

## Rozmowa z Wojciechem Bruszewskim

**Tomasz Samosionek:** Na początku lat siedemdziesiątych był pan autorem pracy: „Picture Language”. Była to pierwsza praca w Polsce zarejestrowana metodą video. Proszę powiedzieć o przygotowaniach i późniejszej metodzie pracy nad tym zapisem. Czy praca ta miała wpływ na to, co robił pan w video później? Pytanie to stawiam w kontekście pewnej odmienności „Picture Language” w stosunku do innych pańskich prac, np. z lat 1975–76. W realizacji tej przecież zmuszał pan publiczność do jawnego działania, do nieskrępowanej aktywności, do żywej nauki języka obrazów. Jednocześnie badał pan sposoby nauki grupy, jej reakcje na obrazy odpowiadające konkretnym literom. Odczuwam, że jest ona odmienna od problemów, które zajmowały pana trzy, cztery lata później.

**Wojciech Bruszewski:** Rzeczywiście, mam zaszczyt być autorem pierwszego w Polsce artystycznego zapisu video. Praca ta powstała w 1973 roku. W tymże samym roku powstała pierwsza w Polsce instalacja video, której autorem był Zespół Warsztat. Powstała ona podczas „Akcji Warsztat” w Muzeum Sztuki. Wydarzenie „Picture Language” sygnowane jest nie tylko moim nazwiskiem, ale również nazwiskiem poety Piotra Bernackiego. Jako realizatorzy pomagali nam koledzy, tzn. Paweł Kwiek, który siedział w wozie transmisyjnym i naciskał guziki oraz czterech kamerzystów: Ryszard Lenczewski, Krzysztof Bobrowski, Krzysztof Wawrzyniak oraz Jacek Łomnicki. Taki zespół zrealizował to pierwsze video w Polsce. Najśmieszniejsze, że to pierwsze,

niezależne, artystyczne video w Polsce było realizowane za pomocą superprofesjonalnego wozu transmisyjnego telewizji łódzkiej i profesjonalnych kamer. Normalnie nikt nigdy nie miałby pieniędzy na coś podobnego, a jednak tutaj to się wydarzyło. Może warto przy okazji opowiedzieć pewną anegdotę. Komu zawdzięczam pod względem administracyjno-technicznym fakt, że wóz transmisyjny dostałem? Byłem wówczas na trzecim roku studiów reżyserskich. Postanowiłem to zrealizować w ramach widowiska telewizyjnego. Opiekunem tego widowiska miał być Janusz Majewski. Przedstawiłem mu projekt, który był *de facto* ideą poetycką, sformułowaną przez mojego kolegę Piotra Bernackiego. Każdemu przedmiotowi w plenerze otwartym przyporządkowuje się jakąś literę, np. A to piasek, kamień to B, droga to C itd. Tym nowym kodem nadaje się tekst. Transmitujemy wiadomość poprzez naturę. Oczywiście, należy tu wspomnieć, że dla mnie aż do dziś sprawa czy litera A to pasek, czy litera B to kamień jest rzeczą obojętną. Natomiast dla Bernackiego nie było to obojętne, czy piasek to A czy B. Między literą a przedmiotem dostrzegał on jakieś siły metafizyczne. Miał on taki punkt widzenia, że np. kamień to może być tylko ta litera, a nie inna, bo tylko ona ma związek z kamieniem. Ja się z nim wstępnie zgodziłem i – mówiąc szczerze – nie dociekałem, dlaczego tak jest. Dla mnie interesująca była sama idea, więc postanowiłem ją zrealizować. W założeniu mieliśmy jechać gdzieś w Polskę, stanąć z kamerami i zacząć realizację. I teraz tę ideę, która była paranoją na papierze, przedstawiam profesorowi w szkole filmowej jako widowisko telewizyjne.

I tenże Majewski mówi mi tak: „Proszę pana, ludzie dzielą się na tych normalnych i na tych nienormalnych. Ja reprezentuję tę część normalną, a pan tę część nienormalną. Ale ja uważam, że my, ludzie normalni, od czasu do czasu powinniśmy coś zrobić dla tych nienormalnych i dlatego ja panu ten projekt zatwierdzam”. I dzięki temu powstało to historyczne wydarzenie. Pierwszy artystyczny zapis video w Polsce.

**T.S.:** Kto napisał partyturę do tego utworu?

**W.B.:** Partytura była pisana wspólnie, ale ona mogła być właściwie napisana dopiero w tymże plenerze. Dlaczego? Ponieważ tam, w sytuacji zastanej, poeta Bernacki zdecydował, które przedmioty bierzemy na warsztat. I wtedy mogła powstać partytura czy też coś, co wówczas oficjalnie nazywało się scenopisem. Przedmiotem transmisji była informacja na temat transportu bagażu w przedsiębiorstwie LOT. Istniał taki informator LOT-u, pierwsze pismo z brzegu, jakie mieliśmy pod ręką. I to była informacja, która miała być nadana tą machiną, która została zainstalowana. I teraz, jeżeli w słowie, które było np. słowem „bagaż” następstwo liter B oraz A występowało tak, że np. kamień, który był literą B, a kupa piachu, która była literą A, występowały w obrębie widzenia jednej kamery, to była panorama z kamienia na piasek. Natomiast jeżeli litera G, czyli np. drzewo, musiała być pokazana przez inną kamerę, to wtedy było to ostre cięcie. W związku z tym każdy z kamerzystów biorąc tekst o bagażach w LOT-u, szybko sobie przeanalizował ten „scenopis” tzn. wiedział, że ma w tym wypadku ujęcie statyczne, później panorama z piasku na kamień i kamienia na niebo, potem cięcie. Wszyscy inni rozpisali sobie to w podobny sposób. Najgorsze zadanie miał Kwiek, który siedział przy guzikach.

Ja siedziałem obok i recytowałem rozkazy do mikrofonu, które słyszeli kamerzyści. Nie patrzyłem w ogóle na ekrany. Oni mieli słuchać i mechanicznie wykonywać, a Kwiek naciskać guziki. Ta cała paranoja odbywała się na oczach techników z telewizji, którzy pukali się w głowę i uważali, że tutaj jest coś nie w porządku. Kto wie, czy ich organizacja partyjna nie planowała wystąpić z jakimś protestem, że państwowe pieniądze wydaje się w ten sposób. Po pierwszych pięciu minutach wszystko nam się posypało. Musieliśmy zatrzymać maszynę, cofnąć taśmę i powiedzieliśmy: „Jeszcze raz! Tylko wszystko musi pójść od początku do końca!”. Machina ruszyła i poszła bez zacięcia aż do zakończenia rejestracji przez 25 minut. I ci panowie z telewizji po pierwszych dziesięciu minutach zauważyli, że nie ma lepszego ćwiczenia na sprawność takiego zespołu, który chodzi jak maszyna. Nie było mowy o poprawkach, o elektronicznym montażu. Oceniam, że była to dobra praca, która, niestety, ze względów technicznych w tej chwili nie istnieje. Zapis nie przetrwałby do dziś, a poza tym zostałby najzwyczajniej skasowany, bo ktoś następny miał coś zrealizować. Wykonałem wtedy kilka zdjęć i jest to jedyny ślad, że taka praca powstała. Odbyły się dwie projekcje: jedna w szkole filmowej (oficjalne zaproszenia, przyszli koledzy i przez 25 minut nudzili się, jak ta kamera z nieba na drzewo i z drzewa na niebo panoramuje) oraz druga projekcja w galerii EL w Elblągu podczas V Biennale Form Przestrzennych – KINO – LABORATORIUM.

**T.S.:** Ale podczas tej prezentacji uczył pan przecież języka nowego kodu, alfabetu, który narzucał sam obraz. Uczył pan widowńnię, publiczność, która podczas tej realizacji była zmuszana do tego typu inicjatywy.

**W.B.:** Faktycznie, w tej pracy na początku był wstęp. Wstęp można powiedzieć – dydaktyczny, tzn. pokazywana była np. litera A, a potem pokazywany był przedmiot, dalej B – przedmiot, O – przedmiot. I tak powstawało słowo: A.L.B.O. Potem z tej pary prostych znaków dawało się zbudować inne słowo, coś tam takiego bardziej elementarnego. Widz po pewnym czasie orientował się, że ma do czynienia z językiem. Owszem, widzi: drzewa, kwiaty, krowy, strumienie, ale nie ma do czynienia z rzeczywistością. Kiedy uznaliśmy, że ta lekcja jest już rozumiana (założyliśmy teoretycznie, że będzie to trwało około 5 minut) w tym momencie wszystkie słowa, litery, plansze zostały odłożone na bok i od tego momentu nastąpił właściwy zapis, który trwał kolejne 20 minut. Tak, miało to charakter trochę dydaktyczny. Gdybyśmy puścili tylko ten plener, to przecież nikt by nie wiedział, o co chodzi; to byłaby rzeczywiście czysta paranoja.

**T.S.:** Jaki wpływ na pańską twórczość tamtego okresu posiadał Zbigniew Dłubak?

**W.B.:** Jest faktem, że Dłubak zarówno na moją postawę artystyczną, jak również na postawę moich kolegów, którzy się do tego nie przyznają, miał duży wpływ. Był bardzo aktywny jako artysta teoretyk. Robił dużo wystaw, wygłaszał dużo odczytów. Większość tych rzeczy robił pod szyldem Związku Polskich Artystów Fotografików, którego w niedługim czasie staliśmy się członkami. Tak, kontakty były bardzo silne. I jeżeli zadałby mi pytanie: „Kto był moim mistrzem w dziedzinie sztuki?” – w moim przypadku kimś takim był Dłubak. Bo każdy ma jakiegoś mistrza. Albo się do tego przyznaje albo nie. Ktoś taki kto daje impuls na resztę życia. Młody człowiek zawsze poszukuje takiego wsparcia. Wsparciem byliśmy również

sami dla siebie. Byliśmy grupą zbuntowaną w Szkole Filmowej., niezadowoloną z akademickiego programu. Po pierwszym roku doszliśmy do wniosku, że niczego ciekawego nie dowiemy się od naszych wykładowców, że trzeba przejść na system samokształcenia. Sami sobie narzuciliśmy pewien naukowy program, zresztą realizowaliśmy go pod szyldem koła naukowego. Szkoła nie pomagała nam w sensie programowym, dydaktycznym. Natomiast pomagała nam bardzo materialnie. Dzięki szkole powstawały wszystkie realizacje telewizyjne, video czy filmy. Mieliśmy wówczas ambicje naprawy, poprawy czy też odnowy kinematografii, które po pewnym czasie okazywały się nierealne. Tej kinematografii nie można było naprawić. Można było najwyżej się z niej wycofać i założyć jakąś sytuację alternatywną. Tą sytuacją alternatywną były galerie. Jest takie coś, co zawsze z pogardą nazywaliśmy tendencją trupkarską. Jest to taka tendencja w sztuce, która lubi grzebać się w bebeczach, tzn. w podświadomej, nieświadomej duszy człowieka. Tę tendencję reprezentują różni artyści, ale bardzo często reprezentują ją ludzie młodzi, na progu startu, gdy jeszcze nie ma się własnej nagiej duszy. To jest najprostsze. Przy tym jeszcze niektórzy ludzie wmawiają im, że jest to postawa autentyczna, prawdziwa, że swoje wnętrze pokazujemy i mamy odwagę to zrobić. Być może każdy z nas takie dziełka popełniał. Ja miałem na początku dwa takie filmy. Jeden nazywał się: „Inwentaryzacja” a drugi: „Klaskacz”. Pierwszy został zrobiony w roku 1970, a drugi w 1971. I na tym koniec. Skończyła się ta rzecz, o której mówię. Człowiek młody musi się realizować w tego typu dziele i uważam, że dwa takie filmy zrobiłem. Nie ciągnąłem tego przez lata. To, co nastąpiło później, było o wiele bardziej interesujące. Zresztą jedni z nas byli bardziej „zimni”, a inni

nie i kontynuowali tę półekspresyjną postawę. Tego nie da się wyraźnie oddzielić czy też przyporządkować wszystkim jakiemuś jednemu manifestowi artystycznemu.

**T.S.:** Jakie znaczenie dla pańskiej twórczości posiada warstwa dźwiękowa filmów, zapisów video itd.? Do tej pory, poza nielicznymi pracami wykonanymi techniką video, problem ten był dla pana nierozłączny. Od pańskich pierwszych filmów, takich jak np.: „YAA” czy „Bezdech” aż po zapisy video z lat 80., które miałem okazję obejrzeć w Berlinie Zachodnim w roku 1985. Pamiętam, była tam taka praca z gramofonem...

**W.B.:** Tak, to był gramofon, który miał cztery ramiona w przeciwieństwie do gramofonu, który posiada jedno ramię. Ja robiłem różne prace. Zawsze chodziło o badanie pewnych fenomenów, głównie fenomenów percepcyjnych. Może jednak nie o samą percepcję, ale o moment gry pomiędzy naszym przyzwyczajeniem, naszym schematem, który nosimy w umyśle, a zjawiskiem, które powoduje upadek tego schematu; pewne zakłócenie w potocznym rozumieniu rzeczy. Zrobiłem film pt. „Zapałki”. W filmie tym poddałem badaniu fakt synchroniczności dwóch zjawisk. Okazało się, że kilka wersji akustycznych, różnie przesunięty dźwięk względem obrazu, odbieramy jako zupełnie normalny; że nie ma jakiegoś absolutnego przywiązania warstwy akustycznej i wizualnej, że są one powiązane dość luźno. To był wynik tego doświadczenia. I teraz tak postawiony problem mógł być zbadany w inny sposób, np. przy użyciu video. I powstała praca ze stoperem i tykaniem. Na całym ekranie jest stoper i wskazówka, która się porusza. W momencie włączenia stopera włącza się jednocześnie cykanie tego stopera. Przez jakiś czas przy-

zwyczajam widza do tych dwóch obrazów: obrazu wizualnego i obrazu akustycznego. I kiedy one zostają w umyśle połączone trwale tzn. wskazówka, jej niejednostajny, ale lekko skokowy ruch i zsynchronizowane z tym: cyk, cyk, cyk; w tym momencie zaczyna się zmieniać częstotliwość cykania. Cykanie zostało zrealizowane za pomocą generatora, nie pochodziło z mikrofonu. I teraz, jakie powstało zjawisko? Zwalniając cykanie w generatorze, zwalniał się ruch wskazówki, przyspieszając – wskazówka przyspieszała. Zakłócając warstwę akustyczną automatycznie, zakłócałem warstwę wizualną dla widza, dla umysłu. Z kolei wspomniane wcześniej doświadczenie z płytą gramofonową nie dotyczyło percepcyjnych spraw. Wynikało ono z moich zainteresowań maszyną. Najczęściej interesowała mnie maszyna człękopodobna. Np. kamera, która „widzi” i my widzimy, czy też urządzenie, które „słyszy” i my słyszymy. Badając te maszyny zastanawiałem się zawsze nad samym sobą. W ogóle lubię maszynę różnego rodzaju. Inną pracą były „szklanki”. Puka się w szklankę i puka się w szkło ekranu. Czyli szkło ekranu i szkło szklanki i różna reprezentacja akustyczna tego samego obiektu, jego obrazu. W każdym razie muszę powiedzieć, że w mojej twórczości przewijają się różne wątki. Co jakiś czas przewija się wątek tekstu jako obiektu. Na przykład „OUTSIDE”. To była w zasadzie praca tekstowa, mimo że była połączona z instalacją video; taką pracą był „Picture Language”, gdzie chodziło o jakąś formę tekstu, jaka nie występuje w literaturze. Jako ciekawostkę powiem, że realizuję jeszcze raz ideę „Bezdechu” w postaci obiektu akustycznego. Zasadniczym elementem będzie komputer posiadający zdolność syntezy mowy. Praca ta będzie miała swoją premierę w Berlinie Zachodnim, ponieważ tam posiadam środki techniczne, aby ją zrealizować. Będzie się to nazywać „The

Infinite Talk”, czyli „Nieskończona rozmowa”, a jej treścią będzie problem nieskończoności, dialog dwóch wysyntetyzowanych osób. Jeżeli ta praca będzie uruchomiona to założenie jest takie, że nie będzie wyłączona nigdy. No chyba, że ta galeria po prostu zapadnie się pod ziemię. Ta rozmowa będzie miała pewne pozory rozwoju, natomiast *de facto* stać będzie w miejscu, ponieważ komputer operować będzie 512 blokami tekstowymi, które będą dość specyficznie losowane. Będzie pytanie, będzie odpowiedź i będą rzeczy, które w sobie wchodzi. Zasada podobna jak w filmie „Bezdech”, tylko rozmowa będzie dłuższa i nie będzie części wizualnej. W „Bezdechu” chodziło również o postawienie w cudzysłowie tego normalnego, aktorskiego filmu.

„Treść” tego filmu jest melodramatyczna. I byli tacy widzowie, którzy się wzruszyli i nie zauważyli moich manipulacji. Takim np. widzem był Franciszek Trzeciak, natomiast dla innych było jasne, że chodzi o coś zupełnie innego. Chodzi o manipulacyjny charakter filmu fabularnego. Ha, ha, ha... Nie twierdzą, że ten cały film jest manipulacyjny, ale taka jest jego po prostu nożyczkowa struktura. I tę strukturę nożyczkową wziętem na warsztat. Było to, oczywiście, znacznie trudniejsze niż zrobić zwykły film fabularny w szkole filmowej, taki krótki, 10-minutowy, tzw. fabułek. Film ten musiał być tak zaprojektowany, aby każde ujęcie z każdym dało się zmontować.

**T.S.:** Jak jesteśmy już w połowie lat 70., to chciałbym przypomnieć, że około 1976 roku wydarzyła się rzecz wyjątkowa, a mianowicie zakupił pan, być może jako pierwszy, magnetowid.

**W.B.:** Tak. Przypuszczam, że byłem pierwszym prywatnym posiadaczem magnetowidu w Polsce. Szpulowy Sony. Mam go do dziś.

**T.S.:** Tak. I tutaj już bardzo proste pytanie się kryje. Otóż co się wydarzyło dla pana po tym zakupie. Jak to urządzenie potrafiło zmienić pańską mentalność, a może nawet myślenie artystyczne?

**W.B.:** To jest chyba jedno z ważniejszych pytań tej rozmowy. Otóż ja w całej swojej tzw. twórczości artystycznej jestem pod urokiem maszynierii różnego rodzaju. I właściwie wszystkie rzeczy, które cenię w jakiś sposób to zawsze była próba zrozumienia świadomości, hipotetycznej świadomości maszyny. Na przykład praca „Horyzont”. Uważam ją za jedno z ważniejszych dzieł. Była to próba porozumienia się z aparatem o nazwie „Horyzont”. Jest on bardzo specyficzna maszyna, ponieważ jego model widzenia nie jest powtórzeniem modelu oka, bo przecież zwykły aparat fotograficzny jest powtórzeniem modelu oka.

**T.S.:** Oczywiście zależy to między innymi od zastosowanego obiektywu.

**W.B.:** Nie, nie. Ja mam na myśli soczewkę, pudło i część światłoczułą. To jest dokładnie to samo: aparat i oko – tutaj zachodzą pewne analogie, natomiast „Horyzont” naświetla za pomocą ruchomej szczeliny. I w związku z tym widzi pewne rzeczy zupełnie inaczej, np. szybko poruszające się obiekty. On fotografuje obiektywnie, ale obiekty przy pewnej szybkości mogą być zupełnie inaczej odwzorowane, np. samochód Fiat 125 jadący z warszawy do Łodzi, czyli z lewej w prawo, przy pewnej szybkości i w pewnym momencie naciśnięcia migawki zostanie odwzorowany jako samochód jadący w przeciwnym kierunku, mimo że całe otoczenie tego samochodu zostanie odwzorowane prawidłowo, czyli tło, słońsa, drzewa, chmury, natomiast samochód

zostanie odwrócony, przy pewnej dokładności obliczonej szybkości jego ruchu, odległości od aparatu, kąta widzenia itd. Ta praca polega na określeniu tych wszystkich kwestii oraz na wykonaniu dowodu w postaci fotografii. A teraz o inspiracji. Jeżeli dostrzegłem w aparacie „Horyzont” taką możliwość, to po prostu go kupiłem. Kosztował dwa i pół tysiąca złotych i zacząłem go analizować. Był taki moment, to był przełom 1975 i 1976, że maszynieria, którą badałem do tej pory, czyli film wyprztykała mi się. Zrobiłem parę filmów i zatrzymałem się w rozwoju wewnętrznym, czy nie wiem – artystycznym, w świadomości. Poczuję moment stagnacji. I doszedłem do wniosku, że jeżeli ja czegoś nie zrobię, co będzie jakąś nową inspiracją, to po prostu zwariuję. To potęgował fakt, że zrobienie filmu było coraz trudniejsze. Przestałem być przecież studentem szkoły filmowej a w żadnej wytwórni filmowej nie zgodzono by się... Zresztą nic nie chciałem robić w tych wytwórniach. Interesowałem się wtedy dość poważnie video. Doszedłem do wniosku, że jeżeli nie kupię magnetowidu, to stanę w miejscu. Trzeba było się spiąć i kupić magnetowid. Kiedy go kupiłem, stałem się nagle człowiekiem wolnym, mogłem w domu robić wszystko na co miałem ochotę, byłem niezależny od laboratoriów, które wywołują ten film. Kupiłem sobie jedną czy dwie taśmy, które wystarczyłyby na dwie godziny projekcji. Nagle okazało się, że mam tyle taśmy, ile w całym życiu nie miałem. I ten magnetowid posłużył mi do realizacji moich najbardziej znanych prac video, które były pokazywane na Documenta 6 i dzięki którym dostałem stypendium DAAD w Berlinie Zachodnim. To był właśnie ten wysiłek, ale to nie mogło trwać w nieskończoność. Pewnego dnia magnetowid stanął na półce i stoi do dziś. Trzeba było się zainteresować czymś innym.

Jakąś inną maszynierią. W tej chwili interesuję się komputerem, ale nie twierdzą, że będę się nim interesować do emerytury. Jeszcze o jednej ważnej rzeczy chciałem powiedzieć. Otóż, moja wydajność artystyczna jest nieduża. Być może najwięcej prac zrealizowałem na video i stąd w wielu kręgach towarzyskich uważa się mnie za *videomakera*. A ja nie chcę być zakwalifikowany jako *videomaker*. Na przykład, ha, ha, ha... mogę się uważać za poetę, prawda? Zrobiłem tych rzeczy mało i moja wydajność artystyczna ostatnio jest jeszcze mniejsza.

**T.S.:** Mam przed sobą przygotowane wcześniej tzw. kalendarium wydarzeń i okazuje się, że tych prac wcale nie było tak mało. Do tego jeszcze dochodzi obecność na wernisażach, pokazach itd. Nie tylko w video, ale również podczas prezentacji chociażby instalacji świetlno-akustycznych. Jedną z nich pamiętam z Łódzkiej Pielgrzymki Artystycznej w 1983 roku.

**W.B.:** Gardzę tymi pielgrzymkami, dlatego sam sobie się dziwię, że wziętem w tym udział. Ale może to wyłącznie przez sympatię dla Janusza Zagrodzkiego, ale nie do pielgrzymki! To była właściwie fotografia, ponieważ były tam wykonywane zdjęcia fotograficzne okiem człowieka. Błysk i później przez jakiś czas ciemno. Nie wiem, jakie były tam warunki, ponieważ mnie nie było, kiedy ta instalacja była pokazywana. Ale w oku pod wpływem błysku na krótko powstaje obraz fotograficzny. Ja tę pracę zrealizowałem trzy razy. W dwóch pierwszych realizacjach, które były robione w Niemczech, było takie zjawisko, że po błyśnięciu światła fotografia pozostawała w oku. I nawet gdy człowiek zmieniał położenie, to ta fotografia istniała przed nim.

**T.S.:** A teraz postawię pytanie dotyczące ostatnich lat. Jak jest pański model pracy w chwili obecnej – jakich doświadczeń pan nabył szczególnie w tym ostatnim, trudnym okresie?

**W. B.:** Pytanie to prowokuje mnie do zastanowienia się, w ilu wystawach w Polsce wziąłem udział po wprowadzeniu stanu wojennego. Ze zdziwieniem stwierdzam, że w jednej. Była to moja wystawa indywidualna w BWA w Lublinie, u Andrzeja Mrocza. Był to przełom 1982 i 1983 roku. Trwał wtedy tzw. bojkot. Bojkot galerii, bojkot miejsc, gdzie się oficjalnie pokazuje się dzieła sztuki. Ja zawsze uważałem przed czy po stanie wojennym, czy na początku mojej działalności, że sprawy polityczne to jest po prostu zbyt mizerny temat, żeby nim zajmowała się sztuka, czy też artysta. W takim przypadku przypominam zdanie, które wypowiedział Jerzy Grotowski i które uważam za bardzo celne, a mianowicie: „Politykowanie w sztuce jest unikaniem samej polityki”. Podkreślam, mnie nigdy nie interesowały realizacje, w których ja o coś bym walczył. I muszę to wyjaśnić, abyśmy się dobrze zrozumieli. W związku z tym, jeżeli wybuchł stan wojenny i nastąpił tzw. bojkot galerii, to oczywiście byłoby może nieelegancko wobec ludzi, którzy siedzą w więzieniach, żeby udawać, że jest w porządku i wystawiać tę czy stą sztukę. W związku z tym ja nie wystawiałem. Tym niemniej uważam, obserwując tzw. środowisko artystyczne, że stan wojenny właściwie dla wielu osób był błogosławionym; stanem, który albo usprawiedliwiał wyprztykanie się albo był elementem kariery artystycznej. To znaczy, że jeżeli wplątało się w tę swoją twórczość elementy tzw. polityczne i miało się z tego tytułu jakieś kłopoty, no bo trzeba założyć z góry, że one będą, to można na tym wygrać jak na loterii. I mnie się wydaje, że wiele życiorysów artystycznych poprawiło się dzie-

ki stanowi wojennemu. Ja również uważam, że w historii sztuki, tej której uczy się w szkole, która dotyczy „postępowych” czy „rewolucyjnych” prądów w sztuce awangardowej, element ten nie zachodził. Sztuka przeciętna stała się sztuką bardzo dobrą, ponieważ byli to artyści np. z kręgu KPP. W sztuce współczesnej zahaczanie o politykę ma podwójne znaczenie i ja po prostu brzydzę się tą sprawą. W związku z tym nie uczestniczę, nie wystawiam, ale nie dlatego, abym był tak konsekwentny w tym bojkocie. Śmieszy mnie to całe pielgrzymkowanie, ten cały kościół, do którego nagle chodzą wszyscy ci, którzy wcześniej nigdy tam nie chodzili. Podporządkowują się komuś innemu. W związku z tym ja się z tego wszystkiego wyłączyłem. I to jest moja koncepcja na życie w ostatnich latach. W efekcie nie ma mnie nigdzie. Mógłbym powiedzieć, że jestem najkonsekwentniej kontestującym wszystkie galerie człowiekiem. Bo tylko raz się zeszmaciłem na własnej wystawie indywidualnej u Andrzeja Mrocza. Natomiast wszyscy ci, którzy bojkotowali, wystawiają teraz częstokroć w bardzo oficjalnych miejscach. Uważam, że politykę powinno się robić innymi narzędziami. Jeżeli ktoś chce w tym poważnie zadziałać, to nie powinien na ten temat robić dzieł sztuki. Są inne sposoby na skuteczne działanie polityczne.

**T.S.:** Ja bym jednak prosił pana o wypowiedź nie na temat samego upolitycznienia sztuki, ale na temat charakteru i rozległości zmian w rozumieniu sztuki, a być może i zmiany poglądów, mentalności, duszy artysty i stanu jego umysłu właśnie na początku lat 80., tzn. czy sztuka uległa komercjalizacji czy skostnieniu, czy artyści stali się mądrzejsi czy głupszy. Dotyczy to zarówno artystów pracujących w kraju, jak również tych, którzy np. w latach 80. wyjechali i pracują zagranicą.

**W.B.:** W sztuce panuje bezrybie. Mówmy więc o komercji. Na przykład Rybczyński, wykonuje tzw. działalność komercyjną. Ale nie ma w tym nic złego. Ja też to robię. Przecież ja w Polsce prowadzę podwójne życie. Z jednej strony znany jestem jako artysta, ale z drugiej strony robię przecież komercję, żyjąc z produkcji fotografii reklamowej. Ja z tej komercji nie mogę zrezygnować. Jest moim głównym źródłem utrzymania, bo pensja docenta jest śmieszna w tej chwili. Uważam, że w Polsce istnieje pogarda dla komercji. Przecież Rybczyński zawsze miał taki projekt. Wszystkie prace, jakie realizował od początku w Warszawie, były pomyślane jako precyzyjny produkt, który może być perfekcyjnie wykonany dla celów kinematografii zawodowej. I teraz w USA konsekwentnie realizuje ten program od początku do końca. On nie przeżył żadnej metamorfozy na gorsze. I dlatego uważam, że polskie kino, którego prawie nie oglądam i trudno mi się tutaj obiektywnie wypowiadać, ale z tego, co widzę w tym telewizorze, to kino polskie jest takie marne dlatego, że reprezentuje pogardę dla komercji. Samo to kino nie przedstawia sobą żadnych wartości zawodowych. W Szkole Filmowej, kiedy byłem studentem, podziwiano szkołę czeską, a szczególnie Formana za to, że robi te filmy takie naturalne, że one są takie niezgrane, że wszystko to są chyba naturszczycy, że to wszystko jest improwizacją i że on to potrafi tak świetnie robić. I teraz czytam wypowiedź Formana mieszkającego w Stanach i okazuje się, że te czeskie filmy miały tak precyzyjny scenariusz, że „Lot na kukułczym gniazdem” już takiego precyzyjnego scenariusza nie posiadał. Tak dokładnie mijają się opinie polskiego filmowca, polskiego reżysera z rzeczywistością. Wierzy w przypadek, wierzy w improwizację, wierzy w naturszczyka, a nie wierzy w umiejętności zawodowe. Wyśmiewano Kuszewskiego, byłego rektora, że miał takie

ambicje, że założył studium scenariopisarstwa, bo ta sprawa w Polsce leży, a Forman mówi, że pisze scenariusz w trzy osoby i tylko rzeczy zaakceptowane przez wszystkich trzech wchodzi do scenariusza. Sztuka może to różnie definiować, jest przejawem wolności. Natomiast paradoksalnie wolną dziedziną jest komercja, gdzie można stosować każdy chwyt. Ona nie ma wewnętrznych skrupułów. Jako artysta grafikę komputerową nazywam pogardliwie pseudosztuką. Bo tak jest w tej chwili. A zatem zabrnąłem już w tym momencie. Artyści grafiki komputerowej są dla mnie pseudoartystami. Jest to jeden z zakazów. W ramach tej rozmowy założyłem jakiś jeden kaganiec – sztuce. Natomiast w komercji ktoś powie: a co mnie to obchodzi, że jest to pseudosztuka. I sądzę na przykład, że taki Rybczyński jest bardziej wolnym artystą w tej chwili, niż niejedynemu artysta awangardowy, który uważa, że jest wolny. Artysta jest skutym pętami presji środowiska, presji towarzystwa wzajemnej adoracji, presji, że muszę lub nie muszę wystawiać, bo w takim a takim kraju żyję albo że tylko w kościele będę wystawiał. To są wszystko pęta. Sztuka jest spętana, jest zniewolona. A komercja jest wolna. Dlatego mam w tej chwili pewien pociąg do komercji. I jeżeli mam być wolny jako artysta, to pewnie prędzej będę wolny w dziedzinie komercyjnej. Ryzykuję tylko jedno – że powiedzą: Och, to jest ten komercjalista! Dno!

18 lutego 1988