwać, aż już nie pozostało mi nic do usunięcia, tylko usunąć siebie jako artystę. To bardzo błyskotliwe było. I trochę nadmiernie radykalizujące moją postawę, która nie była aż tak radykalna. Ale miło zawsze przeczytać. W każdym razie ja też coś tam wykropkowałem, nie pamiętam już co, ale właśnie któryś z tych epitetów. Aha, pisał, że chyba ja jestem najbardziej spójną z nich wszystkich osobą, to znaczy on tak pisał, że jemu się wydaje, że ja jestem najbardziej spójny. I ja ten „spójny” chyba wykropkowałem. W każdym razie, te takie rzeczy, które wiesz, ewidentnie mnie określały to je wykropkowałem.

A z kolei u Maćka wykropkowałem te amerykańskie nazwiska, tych modnych wtedy. Zresztą do dzisiaj dobrze funkcjonujących artystów. I nie dlatego, żebym ja był przeciwko, bo to raczej był dla mnie komplement, że porównuje mnie do artystów dużo lepszych ode mnie. Ale zresztą w sposób taki, żeby raczej... Ja to rozumiem, bo też często tak robię, że po prostu łatwiej zamiast dużo mówić, czasem łatwiej powiedzieć czyjeś nazwisko, wtedy to się łączy, jakby to określa coś. I ja to po prostu jako swoją pracę pokazałem wtedy, te teksty.

Z tym, że jedna wersja była pisana, widzisz, tego tekstu, a druga była... Znacząca jedna była drukowana z tymi wykropkowaniami, a druga była pisana przeze mnie ręcznie. Bo mnie też jedną z rzeczy, które mnie wtedy też interesowały to jest pismo.

Idealna postawa artysty jest oczywiście, że nie myśli o rezultacie, tylko myśli o procesie, skupia się na procesie. Więc tutaj, tak jak przy malowaniu obrazu, jeśli myślisz o tym, jak on będzie wyglądał, no to jest jakaś katastrofa. Amatorstwo mentalne. Co dotyczy zresztą wszystkich dziedzin życia, prawda. W sztuce to jest szczególnie ważne, to jest jakby fundamentalne, no powiedzmy. Zresztą to w ogóle jest fundamentalne. Także z pismem było tak, że ja właśnie miałem problem, nigdy za bardzo swojego charakteru pisma nie akceptowałem. Nie podobało mi się, po prostu. Inaczej. Akceptowałem, ale nie przepadałem. I stąd ta ręczna wersja. I byłem po prostu ciekaw jak to się zachowa. I zachowało się w sposób faktycznie w taki, że jak po prostu zrobisz coś – no to jest. No to musiałas to zrobić.

A.G.: A czy masz może jeszcze dokumentacje albo pamiętasz, bo powiedziałaś, że w sumie jako Kultura i Sztuka mieliście cztery prezentacje.

S.G.: Tak. Albo trzy.

A.G.: Jedna była w Wyspie, tu mamy zdjęcia.

S.G.: Tak. W Łażni. W 1992 była w C-14. To była właściwie pierwsza wystawa pod hasłem Kultura i Sztuka. Tak, tak, pierwsza w 1992, druga w 1993 w Cztery były, Ola.

Potem następna była w... W 1993 była tylko Maciek Sieńkowski i ja. Z kolei, potem była w NCKu, wiesz. W NCKu to była tam, ja tego tytułu nie pamiętam, „Krótka albo szybka historia

A.G.: Szybka.

S.G.: „Krótki kurs czy szybki kurs historii sztuki współczesnej czy malarstwa współczesnego”.

A.G.: Tutaj jest napisane, że „Szybka historia malarstwa współczesnego”, tak.

S.G.: I to było w NCKu, ale to z kolei było z Jarkiem Flicińskim tylko. I to było chyba później, to znaczy to chyba była ostatnia, ostatnie podrygi tego. Czyli ostatnia była w Łażni. W Łażni myśmy wszyscy byli, czyli i Jarek, i Maciej i ja. I każdy miał swoją salę. Więc to co ja Ci przesałem, to jest ta moja sala. I tam jest po prostu lista samobójców, lista osób, które popełniły samobójstwa w Dolnym Mieście, na tych zasłonach, które tam są. Wiesz, bo tam jest ta cała, tam jest cały teoretyczny, jakby, to znaczy ja zrobiłem cały research do tego, bo to są prawdziwi, to znaczy ja dotarłem do nazwisk prawdziwych samobójców. To jest samo w sobie dość... To znaczy, widzisz, samą w sobie pewną historią, bo ja poszedłem do prokuratury. Bo ja chciałem mieć, wiesz, prawdziwe nazwiska, to znaczy prawdziwe osoby. Inaczej, nazwiska mnie nie interesowały. Wiesz, ja nie chciałem nikogo ujawniać, tylko musiałem mieć prawdziwe dane. Ja nie chciałem arbitralnie tego robić. Imię i pierwsza, inicjał nazwiska ja napisałem to na tych podszevkowych, bardzo tanich zresztą materiałach. To widać, wiesz, jak dotkniesz, to były dość tanie materiały, ale za to miały ten taki zachwycający kolor i tą przezroczystość, jak to podszevkowe. I ja na nich sprejem i szablonem napisałem nazwiska każdego, znaczy imię i inicjał nazwiska każdej osoby. Potrzebne mi było w jaki sposób popełnili samobójstwo. To znaczy, nie chodziło mi o to, wiesz... Chodziło mi o to, żeby to była prawda. Żeby to byli prawdziwi ludzie, a nie jakaś moja fantazja na temat tego, że ludzie się zabijają. Tylko musiałem mieć dokumentalne,

prawdziwe dane, i sposób w jaki popełnili samobójstwo i wiek. To był 1995 rok, ostatnie pięć lat, czyli od wyzwolenia. Wiesz jak to dostałem, te dane? To jest dosyć ciekawe, że ja poszedłem do prokuratora w Gdańsku, wiesz, wiedziony swoją naiwnością i prokurator oczywiście mnie spławił. On mi odmówił mimo wszystko. I wiedziałem, że odmówił w taki sposób, że tam nie ma co drażyć, co ja zresztą rozumiałem. No bo pewnie ja na jego miejscu bym się tak samo zachował i... . Natomiast mój znajomy był dziennikarzem w Super Ekspresie, który pisał o różnych, miał aspiracje, żeby być śledczym dziennikarzem, czy może był. W każdym razie wiedziałem, że ma liczne kontakty. No i do niego poszedłem i powiedziałem, jaki mam problemem. I ja mówię, czy znasz kogoś z policji? On mówi, „Tak, znam rzecznika”. Mówi znam tego, i tego. Zrobił dwa telefony, czy jeden i potem wrócił do mnie z informacją, że pani, taka i taka, zejdzie... Będzie o tej i o tej porze na dole w komendzie wojewódzkiej. W korytarzu. Także ja nawet nie wchodziłem. Wiesz, poszedłem na tą policję, i pani mi dała, słuchaj to był 1995 roku, ręcznie napisane dane na temat tych ludzi, którzy w Dolnym Mieście latach 1990 – 1995 popełnili samobójstwa. I wiesz, była jeszcze druga historia, dla mnie bardzo taka poruszająca, bo ... Wiesz, mnie w ogóle te kwestie społeczne, co dzisiaj to jest dla mnie samego niespodzianką z przeszłości. Bo ja nie przepadam za sztuką, która jest zaangażowaną. Uważam, że sztuka z definicji jest czymś zaangażowanym, natomiast publicystyka, która się często w sztuce pojawia, czy pojawiała się w 90. latach też często, to nie są moje, to nie moja zabawa. Czasem to jest dobre, czasem to jest złe, zależy od artysty oczywiście. Ale mam do tego dość duży dystans, i zawsze gdzieś instynktownie, ale rzeczywistość była tak silna, wiesz, i ja się z tym jakoś też bardzo mocno stykałem, z tym wszystkim. Stąd był ten pomysł. I ja to zestawilem, aha, i właśnie do czego zmierzałem. Na wernisażu Krzysiek Wróblewski podszedł do mnie i mówi „Wiesz, słuchaj, to niesamowite, szedłem tutaj i myślałem ile osób się tutaj zabija w tej okolicy”. Poza tym mnie te problemy dotyczyły wszystkie.

A.G.: A dlaczego zatytułowałeś to „Nowy Jork”?

S.G.: No bo właśnie, na zasadzie, że wręcz przeciwnie. Że coś takiego, wiesz, że my robimy sztukę, która ma aspiracje do czegoś uniwersalnego. Nowy Jork jest stolicą kapitału i sztuki współczesnej. Od siedemdziesięciu lat. Kapitał to może wcześniej nawet, ale w każdym razie wiesz, co mam na myśli i stąd właśnie ten Nowy Jork. Natomiast tam te zdjęcia, które są, z kolei na, towarzyszą tym zasłonom. Tam są na ścianie takie zdjęcia.

A.G.: Tak.

S.G.: Z dziwnymi tekstami. To są teksty, wiesz... Miałaś kiedyś w ręku program telewizyjny?

A.G.: Tak.

S.G.: To w programie telewizyjnym są takie streszczenia, o czym jest kolejny odcinek serialu albo o czym będzie film. i te teksty są stad, ja je przetłumaczyłem również na angielski, czyli w wersji polskiej i w angielskiej, a towarzyszą temu zdjęcia zabawek, które ja sam robiłem. To były zdjęcia zabawek mojej córki. Następnie jest skserowałem, wiesz, to było wtedy, jakby nie było cyfryzacji, w każdym razie nie była dostępna dla kogoś takiego jak ja. I tanim aparatem robiłem te zdjęcia, takim wiesz, automatycznym, więc ich jakość jest też właśnie taka. Ale też kolorowość jest tego rodzaju z tych zdjęć. To zostało jeszcze przypadkowo wzmocnione przez to, że ja te zdjęcia powiększałem i to wszystko robiłem na laserowym ksero, które... i następnie to zalaminowałem, bo taka usługa była dostępna w tych punktach. A tamte teksty, wiesz, napisałem na komputerze, korzystając zresztą z komputera w Katedrze Malarstwa Politechniki Gdańskiej, bo tam mi, wiesz, pozwolili z niego skorzystać. Był świeżo zakupiony zresztą. Wiesz, pracownicy Katedry Malarstwa, malarze, zresztą, się fascynowali nowym instrumentem. Więc ja z ich pomocą też, bo nie bardzo wiedziałem, jak to się obsługuje, te teksty napisałem. Więc to w ogóle był ewenement, że mogłem się posłużyć, wiesz, jakby typografią zrobioną profesjonalnie na komputerze. Też pasowało mi do sukienki, czyli do tej całej koncepcji.

Muzyka

A.G.: Sławku, mam takie pytanie a propos samej kwestii współpracy z instytucjami. Na jakiej zasadzie Wam się udawało wystawiać w tych miejscach? W NCKu to już były czasy, kiedy był Maciej Nowak, prawda?

S.G.: Chyba tak. Ja słaby byłem w kontaktach, wiesz. To znaczy, ja podejrzewam, że gdyby nie moi koledzy, właśnie z tych grup, to ja bym znacznie dłużej się wstrzymywał w ogóle z wystawami, z wystawianiem, czy z czymś takim. To znaczy, moja...

Jak było z instytucjami? Ale widzisz, już właściwie wiem o co, jakby Ci odpowiedzieć. Z instytucjami było dość koszmarnie, ale, to znaczy z jednej strony to były państwowe, było BWA, czyli Biuro Wystaw Artystycznych, które potem padło i przejął je Ryszard Ziarkiewicz w PGSie [Państwowa Galeria Sztuki] i Ziarkiewicz... Akurat ja z nim miałem kontakt, to znaczy, on sam do nie przyszedł nawet. Jego asystentem był, znaczy jego, chyba, kierownikiem do spraw jakiś tam artystycznych był Robert Rumas w PGSie wtedy, z którym myśmy znali się ze studiów, i on jakby też miał dobrą orientację. Z Robertem się dobrze znaliśmy. Ja nie uczestniczyłem w tych

inicjatywy, jak już Ci mówiłem, ja nie byłem z tym neoekspresjonizmem się nie, na to się, że tak powiem się nie łąpałem. Chociaż z estetyką owszem. To było tak silne, że ja też w szkole jeszcze, w ostatnich, może nie ostatnich, ale przedostatnich latach w szkole trenowałem, flirtowałem z tym, ale ja się nigdy do tego jakby... Jak mówiłem Ci, młody człowiek chce być aktualny, więc każdego to jakoś, na każdego się to jakoś wylało, bo wiesz to były czasy... W Polsce to były czasy wciąż punk rocka jeszcze i te sprawy. Jak młody człowiek w latach 80. chciał robić coś twórczego, to właściwie były dwie... Generalnie marzeniem prawie każdego młodego człowieka, przynajmniej tych, którzy chcieli coś twórczego robić to były dwie rzeczy, albo grać punk rocka, czyli albo iść do rock'n'rolla, albo zostać malarzem neoekspresjonistą.

A.G.: Aha.

S.G.: Bo to był, wiesz, to był absolutny hit! To śmieszne, bo to... Już w latach końcowych 70. na świecie, to u nas, wiesz, takie opóźnienie dzisiaj nie sposób sobie wyobrazić, pięcioletni poślizg. U nas tak było, te wystawy, wiesz, „Nowa ekspresja”, to co Ziarkiewicz robił, te wszystkie wystawy. To były lata, to był 1986 rok. Gdzie już, na przykład w Nowym Jorku, jeśli już mówimy w kategoriach zmieniających się mód. A tak jest. W Nowym Jorku już były te tendencje silne neokonceptualne. Czy ta wersja postmodernizmu, takiego konceptualnego, typu Jeff Koons, czy te sprawy. A tutaj był, wiesz, kwitła *Nowa Ekspresja*, chlapanie malarstwo wielkoformatowe. Ale atrakcyjność tego była tak silna, że ja nawet jak pojechałem w 1987 roku na Documenta w Kassel, znaczy zobaczyć Documenta w Kassel, i pierwszy raz zresztą tak naprawdę w życiu widziałem dobre kolekcje sztuki współczesnej. Bo w Niemczech, no jak wiesz, jest właściwie gdziekolwiek do dużego miasta pojedziesz, jest taka okazja.

A.G.: Tak.

S.G.: Niemcy są fenomenalne pod tym względem. Więc ja jechałem stopem, bo nie miałam kasy z tego Kassel. Dostałem się jakoś do tego Kassel, potem z Kassel gdzieś do Hamburga, przez Kolonię, i gdzie byłem to po prostu chodziłem po tych galeriach i właściwie pojechałem w swojej naiwności, szukając obraz takich, jak Baselitz, czy tego typu artystów, a zobaczyłem coś zupełnie innego. To już było *demode*. I właśnie byłem zaskoczony, że to, co się pojawiło, to jest fajne.

Wracając do Ziarkiewicza. On dał kiedyś taki wywiad w gazecie... Ja byłem sąsiadem Ewy Moskalówny, takiej dziennikarki.

A.G.: Tak, tak, tak!

S.G.: Myśmy się często widywali, dosłownie. W Sopocie po drugiej stronie ulicy mieszkała, to była fantastyczna osoba. Ja bardzo żałuję, że byłem w Anglii, jak ona zmarła. Przez wiele lat nie miałem kontaktu, też szkoda. I Ewa mówiła mi, że w wywiadzie, że Ziarkiewicz wymieniał tam parę osób... I on powiedział, że... Dał taki wywiad bardzo obrazoburczy jak na to środowisko, wiesz, gdańskie. Jemu zarzucano, że on wyprzedaje kolekcje, a zajmuje się artystami, wiesz, jakimiś dziwnymi. Ale między innymi on, aha, że tu nie ma artystów. Tak mu się zarzuca, że on twierdzi, że tu nie ma artystów, wiesz, a mówi: „Nie, skąd! Są!”. I wymieniał tam sześć nazwisk, w tym mnie między innymi.

A.G.: O, extra!

S.G.: I tam Jacka Staniszewskiego, nie wiem czy Marka Rogulskiego, ale chyba też.

A.G.: Mi się wydaje, że chyba Klamana, Staniszewski pewnie, Rumas.

S.G.: Klamana i Staniszewskiego jak najbardziej, bo on się nimi zajmował od dawna. Natomiast my byliśmy jakby nowym, tym... Rumasa naturalnie. Ale też właśnie całą Kulturę i Sztukę. I chciał nam wystawy indywidualne robić po kolei też.

A.G.: No właśnie, i czemu to się nie wydarzyło?

S.G.: Skończyła się jego kadencja, a poza tym, wiesz, jak miałem z nim spotkanie, że... On kiedyś tam, się umówiliśmy u niego w tym jego gabinecie, i mówi, „Wiesz za jakiś czas zrobimy wystawę indywidualną Twoją – mówi tak – w przyszłym roku”. Dla mnie, to było tak, że w przyszłym roku? To były jakby lata świetlne. Czy ja dożyję tego? A on na to mówi, jak widział moje zdumienie, zresztą stosunkowo taktownie wyrażone, bo ja nie miałem powodu żałować (śmiech) czy mieć pretensji, tylko to było tak naturalne dla mnie wtedy, dziwić się, że coś ma się za rok wydarzyć dobrego dla mnie, że to po prostu jest, za rok, czyli w ogóle nigdy. Że on mówi, „To Was w szkole powinni tego uczyć, że się takie rzeczy jakby planuje, że to wymaga czasu. I on miał rację, naturalnie. I ja to oczywiście rozumiałem, ale rozumiałem to w sensie, że to jest praca jak każda inna, w tym sensie, że artysta musi ileś godzin dziennie poświęcić swojej pracy. Na tym polega zawodostwo.

A.G.: A Sławku, jak zrobiliście wystawę w Łażni...

S.G.: Ja miałem w Łażni do czynienia z Małgosią Lisiewicz jak była dyrektorką, ale to było w roku 2000, jak ja z Anglii wróciłem. Pierwszy raz byłem na półtora roku w Anglii, i wtedy ona mia dała wystawę indywidualną. Zresztą to było równoległe z Dwurnikiem. Dwurnik miał wtedy wystawę w lepszych salach, a w gorszych salach ja miałem. Na korytarzu. Nie, nie. Ale to był taki układ, że właśnie to miało tak być, że, jakby, że ja sobie biorę jakąś inną przestrzeń.

Muzyka

A.G.: A robiłeś coś z Totartem?

S.G.: Nie, nie. Myśmy się znaliśmy się, ale ... Bo nawet Konjo był w C-14, w zarządzie, jakby jednym z tych, którzy zarządzali C-14. Ale nie robiłem z nimi nic. Nie. Ja mam dużą sympatię, zawsze miałem do ich działań, nie tylko ja, jak wiesz.

A.G.: Tak. No bo oni właśnie też byli zaangażowani w to Otwarte Atelier, ale jak to powiedział ciekawie też Wyrzykowski, że oni tak jakoś zawsze, wszędzie potrafili się odnaleźć.

S.G.: Bo byli prawdziwi w tym co robią. Dlatego oni nie musieli się dostosowywać, tylko oni po prostu tacy byli. Jak Konjo, przecież, to jest taki talent medialny, że przecież w Ameryce to by normalnie, z Hollywood by go nie wypuścili. Czy w Nowym Jorku z tych różnych, jakby, medialnych, wiesz, atrakcji.

Poza tym oni mieli właśnie piękny dystans do wszystkiego, to było bardzo pouczające, myślę, dla wszystkich, że oni pokazywali w odróżnieniu... Artyści wiadomo, wiesz, no jak artysta się napoci, mówię taki artysta wizualny, dajmy na to, bo ich trudno jakby klasyfikować, a oni właśnie poruszali się w takim obszarze między wszystkim. Mieli dystans, który z jednej strony zarówno pokazywał coś artystom wizualnym, a z drugiej strony pokazywał też artystom, z którymi oni też byli blisko – rock'n'roll'owy, alternatywy. Jedni i drudzy, mają problem zawsze, co jest naturalne, z dystansem do tego co robią. Łatwo jest stracić dystans do siebie, przede wszystkim, zwłaszcza jak jest się młodym. Lata praktyki trochę w tym pomagają, ale wtedy z kolei człowiek z sił trochę opada i z energii, więc tu jest kwestia balansu. Ale najlepsi artyści są najlepsi pod koniec życia na ogół.

Muzyka

A.G.: A propos tej pracowni przy Osieku. Ale zastanawiam się, co to było za miejsce?

S.G.: Widzisz, z Osiekiem było tak, że... . Bo ja to załatwiłem. Mi się rzadko zdarza, żebym ja był takim, wiesz, macherem, który załatwia w sensie formalnym. Że, wiesz, ktoś nam daje glejt, że tam można wejść, tu klucze są... To mnie się to rzadko w życiu zdarzało. Ja poszedłem do jakiś pań z instytucji związanej z edukacją, to nie był chyba Związek Nauczycielstwa Polskiego, ale jakaś komórka mu podlegała, albo związana, zajmująca się administracją budynków szkolnych. Więc ja to znalazłem, że coś takiego jest.

A.G.: A gdzie to było dokładnie? Bo ja kojarzę szkołę.

S.G.: Bo teraz, potem powstało dokładnie w tym budynku, powstało liceum, prywatne liceum Jankowskiego, księdza. Pod jego auspicjami. I to liceum, to znaczy, to było w takim stanie, że dzisiaj jest nie do poznania, wiesz. Jak się wchodziło, ja tam kiedyś wszedłem ... Dam Ci przykład jakie to wrażenie robiło. Na czwartym roku chyba, przestałem chodzić, albo może na początku piątego, może to jeszcze też była zabawa, że przestałem chodzić, chyba na początku piątego, bo myśmy zdaje się, byli wtedy na dyplomowym roku. Myśmy praktycznie wynieśli się ze szkoły wtedy w ogóle i pracowaliśmy tam. I ja przestałem chodzić na rysunek wieczorny, który miałem ze Świeszewskim i Marią Targońską. I ja się umówiłem się z, ponieważ ja robiłem rysunki, jak najbardziej, że powiedziałem, że nie chodziłem, bo mam tu pracownię, ale czy moglibyśmy się umówić, że przegląd moich rysunków - zapraszam do tej pracowni. I oni tam poszli. Świeszewski jak zobaczył, jak ja otworzyłem drzwi, mówi „Jak w Berlinie!”. A wiesz, bo to wszystko wysokie, wiesz, osypuje się, łuszczy się farba na ścianach... A na poddaszu były jeszcze mieszkania.

A.G.: Szok.

S.G.: W jakimś tam koszmarnych warunkach, wiesz, oni mieszkali, ale mieszkali. A myśmy byli piętro pod tymi mieszkaniami. A z kolei w podziemiach była woda, więc żeby sobie nabrać wody albo umyć ręce, myśmy musieli zejść do piwnicy. Oczywiście cieplej nie było. Natomiast podłoga była taka, sale fantastyczne, wiesz, olbrzymie sale przedwojenne, lekcyjne, więc sufit był na paru metrach, to wyglądało jak pomieszczenie, jak pracownia w Nowym Jorku. Tylko, że podłoga miała po prostu fale, wiesz, ze względu na wilgoć i brak ogrzewania. Więc ja żeby gruntować, a miałem obrazy takie, to były blejtramy, które zresztą sam zamówiłem, wtedy, bo były takie czasy,

że w szkole można było zamawiać. Ja napisałem podanie, po prostu, że robię cykl prac, do których potrzebne mi są blejtramy 2,20, taki rozmiar sobie zaprojektowałem, 2,20 x 3,70 m. I takie dostałem. I te blejtramy, pomimo tak olbrzymiej pracowni, ja musiałem wynosić, to jest absurd, wiesz, musiałem wynosić na korytarz, żeby zagruntować, wiesz, bo tam była równa powierzchnia w miarę.

I Marek, wiesz. Pytałaś się czy myśmy razem coś tam robili. Wspólne prace. Ja nigdy z nikim wspólnych prac nie robiłem. W każdym razie, wtedy na pewno nie. Rafał Roskowiński tam jeszcze był i Rodolphe Pecorari, który jest Francuzem.

A.G.: A właśnie. Rudi.

S.G.: Rudi, tak, bo Rudolf Pecorari. Rodolf.

A.G.: Ale czy on z Wami studiował?

S.G.: Tak. Tylko nie był ze mną nigdy w Pracowni. Natomiast, wiesz, no z Rafałem ja byłem zawsze i do dzisiaj właściwie jestem blisko. Z Rafałem Roskowińskim. Każdy z nas tam robił, wiesz, inne rzeczy. Ja malowałem, robiłem minimalistyczne obrazy, które w sumie ten dyplom mój był... Nabrał ze względu na swoją powierzchnię, niechęć dość, znaczy nie powierzchnię w sensie metrów kwadratowych, tylko w sensie jakby powierzchni tych obrazów, nieco niechęć ekspresyjnego charakteru, którego ja początkowo nie chciałem. Ale potem zaakceptowałem. Tak jest. To po prostu tak się zrobiło. Bo ja coraz bardziej rzeczywiście to radykalizowałem. Na początku na tych obrazach były jeszcze jakieś podziały, abstrakcyjne bardzo, które wynikały, po prostu, i dzieliłem je na pół. I bardzo starannie była, ta powierzchnia była bardzo staranna początkowo. Jak kiedyś zaniepokojony Hugon, po mojej wystawie w Wyspie u Klamana, na Chlebnickiej, w Akademiku. Przyszedł, bo chciał zobaczyć co ja robię, bo zobaczył, że są obrazy, na których są tkaniny gotowe, naciągnięte, zestawione tylko z jakimiś monochromatycznymi elementami, wiesz, malowanymi. Znaczą monochromatycznymi płótnami. I nie dlatego, że on widział tą wystawę, tylko mówi, że w szkole się, coś tam mówią o tym, niezbyt zresztą dobrze. Czy bardzo nie dobrze. I w każdym razie, on mówi, że chciałby zobaczyć co ja robię na dyplom. I on się uspokoił. Bo te powierzchnie, one były bardzo... Takie... To znaczy to były takie eleganckie, abstrakcyjne obrazy, wiesz. I ja potem nie... Ciągle się dla mnie... Bo ja po prostu za szybko to zrobiłem. Mój proces naturalny jest wolny. I ten czas, który pozostawał między dyplomem powodował, że właściwie, czy ja rzeczywiście chce to zrobić, wiesz, mnóstwo wahań

wynikających też z jakiegoś takiego, no, bardzo egzystencjalnego niepokoju. I często dosyć, no, ze sposobu w jaki żyłem wtedy. Także to było z tym Osiekiem.

Z jednej strony to były te prace które ja tam robiłem, czyli takie wiesz, jakbyś zobaczyła, powiedzmy, w początkowej wersji to był elegancki minimalizm, rzeczywiście, bardzo schludny. Drugiej był Piętaszek, którego tam miałeś zdjęcie, wiesz, nasz Marek Rogulski, którego tam miałeś zdjęcie, z trzeciej był Rafał Roskowiński, który robił wtedy linoryty o socrealistyczno-faszystowskim charakterze, chińsko, Hugon powiedział na to, który nie był jego żadnym promotorem, tylko zobaczył to w szkole, mówi „Chiński socrealizm”, czy coś takiego. To nie było tak, to on mówił to z perspektywy, wiesz, innej generacji. To były, bo one były, taki ekspresyjny pop-art. Te linoryty były na płótnie naklejane, czy na płótno, czy na deski, w każdym razie na jakieś malarskie podłoże. To było jeszcze coś innego, a Rodolphe Pecorari robił swoją normalną, szkolną praktykę. Ja nawet nie wiem co robił, i chyba nikt z nas specjalnie nie wiedział, bo on tak umiarkowanie był zaangażowany w tą, tak mi się zdaje, pracę.

A.G.: A masz może jakieś fotografie z tej pracowni, czy nic?

S.G.: Wiesz, że nie mam nic. Nie mam nic, wtedy to były inne czasy. Nie miało się takich telefonów. Wtedy w ogóle nie miało się telefonów.

A.G.: Sławku, dziękuję Tobie bardzo za tą rozmowę.

S.G.: Jasne, oczywiście. Oczywiście. Serdecznie pozdrawiam, i dziękuję.

Muzyka