

Marek Rogulski

Rozmawiała: Aleksandra Grzonkowska

Zapis audio i transkrypcja

Muzyka

Aleksandra Grzonkowska: Dobrze, to może zaczniemy od pierwszego zina.

Marek Rogulski: Więc tak, z tego, co dysponuję z tych materiałów, które odzyskałem, bo dotyczą... Te materiały, to jest okres trzydziestu lat... To znaczy tak, na potrzeby tego spotkania przygotowałem materiały, które sięgają ponad trzydzieści lat wstecz, trzydzieści siedem nawet. To od razu tutaj wydobędę – to są pierwsze takie matryce w roku 1982 przygotowywane z takimi hasłami dosyć oczywistymi w tamtym czasie: „Solidarność zwycięży”, „Zbite okulary Jaruzelskiego” i to jest jedyna matryca, którą udało mi się zachować, bo, jak wspominałem, w domu miałem rewizję i po prostu, jako uczeń jeszcze ogólniaka pierwszej klasy, musiałem wydać w ramach tej całej procedury milicji, która się tam organizowała. Mam tutaj też pierwsze właściwie takie archiwalne pieczątki, z których wycinało się tą Solidarność, znaczki robiło. To pokazuję jako pierwsze techniki, jakimi się człowiek posługiwał, bo akurat to było w latach osiemdziesiątych w kontekście stanu wojennego, czyli wycinanka w bibułce, wycinanka w linoleum, które naklejane jest na tekturkę; no i takie zaangażowanie polityczne, nazwijmy to, mikro rewolucjonisty. Rzecz w tym, że, oczywiście, ludzi zajmujących się tego typu działalnością było więcej i właściwie pewna wizja świata, który wtedy dominował, czyli ta komuna nie pasowała nam i to był naturalny opór i chęć przeciwstawienia się temu. To właśnie przerodziło się w skromne próby stworzenia własnych wydawnictw, żeby po prostu działać, być twórczym, publikować, realizować własne pomysły, które wpisują się w ten nurt, który był oczywiście narzucony jakoś ideologicznie i strukturalnie w instytucjach społecznych, sięgał przecież także w głąb Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych de facto. Jak już studiowałem, to ciekawsza była współpraca, na przykład, z członkami Totartu, którzy działali poza uczelnią, ponieważ nieśli w sobie też żywioł właśnie takiej przemiany, rzeczywistej kontestacji niż tej sytuacji takiego uszkolnienia, prawda? Przypomnę, że to dotyczy okresu moich studiów – to był okres 1985 do 1990 roku. W roku 1990 robiłem pracę magisterską, obronę dyplomu, który był już właśnie pracą intermedialną, ale w międzyczasie ta myśl realizowania własnych

wydawnictw, gdzieś tam się pojawiała. Tutaj mam różnego typu takie właśnie proste wydawnictwa, właściwie one nie były adresowane do jakichś większych grup społecznych, nazwijmy to, tylko w takim własnym kręgu. Te materiały, które tutaj mam akurat, no to to jest rok 1989 i często to były bardzo proste rysunki z opisami. W moim przypadku, to dotyczyło już właśnie tych procesów elektromagnetycznych, tego, jak funkcjonuje komórka, bodźce nerwowe, synapsy, neurotransmitery przekazują informacje z jednego neuronu na drugi. (śmiech) A więc, bardzo inspirowała mnie taka literatura medyczna i problem ewolucji, o czym wspominałem, że to było też osadzone od dzieciństwa z miejscem, w którym dorastałem, czyli okolice Trójmiejskiego Parku Krajobrazowego, który nakierował moją uwagę na ten problem ewolucji, fascynację ewolucją homo sapiens i tym, że te granice człowieczeństwa są bardzo płynne. W roku 1983 też duży wpływ na mnie wywarł... Taki film się pojawił Jean-Jacques'a Annauda „Walka o ogień”, który bardzo spolaryzował moją uwagę na tę prehistorię i pod wpływem jego wykonywałem makiety ludzi archaicznych, prehistorycznych, to był taki projekt, praktycznie, antropologiczny w tamtym momencie. Te prace pokazywane były z resztą w roku 2015 przez Roberta Jarosza na wystawie dotyczącej tamtego okresu lat 80. To jest jeden z takich wątków, który bardzo mocno był obecny – związany z prehistorią... Drugi, to był kontekst społeczny, czyli właśnie ta atmosfera i czas, w którym przyszło nam działać, przypomnijmy, 1986 rok – jeśli się nie mylę – to była katastrofa w Czarnobylu, że dosłownie z okien pracowni wyglądaliśmy czy ta chmura już nie nadciąga. Mówię już o pracowniach Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych, obecnie ASP [Akademii Sztuk Pięknych]. W każdym razie, ten nurt samoorganizacji ogarniał różnych artystów w uczelni, właśnie m.in. z Andrzejem Awsiejem miałem kontakt i Joanną Kabałą, którzy byli też zaangażowani w ruch Totartu. W roku 1989, jak wspominałem powstał Plac Wymiany Pozytywnej. Tu jest wydawnictwo, które opisuje historię – to jest wydawnictwo już Stowarzyszenia Klub Inicjatyw Społecznych Galerii „C14” z roku 1991, do którego wrócę za chwilę. Natomiast, teraz odbijając się od tych pierwszych takich prób... czyli tych matryc takich (śmiech), tworzenia ulotek z roku 1982, to tutaj już mam pierwsze próby takiego stworzenia własnego wydawnictwa – to jest rok 1989, wydawnictwo nazywa się już „Szszz” od szumu wiatru, który jest takim metafizycznym powiewem ponad historią, można powiedzieć, no i te szablony owocowały tym, że to już też taki kształt grafiki przyjmowało, jeszcze takiej chałupniczej, gdzie z różnych wycinek z linoleum tworzyło się tutaj, na przykład, kształt ucha, tutaj też trąbka się pojawia. Jeszcze wtedy nie miałem okazji ćwiczyć na tym instrumencie, a ona gdzieś tam istniała, trąbka jako mięsień taki, zbite wały mięśniowe, więc ta trąbka jest żywa, organiczna, po prostu, o to

chodziło. No i zarazem ucho. To podaję jako przykład, to był taki rodzaj wydawanych w ilościach kilkudziesięciu egzemplarzy wydawnictw, to była okładka i to też dotyczy, na przykład, tego dyplomu... I u właśnie też to się wiąże z tym moim dyplomem – pola magnetyczne, fala świetlna była istotą, to, że postrzegamy formę, ten system kognitywny, poznawczy jest tutaj tym naszym podstawowym uwarunkowaniem. To gdzieś pojawia się w tych moich pracach, publikacjach. Po drodze w roku 1989 współtworzyłem z Robertem Kają, Sławkiem Laskowskim, Sławkiem Górą grupę Pampers Maxi. To są przykłady też ciekawe, bo to był pomysł, bodajże, Roberta Kai, wydrukowania... Aczkolwiek, konsultowaliśmy to wspólnie... już na zaproszeniach opakowań. Ta grupa Pampers Maxi sama w sobie pozycjonowała nas wobec tego wielkiego „art worldu”, świata, nazwijmy to umownie, zachodniego, ale gdzie ten świat sztuki istnieje, gdzie jest tradycja historii sztuki, gdzie ten system demokratyczny też pozwalał rozwijać bardzo śmiało formy wypowiedzi w latach 70. – konceptualizm przywołajmy, performans, później to myślenie postmodernistyczne, szukające lokalności w latach 80., na bazie którego niemiecka sztuka, chociażby, stworzyła ten fenomen Neue Wilde, ekspresji. No i też ta moja refleksja była w owym czasie taka, że trzeba sięgać do własnych źródeł, ponieważ żadnej propozycji nie stworzymy, która może być czymś interesującym, poprzez zakorzenienie w naszej energii, w naszym miejscu tutaj. Stąd ten element krów się pojawiał, czyli skór krowich i to, że ja też jestem tą krową. To jest, na przykład, zdjęcie wykonane właśnie w Trójmiejskim Parku Krajobrazowym w roku 1989, ja z tej krowiej skóry i gałęzi układam taki namiot, szałas, można powiedzieć. Ta idea wypasaczy kóz na tych terenach, z tą polskością trochę związane, z nijakością. To stało się też takim pierwszym tropem w kierunku powołania grupy Ziemia Mindel Würm z Piotrem Wyrzykowskim w roku 1990.

A.G.: Ziemi Mindel Würm też towarzyszyły wydawnictwa?

M.R.: Tak, tak, niestety nie mam tego typu, bo też chciałem zachować taką formułę... Przy Ziemi Mindel Würm współpracował też Piotr Wyrzykowski i tutaj, niestety, w tym zbiorze akurat przy sobie nie mam teraz, a wpisywały się właśnie w taką siermiężną dosyć, prostą graficznie... Tu przypomnę, to jest znak tego mojego wydawnictwa „Szszz”, właśnie ta trąbka z mięśni ułożona, prawda?

A.G.: A ile numerów, jeśli można tak powiedzieć, ile publikacji zostało wydanych?

M.R.: O, widzisz, to jest tak: siedemnaście z dwudziestu dwóch.

A.G.: Nie, nie, ale chodzi mi, że to jest jeden i kolejny też powstał?

M.R.: W sumie trzy powstały.

A.G.: Aha.

M.R.: Ja mam tutaj ten dotyczący tej pracy mojej o polu magnetycznym. Ziemia Mindel Würm chyba wydała dwa, a może jeszcze jeden nawet powstał, jakiś przeze mnie wydawany. Lata 90., to już jest czas, kiedy poligrafia zaczyna się pojawiać w obiegu, możemy sięgać po te takie metody, narzędzia już wydawnicze. Drukarnie, co prawda, różnej jakości druki robią i by się nie dało tego przyjąć, ale też wychodziliśmy poza ksero, na przykład, itd. Tu przypomnę, to były pierwsze moje takie druki, to właśnie też są kserówki po prostu, to są rysunki z pisanym tekstem na maszynie. Akurat tak się złożyło, bo mój tata był naukowcem i mieliśmy maszynę w domu, co w czasie komuny było już podejrzane. To tak trochę ironicznie i żartobliwie brzmi, ale akurat na tej maszynie pisaliśmy wszystkie dokumenty jeszcze w Otwartym Atelier, bo tylko ja posiadałem maszynę do pisania, nie była jeszcze wtedy w obiegu, a mówimy już roku 1992. Tak, jak, na przykład, Grzegorz Klaman miał salę od uczelni na ulicy Chlebnickiej w akademiku, gdzie galeria się przeniosła z ruin z Wyspy Spichrzów i to było jedyne z kolei miejsce, gdzie był telefon, z którego mogliśmy korzystać na koszt szkoły, organizując Otwarte Atelier. Takie proste rzeczy polaryzowały często pewne decyzje dalekosiężne, że jest jakieś miejsce, więc korzystamy z tego, a z maszyny korzystamy, bo ten kolega ma maszynę. To jest inny przykład ruchu Pampers Maxi, jeszcze tak bardzo prosto wydrukowany na tekturce po prostu. No i tak.

Muzyka

A.G.: A jaka była idea grupy Pampers Maxi? Czym się kierowaliście?

M.R.: Ten podstawowy zamysł... przynajmniej ja to podkreślam, bo pewnie każdy z członków grupy powiedziałby coś od siebie, natomiast, w moim odczuciu, to właśnie to, że my jesteśmy jak te niemowlaki wobec tego wielkiego świata, czyli te pieluszki, „Pampers Maxi”, to opisuje miejsce, w którym jesteśmy. Tam właśnie gdzieś jakaś recenzja jest, którą przywołałem ostatnio chyba na Facebooku. „Młodzi, krytyczni, sceptyczni, ironiczni” – jeszcze pisana z takiej pozycji, powiedzmy, mających aspirację do krytycznej recenzji, ale pisana przestępnym językiem prasowym, nazwijmy to. W każdym razie, chodziło o to, że wyrażaliśmy to swoimi postawami i tą nazwą przede wszystkim i też tym sposobem, chociażby, przygotowania tych zaproszeń, że właśnie jesteśmy wobec tego wielkiego świata sztuki, „art worldu”... mamy świadomość, że jesteśmy niczym i żeby po prostu wypełnić tę przestrzeń. Każdy z nas inaczej do tego później podszedł i inaczej rozwiązywał

ten problem. W każdym razie, to nas, nazwijmy to tak, zmapowało jakoś wobec tego, jako taka już grupowa wypowiedź pewna, prawda? Pierwsza wystawa była jeszcze przed wolnymi wyborami w 1989 roku. Odbyły się dwa właściwie dosyć duże przedsięwzięcia – w „Hangarze” w Bydgoszczy i w Dawnej Hali Norblina w Warszawie. Po prostu pozyskaliśmy te miejsca do współpracy. Równocześnie chcę powiedzieć, że w roku 1989 działała pracownia „Osieki” na ulicy Osiek. Tam właśnie ze Sławkiem Górą, Rafałem Roskowińskim i jeszcze jeden, który był Francuzem, ale nie pamiętam jego nazwiska. No i ja byłem w tej pracowni, gdzie teraz Liceum im. Jankowskiego – nie wiem czy dalej działa, ale chyba tak.

A.G.: Autonomiczne.

M.R.: Tak, tak, to bardzo fajne miejsce, a wtedy przeciekało, po prostu ruina, itd. Wspominam o tym, jako o inicjatywach właśnie. Rok 1980 był taką eksplozją, co nie? Mieliśmy wystawę w Puławach, chociażby, ze Zbyszkim Kozłowskim – nas tam zaprosił. Cofając się jeszcze troszeczkę w czasie, bo jest ten rok 1986, 1987, 1988 i też działalność Totartu – jakieś niesie ożywcze działania. Natomiast... tutaj przywołam... gdzieś to wydawnictwo, właśnie, się znajduje, to jest bardzo ważne, unikat w moim przypadku, bo jedyny egzemplarz. Wystawa „Trzy dni” w galerii „C14”. Więc tak, to jest wydawnictwo „Trzy dni” z wystawy w 1991 roku w galerii „C14” – przypomnę, że działała w Stowarzyszeniu Klub Inicjatyw Społecznych, którego wiceprezesem w owym czasie... i to było pierwsze, można śmiało powiedzieć, stowarzyszenie w Polsce, które gromadziło ludzi z różnych z różnych optyk. Od razu sięgnę do wydawnictwa Stowarzyszenia Klub Inicjatyw Społecznych, które nawiązuje bardzo do tematu, mianowicie, jest to Konferencja Wydawnictw Pojedynczych, 23 kwietnia 1991, Stowarzyszenie Klub Inicjatyw Społecznych C14 i zaproszone wydawnictwa, m.in. wydawnictwo „Szszz” Marka Rogulskiego, „Manufaktura”, „Swoboda”, Księgozbiór „Zlew Polski”, Agencja „Naleśnik”, wydawnictwo „Kubańskie cycki”, itd. Więc to jest też bardzo ciekawe... To jest na kserówkach wydawane, co ciekawe. Nie wiem, czy było wsparte w jakiś sposób, ale chcę powiedzieć, że właśnie powstawały te wydawnictwa i wymieniłem, chociażby, te, które współtworzyły Stowarzyszenie Klub Inicjatyw Społecznych. To w którymś miejscu też jest opisana geneza pism „Higiena” albo „Mać Pariatka”. Krzysztof Galiński, anarchista, wydawał takie pismo „Mać Pariatka”, które jeszcze do lat 90. właśnie wydawał. Ono jeszcze w czasie komuny funkcjonowało. Tu są różne okładki przywołane różnych wydawnictw, na przykład. W „Trzech dniach” jest bardzo ciekawe opis genezy, klubu, ludzi z różnych środowisk,

bardzo szerokich, takiej młodej opozycji, która też z Solidarnością nie do końca się identyfikowała i działali na własną rękę, jak i też właśnie artystów i anarchistów i oni współtworzyli to stowarzyszenie. To było powołane aby się stowarzyszać. Natomiast, dalsze już fundacja, jak Fundacja Totart, Fundacja Tysiąc Najjaśniejszych Słońc, którą założyłem, były po to, aby gromadzić fundusze żebyśmy mogli działać. Idea stowarzyszenia była taka żeby... to była idea stwarzania miejsca sobie dla niezależnej działalności, wejścia z tą konstruktywną alternatywnością swoją już w nową rzeczywistość, którą, jak miemam, też wywalczyliśmy i w jakiś sposób, przynajmniej, do niej dążyliśmy, zdobywaliśmy narzędzia ku temu, by działać w tej nowej rzeczywistości, powołaliśmy klub, stowarzyszenie. Istotą było to, że skupiało różnych ludzi, czyli idea pewnego pluralizmu postaw też, bo mieliśmy różne optyki, inni, jak wspominałem, mieli taką bardziej rozwiniętą żyłkę polityczną, działań społecznych, artystycznych, itd. W każdym razie, to jest już rok 1990/1991, przełom... Ja też wydaje takie pierwsze swoje publikacje z własnych środków – „Punkt do którego nie ma odwrotu” i mamy „Traktat o transformowaniu energii”, gdzie ten właśnie receptor aktywacji, generator potencjałów, departament momentu... tego rodzaju określenia się pojawiają. Tu tworzę podwaliny takiego swojego projektu, który rozłożony jest na wiele, wiele lat, w którym mówię właśnie o transformowaniu energii, transformowaniu, przekształcaniu samego siebie, gdyż chciałem stworzyć taki projekt, który był moim życiowym i jest do tej pory życiowym projektem, czyli przejścia takiego przez kolejne epoki rozwoju ludzkości, umownie mówiąc, oczywiście. Pewne zasadnicze etapy, obudzenie w sobie pewnych energii, stąd to pobudzenie na początku tych prehistorycznych właśnie wątków, powołanie grupy Ziemia Mindel Würm, później Tysiąc Najjaśniejszych Słońc, później kolejnej galerii, później C14 właśnie bazowo do tego badania też. Chociaż, wspólnie stworzona, podkreślam, nazwa z Andrzejem Awsiejem i Joanną Kabałą, to sięgało do takiej archeologii świadomości, do tego badania rozpadu izotopu węgla – C14, czyli skamieniałości też, prehistoria, itd. Natomiast, późniejsze inicjatywy już też w swoich nazwach gdzieś sięgały. Powstało Tysiąc Najjaśniejszych Słońc – tu już też ten mityczny element się pojawiał. Skąd inąd, zaczerpnąłem tę nazwę...zainspirowała mnie płyta Killing Joke „Jaśniej niż tysiąc najjaśniejszych słońc” [Brighter Than A Thousand Suns], bodajże, ale to był tytuł jednego z ich utworów z płyty z lat 80. Tysiąc Najjaśniejszych Słońc, ta eksplozja energii i fundacja moja zaczerpnęła tę nazwę, ale też grupa powstawała, która też tą nazwę posiadała – grupa muzyczna, performatywna.

A.G.: I każdemu działaniu fundacji towarzyszyły właśnie wydawnictwa niezależne, ziny, katalogi?

M.R.: To znaczy, fundacja powstała w roku 1992 i w miarę możliwości, oczywiście, bo, po pierwsze, pamiętajmy, że nie było żadnych środków i na to nie było oficjalnych źródeł finansowania. Tu przywołam też kolejne wydawnictwo – „Dziesięć herców”, bo to też taki podrozdział tej częstotliwości, gdzie mózg jest w stanie spoczynku, bodajże. Już teraz nie ogarniam tego... Wydane w roku 1991, właśnie tutaj archetypy dynamiki, itd. Przywołuję, co ciekawe, gnostyka cybernetycznego Jana Trąbkę. O tyle ciekawe, że teraz jesteśmy w instytucie cybernetyki sztuki i to jest dla mnie właśnie taka pętla czasowa w śladach pamięciowych. Więc, Jan Trąbka, mózg a jego jaźń, cybernetyk społeczny, już nie żyje ten pan profesor. To właśnie zahaczało o to, co mnie interesowało, czyli generowanie treści możliwych i niemożliwych. Tu warto byłoby teraz na pewno przywołać, chociażby, „Przestworza”, ale to jest już wydawnictwo formalne, miesięcznik gdańskich spotkań artystycznych, tu o C14 się pojawia informacja, czyli staramy się wchodzić już w możliwe kanały informacji jakieś szersze. Późniejszym krokiem, już nie wnikając w zawłości jak to się działo, w każdym razie, jest Otwarte Atelier. To jest ulotka dotycząca powstania tego projektu, Fundacja Otwarte Atelier dla Łaźni Miejskiej dawnej, którą uzyskaliśmy dla naszych celów. Tutaj też się zderzyły właśnie te dwie optyki, to znaczy my wychodzący ze Stowarzyszenia Klub Inicjatyw Społecznych – mówię o Andrzeju Awsieju, który był jednym z fundatorów, podobnie, jak i ja; Sajnúgu z Totartu, czwartym był Grzegorz Klaman... W każdym razie, moja, Awsieja filozofia była oparta na tej takiej pluralistycznej wizji, że wcześniej się stowarzyszyliśmy, chodzi o to, żeby współistnieć rywalizując ze sobą, ale, w pewnym sensie, być jakiegoś rodzaju wspólnotą artystów, którzy dążą do jakichś celów, którym się stworzenie pewnych takich postaw pod niezależne działanie, czyli branie odpowiedzialności też za swoje wybory i stwarzanie sobie miejsca, czyli pozyskiwanie właśnie też pracowni podstawowych i kategorii. Stąd projekt „Otwarte pracownie”, który współtworzyły grupa Totart, Galeria Wyspa i Galeria C14. Także, tu jeszcze kończąc ten wątek, bo tutaj się zderzyły te różne filozofie działania. W przypadku Wyspy, była to bardziej filozofia rezonująca z tym neoliberalnym porządkiem, czyli monopolizowanie, dążenie do takiego... wywalczanie sobie pozycji dominującej w tej sytuacji, co nie bardzo odpowiadało naszej wizji działania i tu, na przykład, kolejny druk... Bo to wynika z... Po co te druki powstawały? Nie tylko po to, by się chwalić, że coś się zrobiło, bo na to nie było środków w ogóle, tylko trzeba było walczyć. Na przykład, Galeria Auto da Fe wydała taki swój

manifest i deklarowała swoje powstanie w Otwartym Atelier w ramach tej struktury jako wiceprezes mogłem powołać i dążyłem do tego pluralizmu właśnie, chociażby różnych też podmiotów działających tam. Więc, w roku 1993 proklamowałem tam istnienie galerii i zrealizowałem, dopóki mogłem, dość złożone, duże przedsięwzięcia. Ok, dobra, to teraz o tym warsztacie, no to wspomnieliśmy o tych takich prostych wycinankach, o tym tworzeniu właśnie takiej grafiki, jak w tym, na przykład, wydawnictwie, gdzie taka pojawiła się... tu też wycinam kształt, to takie poszukiwanie... ale to właśnie tego typu prostymi wydawnictwami. Później stały się to już bardziej złożone projekty wydawnicze, także do tego też dysponuję serią... Też pieczętki są osobnym tematem, które wykonywaliśmy do tych wydawnictw i do różnych publikacji i dla naszych organizacji.

A.G.: A masz jeszcze w swoich zbiorach prywatnych jakieś...

M.R.: Tak, oprócz tych właśnie najwcześniejszych, to też i Galerii C14 i Fundacji TNS, oczywiście z tego okresu posiadam.

A.G.: A co było motywacją dla C14?

M.R.: Wiesz co... nie potrafię odpowiedzieć, ale najprawdopodobniej powstało w ramach wspólnej umowy. To znaczy, C14, to ja, Andrzej Awsiej i Kabala wymyśliliśmy, natomiast, stowarzyszenie KIS, no to ta nazwa została wspólnym... to stowarzyszenie zostało zarejestrowane w październiku 1990 roku, no i tam były wymagania, protokół musiał być, takie proceduralne wymogi. To jest jeszcze docieranie do tego wspólnego wydawnictwa „Metafizyka społeczna”, którego wydawcą był konkretnie Totart, z którym współpracowaliśmy przy tym numerze, ja na pewnym etapie się wycofałem z redakcji, ale to jako przykład tego właśnie naszego czasu triumfu: pozyskanie budynku Łaźni, Otwarte Atelier, Galeria C14 to prezentowała tutaj. „Metafizyka społeczna” została wypracowana w kręgu grupy Totart, jako takie pojęcie, które zabarwiło też powstanie otwartych pracowni w jakiś sposób. Tu mogę przywołać odrębne, właśnie, wydawnictwo pojedyncze Andrzeja Awsieja. Nie wiem, czy to jest razem z Joanną Kabalą. Mój zespół też wystąpił – Tysiąc Najjaśniejszych Słońc. „Sympozjon psychodeliczny - o nicości kultury i potędze ducha” – jako przykład takich właśnie działań. Z resztą, na tym etapie współpracowaliśmy też z Grzegorzem Klamaniem przy „Projekcie Wyspa”, ten element się pojawił, na przykład, w pracy Andrzeja Awsieja wówczas w roku 1992. Także, to było wiele inicjatyw różnego rodzaju, które dawały nam nadzieję, łącznie z tym podbicie mediów – może o tym też wspomnę, bo to też się gdzieś wpisywało w tę naszą strategię ekspansji tego optymizmu,

że jesteśmy w stanie zachować swoją niezależność, przynajmniej według niektórych z nas. Tu przypomnę jeszcze wystawę „Miejsca” z października 1991, w których m.in. jest właśnie Stowarzyszenie Klub Inicjatyw Społecznych, C14, tu jest zdjęcie budynku C14, dużej dawnej Hali Zebrań Ludowych, nasze prace, jest tutaj też i Galeria Sfinks...

A.G.: To była taka inicjatywa, która zrzeszała...

M.R.: To znaczy, to się jednorazowo odbyła taka wystawa, bo obserwowaliśmy tą pozytywną tendencję i ja to starałem się w tej mapie inicjatyw niezależnych od lat 80. do 2000, ująć, jako opracowanie Fundacji TNS, szeroko patrząc, że różniliśmy się, niektóre miejsca działały, tak, jak Sfinks, na przykład, w Sopocie, też troszeczkę inną filozofię działania miał, niemniej były to inicjatywy, które były podyktowane takim duchem samodzielności pewnego rodzaju, prawda? Więc, jest tu i Galeria Wyspa i Galeria Sfinks. O! Wówczas, na przykład, Rafał Roskowiński był aktywnym w Gdańsku artystą i tutaj też warto przypomnieć z roku 1989, robione na terenie Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych, niezależne pokazy, bo to też warto o tym wspomnieć. Wielu młodych artystów, później współtworzących pracownię intermedialną, w ramach, na przykład, pokazu zorganizowanego w roku 1989 przez Witka [Witosława] Czerwonkę i Wojtkę [Wojciecha] Zamiarę. W 1990 roku były pierwsze dyplomy intermedialne na Wydziale Malarstwa, paradoksalnie, które realizowaliśmy najpierw. Pojawiło się to już w tych strukturach szkoły, po prostu przenikało to szersze myślenie na temat sztuki współczesnej i też próby odnalezienia się. Przypomnę, projekt Pampers Maxi, prawda? Mamy świadomość w jakiej jesteśmy jednak czarnej dziurze troszeczkę, można powiedzieć. No, to jest ciekawy w ogóle okres, ponieważ początek lat 90., czyli instytucje oficjalne są przejmowane przez nową kadrę, zarówno w ośrodkach centralnych, nazwijmy to, jak w Warszawie, jak i tu w Trójmieście, więc są różne spojrzenia też tych oficjeli na, na przykład, taki projekt, jak Otwarte Atelier, czy na ideę wspólnotowości. O ile my propagowaliśmy tę ideę wspólnotowości, bo właśnie teraz w tej demokratycznej, neoliberalnej, pełnej swobód obywatelskich, ale też pewnej presji kapitału rzeczywistości, powinniśmy się samoorganizować. To, co teraz stało się, zwłaszcza po wejściu do Unii Europejskiej, po roku 2002, to stało się takim *spiritum movens*, oficjalnie wpisane, natomiast, przez tą dekadę wcześniejszą, to oficjele mimo, że byli tą zmianą już jakby ustrojową, to wcale nie dostrzegali tego potencjału w tym oddolnych samoorganizacyjnych ruchach, a wręcz musieliśmy walczyć o swoje miejsce. Stąd takie znaczenie takich projektów, jak Otwarte Atelier czy, jak sądzę, też kontynuacja w postaci Galerii Spichrz 7, którą właśnie później rozwijano, żeby jednak ten kapitał pewien nie został rozproszony, żeby miał tę swoją

kontynuację po prostu, żeby było jakieś myślenie. Walczyliśmy o nie, jeżeli się nie dało zrealizować, z uwagi na różne kierunki i preferencje artystów współtworzących, którzy poszli często swoimi drogami, presje, powiedzmy, różnego rodzaju powstawały, to jednak żeby ten kapitał pewnego myślenia, sposobu działania, był rozwijany dalej, nawet jeżeli on będzie w takim „podziemiu” troszeczkę, bez wsparcia oficjalnego, na zasadzie działania na marginesie, postawienia się na tym marginesie. Po prostu nie chcieliśmy się kłaniać tym kuratorom, bo właśnie nastał czas kuratorów w latach 90., później czas dyrektorów i ta sytuacja nie zawsze wymagała zabiegania u innych o jakąś przychylność. W latach 90. to wszystko było takie trochę rozmyte w takiej sferze niejasności, że niby jest ta nowa rzeczywistość, a tymczasem bardzo subiektywne optyki, nie tylko w Gdańsku czy w Trójmieście, ale także w Warszawie, zdobywają pewną przewagę, z uwagi na dostęp do pewnych środków, możliwości czy oddziaływania za pomocą państwowych struktur ministerialnych także, więc tutaj zabieganie o własne sposoby działania było podstawą dla nas. Ja wspomnę jeszcze tylko a propos tej sytuacji w „Otwartym Atelier”, na przykład, w 1993 roku. W innej wypowiedzi opowiadałem o tym, jak próbowaliśmy podbijać nowe media ogólnopolskie i to różnymi kanałami szło – na przykład, Totart, realizował ten cykl audycji „Lalamido”, tam Paweł Konnak się udzielał, gdzie grafika komputerowa Andrzeja Awsieja wchodziła wtedy w te media nowe, tworzona na Amidze jeszcze wówczas, ale to nabywało nas optymizmem, to przełożenie, że jest pewien potencjał oddziaływania też na wyobraźnię społeczną, niezależnie od tych oficjalnych ośrodków sztuki, które powstawały. Natomiast, dzięki przychylności, na przykład, Yacha Paszkiewicza, też ja jako fundacja TNS miałem możliwość współpracy, chociażby, z Marcinem Krzyżanowskim. Oczywiście tu też musieliśmy wychodzić i to razem z Waldemarem Szczepanikiem, który był po reżyserii, podjęliśmy kilka projektów, m.in. ten program na żywo w 1994. Większa akceptacja była tego, że świat został już poukładany w tych latach 90., już są wiodące instytucje i właściwie z tą ideą zamiany, co się wydarzyło w przypadku Łaźni w Otwartym Atelier, że ten obiekt utracono znowu na rzecz oficjalnej sytuacji miejskiej i to już było mniej istotne dla kolejnego pokolenia wbrew pozorom.

A.G.: A jak to wyglądało na scenie ogólnopolskiej, że dochodziło do jakichś wymian, przesyłania sobie, spotykania się, jakichś alternatywnych spotkań, przeglądów, czy nic takiego nie było?

M.R.: No ta Konferencja Wydawnictw Pojedynczych, to nawet też... chociaż miała takie aspiracje i myśmy zapraszali, zaprosiliśmy stronę berlińską i z polskiej, no to w sytuacji braku

zwrotu kosztów, to miało też ograniczony wymiar, bo ten bardzo praktyczny element, czyli brak środków finansowych ograniczał zasięg – to było oczywiste. Jeszcze na początku, czyli w tym okresie przełomu dekad 80. - 90., to jeszcze też ten, powiedzmy, entuzjazm czy pasja ludzi powodowała, że się w to angażowali, bo przecież wiem, że we Wrocławiu, w Poznaniu, działały różnego rodzaju środowiska. Przypomnę Luxus, na przykład, który w latach 80. wydawał. Inna sprawa, że to było już starsze pokolenie od nas o około dekadę.

Muzyka

A.G.: Jak to się stało, że trafiłeś do telewizji? Czy program był realizowany na zamówienie telewizji?

M.R.: No, program nie był tak od razu na zamówienie telewizji realizowany, tylko myśmy przeprowadzili bardzo zorganizowaną kampanię, która doprowadziła do tego, żeby umożliwić sobie tę sytuację. Generalnie, nasz desant na Warszawę, realizowałem z Waldemarem Szczepanikiem, który był w trakcie studiów łódzkich na reżyserii, razem robiliśmy już takie pewne filmowe sytuacje. Równoległe z tym programem, który odbył się w „Art Nocy”, prowadziliśmy negocjacje ze studiem filmowym Perspektywa, napisaliśmy scenariusz filmu „Argor Locusta” – w nawiązaniu do argonautów m.in., no i pewne wątki się zbiegały wówczas w owym czasie. Ja pozyskałem do tego wydarzenia w „Art Nocy” jeszcze Tomasza Szczukę, który wówczas w PGSie u Ryszarda Ziarkiewicza. Był historykiem sztuki, bodajże. Tak więc, wysiłek organizacyjny przeprowadziłem razem z Waldemarem Szczepanikiem, koczowaliśmy trzy miesiące na Woronicza, dzwoniąc co chwilę do Marcina Krzyżanowskiego, z tym, że trzeba uczciwie powiedzieć, że drogę nam przetarł, w przypadku telewizji, Yach Paszkiewicz, rekomendując Fundację Tysiąc Najjaśniejszych Słońc jako coś bardzo interesującego. Yacha, jak wspominałem kiedyś w rozmowie z tobą, poznałem w 1988 roku, bodajże, przygotowując się do wystaw Pampers Maxi w Bydgoszczy. To był już 1989 na pewno, w każdym razie. Tutaj zawsze mieliśmy taką sympatyczną osobę, która dawała jakieś dobre znaki w naszym kierunku. Cały ten program powstał jakby w szerszym kontekście. Teraz pozwolę odliczyć czas. No, to będzie wypowiedzieć dotycząca już bezpośrednio tego, tej sytuacji. Otóż, w roku 1993, razem z Waldemarem Szczepanikiem zrealizowaliśmy produkcję filmową, której producentem było studio Uni Vision Pijanowskiego, które robiło „Koło Fortuny” w ogóle nomen omen, to jest kolejny takie specyficzny smaczek owych czasów, początek lat 90., i to była dokumentacja, ale taka artystycznie potraktowana, mojej wystawy w Galerii Auto da Fe w Otwartym Atelier w Dawnej Łażni Miejskiej – „Auto da Fe_ Geniusz Miłości”. Złożyłem taką propozycję,

że interesuje mnie zrobienie takiego programu, który będzie naświetlał zjawiska sztuki współczesnej, sztuki niezależnej, w istocie, i przekonaliśmy po prostu Marcina Krzyżanowskiego i bodajże Jerzego Kapuścińskiego, który był redaktorem wówczas tego pionu w „Dwójce”, do tego, aby zrealizować, co było dosyć dużym już samym w sobie osiągnięciem. Spędziliśmy kilka miesięcy nad tym, bez komórek, to był czas, kiedy trzeba było wisieć na telefonie, walczyć o to, po prostu. I teraz tak, ja się kierowałem kilkoma zamysłami. Jak powiedziałem, w projekt był wciągnięty zarówno Tomek Szczuka jako historyk sztuki, jak i Waldemar Szczepanik jako realizator, ja byłem, jakby, mózgiem całej operacji. Chodziło o to, że stwarzając ten program, planowaliśmy długoodcinkową emisję, ewentualnie, i to miał być program, z założenia, realizowany na żywo i teraz ta sytuacja bardzo dynamicznie ewoluowała. Opowiem teraz chwilę o moich pobudkach, które mnie do tego skłoniły. Pierwsza rzecz: ja byłem wówczas wiceprezesem Fundacji Otwarte Atelier i była to formacja, która w moim mniemaniu kontynuowała ideę sztuki niezależnej, wywiedzionej jeszcze ze Stowarzyszenia Klub Inicjatyw Społecznych, Galerii C14, itd. – to oczywiście był konglomerat współpracy z Wyspą i Totartem, no i teraz to była faza schyłkowa Otwartego Atelier, bo to, bo to już drugi rok użyczenia i mocne przesilenie. W tle tej sytuacji, walki o tę realizację telewizyjną, była świadomość sytuacji, jakiej znajduje się Otwarte Atelier, to znaczy, Galeria Wyspa nawigowała wówczas żeby monopolizować sytuację związaną z Łażnią, no i młodszy uczestnicy, młodszy artyści, tam Piotrek Wyrzykowski był, Jacek Niegoda, wsparli tę filozofię działania Wyspy. W moim mniemaniu to był błędny, gdyż właśnie ta formuła tego Otwartego Atelier, była taką pluralistyczną formułą, a właśnie tego się pozbywano w ten sposób. Ta sytuacja, że trzeba troszeczkę walczyć w przestrzeni takiej szerszej, nie tylko tutaj lokalnej, gdańskiej, o pewne idee, w jakiś sposób mówić o nich, skłoniła mnie do tego, żeby uderzyć właśnie do Warszawy i tam walczyć o to. Więc, pierwsza, to był bój o przyszłość Otwartego Atelier w tle, druga, to był bój o niezależną sztukę i możliwości kontynuacji, także możliwość generowania nowych koncepcji, która później się rozwinęła przez wiele lat w jakiś tam projekt. Generalnie rzecz biorąc, był to bój o narrację o sztuce współczesnej po roku 1989. Ja wiem, że brzmi to strasznie patetycznie, itd., ale w domyśle to było i to sformatowało też charakter tej całej sytuacji, która się wydarzyła, bo ja zaprosiłem do wystąpienia w tym programie właśnie Tomasza Szczukę, z którym byłem w zмовie, w pewnym sensie. On reprezentował też historyków sztuki, ale był moim partnerem jakimś takim koncepcyjnym tutaj. Zaprosiłem także Jolantę Ciesielską, która wówczas już chyba skończyła pracę w Mazowieckim Centrum Kultury w Warszawie, Piotra Rypsona, który był, bodajże, kuratorem w Centrum Sztuki w Warszawie i właściwie na

tych osobach chcieliśmy się skoncentrować, jako na takich reprezentantach pewnego już mainstreamu czy establishmentu swoistego związanego z Warszawą. Moim zamysłem podstawowym było to, żeby ja, artysta, odwracam rolę i teraz ja kuratorów właśnie, krytyków, historyków sztuki, którzy decydują o kształcie polskiej sztuki w owym czasie, ja biorę w swoje objęcia (śmiech) i oni są przedmiotem mojego działania, a nie odwrotnie. To wyrastało, oczywiście, z pewnego szerszego kontekstu i zapoznania warunków, które nastąpiły, właściwie, na początku lat 90., przejmowania instytucji, czy tworzenia instytucji oficjalnych, które wchodziły z myślą - dla mnie reprezentantem takiego poglądu tutaj był właśnie Ryszard Ziarkiewicz – że skończyły się działania wspólnotowe, że w nowej rzeczywistości nie ma już sztuki niezależnej, bo tej mainstream przejął tę ideę demokratyzacji, liberalizmu, później neoliberalizmu, byśmy powiedzieli. W każdym razie, już wszystko jest reprezentowane przez oficjalne instytucje i to się wyraziło także w podejściu czy relacjach moich między Ziarkiewiczem, a nami, którzy reprezentowaliśmy Otwarte Atelier, gdzie akurat Grzegorz Klaman dążył do połączenia z Ziarkiewiczem. Ja temu oponowałem, znając tę filozofię, temu się trochę przeciwstawiając, że trzeba zachować jednak i walczyć o tą pewną niezależność, rozumianą tak, że jako samodzielnie prowadzone miejsce, bo inaczej nie sformułujemy żadnych własnych projektów. To było dla mnie fundamentalnym założeniem, które przez lata realizowałem. No i teraz, przykładowo, w roku 1993, miała miejsce w PGSie wystawa – bardzo fajna wystawa Krzysztofa Bednarskiego. Przyjechała Anda Rottenberg i dało się odczuć, niezależnie od tych wartości artystycznych świetnej wystawy, w rozmowach, że właśnie spojrzenie tych decydentów obecnych nowego czasu, na tzw. sztukę niezależną, że tam sobie w Łażni coś robicie, itd., to odsuńmy to, naprawdę, bo my zawiadujemy pewną rzeczywistością sztuki teraz w Polsce i to jest pełnia, która reprezentuje samą siebie w doskonały sposób. No i teraz okazuje się... Wracam do sytuacji w Warszawie, jesteśmy w studiu i tu już, praktycznie, jakiś kwadrans przed rozpoczęciem programu, może wcześniej, przychodzi Jolanta Ciesielska i Piotr Rypson i przyprowadzają Krzysztofa Bednarskiego z głową Marksa, co było niespodzianką i szybko skonstatowałem, że prawdopodobnie Marcin Krzyżanowski był świadom temu, skoro zawsze przepustki trzeba było uzyskać i nie jest to proste, zwłaszcza w tamtym reżimie nie było to takie oczywiste. Wcześniej Marciniowi wręczyłem taką karteczkę, którą sam wydrukowałem – to było zaproszenie na tą sytuację – w której piszę m.in. „Fundacja Tysiąc Najjaśniejszych Słońc, Galeria Wibracja, Auto da Fe, Otwarte Atelier, mają przyjemność zaprosić na emisję pierwszego odcinka z cyklu „Tysiąc Najjaśniejszych Słońc przedstawia”. I tak to się nazywało. Ostatecznie ta nazwa została zaklepana przez Marcina, za co mu bardzo byłem wdzięczny,

zresztą. Niemniej, wyczuwałem... To się miało odbyć w programie „Art Noc” i właśnie wyczuwałem, że... no, Marcin powiedział, że jest trochę zaskoczony, że coś takiego przygotowaliśmy. Ja byłem wtedy bardzo mocno takim zwolennikiem punktowania, odznaczania inicjatyw, skąd one wychodzą. One właśnie są tworzone niezależnie w tym przypadku, że to wychodzi od artystów, że także Otwarte Atelier w tym uczestniczy, bo to był właśnie bój o filozofię działania Otwartego Atelier, poniekąd, w moim mniemaniu przynajmniej, jak i tutaj się okazało, takie narracje... tym jest ta sztuka po roku 1989. I teraz jeśli został przeprowadzony w takim miłym aplauzie (śmiej), że wchodzi, wkraczają i w ogóle, to zmienia moją koncepcję na piętnaście minut przed rozpoczęciem programu. Zmienia się kontekst, bo wprowadzają mi artystę, który w dodatku mocno jest związany, tutaj akurat z Andą Rottenberg czy tym warszawskim środowiskiem i to jest świetny artysta, oczywiście, natomiast, trochę mi się przebudowuje koncepcja programu. Ja w tym momencie musiałem zdecydować, w którą stronę idę i ten wariant założony wcześniej z Tomkiem Szczuką, musiałem sobie jeszcze bardziej zradykalizować, tzn. to miało trochę charakter takiego wpuszczenia na mieliznę moich gości, bo tak miało być z założenia, no ale zdałem sobie sprawę, że nie zamierzam tworzyć laurki czy uwiarygadniać jakiejś sytuacji, która, gdy przyprowadzono Krzysztofa Bednarskiego, była uwypukleniem roli centralistycznej środowisk warszawskich, a właśnie chodziło o pewne odwrócenie tych wektorów, pokazanie, że inicjatywy dzieją się i przychodzą skąd inąd. No i to troszeczkę mnie przesunęło, nie ukrywam, że trochę mi zaburzyło, ja byłem w bardzo niezręcznej sytuacji psychologicznej, bo nie chciałem nikogo obrazić. Przypomnijmy, to był rok 1994, to był czas, kiedy Mariusz Szczygieł prowadził bardzo grzeczne programy. „Czy pani podkolanówka nie jest troszeczkę za wysoko? Nie pokazuje pani za dużo nogi?” i „Och, ach, Boże, wstyd powiedzieć publicznie, ale niestety moja podkolanówka jest za wysoko”. Programy takiego typu, jak Kuba Wojewódzki prowadzi, gdzie się wali kawę na ławę, piacha, że ogóle jakaś dyskusja jest, która ma ludzi zdemaskować, po prostu, nie wchodziły w grę, nie było jeszcze takich modeli. Na przykład, nie było też modelu figury artysty, jako trickstera, który wywraca do góry nogami jakieś sytuacje, bo to jest prawo artysty. Natomiast, ja wszedłem w tę rolę intuicyjnie, po prostu. Prowadząc ten program na żywo, jest tak, że mamy startować i ja, generalnie, na mieliznę całość wpuszczam. Trochę się tutaj tym filmem „Rejs” inspirowaliśmy, z resztą te wywody Tomka Szczuki są takie przeintelektualizowane, w bajce, ja jestem zaburzony i próbuję jakieś hasła wrzucać, ale, generalnie, ja przejąłem na siebie siłą rzeczy rolę pajaca trochę takiego, składając się w ofierze w tej sytuacji, ale o to chodziło, że tylko w ten sposób mógłbym pewne wypowiedzi wyciągnąć, bo gdybym opowiadał

o wspaniałości transformacji i jak świetni są artyści teraz i ich dokonania... Z resztą, moi interlokutorzy później o tym mówią, że mają te miejsca: Centrum Sztuki Współczesnej Warszawa i inne, gdzie mogą pokazywać, że bunt już nie istnieje praktycznie, że to się skończyło. Ja na tyle, na ile potrafiłem, starałem się wrzucać pewne hasła, po prostu. Mówię o nowym systemie, to są hasła, które utopione zostały trochę w tym takim moim bełkocie, ale on był celowy właśnie i miał pewną sytuację takiego patu wprowadzić, że ja się bawię niejako tą sytuacją, choć czułem, nie ukrywam, presję, bo nie chciałem nikogo też obrazić. Nie miał człowiek tego tupetu jeszcze, który jest teraz czymś normalnym może w telewizji, ale wówczas to było trudne dla mnie i chciałem jednak tak prowadzić, żeby nie stworzyć pewnej sytuacji, która byłaby nieprzyjemna dla moich gości. W każdym razie, cała ta sytuacja posiadała też wizualne pewne łączniki, mieliśmy subiektywną substancję sztuki, która krążyła sobie, był ubrany w strój żołnierza fotograf – to nawiązanie do stanu wojennego – który razem to dokumentował. Ta cała scenografia, to wyciągnięcie tych wszystkich atrybutów telewizyjnego studia na wierzch, tych mikrofonów - czegoś takiego się nie stosowało wcześniej. To, co teraz TVN pokazuje, że jeżdżą kamery, itd. i ta kuchnia niby jest pokazywana, że siedzą ludzie z mikrofonami... Więc, to było ciekawym pomysłem. Co więcej, ja przywiozłam sobie tam... w pewnym ujęciach widać, taką flagę, sztandar, czapkę z piszczelami, którą tam, z resztą, wykonawcy odsunęli dostatecznie daleko, ale ona jest w którymś kadrze tam, ale chodziło o to, że my nie bierzemy jeńców. Nie przyjechaliśmy tutaj bawić się w jakieś tam stawianie pomników, tylko to jest pytanie o to, czy w tej rzeczywistości rzeczywiście istnieje sztuka niezależna. Wyszliśmy od pojęcia undergroundu i ci operatorzy z napisem „underground”, jak obserwowali tę rzeczywistość. Generalnie, to sprowadza się do tego, że interlokutorzy, czyli rozmówcy, jak mówią, że w obecnej rzeczywistości praktycznie nie ma miejsca coś takiego, w domyśle, właściwie żadna sztuka niezależna, no bo te instytucje, które są powstały i ta rzeczywistość, która powstała, wypełnia wszystkie założenia otwartości na sztukę, no i tyle, można powiedzieć. Jak mówię, to się wpisywało w pewną filozofię. Ja miałem osobny pogląd na sytuację wówczas kształtowania się obrazu sztuki współczesnej, wyczuwałem, że, właśnie, pomimo tej demokratyczno-liberalnej otoczki, istnieje wielka tendencja do monopolizowania w zakresie kultury i sztuki, pewnych obszarów i, że właśnie jest odsuwanie na bok inicjatyw, które mają w sobie pewien poziom niezależności, tak naprawdę. W tym przypadku, ja walczyłem też o przyszłość Atelier i szukałem sposobów nacisku na rozwój sytuacji w Otwartym Atelier, m.in., dlatego też formuła filmu fabularnego powstała, w której miałem pozyskać środki, z których mieli być opłaceni artyści współtworzący, żeby przyjęli wersję rozwoju wydarzeń bliższą tym

pluralistycznym założeniom – czyli poparli moją wersję – a nie monopolizowania pod kątem Galerii Wyspa, która wówczas przejęła pałeczkę, tworzyła Fundację Wyspa Progress, właśnie z Piotrem i Jackiem i chyba jeszcze Jarkiem [Jarosławem] Bartołowiczem. Także, tam się splatało wiele strategii i wiele użyć i ja zdawałem sobie sprawę i to widać, że jest się w takiej pozycji straceńca, po prostu, że samemu stoi się wobec tego całego nowego świata sztuki lat 90., która dopiero zmieniła swoje założenia po wejściu do Unii Europejskiej, kiedy otworzono te wszystkie argumenty z zakresu lokalności, pozyskiwania oddolnych inicjatyw. Wtedy się okazało, że wszyscy ci monopolisci, którzy tak twardo walczyli i równali z ziemią wszystkie inicjatywy niezależne, odpychali je na bok, dawali ci wilczy bilet i on tym mówię też tak z przekąsem, że można zaczekać tam w ostatniej... Dostajesz wilczy bilet i nigdy cię w galerii nie pokażą, bo, po prostu, odsuwają cię na bok. To jest ta zasada demokracji stosowana, że przemilczają cię. Na lata się skazałem na sytuację... Z resztą, potem był Spichrz 7, potem Skłód Spirza i na lata, po prostu, w pewnej izolacji działasz, ale przez to, że masz swoje ciało prawne, czyli Fundację Tysiąc Najjaśniejszych Słońc, to mogłem kontynuować pewien zamysł, pewien projekt, rozwinąć projekt poza postmodernizm, stosować pewne próby przewartościowań, który w ogóle nie dopuszczano do głosu, że coś takiego może zaistnieć. Dlatego, że mamy postmodernistyczny pluralizm, ale wówczas to był taki zmonopolizowany pluralizm i z resztą, przez lata obserwowałem, że te takie fasady pewnych rzeczy się proponuje, chociażby w TVP Kultura przez lata właśnie najbardziej prominentnych artystów z Warszawy, pokazywano i mnie to zawsze rozśmieszało, że: „O! To ten właśnie buntownik”. Chodzi o to, że to jest poważniejszy problem, bo dopiero kryzys 2008 roku, kryzys finansowy wywołany w Stanach Zjednoczonych, ale to się rozlewa na cały świat, właśnie pokazał kruchość i przez to, że pewne nadużycia powstawały takie monopolizujące w różnych sferach: finansowych, kulturowych i innych, to spowodowało, że ogólnie zaufanie takich mas ludzkich na świecie do ideałów demokratycznych i liberalnych zostało podważone. Teraz mamy ślady tego kryzysu, który przybiera bardzo różne regresywne formy.

A.G.: A program był prowadzony, wyświetlany, emitowany na żywo, prawda?

M.R.: Program był na żywo i właśnie dzięki temu mogłem sobie pozwolić przesunąć tę granicę. Na ile ja mogłem sobie wtedy wyobrazić, bo zero doświadczenia w tego typu sytuacjach. To znaczy, założenie było, że robimy sytuację trochę „Rejsu” Piwowskiego, ale potem ja musiałem Tomka Szczukę nawet porzucić z tym, który był w pewnej zмовie, bo ja wiedziałem, że ja to muszę jeszcze dalej przesunąć, kiedy się pojawił Krzysztof

Bednarski, bo to zmieniało jeszcze dodatkowo pewien wydźwięk, co mnie też, oczywiście, zaburzyło w pewien sposób (śmiech), ale cóż, takie są prawa zderzania się i trzeba się zderzyć czasami z rzeczywistością. No, wiłem się tam, jak piskorz i nie było to łatwe dla mnie. W trakcie programu, tam były dwie takie sytuacje, bo oczywiście nie jesteśmy w stanie pokazać wszystkich kulisów, bo była jeszcze reżyserka, gdzie siedział Marcin Krzyżanowski i Waldemar Szczepanik i dwukrotnie w czasie tej naszej niby-dyskusji, patowej, dzwonił telefon właśnie od Marcina, ja tam podnoszę słuchawkę i on tam mówi: „Marek, zrób coś z tym”, a ja mówię: „Tak, to są interwencje z przestrzeni arbitralnej”, odkładam i tam dalej toczę to bagno. Uczciwie muszę powiedzieć, że Marcin Krzyżanowski, wówczas podszedł tak bardzo inteligentnie do tej całej formuły i nie oceniał nas potem. Powiedział, że zobaczymy, jaki to będzie miało wydźwięk, zobaczymy, jaki będzie odbiór i nawet zaproponował mi, aby podjąć dalej taką wyprawę na zasadzie takiego badawczego projektu, że z Galerią QQ, z którą był związany, zaczniemy robić taki projekt badawczy, no, ale pilniejsze sprawy czekały mnie w Gdańsku, bo tam się rozpadało Otwarte Atelier i tysiąc innych rzeczy. Uznałem, że dla mnie maksimum celu, to jest pozostawienie pewnego śladu, że ta rzeczywistość jest właśnie... takiego zakamuflowanego, nie ukrywajmy, bo to nie był czas, naprawdę, kiedy można było szczere rozmowy prowadzić o sztuce, gdy masz decydentów sztuki, itd. Ten obraz sytuacji można by dalej rozwijać i opowiadać o tym, jak właśnie ze zmianą tego paradygmatu, gdy nastąpiło zwrócenie się ku lokalności, ku subiektywnym narracjom, czyli te założenia, które nam po wejściu do Unii Europejskiej, się rozświetliły. Wówczas, pojawiły się projekty, powstała, przede wszystkim, masa fundacji, które właśnie teraz miały ten społeczny, oddolny reprezentować. Było to, w pewnym sensie, wywołane i dobrze, że było wywołane tymi nowymi założeniami, ale też te idee zaangażowania społecznego ożyły, które myśmy już realizowali w C14 i wcześniej, tylko teraz one dostały nowe światło. Nawet Andrzej Awsiej pokusił się o taką hipotezę, że być może nawet pracownia „Kowalnia” powstawała troszeczkę zainspirowana pracownią Witka Czerwonki „Pi”, czyli, że znowu pewne inicjatywy w Warszawie nie były pierwszymi, które miały charakter, a były później zdecydowanie lepiej nagłośnione. No i przede wszystkim, to się dało zauważyć w gdańskim naszym światku i to też rzutowało na Otwarte Atelier, że Grzegorz Klaman oscylował... chyba opiekunem czy promotorem jego habilitacji, był właśnie Grzegorz Kowalski i, generalnie, ta filozofia sztuki krytycznej oscylowała na przesunięcie środka ciężkości na sztukę warszawską. Tak to postrzegam. Ja uważam, że to z Gdańska wychodziły inicjatywy takie zapładniające tu w obszarze sztuki współczesnej i, na przykład, ta działalność, którą realizowałem w oparciu o Fundację Tysiąc

Najjaśniejszych Słońc od 1992 roku, w tych różnych miejscach jednak formułowała pewne postulaty przewartościowywania. Chociaż, wiem, że jest to bardzo trudne i praktycznie nie do uchwycenia bezpośredniego, ale wysuwała pewne propozycje i jednak próbowaliśmy wychodząc poza postmodernizm, nowy totalizm, epihumanistyka się nawet pojawia. Zawsze mieliśmy tę inicjatywę i może troszeczkę arogancko twierdzą – biję się w pierś i przepraszam, ale zadaniem artysty, w pewnym sensie, jest tworzenie reguł gry, a nie tylko granie według reguł gry, które ktoś stworzył i też m.in. w realizacji tego w telewizji o to chodziło. Nawet w przypadku mojego doktoratu – też zrobiłem wszystko, aby wymknąć się władzy sądenia, temu „art world'owi”, który ciebie ocenia i ma już wszystko spakowane, ty dostarczasz produkt i albo cię tutaj przesuniemy niżej albo wyżej. Nie! Ja tworzę tutaj inny układ odniesień, który funkcjonuje i na tym to polega. Chodzi o stworzenie zasad nowej gry.

Muzyka

A.G.: Otwarte Atelier zostało powołane w 1992 roku?

M.R.: W październiku, tak. A właściwie latem już.

A.G.: Istniało dwa lata.

M.R.: Tak, do 1994 roku, mniej więcej do kwietnia.

A.G.: Ty też miałeś swoją galerię „Auto da fe”...

M.R.: W ramach, tak.

A.G.: A co się działo między 1994 a 1998 r., jak zostało powołane Centrum?

M.R.: No, Fundacja „Wyspa”... A jeżeli pytasz o Otwarte Atelier... to znaczy, o Łazienkę już... bo widzisz, mi zależało bardzo mocno na oddzieleniu dwóch sytuacji. W momencie, kiedy kończyło się użyczenie Fundacji Otwarte Atelier... były dwie umowy użyczenia – na pierwszy rok i na drugi rok, w sumie dwa lata od 1992 do 1994 r. i w 1992 r. w zarządzie był Andrzej Awsiej, ja i Grzegorz Klaman, a już po odejściu Andrzeja Awsieja, tą ostatnią umowę użyczenia podpisywałem ja i Klaman we dwójkę i mieliśmy absolutną jednogłośnieść, jednogłośnieść. Ona pozwalała, w domyśle, zablokować coś, gdy szło nie po mojej myśli, bo absolutna jednogłośnieść obowiązywała w zarządzie. A ja nie wykorzystałem tego argumentu, pozwoliłem dla dobra funkcjonowania tego miejsca, aby powstał nowy twór, z którym się nie zgadzałem. Tam nawet prawnik związany z moją fundacją, Adam Gajda, pomógł i był tam chyba nawet jakąś osobą, która pewne prawne sprawy załatwiła, żeby

Fundacja „Wyspa Progress” zaistniała w ogóle. Z tym, że, to, co wyróżniało Fundację „Wyspa Progress”, która powstała też dla „Łaźni”, było to, że to się koncentrowało też po prostu na opcji „Wyspy”, jako monolitu pewnego, jednej galerii, która jest reprezentantem całej sztuki współczesnej, wymazując przy okazji historię powstania przez te lata, nie tylko do 1998 roku, ale i później. Przepraszam, to brzmi bardzo radykalnie, ale są dokumenty na to, że protestujemy przeciwko pewnym rzeczom i, na przykład, gdy powstaje projekt Multimedialnego Centrum Sztuki Współczesnej „Łaźnia”, stworzony przez „Wyspę Progress”, a później dopiero przez Centrum Sztuki Współczesnej, gdy Aneta Szyłak dołączyła. Myśmy już protestowali wtedy, mówiąc, że, przede wszystkim, wymazuje się pewne rzeczy historyczne, aby scedować wówczas... i to jest ten problem. Chodziło już tylko, w wielu przypadkach, o pieniądze, aby scedować pieniądze na jedno źródło, jedno pozyskiwacza i to dotyczyły zarówno Warszawy, jak i lokalnych gdańskich sytuacji.

A.G.: A tutaj jest ta ulotka z programem, koncepcją Otwartego Atelier, gdzie te wszystkie punkty też są opisane.

M.R.: Tak, właśnie tym się różniło „Otwarte Atelier”, że zakładało pluralizm. Gdy nastąpił moment końca użyczenia, mogło być tak, że ta nazwa „Otwarte Atelier” przejdzie dalej bez zamknięcia żadnego etapu i tutaj, rzeczywiście, to zahamowałem. Mi chodziło o oddzielenie wyraźne, że „Otwarte Atelier”, jako struktura... bo tak by wszystko było płynnie... Powstała „Wyspa Progress”, jako monolit, już bez tego pluralizmu podmiotów, a założeniem „Otwartego Atelier, wpisanym właśnie, było to, że powstają różne galerie, że tam są różne biblioteki...

A.G.: A Totart, w którym momencie się wycofał? Jeszcze na początku był Totart.

M.R.: Tak, to jest też właśnie ciekawa sytuacja, tu moglibyśmy podyskutować sobie też o postawie Zbyszka [Zbigniewa] Sajnóga, który nie przez telewizję, tak, jak reszta uczestników, chociaż z innych powodów, oczywiście... Tu też chodziło o to, że mamy pewne podobieństwo z Sajnógiem, że on się sprzeciwiał jakiejś systemowej... On o tym mówi, zresztą, że się sprzeciwia temu systemowi, który wszystko komercjalizuje, itd. i dla niego ważniejsze było wówczas odkrycie takiej rzeczywistych energii, akurat w sekcje i możemy powiedzieć, że to regresyjna dosyć była formuła. Natomiast, ja też miałem pewną konstatację, że to wszystko jest właśnie zmonopolizowane pod fasadą takiej liberalno-demokratycznej kategorii, ale w sferze kultury zostało bardzo zagospodarowane i ten idiom niezależności jest gdzieś tam wymazany, zepchnięty, masz wilczy bilet i w ogóle nie istniejesz praktycznie

i jeżeli sam sobie na tym nie siedzisz, to praktycznie nie zrobisz nic. To dlatego, że nie było takich kanałów przepływu, jak Internet, nie było publikacji i nie jesteś w stanie w żadnej gazecie funkcjonować, nie zaproszą cię na wystawę żadną, a nie masz Internetu też, bo to się zmieniło, kiedy razem Unia Europejska i Internet dały nowe narzędzia i weszły nowe paradygmaty kulturowe.

Muzyka