

## Grzegorz Klaman

Rozmawiały: Aleksandra Grzonkowska, Dorota Walentynowicz

Zapis audio i transkrypcja

Muzyka

Grzegorz Klaman: Więc, te początki Wyspy – lata 1983, na przykład, datujemy to od 1983 roku, chociaż my datujemy Wyspę od 1985 – to był ten okres taki, jakby, szukania się i miejsca, dlatego się nazywało to: „Galeria Rotacyjna” i to są pierwsze działania, to jest ta akcja z marca 1986 roku, wydana jeszcze na powielaczu. To były bardzo dziwne techniki, robiliśmy to na lewo w drukarniach, na Trzech Lipach, tam była taka duża drukarnia... I po prostu szliśmy do szefa produkcji i przekonywaliśmy go, że po prostu jesteśmy artystami i czy by nam nie pomogli czegoś tam wydać. Te są wydawane jeszcze po prostu na powielaczach, tu jest, z resztą, z takiej pierwszej miejscówki, w akademiku, czyli galeria „Underground” – to jest luty 1986 rok, w akademiku Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych. Tam była powołana taka nielegalna galeryjka przez studentów. No i takie pierwsze porządne druki postanowiliśmy wydawać, jak zaczęliśmy już działać na Wyspie dość mocno, więc tutaj są takie mniejsze formaty – to jest 1987 rok, na przykład, Wyspa... To była Chmielna 115, jedno z pierwszych projektów, właśnie taka składanka na off secie porządnym, już wydany katalog. Jeszcze one nie zawierały tekstów, a raczej to były takie próby... ponieważ, no, działała jeszcze cenzura, trzeba było biegać o zgodę do Domu Prasy... biegaliśmy, nikt tego nie sprawdzał, ale wtedy jeszcze nie było możliwości wydania tego bez przepuszczenia tego przez cenzora, ale oczywiście dla nich to była abstrakcja, oni nie bardzo mieli narzędzia żeby ocenić, nie było tekstu, były jakieś obrazki, więc można powiedzieć, że cenzura tutaj nie bardzo wiedziała, co z tym zrobić. Ale my już wiedzieliśmy, że trzeba to dokumentować w postaci chociażby takich gazet, z resztą celowo one mają taki trochę charakter gazetowy, te działania z 1986... Galeria „d” – nieistniejąca, nasz projekt z Kazikiem Kowalczykiem, bardzo ekspresyjne rysunki i rzeźby z gliny. Galeria została natychmiast zaraz po otwarciu zamknięta, jako skandal, który zakłócił biennale rzeźby gdańskiej. (śmiech) No i po prostu wymyśliliśmy sobie takie format gazetowy – to jest 1987 rok, „Baraki”, nasza kolejna miejscówka na mapie naszych działań. Te projekty robiła moja pierwsza żona – Lidia Mikler, z tą czcionką... i te projekty, wszystko robiliśmy, że tak powiem, sami – tę gazetkę... Tu jest opracowanie pani Wołodźko... Ale nie Agnieszka, tylko jej mąż Wojtek Wołodźko.

(śmiech) Jarek Staniszewski, nie Jacek Staniszewski... Tutaj nam wtedy jeszcze Wołodźko pomagał przy tym... Przy tych to jest Lidia Mikler i Wojtek Wołodźko. Też szukaliśmy tutaj jakiegoś takiego wizualnego...raczej takiego, no bym powiedział, undergroundowego wydźwięku tych gazet, gazetek. Celowo format był taki nieporęczny, zgrzebny, ale wydaje mi się, jak na 1986/1987 rok, to było imponujące, że nam się udawało po prostu low-budgetowo, czy właściwie low-budget. To był low-budget show, więc właściwie wszystko robiliśmy sami i wydawaliśmy do tego takie gazety, więc wydaje mi się, że wtedy to było naprawdę coś i chcieliśmy też pokazać, że można, jakby, funkcjonować w pełnej nicości instytucjonalnej i organizacyjnej. Co prawda, był PGS [Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie] w owym czasie, ale PGS w ogóle nie był zainteresowany taką sztuką, ani tym, co...

Aleksandra Grzonkowska: BWA [Biuro Wystaw Artystycznych].

G.K.: Tak, BWA.

A.G.: A jeszcze wracając do tej Galerii „d” – ona była prowadzona przez [Ryszarda] Ziarkiewicza?

G.K.: Tak, to była galeria prowadzona przez Ryśka Ziarkiewicza, myśmy tam współpracowali – ja i Jacek Staniszewski. Właściwie, to była taka próba wbicia się bocznymi drzwiami, od kuchni... Nie wiem czy to kojarzycie, ale to był taki korytarz zagruzowany, odcięty ścianką i właściwie tam nic nie było – puste ściany, betonowa podłoga. BWA w ogóle nie korzystało z tego i Rysiek jakoś tam załatwił, że takie wydarzenia...możemy to dostać, no ale to bardzo irytowało, bo ówczesnym chyba kuratorem był ktoś z profesorów Akademii i bardzo im psuliśmy szyk i jeszcze była jakaś kapela punkowa do tych leżących trupów Kazika [Kazimierza Kowalczyka] i moich bardzo ekspresyjnych rysunków i to, po prostu, ich rozwścieczyło, zażądali żeby to zamknąć. Następnego dnia pojawiła się kartka, że z powodów administracyjnych Galeria „d” zostaje zamknięta. Były tam chyba pokaz Jacka Staniszewskiego i nasz i to właściwie wszystko, co się tam odbyło. Także to też był bardzo krótki moment działania, raczej takie punktowanie terenu, co i gdzie można zrobić, to cały czas były próby, tak, jak z „Barakami”, które też trwały... To były dwa sezony właściwie, zrobiliśmy tam dwie duże wystawy i na tym się skończyło, każdy dostał gazetę w tej zmarzlinie, w tych nieogrzewanych pomieszczeniach, po prostu podłączyliśmy sobie prąd... No jeszcze bardziej ekstremalne warunki niż w jakimś WL4 [to nazwa niezależnej grupy twórczyń i twórców działających w budynku zwanym Mleczny Piotra, który znajduje się na dawnych terenach Stoczni Cesarskiej w Gdańsku]. W każdym razie, to był 1987 rok, tak?

Więc właściwie nie było żadnych wzorów, żadnych schematów działania, no i jeszcze mentalność komunistyczna, więc wiele rzeczy, tak, jak Wyspa Spichrzów, było, mówiąc krótko, niczyje. Brakowało definicji, co to jest, więc ponieważ nie było definicji, my mogliśmy sobie sami to zdefiniować, że to jest nasze miejsce i że to robimy, a właściwie obudowanie tego druczkami czy pocztówkami... Próbowaliśmy to jakoś wypuszczać, te informacje, w świat. Chociażby tutaj jest... Już wtedy w 1990 roku była Galeria „Wyspa” na Chlebnickiej, ale wypuszczaliśmy takie pocztówki, czyli były wszystkie te działania związane z tym, co teraz jest masowe, tak? Puszczanie druków ulotnych, pocztówek, znaczków. Oczywiście to w owym czasie wydanie pocztówki było wydarzeniem, bo kto mógł sobie wydać pocztówkę w komunie i robić to tak właśnie oddolnie. Byliśmy grupą młodych ludzi, ja wiem, cztery, pięć lat po studiach ja byłem i koledzy to studenci. Więc, de facto byliśmy bardzo młodzi, ale próbowaliśmy tutaj temu nadać jakiś kształt takiej zorganizowanej formacji, która jest zdolna do publikacji, do pisania tekstów krytycznych, analizy tego, co robi, promowania swoich miejsc, dokumentowania ich w jakiś sposób, itd. No i wiedzieliśmy, że przecież to część wizualna i graficzna jest istotna. Wydaje mi się, że te sztuki mają przyzwoitą jakość, mają swój charakter i zachowały tożsamość. Z resztą, no w owym czasie to było jedyne zjawisko na Wyspie Spichrzów w Gdańsku, bo nie było takiej galerii. To nie sztuka wydawać takie gazety, jak się ma budżety – obecnie. I to raczej wszystko finansowane z naszej kieszeni. Niesamowite jest to, jak te druki, które tutaj pokazuję, zostały wszystkie wydane bezbudżetowo, tak? Czyli, na przykład, „Gnosis”. Więc, to do pewnego momentu było możliwe, potem już przestało, potem pojawiły się granty, takie, jak projekt „Wyspa”, na przykład, czy Gdańskie Dni Niezależnych – to już były rzeczy, które zaczęły być powoli dotowane. Na przykład, składaliśmy granty do miasta i dostaliśmy na ten grant pieniądze. Dostaliśmy grant na projekt „Wyspa” i to już był dla nas wielki budżet – wow! I byliśmy w stanie wydać książkę wstępną, bo do tego jeszcze wyszła gazeta... nie mam jej tu akurat, która na bieżąco opisywała wszystkie prace. Udało się nawet wykonać film dokumentalny, Wyrzykowski zrobił taki dwuczęściowy długi dokument.

A.G.: O „Projekcie Wyspa” właśnie?

G.K.: Tak, tak.

A.G.: A, super.

Dorota Walentynowicz: A ja mam takie pytanie, bo rozumiem też, że pewną łatwość stanowiło to, że ten warsztat był też po waszej stronie, no bo ludzie, którzy się uczyli projektowania, też byli w tych samych kręgach, prawda?

G.K.: Dokładnie.

D.W.: A więc to było też dla nich... Tak się zastanawiam, na ile autonomiczne są te rzeczy, na ile projektujecie je jako pewnego rodzaju artefakty same w sobie...

G.K.: To znaczy, tu nie mam tych najstarszych jeszcze, które są, na przykład, nie wiem, linorytami, tak? Plakaty, które myśmy robili na linoryt, odbijaliśmy je i był plakat... Czy były ręcznie robione czy były szablony, bo jeszcze szablonami pierwsze plakaty... Nie mam ich tutaj akurat, bo moje archiwum jest teraz niedostępne. Przy następnej okazji mogę wam to pokazać. Czy też, tak jak tu, że na tyle się zainteresował Janusz Górski, że zrobił to jako swoją pracę doktorską, ten katalog, więc on jest porządnie zaprojektowany i jest już, jakby, innego rodzaju. Chociaż patrząc gdzieś na te rzeczy, no to podobieństwo jest, może nawet ta prośba o format została zachowana, gdzieś z uporem chcieliśmy to... no właśnie tą taką gazetowość, taką propagandowość może zachować, że to są właśnie... mało jest tu książeczek w owym czasie, a raczej takie druki, które, nie wiem, można powiesić, tak? Bo to chodziło o to, że myśmy z tym biegali po mieście, rozklejaliśmy to i to jednocześnie było plakatem i katalogiem – jak się złożyło dwie części, wychodził całkiem spory plakat. Tak kombinowaliśmy, żeby to właśnie było coś, co daje nam szansę pojawienia się... na płocie, gdzieś tam rozklejaliśmy to gdzie się dało. No i tu, oczywiście, Lidia była grafiką, Agnieszka Wołodźko kończyła malarstwo, tak? Jarek był też malarzem, no wszyscy mamy umiejętności, więc to oczywiste, że tutaj jakby też nie chcieliśmy... Ja myślę, że te druki mają coś szczególnego w sobie, bo one mają swój charakter – ta czcionka „Baraków” – celowo ją zachowaliśmy nawet w kolejnym druku „Wyspy” w Poznaniu teraz zastosowaliśmy w sprayowni ten jakby krój taki toporny trochę. Ja myślę, że to miało charakter swoich czasów, nie? Inaczej się projektowało książki i one nie były takie eleganckie... Z drugiej strony, był inny cel do osiągnięcia... Ja myślę, że nic nie brakuje od strony graficznej tym projektom, tu jest... to jest Lidii Mikler projekt, wspólnie to projektowaliśmy, dobraliśmy ten paskudny żółty celowo, no i ja myślę, że patrząc chociażby na takie książki, nie mam się czego wstydzić, tak? Ja myślę, że to są dobrze zrobione książki, druki i też, jakby, tu było postawienie na takie dwa wątki: wizualność tych projektów i charakter właśnie alternatywny czy offowy, a z drugiej strony, no powoli zmieniało się to, że nasycaliśmy to już tekstami, bo najpierw było właśnie, można

powiedzieć, wyłącznie wizualne. I dopiero potem stopniowo zaczęliśmy wprowadzać już złożone teksty i uznaliśmy, że tutaj bez tej refleksji teoretycznej się tego nie da zrobić i te nasze ostatnie książki głównie są na to skierowane.

D.W.: A jest autorefleksja czy też zewnętrzne osoby pisały?

G.K.: No nie, no na początek to, nie wiem, w tym katalogu, chociażby, tu jest część mojej pracy, na przykład, magisterskiej, opracowanej, ale tu jest też tekst Ziarkiewicza już, na przykład – to jest czysto krytyczny taki tekst. Ale, na przykład, prezentacja „Archeologii odwrotnej”, która była naszym, w pewien sposób, manifestem działania na Wyspie i na długie lata się okazuje ten manifest był aktualny, tak? Ta archeologia odwrotna, czerpania korzyści z tego, co jest pod twoimi nogami i tego, czym operujesz, jakim rodzajem materialności, czy to jest „Łaźnia”, czy to jest Instytut Sztuki, czy ZSBO, czy to jest Modelarnia. Zawsze to było w oparciu o pewne zasady materialne, które się definiowało, nazywało i w jaki sposób one stawały się, wiesz, tworzywem i sensem twojej pracy, punktem odniesienia. No i co innego Dolne Miasto, czym innym była Wyspa Spichrzów, bo przecież wędrowaliśmy od Wyspy Spichrzów, Dolnego Miasta i „Łaźni”. Potem zmuszeni byliśmy opuścić te miejsca, pojawiliśmy się w Modelarni w Stoczni, potem w Instytucie Sztuki Wyspa w Stoczni, więc wiesz, to pokazuje, jakby, całą tę mapę różnorodności i biegania od ruiny do ruiny, adaptowania budynków, przekształcania ich według swojej wizji. Z resztą, te wizje dość często upadały, bo niestety okazywały się, tak jak w przypadku „Łaźni”, że to miała być otwarta pracownia, czyli ta idea, która do dziś jest przecież aktualna. Te tułanie się tych różnych Kolonii Artystów, WL4, „Wyspy” i innych, to jest dokładnie ciągle ta sama zabawa z niemożnością, tak? Miasto generuje mnóstwo podmiotów publicznych, mnóstwo galerii i muzeów, itd., ale w ogóle nadal ma w dupie artystów, nadal nimi pomiata, gardzi i ma ich gdzieś. I ta sytuacja się kompletnie nie zmieniła. Nawet bym powiedział, że jest gorsza, bo za moich czasów jeszcze można było dostać ciekawą pracownię, a teraz to raczej jest mało prawdopodobne. I byt tych ludzi i tych takich kolektywów, no jest nadal mizerny. Albo się trzyma sztambę z jakąś instytucją publiczną albo się też nie jest w stanie wytworzyć takiego czegoś, co byłoby pewną całością, że my sobie projektujemy swoją wizualność, mamy swoją ofertę światopoglądową, organizacyjną, mamy swój program, no, założmy, mamy swoje doświadczenie i swoje umiejętności, które się przekuwają w fenomen jakiś, tak? I takie fenomeny się powinno hołubić. Tak mi się wydaje, tak jak było z „Wyspą” czy nawet z Rogulusem [Marek Rogulski].

D.W.: A ten projekt, to „Otwarte Atelier”, to nie był na tyle, powiedzmy, silny, żeby miał szansę się utrzymać? Bo...

G.K.: Każdy z tych projektów, może poza „Barakami”, które były z góry efemeryczne i „Modelarnia”, która właśnie była efemeryczna, to faktycznie, no, „Wyspa”... Bardzo liczyliśmy, że powołanie CSW [Centrum Sztuki Współczesnej] „Łaźnia”... Było to czysto świadomym naszym działaniem, jako fundacji, żeby powołać instytucję publiczną, która jest inspirowana oddolnie, czyli przez grupę artystów, działa w oparciu o określone warunki prawne, ale respektuje najbardziej demokratyczną strukturę, czyli taki potrójny system decyzji – państwo, miasto, gmina, czy państwo, gmina i artyści. No i to wszystko zostało zniweczone, bo tak naprawdę przejęło to tylko miasto, a jak przejęło to miasto, no to zaczęły się rządzić tym wszystkie prawa polityczne, interes określonej grupy, itd. i już na pewno nie nasz interes. Albo nawet nie tyle nasz interes, czyli interes sztuki i kultury w tym mieście. No, przecież powołanie miało sens i nikt nie neguje, że CSW jest potrzebne i było potrzebne swego czasu. Można sobie zadać pytanie o program, o to, czy realizuje cele, które myśmy sobie założyli. Absolutnie ich nie realizuje. Czy realizuje cele dla całego środowiska CSW „Łaźnia”? Moim zdaniem nie realizuje. Realizuje swoje wewnętrzne strategie, które można oceniać lepiej, gorzej... nie chcę się tu w to wtrącać, ale chciałem tylko, że to, o co bili się artyści w owym czasie, nie zostało zrealizowane. Nie zostało zrealizowane ani w projekcie „Łaźni”, ani potem nie udało nam się tego dopiąć w projekcie Instytutu Sztuki Wyspa.... No, bo też ten element takiej wymiany, właśnie pracowni pobytowych dla artystów też nie zdążył zaistnieć, no bo też nie było na to środków, tak? Nie zdążyliśmy tam, poza pracownią gościnną i pobytową, to właściwie to jeszcze było wszystko w ruinie. Więc, to pokazuje, że tu się ścierają chyba takie dwa podstawowe sposoby podejścia. Artyści, którzy się sami organizują i robią to jak mogą, na każdym etapie – powstawania projektów... przecież to były wielkoskalowe realizacje – to też o tym warto wspomnieć; przestrzeń publiczna, definiowanie przestrzeni publicznej, wielkoskalowość, odniesienia do architektury, cała organizacja tego na poziomie wizualnym, no i samo stowarzyszanie się jest już istotne, tak? Że ludzie rozumieli, że się muszą zorganizować. No i to wszystko potem trafiało na mniej lub bardziej sensowny grunt, raz nam pomagano raz mniej. Mam wrażenie, że ten rodzaj, który wypracowała sobie pewna grupa ludzi związana z „Wyspą i nie tylko... czy z „Totartem”... Bo każdy poszedł w inną stronę, tak? A to pytanie: czy „Łaźnia” miała szansę przetrwać? Tak, oczywiście. Ona nawet powinna tak przetrwać, tylko już pomijam to, że są animozje między artystami, bo to grupy zawiązują się i się rozwiązują, to jest normalne, nie ma co tutaj z tego powodu się

zasmucać, tylko raczej jest istotne to, czy to się kapitalizuje w takie coś, co jest wartością dodaną do całego środowiska czy do sztuki w Polsce, itd. No przecież Gdańsk był wtedy bardzo mocny. Dlaczego był mocny? No, był mocny, jakby, tymi ludźmi, którzy się organizowali, wiedzieli, czego chcą. Przecież myśmy się też wymieniali... Poznań... Tu nie mam plakatu z „Gdańsk-Warszawa”, na przykład. Więc, jakby, budowanie tych zrębów tego środowiska następowało właśnie poprzez „Wyspę”, Rogulusa i „Totart”. Potem to się wcale nie przekłada na to, że, na przykład, ci ludzie z tym doświadczeniem mogą to kontynuować. Jeżeli nawet to robią, to robią to znowu na własne ryzyko i na własną odpowiedzialność.

D.W.: A dlatego, że się zmieniły realia w ogóle?

G.K.: Dla mnie realia od czasów „Łaźni” się nie zmieniły, bo jak był Budyń [Paweł Adamowicz, prezydent Miasta Gdańska w latach 1998-2019], tak Budyń jest, tak?

D.W.: A wasze doświadczenia, jakby, pochodzą też często, mam wrażenie, z tych lat 80., w sensie takiego bardzo aktywnego współtworzenia, zaangażowania i gdzieś może w tym transformacyjnym momencie ta strategia po prostu nie wytrzymała jakichś czynników zewnętrznych. Bardzo szybko się zmieniały czasy wtedy.

G.K.: To znaczy, tak, one się zmieniały, z resztą nam się wydawało, że się będą zmieniać, jakby to powiedzieć, w kierunku rozwoju tych różnych elementów – nie będą się zwijać, tylko się będą rozwijać, tak? Jeżeli tych elementów nie było i nagle się pojawiły, pojawia się coś, co jest wartością, no to to się powinno rozwijać. To jest dla mnie... dla nas wszystkich to było aż nazbyt oczywiste i do momentu powołania „Łaźni”, kiedy w ogóle po pierwsze się ją udało powołać, co było cudem, dlatego, że to jest, poza Muzeum Sztuki w Łodzi, to „Łaźnię” też powołała grupa artystów z „Wyspy” i powołaliśmy to jakby też energią naszej pracy, wcześniejszej, która tam była i przekonaliśmy kogoś tam, że: „No dobra, to CSW trzeba zrobić”. I udało się wpływać na tą sferę publiczną za pomocą naszej pracy i aktywności i to jest normalna droga, bo tak być powinno. Nie przychodzisz, nie żądasz, tylko pracujesz, masz kapitał, masz wkład i swój dorobek, mówisz: „Dobrze, widzicie, że to jest sensowne, rozwijajmy to dalej”, nie?

D.W.: To tak jak myślę, na przykład, o tym wzorze Secesji Wiedeńskiej – to właściwie cały czas funkcjonuje jako takie stowarzyszenie, gdzie decyzje są podejmowane przez kolektyw artystyczny, co jest takim właściwie ewenementem, że to przez sto lat w ten sposób...

G.K.: No, ale przecież... Może to ci umknęło, ale właśnie tu miała być tak stworzona taka trójwarstwowa struktura...

D.W.: Ale nie dało...

G.K.: No, to musisz zapytać Adamowicza i wojewodę ówczesnego, bo oni po prostu nie chcieli, nie chcieli się tą władzą... To jest proste. Jakby, to cały czas... nie wiem, jak to nazwać, ale to jest syndrom centralizacji. Jeżeli przepisy pozwalały stworzyć instytucję wspólną, czyli obywatele czy artyści razem z panem prezydentem i przedstawicielem wojewody powołują takie... To był plan taki, tak myśmy go pisali, ja pamiętam to. To najpierw się wycofało państwo niezainteresowane, potem powiedziano nam: „No dobrze, ale to z NGOsem to niekoniecznie, to jeżeli się zgodzicie, to możemy to tylko powołać jako miejskie” – no to co mieliśmy zrobić? Mogliśmy powiedzieć, że w ogóle nie robimy tego i od razu rozpieprzyć albo zaryzykować, spróbujemy to robić. Podpisaliśmy jakąś umowę o współpracy, która była fikcyjna, nigdy jej nikt nie przestrzegał po stronie miasta. Więc, wiesz... czyli przegraliśmy. Ta kwestia demokratyzacji, obywatelskości już wtedy została przegrana, w 1998 roku. To był 1998 rok, kiedy postanowiliśmy nie działać na offie skrajnym, tylko wejść w sferę publiczną, wejść ze wszystkim, czym dysponujemy w sferę publiczną miasta, Polski, tego kraju, który się rozwijał demokratycznie. Nie widzieliśmy powodu żeby zabrakło tam artystów świadomych swego działania, no i chcieliśmy stworzyć według prawa istniejącego, jak najbardziej demokratyczną, otwartą formułę i oczywiście od razu, tego sobie władza nie życzyła, nie chciała takiego rozłożenia sobie demokratycznych czynników, że wszyscy w trójkę siadamy i kształtujemy to coś, tak?

D.W.: Czyli, na przykład, oni wiedzieli, to znaczy, tak myśleli, że sztuka jest na tyle ważnym aspektem...

G.K.: Nie mam pojęcia. Nie wiem, bo do dzisiaj tak samo jest. Można było zamknąć „Wyspę” i wyrzucić działanie ludzi po trzydziestu latach, a budować na trawniku Dom Güntera Grassa i Chodowieckiego, nie wiem dla kogo i po co, kiedy robi się to kosztem jedynej sensownej zieleni, jaka tu jest w okolicy i z drugiej strony, jest to postulat na czyje potrzeby rozpisany? Według kogo? No według urzędników, oni mają swoje fikcyjne potrzeby, mają środki, mogą swoje wszystkie możliwe potrzeby rozpisywać na dowolne budżety i dowolne instytucje. Ja to nazywam „nowym instytucjonalizmem”. Powstają nowe instytucje publiczne, a wszystkie organizmy, które funkcjonowały latami w tym mieście nie dostają żadnego wsparcia poważnego. Ja nie mówię o tym, że ktoś dostanie dotację 20-30



tysięcy, bo to jest tyle co... to jest śmieszne, po prostu. Tylko nie dostają systemowego wsparcia, tak, jak go nie dostały na samym początku tych działań. U nas od samego początku walczyliśmy, żeby artyści byli partnerami, żeby byli jako obywatele, jako ludzie kreatywni, potrafiący dysponować tymi talentami i tymi swoimi organizacyjnymi możliwościami, żeby dostawali wsparcie rzeczywiste, a nie fikcyjne. Przyznam się, że i zarówno wtedy, jak i teraz, chociaż ta władza jest prawie ta sama, bo dwadzieścia lat rządzenia przez jeden zestaw ludzi, no ewidentnie nie jest zdrowy. I to powoduje, że pewne niedomagania, które były dwadzieścia lat temu, one nie zniknęły, one po prostu są, najwyżej jeszcze bardziej patologiczne moim zdaniem, dlatego że nie zdemokratyzowało się to, nie nauczyliśmy się dzielić. Mówimy o wolności, o demokracji, o otwartości, ale to jest mowa-trawa, to jest gadka, to jest tylko pijarowskie zagranie, kiedy tak naprawdę tej kreatywności takiej wolnej i otwartej, która mogłaby liczyć na poważne wsparcie, nie ma i to jest na osobną dyskusję. Ja tylko mówię, że artyści w tym czasie i za te środki, za te możliwości, które mieli... Ja bardzo żałuję, bo na pewno wiele tych rzeczy czeka jeszcze na publikację, ale słuchajcie, to są druki dość ulotne, skromne, można powiedzieć. W porównaniu z tym, co jest w archiwach, jakie mamy zbiory, to my byśmy chcieli żeby powstały o tym filmy dokumentalne, żeby powstały ciekawe książki, bo to jest cały dorobek trzydziestu lat gdańskiego środowiska. On jest w bardzo skromny sposób... Mówię, tak, jakby, nie został przełamany jeszcze ten taki samizdatowy druk na naprawdę przyzwoitej jakości publikacje albumowe czy monografie. To już dawno powinno być opracowane. No, może to kiedyś zrobimy.

D.W.: A jak z prawami do tych rzeczy? Bo, na przykład, Ola [Aleksandra Grzonkowska] jeśli chciałaby takie rzeczy archiwizować... To znaczy, to na potrzeby tej wystawy znajoma, która mieszka w Berlinie, nam powiedziała, że powinnyśmy się skontaktować z wydawcami tych rzeczy i nie wiem, kto ma do nich prawo, powiedzmy, żeby je udostępnić na wystawę.

G.K.: No, to, co wydała „Wyspa”, to prawa ma „Wyspa”, tak?

D.W.: Czyli, na przykład, ty?

G.K.: No fundacja, bo fundacja przejęła wszystkie archiwa, które były i też, jakby, sami to robiliśmy, to ktoś mógłby być właścicielem tych praw autorskich.

D.W.: Też nie wiem do końca, czy to jest kwestia kontaktu z każdą osobą, która tam jest zaangażowana...

A.G.: Myślę, że chyba wydawca głównie...

D.W.: Bo to też są takie rzeczy ISBNu, w których nie ma napisane, kto jest wydawcą...

G.K.: No wtedy nie było ISBNu jeszcze. (śmiech)

A.G.: Ja jeszcze mam jedno pytanie a propos cenzury. Myślę, że to by było ciekawe, żeby to też na wystawie umieścić... Jak to wyglądało, że, na przykład, szykowaliście taką matrycę albo druk na brudno, że tak powiem i szło się do urzędu zaprezentować to urzędnikowi i ten urzędnik był odpowiedzialny...

G.K.: Nie, makietę się robiło. Najpierw się robiło makietę i z tą makietą się szło, tak? Już nie pamiętam, która z tych rzeczy była... „Baraki” chyba. Nie pamiętam czy jeszcze wtedy działała cenzura. Te wczesne, to robiliśmy całkowicie na dziko, na tych powielaczach. Ale to też był taki krótki okres działania tej cenzury, to był właściwie okres „Baraków”, te lata 80., powiedzmy. Ale to też już chyba ten system na tylegnił i to się rozpadało, że to już oni, zwłaszcza przy tego typu działaniach, nie bardzo wiedzieli, o co chodzi, nie widzieli tu... To, co definiowali przecież jako Solidarność, tam opozycja, no to dla nich było jasne, co należy tutaj kontrolować, a ta wizualna część, to... nie mieli narzędzi żeby to oceniać i generalnie machali ręką, bo chcieli mieć święty spokój, tak? Nie widzieli tu żadnego zagrożenia. Z resztą, to jest zabawna, że, słuchajcie, te zawartości, tak, jak cenzura nie widziała w tych dwuznacznościach... „Linia ognia”, na przykład, nie dopatrzili się, że to jest może jakoś krytyczne, tak? Kiedy to jest krytyczne, oczywiście. Ale co jest zabawne? Ani cenzor się nie dopatrzył, ani inteligencja z opozycji się tego nie dopatrzyła. Jak robiliśmy wystawę „Drogi do wolności”, to oni nie uznali tych działań naszych jako wartościowych, żeby je wpisać w historię tej walki z systemem i, że artyści również podważali system, tylko robili to swoimi narzędziami, tak, jak my, prawda? I fundacja Solidarności nie uznała tego za wartość. Oni uważali, że to jest bez wartości, że tego w ogóle nie ma powodu pokazywać na wystawie Solidarności i wydawać książki o tym i, że artyści w ogóle nie odegrali tu żadnej roli. To znaczy, poza tymi, którzy śpiewali w kościołach i brali udział we mszach świętych – no to ci może tak, ale my, no to już niekoniecznie, że to „coś”, całe to zjawisko offu, alternatywy, undergroundu i sztuki potem krytycznej, tak zwanej, no to dla nich jest kompletnie nieistniejące zjawisko.

D.W.: To mnie zaskakuje, bo jednak umiejętność myślenia abstrakcyjnego dotyczy większości...

G.K.: Nie, no przerażające jest to, że po tylu latach, nawet robiąc w 2000 roku wystawę, gdzie był trud zredefiniowania tego, co jest wkładem – czy graffiti, czy, na przykład, druki, ulotki... No, to jest typowe takie działanie przecież obrazowe. Jeżeli tu facet się dobija do wielkiej czarnej głowy na rampie, no to można to sobie... kto jest tym wielkim kimś, do którego maluczki się tam dobijają. Mówię, że to jest oczywiście oparte o metaforę i nie było takie właśnie typu: „wrona won”, itd., nie było działaniem wprost, ale też było działaniem. Ewidentnie była tam treść taka systemowa i zabawne jest to, że ona nie została odczytana przez żadną ze stron – ani przez tych cenzorów komunistycznych, ani przez inteligencję opozycji, która też nie zauważyła, że to jest ważne i, że my jako artyści też tworzyliśmy pewne istotne rzeczy, bo w 2000 r. powiedzieli, że sobie nie życzą takiej książki na ten temat. Ja chciałem pokazać cały off artystyczny, wydać... jeszcze Bożena Czubak działała wtedy w „Łaźni” i wymyśliliśmy, że wydamy o sztuce takiej właśnie alternatywnej, która... chcieliśmy zebrać to z tych różnych środowisk – z Poznania, itd. To nie przeszło i do tej pory, podejrzewam, że to nie przejdzie. Proszę iść do ECSu [Europejskiego Centrum Solidarności] zobaczyć czy tam zobaczycie sztukę alternatywną.

D.W.: Ale czy oni, przedstawiciele tej inteligencji, przychodzili na wasze działania?

G.K.: No skąd! (śmiech)

D.W.: Ale było dużo takich anarchistów czy ludzi tam zaangażowanych...

G.K.: No, z anarchistami, to byliśmy powiązani, bo „Łaźnię”, to żeśmy wspólnie z nimi zdobywali, tak? To znaczy, oni się przyłączyli i była wspólna akcja do Urzędu Miejskiego i dzięki temu jakiś efekt był, ale też te drogi są równoległe, ale nie splatały się na tyle mocno żeby, nie wiem... Może język sztuki jest...zwłaszcza takiej sztuki. Zauważcie, że my tu wprowadzaliśmy na wysokim poziomie abstrakcyjną sztukę do przestrzeni publicznej – jakieś właśnie przypory, jakieś działania para-architektoniczne, jakieś rysunki na śniegu, „Linia ognia”. To były takie działania, no powiedzmy, z obszaru raczej wizualnego awangardy – no sorry, no ale co ci ludzie wiedzieli o tego typu rodzaju sztuki? No teraz może więcej. Chociaż ja nadal uważam, że ci panowie chodzą na mecze, a nie do galerii, do muzeów i nadal nic na ten temat nie wiedzą. Niewiele się zmieniło. Więc, właściwie, ta próba nam się wydawała się naturalna, że samizdat, druki ulotne, underground wizualny, artystyczny wychodzi z podziemia, łączy się opozycją demokratyczną, zdobywa przestrzeń publiczną i jest jej pełnoprawnym członkiem i działa w niej, ale nagle się okazało, że wyjście nastąpiło, myśmy zaczęli funkcjonować i potem zaczęliśmy być ściskani z powrotem do dołu, nadal

okazało się, że środków na to nie ma, bo tak: za radykalne, zbyt trudne, obrazoburcze, wchodzi seks, religia, Kościół, cielesność... I te wszystkie aspekty od razu były zagrożeniem, nie tylko dla jakiegoś postkomunistycznego establishmentu, ale okazało się, że dla konserwatywno-chrześcijańskiego członu inteligencji tej opozycji, która też jest konserwatywna, tak? No i dla kogo myśmy mieli działać? Nadal jesteśmy na takim szerokim offie, nadal. I to jest paradoksem, że te druki pokazują, że my jesteśmy cały czas spychani do cienia, ale za to nowe instytucje świetnie się mają. Tylko, że tak: one są wygładzone, nie są radykalne, nie są krytyczne, właściwie tylko przemielały fakty jedne w drugie bez żadnego skutku. Ja mogę nie pamiętać, co było rok temu na wystawie i nic nie stracę, bo też nie będę pamiętał, co będzie za rok.

D.W.: Bo to nie chodzi tylko o tą treść, ale też o ten sposób działania...

GK: No to się wszystko urynkowiło i wygładziło w sposób taki... Mamy konsumpcję, mamy po prostu sztukę konsumpcyjną, która nikogo nie denerwuje, jest przyjemna, zostają spełnione wszystkie warunki demokracji, wolność, możemy poruszać wątki dowolne, ale byle delikatnie, byle nie przesadnie, tak? I naprawdę niczego nie wytyczać, o nic się nie bić, z nikim nie walczyć. No i tak...właściwie ta sztuka stała się nijaka, mówiąc krótko. Tak, jak to budowanie języka, to Gdańsk, który nabywał tożsamości sztuki krytycznej czy radykalnej i to tworzyła „Łaźnia”, „Totart” i potem CUKT, Kolonia Artystów, „Wyspa”, „Modelarnia”. Te wszystkie środowiska zostały teraz po prostu zignorowane, tak? To gdzieś tam zostało potraktowane jako przeszłość i właściwie nie ma skutku na teraźniejszość – to jest przerażające, że przecież nie chodzi tylko o archiwa, zasoby, zbiory, które można pokazać, ale konsekwencje myślenia.

D.W.: Szkoda, że za każdym razem każdy pomysł trzeba zaczynać jakby od zera, nie? Co parę lat znowu jest problem w przestrzeni...

G.K.: No, pewne wątki nie zostały rozwiązane od samego początku, bo tak, jak, na przykład, Finowie mają w Helsinkach Cable Factory i dostali tam po prostu ogromną fabrykę, gdzie każdy artysta ma studio stumetrowe i mieszka tam po dwadzieścia lat i to są bardzo znani artyści i wszystkim to na dobre wychodzi, tak? To nie są obciążenia. Miasto może wydać 30 mln na budowę Güntera Grassa i potem utrzymywać to za kolejne 15, 5 czy 10 mln rocznie, ale nie może oddać jednego budynku, jednej fabryki artystom czy jednemu stowarzyszeniu czy fundacji, żeby tam skumulować ten kapitał, który aż się chce, jest gotowy się zebrać.

D.W.: Tym bardziej, że te działania publiczne, z tego, co ja wiem też były wpisane, prawda, w program tam tego „Otwartego Atelier”, że to nie miały być pracownie dla artystów, tylko to miała być działalność publiczna też.

G.K.: Nie, no oczywiście myśmy to pisali według fajnych jakichś programów radykalnych, tak? Myśmy też przecież nie wymyślali prochu, to sama organizacja artystów istniała od lat 60. Już nie mówię o grupach przedwojennych, że powstały grupy artystyczne, ale sama organizacja, to był najważniejszy wynalazek w świecie sztuki, że artyści postanowili tworzyć zespoły czy kolektywy działania i to dawało im większą siłę i widoczność. I myśmy zdali sobie sprawę, że to też tworzy mikrospołeczności, środowiska. Nie dlatego, że nam ktoś każe albo, że są pieniądze, tylko dlatego, że jest potrzeba i jest kapitał ludzki i jest energia pewna, która może się realizować w ciekawych projektach. I Gdańsk był tak postrzegany, był postrzegany jako ważne miejsce, gdzie dzieją się ważne, istotne rzeczy dla sztuki w Polsce. Nie sądzę żeby teraz był tak postrzegany. To zostało rozdrobnione...

A.G.: Tak pesymistycznie...

G.K.: Nie, no jest plaża, jest plaża. (śmiej)

D.W.: Ja gdziekolwiek jadę, to: „A, w Gdańsku to się wszysej kłóć”.

G.K.: Nie, bo to jest skutek potraktowania tych zasobów z lat 80., 90. No przecież gdzie my jesteśmy? Wywalili nas na śmietnik, nie oszukujmy się. Więc, trudno żeby ktoś jeszcze się cieszył z tego powodu.

A.G.: Ale może z drugiej strony jest tak, że wszelka niezależna działalność, taka w opozycji do instytucji, no bo, jak mówimy, instytucje teraz stają się nudne, ten program nie jest jakimś takim programem...

GK: No nie mogą być inne, dlatego, że dyrektor nie będzie ryzykował utraty swojej posady – to jest proste. Nie zrobi projektu, który obrazi, na przykład, kogoś z władzy. Chyba jest na tyle przytomny. I właśnie o to chodzi, że to zostało spacyfikowane na poziomie podstawowym, nie trzeba żadnej cenzury tu mieć, przynajmniej urzędu cenzury. Teraz działa doskonale autocenzura, tak? Nikt nie podejmie się projektu... Przecież Alina Żemojdzin, która zrobiła spokojny projekt o kobiecym ciele, zrobiła kosmetyki z tłuszczu ludzkiego, to co? „Łaźnia” ją wyrzuciła. Ta „Łaźnia”, którą my zakładaliśmy, wyrzuciła ją z wystawy

i jeszcze potem w Wyborczej na całą stronę tłumaczyli, jak to źle postąpiła pani Alina Żemojdzin, a nie pani dyrektor i pani kurator. No ludzie, przecież to stoi na głowie. Dyrektorka centrum sztuki, kuratorka, atakują artystkę za to, co ona zrobiła zamiast jej bronić. I my powołaliśmy taką instytucję... No na pewno nie taką. (śmiech)

Muzyka