

Rozmowa z Antonim Mikołajczykiem

Tomasz Samosionek: Jak sądzisz, dlaczego na początku lat 70. nastąpiło tak gwałtowne zainteresowanie nowym medium – nowym sposobem zapisu obrazu wśród polskich artystów?

Antoni Mikołajczyk: Nagłe zainteresowanie się możliwościami video jako nowym medium, było chyba rzeczą oczywistą. To medium fascynowało choćby swą łatwością rejestracji idei, jej przekazania, jak również natychmiastowej możliwości zobaczenia tego, co się zrobiło, w przeciwieństwie do taśmy filmowej, która wymaga np. skomplikowanej obróbki w laboratorium. Oczywiście, telewizja jako środek przekazu była znana od kilkadziesiąt lat. Niemniej jednak było to zupełnie inne narzędzie. Fascynowało ono nas w Warsztacie Formy Filmowej, który niejako z racji swoich założeń zakładał badanie narzędzia, operowanie i wykorzystanie wszelkich możliwości, które w nim tkwią (nie pomijając innych sfer aktywności twórczej). Myślę, że sprawa polegała na tym, że taka możliwość pojawiła się dlatego, że byliśmy związani ze szkołą filmową, która jako pierwsza dysponowała odpowiednim sprzętem video i wyposażeniem technicznym, chociaż w porównaniu z dzisiejszym, bardzo ciężkim i topornym. Był to, jak już wspominałem, zupełnie nowy instrument, nowe narzędzie, które mogliśmy wypróbować w konkretnej koncepcji artystycznej. I takim pierwszym sprawdzianem była „Akcja Warsztat” z 1973 roku, gdzie m.in. wprowadziliśmy video, jako coś zupełnie nowego, do sal muzealnych z transmisją

obrazów z trzech miejsc: ze skrzyżowania ulicznego, ze stolarni i mieszkania.

T.S.: Kto był pierwszym pomysłodawcą instalacji w Muzeum Sztuki, bo o ile dobrze pamiętam, w opisach czy nawet w programie „Akcji Warsztat” nie ma słowa na temat pomysłodawcy, realizatora czy autora scenariusza tego przedsięwzięcia. Czy przypominasz sobie, kto partycypował w tym projekcie?

A.M.: O ile pamiętam, sprawa wyglądała w ten sposób, że pojawiła się taka możliwość poprzez wprowadzenie zajęć studenckich z wozem transmisyjnym. Powstał pomysł konkretnego wykorzystania tego ćwiczenia dla sztuki, bo tak wtedy to określaliśmy. W „Akcji Warsztat”, o ile sobie przypominam, najbardziej zaangażował się w tą realizację (w sensie organizacyjnym) Wojciech Bruszewski i Paweł Kwiek. Reszta skorzystała z okazji.

T.S.: Czyli inspiracja wyszła od strony studentów?

A.M.: Z jednej strony zaistniała taka możliwość, spowodowana programem szkolnym, stworzenia akcji artystycznej z udziałem szerokiej publiczności w salach muzealnych, której pomysł odrzucili „warsztatowcy”. Więc zamiast zwykłego, klasycznego ćwiczenia powstała ważna dla polskiej historii sztuki videoakcja artystyczna, o ile wiem, pierwsza w naszym kraju. Ponieważ kryty się za tym olbrzymie koszty, więc w innym układzie nikogo z artystów nie byłoby stać na to, ażeby coś takiego sobie zafundować.

T.S.: Tak. Była to pierwsza poważna realizacja, w 1973 roku. W roku 1987 można zauważyć stopniowy zanik zainteresowania artystów tym medium, zarówno jeżeli chodzi o instalację, jak i samą formę zapisu. Słyszysz się pogląd, że artyści wyczerpali swoje możliwości związane z eksploatacją tego elektronicznego sposobu artystycznej narracji. Chciałbym usłyszeć twoje zdanie na ten temat, zdanie człowieka, który swoje ostatnie prace video datuje na 1981 rok.

A.M.: Ta moja decyzja wiąże się przede wszystkim z pobytami na targach Fotokina w 1982 roku. Wtedy właściwie zobaczyłem, czym się stało to medium, to znaczy jak video dokładnie zostało wprężnięte w komercję i jak ten środek przekazu jednoznacznie stał się jej synonimem. Oczywiście, istniały również znane przypadki artystycznego traktowania video. Nie mówię tutaj o takich artystach, którzy dokonali wyboru tego medium w swojej artystycznej drodze życiowej, jak np. Nam June Paik czy Peter Weibel. Oni do tej pory posługują się tym narzędziem i z niego nie rezygnują. Mówię o licznych nowych nazwiskach, dla których video stało się narzędziem do kształtowania rynku komercyjnego. Jest to fakt!

Ten początkowy ambitny charakter aktywności twórczej został tutaj w pewnym sensie zagubiony, wyciszony, czy nawet przygwożdżony komercją. W 1987 roku video jednoznacznie kojarzy mi się, jeżeli nie z fantastyką czy z horrorem lub z pornografią, to z czymś takim, co się włącza w zaciszu domowym dla relaksu, np. ze świetnie skrojonymi video-clipami. Olbrzymia ilość programu tego rodzaju, które na targach Fotokina były prezentowane, to wręcz patologiczne zainteresowanie wyłącznie stroną sprzętowo-techniczną,

z pominięciem istotnych problemów artystycznych związków z video, straszliwie mnie załamano. Wcześniejsze zniechęcenia były spowodowane techniczną niemocą „naszego sprzętu” video. Niemniej jednak wynikały z czysto elementarnych przesłanek. Np. nie mogłem pokazać swojej taśmy video w galerii Labirynt w Lublinie w 1980, ponieważ została nagrana w Łodzi na innym egzemplarzu magnetowidu tego samego typu.

T.S.: Wydawać by się mogło, że każdy dzień, każdy miesiąc, a z pewnością rok przynosi coraz bardziej rozbudowane udoskonalenia techniczne z zakresu elektronicznego systemu zapisu obrazu. Ten niezwykły sprzęt mógłby stać się narzędziem dla wielu artystów. Nowe miksery, udoskonalenie barwy, polepszanie rozdzielczości i definicji obrazu mogły przecież stać się twórczą podniętą. Nastąpiła jednak dość paradoksalna sytuacja. Artyści wykazują przedziwną nieufność wobec takiego bogactwa nowego tworzywa. Oczywiście, istnieją artyści tacy, jak np. Paik czy Peter Weibel, którzy niezmiennie kontynuują raz obraną drogę. Z drugiej strony istnieją ludzie (jak chociażby bliski nam Zbigniew Rybczyński), którzy ostatnio rozpoczęli pracę wyłącznie na video. Przykład ten jest być może zbyt skrajny, ponieważ dotyczy produkcji czysto komercyjnych zapisów, niemniej jednak i tam można zauważyć ciągłe przenikanie pierwiastków o zabarwieniu awangardowym.

A.M.: Wydaje mi się, że artyści, którzy wypróbowali to medium, po pewnym czasie zmęczeni się nim. Myślę tutaj o dwóch sprawach. Pierwszą jest pewien rodzaj ograniczenia, które narzuca video, czyli zamknięcie się w obrębie dosyć małego formatu obrazu telewizyjnego. Idzie za tym również uproszczenie,

które narzuca forma i jakość przekazu, czyli np. selektywna barwa. Druga sprawa wiąże się z pewnym zmęczeniem naszej percepcji. Możemy sobie pozwolić na pełną koncentrację tylko do pewnego momentu; na pół godziny, godzinę, w zależności od indywidualnych predyspozycji. Ale później jesteśmy zmęczeni i w związku z tym program, który składał się z elementów jednostkowych, wzajemnie ze sobą powiązanych, wymagających ściśle ograniczonej w czasie konstrukcji, po jakimś czasie staje się nieczytelny. Pod koniec lat 70. zaistniało jeszcze jedno zjawisko – ogólne przesylenie w sztuce różnymi mediami. Odwrót od sztuki racjonalnej, sztuki opartej na intelekcie: od konceptualizmu, minimal artu, land artu, sztuki video, fotografii na rzecz sztuki emocji i ekspresji, neue wilde, transawangardy etc. Ale wszystko to, w chwili obecnej, ponownie się odwraca, na fali odbicia znów pojawia się zainteresowanie sztuką racjonalną, neokonstruktywizmem, instalacjami budowanymi w oparciu o wzory geometryczne etc.

T.S.: Wracając do instalacji video. Powiedzieliś kiedyś, że oglądanie tego typu realizacji wymaga specyficznego skupienia, pewnej intymności.

A.M.: Tak. Uważam, że instalacja video jako medium, które jest w zasadzie statyczne (pomimo iż istnieje pewien ruch, ale wewnątrz kadru), jest dla mnie znacznie ciekawszą propozycją artystyczną przez to, że istnieje możliwość podejścia, możliwość zastanowienia się, prześledzenia wszelkich wariantów czy podtekstów artystycznych w sposób czasowo nieograniczony, co jest niemożliwe przy projekcji taśmy video. Mankamentem istniejącego sprzętu video w naszej polskiej sytuacji jest jego niska jakość. Sprzęt dobrej jakości w dużej ilości pojawił się w ostatnich latach. W latach 70. był on czymś tak wyjątkowym,

że właściwie każda projekcja była wielką loterią, czy tym razem się uda, czy nie. Wielokrotnie istniał taki problem, że był obraz, ale bez dźwięku, lub obraz monitora był przesunięty, pojawiała się też cała masa innych usterek. Pamiętam sporo takich przygód. Sprzęt ten sprawiał nam ciągłe niespodzianki. Nigdy nie był technicznie doskonały. Był to wielki mankament. Każdy z nas przeżywał z tego powodu frustracje, ponieważ nieraz żmudna praca mogła w jednej chwili zostać zniweczona. W chwili obecnej sytuacja jest nieporównywalnie inna. W związku z tym sądzę, że rola video w Polsce będzie coraz ważniejsza, ale nie w sferze dokonać artystycznych, lecz raczej jako środka dokumentującego sztukę.

T.S.: Czy jesteś w stanie dostrzec pewne tendencje artystyczne, które miały miejsce w polskim ruchu video? Swego czasu, w galerii Labirynt Józef Robakowski wygłosił tekst, w którym wyszczególnił zasadnicze tendencje, jakie występują w ruchu video na świecie, a mianowicie: kierunki dokumentacyjne jak np. akcje Schuma przy rejestracji działań land-artu, cykl happeningowych zapisów Kaprowa itd. Jak sądzisz, czy w Polsce można wyróżnić określony, dominujący nurt wyraźniejszy od pozostałych?

A.M.: W latach 70. bardzo mała grupa artystów używała w Polsce video jako narzędzia twórczego. Byli to przede wszystkim członkowie Warsztatu Formy Filmowej, Laboratorium Technik Prezentacyjnych, później krótko członkowie Zespołu T. Grupy te były przeważnie powiązane z uczelniami o profilu filmowym, korzystający ze sprzętu szkolnego. Lecz często wymagało to sporo specjalnych starań. Siłą rzeczy istniała więc tendencja do wykorzystywania sprzętu szkolnego przede wszystkim do realizacji

własnych projektów twórczych, które i tak nie zawsze mogły być w pełni przeprowadzone. Stąd też część moich projektów video nie została zrealizowana w formie zapisu z powodu braku możliwości dotarcia do kamery. Tak np. było z moimi projektami przygotowanymi dla Folkwang Museum w Essen. Przedstawiłem je w formie projektów rysunkowych. Dzisiaj, gdy kamera video dostępna jest niemal dla każdego, może to wszystko brzmieć groteskowo, ale niestety tak było. W tym czasie nie mógł powstać żaden nurt np. dokumentacyjny, chyba że własnych działań.

Te tendencje dokumentacyjne zaczęły się pojawiać w Polsce dopiero w początkach lat 80. przy różnego rodzaju galeriach czy grupach video. Niestety, polskie muzea w dalszym ciągu nie są zainteresowane dokumentowaniem sztuki czy prowadzeniem videoteki artystów. Wracając do pytania, za najciekawsze uważam realizacje wykraczające poza krąg znanych już rozwiązań artystycznych. Z prac podejmowanych poza Warsztatem w latach 70. ciekawe moim zdaniem były próby przetworzenia obrazu na dźwięk przez Grzegorza Zgraję, który razem z bratem dokonał stopniowego przeobrażenia obrazu fotograficznego twarzy człowieka na zapis nutowy. Ta rysunkowa partytura była później odtwarzana na instrumentach muzycznych. Być może z realizacją Zgrai byłem emocjonalnie związany gdyż na początku lat 70., chyba w roku 1973 miałem pomysł filmu, który był oparty o ścisłe zależności pomiędzy poszczególnymi barwami i dźwiękami. Poprzez naniesienie barwy na klawiaturę fortepianu można byłoby przetransponować każdy utwór muzyczny na sferę wizualną i odwrotnie. Pod każdą barwą przeniesioną na film można by było usłyszeć odpowiadający jej dźwięk. Przed-

stawiłem nawet ten pomysł do realizacji w Warsztacie, jednakże ze względu na duże koszty nigdy nie doszło do realizacji. Pomysł ten w formie uproszczonej, poprzez użycie różnobarwnych flamastrów na czystej taśmie filmowej 35 mm, zademonstrowałem w galerii Remont w Warszawie w 1975 roku podczas akcji Warsztatu pt. „Dwa dni”. Podobną rolę przypisywałem instalacji, gdzie obraz telewizyjny nie odgrywał specjalnej roli, lecz samo tylko zmasowanie ilości monitorów powodowało nowy efekt, tworzyło nową konstrukcję, tak jak w przypadku artysty z Berlina Zachodniego Wolfa Kahlena, który pewną ilość monitorów, ułożonych jeden na drugim, obwiał drutem kolczastym, nadając tej akcji wieloznaczny charakter – tworząc swego rodzaju video-rzeźbę.

T.S.: Już nie wspomnę o twojej hibernacji myśli, a raczej hibernacji dźwięku – pracy, którą wykonałeś podczas pleneru w Osiekach. Czy po tym, co powiedzieliś, uważasz ją za szczególnie dla siebie ważną?

A.M.: Właściwie dotykałem wtedy, oprócz fascynacji światłem, problemu „zamrożenia” różnych mediów, ponieważ interesowała mnie podświadomość artystyczna. Wiemy, że pewne wiadomości, pewne idee docierają do naszej jaźni poprzez świadomość. Nie jesteśmy ich w stanie zatrzymać czy głębiej poznać. One przemykają przez naszą świadomość jak promienie światła przez szybę. Nie zatrzymane przenikają dalej do naszej podświadomości. Z tego schowka podświadomości w odpowiednim, korzystnym momencie wpływają, ujawniając swoje istnienie. Mimo że one są w nas, często nie jesteśmy w stanie ich dostrzec. Ale przeprowadzając głodówkę makrobiotyczną, po jakimś czasie z tej podświadomości można wydobyć znaczne pokłady tych zakamuflowanych dotychczas w nas

wrażeń, informacji. One są tam zahibernowane. Uważam, że jest coś, co przenika zarówno naszą podświadomość, jak i w naszą świadomość. Jest to ta energia, która jest w nas i która jest też wokół nas. Energia otaczająca nas rzeczywistości, otaczającego nas świata. Jest to ciągle drganie cząstek naładowanych światłem, przekazywania impulsów energii, z której sami jesteśmy zbudowani oraz cały otaczający nas wszechświat. Dlatego podział świata na żyjącą i martwą materię wynika z naszej zarożumiałości, gdyż nawet skała żyje swoim życiem, setkami tysięcy, milionów ruchów jej cząstek. Jeszcze nie tak dawno uważaliśmy, że roślina posiada tylko prymitywne życie biologiczne. Nagle okazało się, że nie tylko oddycha, ale również potrafi przeżywać. Wykazuje uczucia strachu, radości, nienawiści czy frustracji. Reaguje wstrętem na gwałtowną śmierć zadaną zwierzęciu w jej bliskości. To wszystko wykazują precyzyjne instrumenty fizyczne. Ale jak twierdzi George Kubler, nie jesteśmy w stanie uchwycić jakiegos zdarzenia, dopóki nie dokona się i nie stanie się historią, kurzem i popiołem kosmicznej burzy, którą nazywamy terażniejszością i która bezustannie szaleje przez świat stworzenia. Nie możemy więc poznać czasu, gdyż nie jest on poznawalny sam w sobie. Możemy tylko określić, co się w nim zdarza. Możemy go jednak zahibernować w postaci zatrzymanych, ulotnych fenomenów rzeczywistości. Możemy więc zarejestrować cały cykl zdjęć na jednej klatce filmu czy też dziesiątki rysunków wykonywanych przez istniejące punkty światła w przestrzeni, tworzące swego rodzaju architekturę napięć energii światła. Tym są dla mnie cykle „Zapisy świetlne” i „Partytury miast”.

Chciałbym wspomnieć jeszcze o jednej akcji, która miała miejsce w roku 1981 w Osiekach. Na zakończenie pleneru zrealizowałem film

„Portret zbiorowy”. Zebrałem wszystkich uczestniczących w plenerze artystów, wykonując kilkadziesiąt zdjęć aparatem. Następnie każdy z nich otrzymał po jednej klatce naświetlonego filmu prosto z aparatu fotograficznego, włożonej do specjalnej koperty oznaczonej tytułem, datą i znakiem graficznym pleneru. Każdy uczestnik wiedział, że film został naświetlony, że z pewnością jest obecny na tym fragmencie negatywu, pomimo że nie będzie miał możliwości wykonania odbitki na papierze światłoczułym.

T.S.: Wszystkie opisywane przez ciebie fakty bardzo przypominają mi fenomen skrzynki Heronimusa.

A.M.: To wszystko jest gdzieś blisko tej sprawy. Dotykamy tutaj bardzo ważnych problemów, które przekraczają granice sztuki. Na pewno przyjdzie moment, w którym tę energię będzie można ujawnić. Pragnę jeszcze wspomnieć o kilku innych dla mnie bardzo ważnych przykładów hibernacji energii. Akcja, którą wykonałem w 1982 roku w Biurze Poezji u Andrzeja Partuma nazywała się „Hibernacja myśli”. Było to prywatne spotkanie artystów w stanie wojennym. Akcja składała się z trzech części. Pierwsza polegała na wysłuchaniu kasety z nagraniem fragmentem sympozjum, które zorganizowałem wraz z kolegami w okolicach Kłodzka w 1975 roku. W drugiej części uczestnicy wygłosili swoje komentarze, odpowiadając na pytanie, czy odtwarzane teksty posiadają znamiona aktualności, czy też zdewaluowały się po siedmiu latach. W dalszej części zostały nagrane prognozy uczestników dotyczące przyszłości sztuki polskiej w ciągu najbliższych 20 lat. W trzeciej części akcji kasetą z taśmą została zatopiona w bloku gipsowym. W założeniu kasetą ta może być otwarta i odtworzona za 20 lat, tj. w roku 2002. Był to moment

zamrożenia myśli wypowiedzianych i zapisanych na taśmie magnetofonowej. Zależało mi na zahibernowaniu pewnego procesu, aż do momentu jego ujawnienia w przyszłości. Cały zabieg jest dość prosty, ponieważ wymaga jedynie odtworzenia zapisu naszej dyskusji. Ale istnieją pewne granice, których nie potrafimy przekroczyć mimo pewnych sukcesów technicznych. Takim sukcesem było np. było wywołanie filmu z wyprawy podbiegunowej, który został znaleziony po 40 latach. Po odtworzeniu obrazu można było wtargnąć w ostatnie momenty życia tych ludzi, po tylu latach...

T.S.: Jesteś plastykiem. Jakie znaczenie dla twojej działalności posiadało video? Skąd u ciebie zainteresowanie tą formą przekazu?

A.M.: Okres mojego dzieciństwa przypadał na lata 50., lata totalnego reżimu, fałszu i zakłamania. W okresie tym już jako uczeń szkoły podstawowej, znajdowałem się w niesłychanym chaosie sprzecznych wiadomości i prawd. Inną prawdę przekazywała nam szkoła, jeszcze inną (zaraz to wyjaśnię) grono nauczycieli, inną dom rodzinny. Odbywało się to w ten sposób, że nauczyciele wychowani i wykształceni na solidnych, przedwojennych podstawach przekazywali nam najpierw swoją wiedzę, która była na ogół zupełnie inna niż w obowiązujących podręcznikach, później omawialiśmy materiał z tychże podręczników, wiedząc już, że są to propagandowe brednie. Wreszcie z inną edukacją często spotykaliśmy się w domu. W ten sposób praktycznie przekonywaliśmy się, że w szkole ale i w świecie wszystko jest relatywne. Każda niemal lekcja z podręcznika historii, biologii, fizyki zaczynała się albo od adoracji Stalina albo od stwierdzenia wyższości nauki socjalizmu nad upadającą, zgniłą pseudona-

uką imperialistyczną. Do szkoły na specjalne zajęcia polityczne przybywali jacyś dziwni „pedagodzy”, którzy informowali nas, łącznie z dokumentacją, o zrzucaniu przez samoloty amerykańskie stonki ziemniaczanej na nasze pola. Takie rewelacje były wtedy na porządku dziennym. Powodowały jednak efekt odwrotny od zamierzonego. Z tego wczesnego i późniejszego okresu życia wyniosłem totalną nieufność do wszelkich informacji i „prawd”, zwłaszcza tych przekazywanych przez prasę, radio, film, fotografię, a później telewizję. Dlatego zawsze intrygował mnie problem podważenia jednoznaczności każdego medium.

T.S.: Na ile nasza percepcja zdolna jest do przyjęcia krytycznej postawy wobec przekazywanej nam informacji, na ile jako odbiorcy jesteśmy w stanie przekroczyć własną bierność i podatność na manipulację?

A.M.: W latach siedemdziesiątych zależało mi na zadaniu pytania dotyczącego tożsamości medium jako takiego. Dla mnie najciekawszą stroną video było wykorzystanie tego narzędzia w formie transmisji czy też instalacji, a zarazem podważenie autorytetu tego środka przekazu. Problem ten pojawił się w instalacji, którą przeprowadziłem w 1976 roku w galerii Domu Środowisk Twórczych w Łodzi. Instalacja nosiła tytuł „Rzeczywistość – obraz rzeczywistości”. Na dwóch monitorach był umieszczony ten sam obraz. Obiektywnie wyglądało to tak, jakby te dwa obrazy były identyczne. Po pewnym czasie okazywało się, że na jednym monitorze jest ruch, a na drugim tego ruchu nie ma. Instalację tę wykonałem za pomocą dwóch kamer, z których jedna rejestrowała rzeczywistość a druga jej obraz z fotograficznej odbitki, wykonanej dzień wcześniej. Inną instalację, przeprowadzoną w tej samej galerii DST,

był „Obraz pozorny”. Kamera umieszczona była w galerii przed tarczą zegara. Mikrofon wzmacniał dźwięk jego tykania. Monitor transmitował jego obraz. Po chwili okazało się, że pomimo ruchu wskazówek, obraz zegara był nieruchomy, pokazywał ciągle tę samą godzinę. W tym przypadku badałem percepcję widza, który właściwie nie zastanawiał się, dlaczego te godziny się nie zgadzają. Dopiero po kilkunastu minutach (u jednych wcześniej, u innych później) okazywało się, że coś tutaj nie gra. Wtedy korygowałem pracę zegara, udając, że coś faktycznie jest nie w porządku. Po pewnym czasie okazywało się, że to pułapka, ponieważ druga, ukryta kamera, przekazywała obraz fotograficzny tego samego budzika.

Podobny problem poruszałem w instalacji – transmisji „Przestrzeń określona” w galerii Jaszczurowej, gdzie pokazywałem równocześnie sześcian i fotografię tego sześcianu. Poprzez medium video obrazy tej geometrycznej formy stwarzały iluzję identyczności. Płaski obraz otrzymywał formę przestrzenną. Z kolei ta przestrzenna forma pozostawała sobą lub też ulegała spłaszczeniu, w zależności od tego, jak się na nią patrzyło. Problem ten był dla mnie bardzo interesujący, ponieważ dotyczył przekształceń dwuwymiarowego świata w obraz trójwymiarowy poprzez włączenie go w układ działania video. Zdjęcie, które poddajemy procesowi reprodukcji, na odbitce nabiera charakteru trójwymiarowego, przestrzennego. Gdybym obok siebie ustawił fotografię swojej postaci, to przy zachowaniu wszystkich proporcji, na monitorze moja postać i fotografia mojej osoby poprzez działanie kamery video nabiorą charakteru identyczności. W ten sposób nastąpi zakłócenie rzeczywistości transmitowanego świata. Pojawia się nowa rzeczywistość – rzeczywistość nierzeczywista.

Kiedyś w domu, w obecności kolegów, wykonałem takie ćwiczenie. Podczas oglądania filmu telewizyjnego, a był to kryminał, nakryłem cały ekran telewizyjny czarnym papierem pozostawiając z boku maleńki odsłonięty kwadracik. Dźwięk pozostał w formie nienaruszonej. Poprosiłem wszystkich o śledzenie akcji tylko poprzez dźwięk i malutki ekranik w górnym narożniku odbiornika telewizyjnego. Co jakiś czas ujawniałem, jak przedstawia się pełna, wizualna strona tego filmu. Wtedy okazywało się, że każdy inaczej budował wyobraźniowy obraz. Było to znacznie ciekawsze od normalnego oglądania filmu, każdy bowiem budował własny świat wizualny, był twórcą swego indywidualnego obrazu rzeczywistości. To doświadczenie wykorzystałem później w instalacji „Transmisja relatywna” w galerii Labirynt w Lublinie w roku 1980. Na monitor telewizyjny odbierający aktualny program (dziennik telewizyjny) nałożyłem czarny ekran z papieru, w którym były wycięte dwa otwory. Z każdego otworu był transmitowany obraz na dwa monitory za pomocą dwóch kamer video znajdujących się obok siebie. Dźwięk programu telewizyjnego był wzmocniony. Nagle okazało się, że emitowany dziennik stał się tak niesłychanie dramatyczny, tak ostry w swojej wymowie, że stał się powodem zaniepokojenia kierownika. Przypadkowe fragmenty, ujawniane na monitorach, takie jak wielkie oko czy czyjaś drżąca ręka nabierały charakteru politycznej agitacji. Przy tym wszystkim podkład dźwiękowy był pozornie neutralny.

T.S.: Poprzez przypadkowy wybór fragmentów monitora zachodziły wzajemne relacje...

A.M.: Mimo, że były to relacje przypadkowe, to jednak istniała jakaś mocna więź łącząca te dwa obrazy.

T.S.: ...a nie dostrzegalna w obrazie o pełnym wymiarze klatki, w tym przypadku ekranu.

A.M.: Oczywiście! Obraz oka, chyba tajemnicza, pilnującego jakiejś politycznej sytuacji i ta drżąca ręka były niesamowicie zagęszczonym symptomem całej tej relacji. Okazuje się, że tego rodzaju doświadczenia są bardzo istotne i nie można ich przeprowadzić korzystając z jakiegokolwiek innego medium. A wracając jeszcze do poprzednich myśli, uważam, że video-clipy są w zasadzie pewną formą komercji, która naturalnie może być na wyższym czy niższym poziomie. Podobnie jak plakat nigdy nie będzie miał dla mnie znaczenia wybitnego dzieła sztuki, zaliczam go do tzw. sztuki średniej, dekoracyjno-informacyjnej.

T.S.: Tak. Ale wracając jeszcze do prac penetrujących problemy pamięci światła. Czy właśnie realizacje wykonywane na video były zwiastunami działań fotograficznych, którym poświęciłeś się w latach 80.?

A.M.: W 1976 roku ważną dla mnie próbą artystyczną był zapis na video wędrującego punktu świetlnego przeprowadzony w galerii Domu Środowisk Twórczych w Łodzi. W tej realizacji punktem świetlnym „opisałem publiczność” uczestniczącą w pokazie. Najważniejszym momentem tej akcji była bezwładność obrazu video. Poruszający się punkt świetlny tworzył na monitorze świetlistą drogę, która zmieniała się w czerń po czym zniknęła. W jednej z sześciu moich realizacji, prezentowanych w galerii DŚT, dokonałem notacji ruchu światła w postaci śladu zapisu, który z kolei zamieniał się w negatyw. W kolejnej pracy video, z roku 1980 („Punkt świetlny”) przeprowadziłem dwie operacje.

Jedna polegała na nałożeniu siatki geometrycznej na rzeczywistość. Właściwie chodziło o stworzenie z tej rzeczywistości pewnej uporządkowanej struktury geometrycznej. Struktura ta zmieniała się w jej świetlisty negatyw i żyła swoim życiem przez kilkanaście sekund, tworząc z nowym obrazem wspólny związek. Powstawała biała i czarna struktura na szarym tle ekranu monitora. Było to dla mnie bardzo interesujące doświadczenie, którego nigdy bym nie mógł przeprowadzić za pomocą fotografii czy też filmu. Bezwładność oka kamery video, „odwrócenie” obrazu o 180° – razem to tworzyło całość, nową jakość. Wracając do istoty pytania. Moje badania natury światła i jego zapisu datują się od roku 1973, od „Akcji Warsztat”, podczas której zbudowałem instalację „Konstrukcja”. Dokonałem wtedy świetlnego obrysowania zbudowanej konstrukcji, które zarejestrowałem za pomocą aparatu fotograficznego na materiale światłoczułym. Była to moja pierwsza próba tego rodzaju. Następna miała miejsce w tym samym roku, ale z użyciem innych materiałów. W galerii EL w Elblągu, podczas V Biennale Form Przestrzennych „Kinolaboratorium”, na posadzce wykonałem za pomocą różnych materiałów palnych dwa napisy słowa „JESTEM”. Jeden napis palił się niebieskim płomieniem, a drugi żółtym. Zapaliłem je równocześnie. Były wykonane w dużej skali i paliły się przez kilkanaście minut. Były to moje pierwsze fascynacje światłem, do których powróciłem znacznie później i w formie bardziej analitycznej. Oprócz wspomnianej wcześniej realizacji video z 1976 roku pod tytułem „Punkt świetlny”, w roku 1978 dokonałem fotograficznego zapisu rzeczywistości przy użyciu punktu świetlnego. Kamera fotograficzna została tutaj wykorzystana do rysunku, tak jak ołówki. W następnych realizacjach fotograficznych dokonałem zapisu drogi przebytej wśród światła miasta

i autostrad. Każde zdjęcie było zapisem drogi przebytej w ściśle określonym porządku. Następowaly ciągłe relacje pomiędzy ruchem kamery wzdłuż określonego odcinka a otoczeniem. Cykle „Fale świetlne w przestrzeni” ostatecznie (z wcześniej omówionymi realizacjami „Zapisy świetlne – Partytury”) w latach 80. przybrały formę instalacji z użyciem „elementów” światła.

T.S.: Ale lata 80. to przecież nie tylko światło. Przypominam sobie np. pracę z imprezy „Nowe zjawiska w sztuce polskiej lat osiemdziesiątych” z roku 1981 z Sopotu.

A.M.: Tak. Trzymałem wtedy dwie kamery pod kątem 90 stopni. Były one połączone długim kablem na zewnątrz galerii. Tymi kamerami dokonałem opisu przestrzennego rysunku bryły. Wewnątrz galerii znajdowały się dwa monitory, przekazujące obraz z kamer, które trzymałem w rękach.

T.S.: Pamiętam również twoją realizację podczas „Złotego Grona” w Zielonej Górze w 1975 roku.

A.M.: Wykonałem wtedy zapis video „Rejestracja”. W pracy tej badałem relacje pomiędzy obrazami pochodzącymi z dwóch kamer, które kolejno rejestrowały zmiany bryły twarzy spowodowane ruchem obrotowym obiektu. Poszczególne obrazy zmieniano za pomocą stołu mikserskiego.

T.S.: W Osiekach, w 1981 roku, wykonałeś akcję „Transmisja poza rzeczywistością”. Czy mógłbyś powiedzieć na czym polegała ta realizacja?

A.M.: Była to dla mnie bardzo ważna praca. Najpierw dokonałem odbicia rzeczywistości. Był to odcisk wykonany za pomocą specjalne-

go materiału plastycznego. Jednocześnie na taśmę magnetyczną nagrałem dźwięk z tej operacji. Kolejnym etapem pracy było ustawienie kamery video na zewnątrz galerii. Była ona skierowana na wcześniej wykonane odbicie rzeczywistości. Wewnątrz galerii był usytuowany monitor, który przekazywał transmitowany obraz oraz biejtram z naklejoną taśmą magnetofonową, po której prowadziłem mikrofon. Otrzymałem nowy dźwięk, który w zasadzie był transmisją mego ruchu mikrofonem po fakturze taśmy magnetofonowej. Na koniec ujawniłem publiczności zabieg dokonany za pomocą kamery video i plastycznej formy odbicia rzeczywistości. Kolejną bardzo ważną dla mnie realizacją była praca, w której linia spełniała wiodącą rolę na ekranie monitora. Prowadziłem kamerę video w ten sposób, aby zawsze w środku ekranu znajdowała się linia dzieląca płaszczyznę na dwie części.



Ilustracja 161. Antoni Mikołajczyk, „Transmisja poza rzeczywistość”, 1981

T.S.: A gdzie był usytuowany monitor?

A.M.: Monitor był usytuowany wewnątrz pomieszczenia tak, że dla uczestników pokazu pozostawał niewidoczny. Przypominam sobie tutaj jeszcze jedną instalację, w której badałem przestrzeń za pomocą samego dźwięku. W galerii znajdowały się wzmacniacze z głośnikami, które były połączone z mikrofonem. Ja stałem na zewnątrz galerii i „rysowałem” za pomocą mikrofonu linie prowadzące przez różnorodne materiały, takie jak drewno, tynk, szkło, posadzka, trawa. Starłem się skonstruować przestrzeń za pomocą dźwięku w wyobraźni widza. Chociaż w tym przypadku raczej słuchacza niż widza.

T.S.: A czym różni się „Linia” z 1981 roku zrealizowana w Osiekach od „Linii” z Labiryntu, wykonanej w 1980?



Ilustracja 162. Antoni Mikołajczyk, „Linia”, Osieki 1981

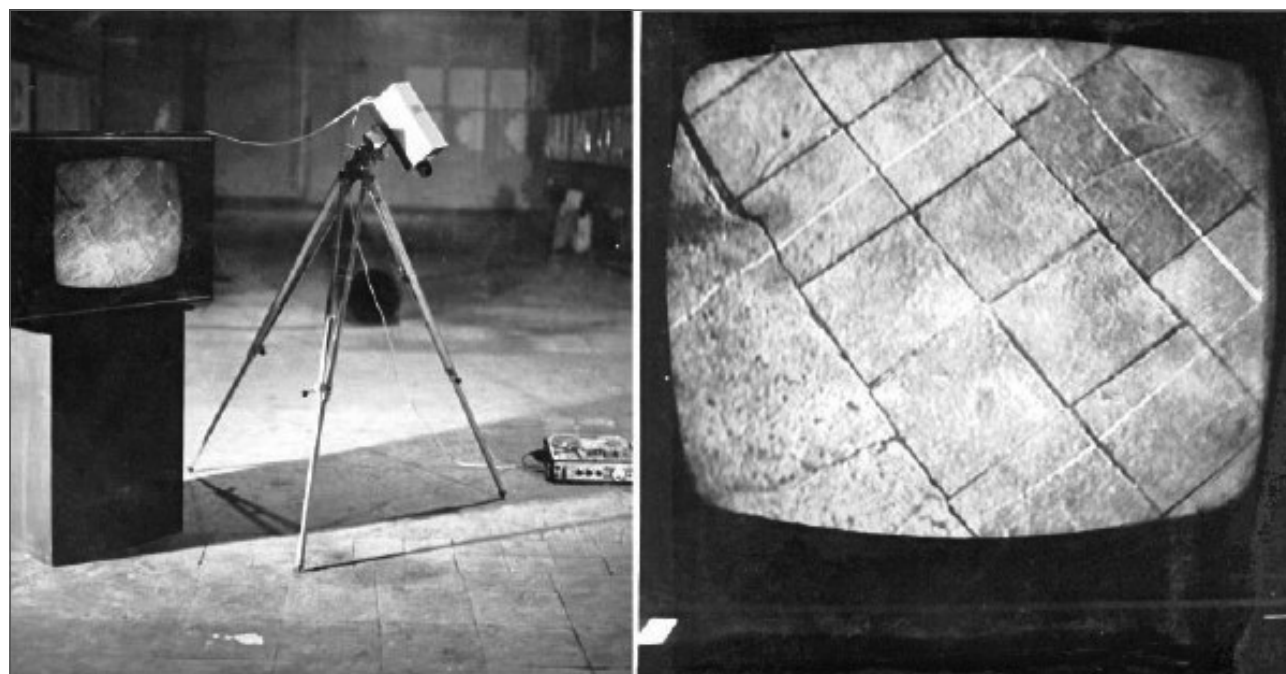
A.M.: W Lublinie znajdowałem się na zewnątrz galerii, niemniej jednak byłem widoczny, ponieważ oświetlała mnie dodatkowo silna żarówka. Był to jakby moment konfrontacji moich działań z widzem, gdyż kamera przekazywała obraz do galerii. Natomiast w Osiekach, mimo że byłem odcięty od publiczności, obraz na monitorze mógł sugerować miejsce mojego pobytu.

W 1981 roku, w Łodzi, niezwykle istotna dla mnie sytuacja wydarzyła się podczas „Konstrukcji w procesie”. Wykonałem wówczas pracę „Transmisja rzeczywistości”, która była przede wszystkim zrealizowana dla potrzeb filmu „Konstrukcja w procesie” w reżyserii Józefa Robakowskiego.

Video spełniało tutaj rolę równie ważną jak film, dźwięk, relief czy fotografia. Na posadzce fabryki, gdzie mieściła się wystawa, wyznaczyłem kredą prostokąt. W tym czasie były uruchomione: kamera filmowa, kamera video, magnetofon i aparat fotograficzny. Na wyznaczony prostokąt wylałem masę gipsową, którą niezwłocznie po stężeniu oderwałem od posadzki, po czym odwróciłem ją. Było to odbicie reliefowe. Potraktowałem je jako matrycę, nakładając na nią warstwę farby akrylowej. Na formę nałożyłem duży arkusz białego papieru i odbiłem wizerunek posadzki. Była to transmisja graficzna. Na monitorze znajdował się obraz posadzki – była to transmisja video. Dźwięk towarzyszący akcji w formie taśmy magnetofonowej, naklejonej na płótno, był transmisją dźwiękową. Film 16-milimetrowy, dokumentując tę akcję, spełniał rolę zapisu – transmisji filmowej. Później, przez cały rok 1982, wysyłałem zdjęcie w formie pocztówki, które stanowiło obraz z transmisji video, do tych artystów, którzy brali udział w „Konstrukcji w procesie”. Pocztówka zawierała tekst „I’m not tired”. Sto pocztó-

wiek z zaznaczoną datą i kolejnym numerem wysłałem w świat. Był to fakt informujący o moim istnieniu i działaniu. Część trafiła do adresata, część do kosza cenzora. Pierwsza pocztówka została wysłana do Beuysa, co zbiegło się z decyzją przeznaczenia numeru „Sztuki”, poświęconej m.in. jego twórczości, na przemiat. Nie zdążyłem zapytać, czy dotarła do adresata. Beuys zmarł.

czerwiec 1987



Ilustracja 163. Antoni Mikołajczyk, „Transmisja rzeczywistości”, 1981

Rozmowa z Andrzejem Paruzelem

Tomasz Samosionek: Na początku naszej rozmowy chciałbym zapytać o konkretne obszary twoich pierwszych prób penetracji rzeczywistości przy użyciu video z połowy lat 70. Co wyróżniało twoje prace? Jakie elementy rzeczywistości badałeś? Które prace z tego okresu uważasz za najistotniejsze? Jaki wpływ na twoją twórczość miała współpraca z Warsztatem Formy Filmowej?

Andrzej Paruzel: Swoją wypowiedź chciałbym poprzedzić krótkim komentarzem, który jest ściśle związany z moimi pracami z lat 70. Moja aktywność na polu video wiąże się z dwoma okresami: pierwszy przypada na lata 1976–1979, drugi na lata 1983–1987. Pierwszy moment jest dla mnie okresem najistotniejszym, gdyż wtedy byłem skupiony na video jako podstawowym medium mojej pracy. Zacznę może od ostatniego pytania z tych, które mi zadałeś. Określi to niejako moją pozycję i rangę video w działalności Warsztatu. Wpływ prac w ramach tej grupy na moją postawę twórczą był bardzo duży, chociażby ze względu na fakt, że zaczynałem wtedy swoje studia w Szkole Filmowej. Byłem już co prawda po studiach na Uniwersytecie Warszawskim i zajmowałem się fotografią eksperymentalną od kilku lat, jednak to Łódź, w Warsztacie Formy Filmowej spotkałem takie indywidualności jak chociażby Józef Robakowski. Wywarł on na mnie duży wpływ, czego nigdy nie ukrywałem. Można więc powiedzieć, że pierwsze moje realizacje zawierają elementy poszukiwań, które typowe były dla prac członków Warsztatu, a więc zarówno dla Robakowskiego, jak i Bruszew-

skiego, Kwieka, Wałki. Wiele nagrań w latach 1976–1977 w Łodzi zrealizowałem w towarzystwie i przy współudziale właśnie tych kolegów. Moment ten wydaje mi się niezwykle istotny ponieważ wspólna praca dopingowała nas do dalszych działań, do powstania nowych realizacji. Pewna zbieżność tematyczna zainteresowań członków Warsztatu jest więc bezdyskusyjna. Jako młody człowiek musiałem zapewne temu ulec, co uważam za rzecz normalną i typową. Trzeba przy tym pamiętać, iż był to praktycznie ostatni moment działalności Warsztatu, dla którego nie było już konkretnego miejsca w Szkole Filmowej, tak jak to było wcześniej, za czasów rektora Kotowskiego, który w ramach działalności koła naukowego przyznawał środki na te realizacje. Około 1977 roku zacząłem bardziej precyzyjnie określać swój obszar zainteresowań video. Myślę, że prace, które powstały w tym czasie były pracami bardzo moimi. Zostały one opisane w katalogu do wystawy „Video-instalacje”, która odbyła się w Domu Środowisk Twórczych w Łodzi w grudniu 1978. Katalog ten zawiera wszystkie moje najważniejsze prace z tego okresu z wyjątkiem akcji przeprowadzonej w Akademii Muzycznej w Warszawie, która nota bene została skatalogowana i pokazywana w Amsterdamie na meetingu „Słowa i praca”.

Pierwsze moje prace sprowadzały się głównie do cyklu „Sytuacje video-fotograficzne”. Zrealizowałem go szereg razy w takich miejscach, jak np. studio telewizyjne, galeria, ulica itd. Cykl dotyczył badania medium video wobec fotografii, którą wykorzystywałem w niektórych realizacjach. Realizacje późniejsze