

głos mówił, że mam powietrze, że zaczynam oddychać, że przychodzi do mnie świat, że coraz lepiej się czuję. Ludzie w ciągu pięciu minut, patrząc na moje zdjęcie, mogli przejść przez drogę mistyczną od życia do śmierci i z powrotem do życia.

T.S.: Heinsberg kiedyś powiedział, że główna siła napędowa wszystkich wynalazków ludzkości XX wieku tkwi w grupie. Postawa wspólnego działania może przynieść efekt. I właśnie wytwarza ciało mistyczne, które później samo w nieświadomości pracuje. Czy w latach twojej największej aktywności twórczej skojarzonej z video próbowałeś ten problem penetrować?

P.K.: Tak, tak. Byłem na to bardzo wyczulony. Trzy czwarte moich prac ze studentami polegało na penetrowaniu zjawiska zbiorowego twórcy, ponieważ film jest pracą zbiorową, kreacją zbiorową. Uczyłem ich technik postępowania w sytuacji, kiedy twórców jest wielu, a dzieło sztuki jedno.

T.S.: A na czym to działanie polegało?

P.K.: Polegało przede wszystkim na zmianie pewnych normalnych struktur, które panują przyjętych w filmie, w ekipie filmowej. I tak np. dziesięciu operatorów było przyporządkowanych jednemu reżyserowi, dalej dziesięciu reżyserów wysłuchiwało propozycji jednego operatora. Innym razem wspólnie wymyślaliśmy układ jakichś sytuacji, po czym każdy osobno je realizował. I to był społeczny wymiar mojej pracy dydaktycznej. W sensie artystycznym zawsze lubiłem łączyć się z kimś drugim w celu wywołania dialogu. Moimi interlokutorami przez wiele lat był Robakowski, później Waśko i Paruzel. Z Waśko metodycznie współpracowałem. Pokazywaliśmy sobie nawzajem swoje filmy,

urządzaliśmy sobie spotkania dyskusyjne tylko po to, aby poruszyć jakiś problem. Proces ten zakończył się wspólnie wykonaną pracą, która nazywała się „Samoweryfikujące się punkty”. Zaprezentowaliśmy ją w Lublinie w 1980 roku. We dwójkę zrobiliśmy jedno dzieło sztuki, pod którym osobno podpisaliśmy się. Mieliśmy prawo do pokazywania go publicznie w różnych miejscach jako swoje, mimo że była to jednocześnie praca drugiego z nas. Było to przekroczenie sytuacji jednoosobowego autorstwa na korzyść grupowego. W Lublinie mieliśmy wielką przemowę na temat zmian etycznego stanowiska artysty, wytwórcy dzieła sztuki na korzyść jego partycypacji w tym, co mu się wydaje twórczo interesujące w danej sytuacji. Był to zbiór tekstów o sztuce, zapisany w punktach, który w formie plakatu powiesiliśmy na ścianie. Po omówieniu jednego z punktów, kilka osób z publiczności wstało, posądzając nas o wywrotną robotę i ostrzegając, że za tego typu działanie i myślenie idzie się u nas do więzienia... ha, ha, ha.

A przecież chodziło o wytworzenie takiej organizacji międzyludzkiej, która opiera się na wartościach, a nie na systemie formalnym. I konkluzja tutaj jest krótka: dzieło sztuki zmieniło swój status.

T.S.: I co tobie to dało?

P.K.: To mi dało wolność. W tej chwili mogę się z każdym połączyć, jeżeli tylko zaistnieje twórcza możliwość interakcji. Nie mam żadnych obciążeń. Mogę za chwilę z tobą zrobić film tak jak wcześniej robiłem z Józefem Szajną. Jeżeli istnieje interakcja i jeśli ona jest realna, to mogę się tutaj cały włączyć.

Łódź, 26 marca 1988

Rozmowa z Ryszardem Waśko

Tomasz Samosionek: Jak to się stało, że dopiero w połowie lat 70. skierowałeś swoją uwagę na sprzęt video?

Ryszard Waśko: Z prostego powodu: video jako sprzęt, w tym czasie (1969–1975) w Polsce nie istniało lub było trudno dostępne. O ile dobrze pamiętam, pierwszy sprzęt video – w obrębie „Warsztatu” – posiadał Bruszewski, który zakupił magnetowid chyba w 1976 roku podczas swego pobytu w Berlinie Zachodnim. Możliwości zapisu magnetowidowego były w tym czasie dostępne głównie jako zapis telewizyjny przy użyciu ciężkiego i nieruchliwego studyjnego sprzętu. Pamiętam, że jednego z pierwszych zapisów video dokonaliśmy w „Warsztacie” chyba w 1974 roku, w szkolnym studio na Marysinie. Do większości projektów, które realizowaliśmy, były używane bezwizjerowe (ślepe) kamery przemysłowe. Rejestrowany obraz obserwowaliśmy na monitorach. Realizowałem wtedy projekt, który wcześniej – w innej formie – zrobiłem w filmie „Z A do B i z powrotem do A”. Projekt, niestety, nie wyszedł właśnie ze względu na to, że kamera, której używałem, nie posiadała wizjera – po prostu nie mogłem kontrolować rejestrowanego obrazu przebywając poza studiem. Na rynku nie było sprzętu video, a jeśli się pojawiał, to okazywał się zbyt drogi. To – moim zdaniem – sprawiło, iż video w okresie 1975–1979 było w Polsce sprzętem ekskluzywnym i prawie nieużywanym w pracy artystycznej. Dlatego robiłem tylko projekty jak „A corner of a house”, które mi wystarczały.

T.S.: Które ze swoich prac z tamtych lat uważasz za najistotniejsze?

R.W.: Pierwsze prace, które stanowiły dla mnie istotną jakość, zrealizowałem w 1976 roku podczas półrocznego pobytu w Belgii, głównie w International Cultural Center – ICC, w Antwerpii. W ośrodku tym miałem możliwość korzystania z nowoczesnego studia video oraz z lekkiego przenośnego sprzętu, typu video-portable. Tam też w zasadzie zrealizowałem pierwszą, półgodzinną taśmę video. Powstały trzy realizacje: „Space out of”, „Weariness of My Leg” i „Measurement”. Następne realizacje, jakie zrobiłem, to były głównie video – performance lub instalacje typu „Weariness of My Leg II” – performance przeprowadzony w Galerii „m” w Bochum (1976), różniący się tym od zapisu dokonanego w ICC w Antwerpii, iż był dokonany na żywo (nie jako zapis taśmowy), w obecności publiczności znajdującej się w galerii. Performance trwał krócej, około 7 minut (zapis taśmowy 9 minut). Innym performancem była, dokonana w tym samym dniu, realizacja pt. „Measurment II”. Poza tymi pracami zrobiłem jeszcze kilka realizacji w Łodzi, w Stowarzyszeniu Twórców Kultury, m.in. „A Corner” – I i II, próbę oraz instalację „Enlargement”. Trudno mi wskazać jedną z tych prac jako najistotniejszą; uważam, że każda z nich była ważna.

T.S.: Spośród wielu propozycji o charakterze analitycznym w twoim dorobku znalazłem pracę, która z założenia penetruje zupełnie inne problemy. Mam tutaj na myśli instalację, o której wspominałeś wcześniej, a mianowicie „Weariness of My Leg”. Czy mógłbyś ustosunkować się do tej uwagi?

R.W.: W video zawsze interesowała mnie przede wszystkim bezpośredniość odtwarzania, bezpośredniość przekazu. „Weariness of My Leg” jest czymś pośrednim pomiędzy „zimnym” przekazem a czymś „ciepłym”. Interesowała mnie tu bezpośrednia informacja o sobie, o relacji między niedostrzegalnie postępującym wewnątrz zęczeniem a jego transmisją na ekran monitora, za pomocą tego „chłodnego” technicznego środka. To tyle. Praca ta była po prostu jedną z wielu operacji-ćwiczeń, jakich dokonywałem w tym czasie, i nie była czymś szczególnym – była, tak jak inne, istotna. Chcę tutaj zaznaczyć, że każda z moich prac, jeśli nawet posiadała charakter bardzo usystematyzowanej konstrukcji, była zawsze strukturą otwartą – nigdy nie były to realizacje zamknięte – „dzieła sztuki”. Interesowało mnie zawsze przechodzenie od zagadnienia do zagadnienia. Jedna realizacja powodowała drugą i pracy mojej nigdy nie należy rozpatrywać w kontekście jakiejś jednej, szczególnej, lecz w kontekście innych. Jako proces i rozwój.

T.S.: Jak z perspektywy pobytu w Berlinie oceniasz aktualny dorobek polskiej sztuki video?

R. W.: Co się dzieje w video w Polsce trudno mi ocenić za względu na to, że przebywam już dłuższy czas poza krajem. Widziałem jednak chyba dwie realizacje Robakowskiego podczas International Künstler Gremium (IKG) w Hannoverze. Myślę, że to bardzo dobre prace. O innych artystach, którzy pracowali techniką video trudno mi coś powiedzieć, skoro nie widziałem ich prac. „Zeszytowe” opisy i notatki, które czytałem, nic mi nie mówią.

Jeśli chodzi o video na świecie, to z tego, co widziałem, myślę, że video się upiększyło, nawet nie wiem, czy skomercjalizowało,

ale na pewno mają na jakość tych realizacji wpływ rynek i telewizja. Nawet prace Nam June Paika wydają mi się bardziej wygładzone w kontekście tego, co robił przedtem. Jest to, ogólnie mówiąc „cacy”, ale nic nie daje i nie wnosi nic istotnego. Najciekawszą realizacją, jaką tu widziałem, była swego rodzaju satelitarna rozmowa artystyczna pomiędzy Nowym Jorkiem – Paryżem i Düsseldorfem trzy lata temu zrealizowana przez m.in. Beuysa i Paika. Nie myślę jednak, że video jest mniej widoczne. Zmieniło ono po prostu swoją funkcję z dwóch powodów:

1. Stało się mniej atrakcyjne dla artystów jako środek, gdyż po jego wejściu w sztukę w latach 60. zostało wyeksploatowane. To znaczy jego możliwości ograniczyły się obecnie do technicznych manipulacji, do powodowania swego rodzaju atrakcyjności, co może być ciekawe, ale dla techników lub inżynierów. Mnie osobiście manipulacje nie interesują.

2. System galerii „zachodnich” nie słychać się urynkowił – zainteresowanie galerii przeniosło się w stronę tego, co można szybko i dobrze sprzedać. Video, podobnie jak tzw. film eksperymentalny, jest nieefektywne w sensie rynku. To, uważam, jest zasadniczą przyczyną wyparcia video z obiegu sztuki; media te nie funkcjonują już tak, jak np. w latach siedemdziesiątych w galeryjnym obiegu sztuki. Są nieliczne miejsca, które się w prezentacji video wyspecjalizowały i tym wyłącznie się zajmują, jak np. swego rodzaju „gazeta video” prowadzone w Kolonii przez Veruszkę Body.

T.S.: Po okresie stagnacji przychodzą zmiany. Czy mógłbyś przewidzieć, jakie zmiany zajdą w sztuce video w przyszłości?

R.W.: Nie lubię przewidywać, które nie ode mnie zależą lub mnie nie dotyczą.

T.S.: Twoja uwaga skupiona jest obecnie na zupełnie innym tworzywie. Czy to oznacza, że rozdział twojej twórczości zatytułowany „Video” został zamknięty?

R.W.: Video nie porzuciłem, po prostu „przeszedłem przez nie”. To, co mnie w nim interesowało, jest poza mną i myślę, że jeśli będę coś w tym obszarze robił, to raczej jako bezpośrednią dokumentację; tego typu zapis jest dla mnie najsensowniejszą i najprostszą formą, odróżniającą video od innych form.

Berlin, maj 1987