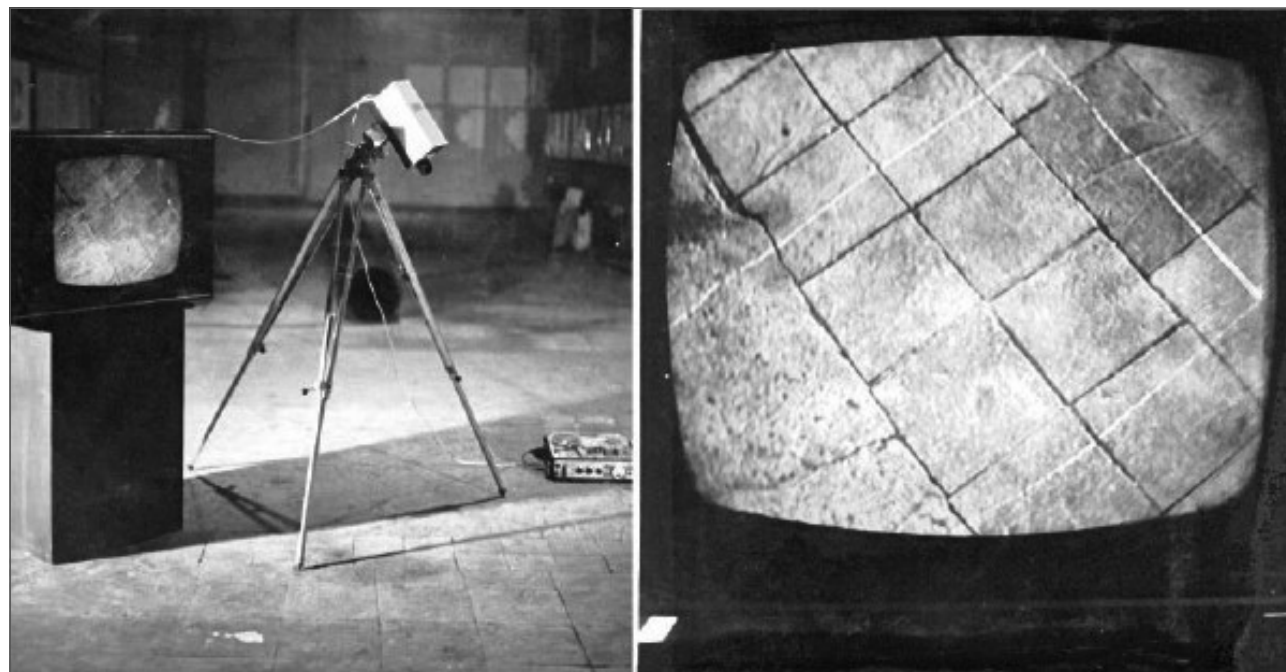


wiek z zaznaczoną datą i kolejnym numerem wysłałem w świat. Był to fakt informujący o moim istnieniu i działaniu. Część trafiła do adresata, część do kosza cenzora. Pierwsza pocztówka została wysłana do Beuysa, co zbiegło się z decyzją przeznaczenia numeru „Sztuki”, poświęconej m.in. jego twórczości, 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 chciałem 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. Zaczęć 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, Waśki. 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



Ilustracja 164. Andrzej Paruzel, wystawa „Video-instalacje”, Dom Środowisk Twórczych, Łódź 1978

opierałem wyłącznie na video. Najważniejszy ich sens to była „sytuacja instalacyjna”. Moja obecność wśród instalacji była w tym czasie pierwszą i jeszcze intuicyjną próbą określania charakteru moich prac. A więc obecność człowieka w instalacji, w zespole transmisji. Chciałbym podkreślić jedną rzecz. Otóż prace te powstały na gruncie Szkoły Filmowej, a więc w miejscu, gdzie problem przestrzeni, którego starałem się niejako dotknąć, zbadać przez złożony układ kamer i monitorów, był jednym z podstawowych problemów inscenizacyjnych filmu oraz telewizji. Jest to bardzo istotne, ponieważ prace te powstawały przy użyciu zupełnie odmiennych od tych ogólnie przyjętych sposobów czy metod prezentacji i realizowania widowiska telewizyjnego, planu filmowego, ruchu aktora przed kamerą. Prace te określały miejsce człowieka w przestrzeni i jej analizę za pomocą kamer z pełną świadomością

mością mojego „ja” w przestrzeni, którą ograniczam podczas transmisji. Postawa ta dotyczy wszystkich moich *performances* z tego okresu. „Sytuacje video-fotograficzne” były prezentowane podczas festiwalu studenckiego w Cieszynie, podczas Dni Szkoły Filmowej w Łodzi, na wystawie w Paryżu, po czym kilkakrotnie powtarzałem tę pracę przy różnych dokumentacjach czy meetingach jako czystą instalację. Właśnie wtedy cała moja aktywność poszła w stronę instalacji, a nie video zapisów. W tym czasie zdałem sobie sprawę, że to, co jest największym atutem video, to możliwość obserwacji przestrzeni kamerą z jednoczesną obserwacją jej odwzorowania na monitorze, umieszczonym w tej samej przestrzeni lub w jej bezpośredniej bliskości. Intrygujące jest również użycie tego medium jako zapisu natychmiast odtwarzanego. Zapis często bardzo intymny, mający



Ilustracja 165. Andrzej Paruzel, wystawa „Video-instalacje”, Dom Środowisk Twórczych, Łódź 1978

zupełnie inny charakter niż zapis telewizyjny. Jedynym wspólnym dla nich elementem jest taśma magnetyczna, natomiast wszystkie pozostałe czynniki były całkowicie odmienne.

T.S.: Wróćmy jednak do świadomości twórczej, która stała za tymi działaniami.

A.P.: Myślę, że ta świadomość wynikała z kontaktów z Warsztatem, gdzie koledzy mieli już za sobą kilka lat badań w obszarach filmu strukturalnego. Ja starałem się realizować instalacje. Obok Bruszewskiego i Kołodrubca, który w zasadzie poświęcał się teoretycznym działaniom w tych kwestiach, ale i to w końcu zarzucił, moje prace były jedynymi *stricte* instalacjami. Podobnymi kwestiami zajmował się w swojej twórczości. Wojciech Bruszewski, którego prace bardzo cenię i uważam za najistotniejsze dla sztuki medialnej i dzia-

łań video w Polsce. A jakie elementy rzeczywistości badałem? Na to pytanie odpowiada katalog wystawy „Video-instalacje”. Badałem możliwości medium, relacje jakie zachodzą między transmisją a rzeczywistością. W pewnym sensie przykładem na ten element mojej pracy jest instalacja „Odwrócenie” z roku 1977, kiedy to zespół transmisji ustawiony jest w taki sposób, że wierny obraz rzeczywistości, przedstawiony na jednym z monitorów, otrzymywany jest poprzez dwukrotne zanegowanie. Jednak pracami, które są najbardziej znane i dla mnie najistotniejsze były realizacje: „Trójkąt” oraz „Prostokąt”. Te dwie instalacje w efekcie zajmują się problemem przedstawienia pozornej rzeczywistości, która jest zbudowana z rzeczywistości naturalnej i z rzeczywistości telewizyjnej, dając efekt dwóch figur przystających do figury wyjściowej. Istotą tych prac jest również to,

że zostały sfotografowane i funkcjonują jako prace same w sobie również na odbitce fotograficznej. Ten element mojej estetyki jest zbliżony do minimal artu. Użycie transmisji video było pewnym novum w obszarze działań Warsztatu, które sprowadzały się przede wszystkim do zapisów, notatek, działania w rejonach pozaestetycznych, wynikających jeszcze z tradycji konceptualnej.

W katalogu znajdziemy także opis instalacji „Video-środek”. Praca ta jest jedną z kilku, w których poprzez fenomen działania sprzętu video starałem się badać określone możliwości człowieka – w tym wypadku intuicję i percepcję. Ten kierunek był często prezentowany przez Józefa Robakowskiego i w pewnym sensie ta praca zbliżona jest do jego zapisów tego typu. Praca ta posiadała swoją wersję w filmie prezentowanym w Amsterdamie w 1979 roku. W pewnym stopniu stanowi ona pomost pomiędzy następnymi pracami, które funkcjonowały wyłącznie w obecności człowieka – obserwatora. Taką realizacją jest instalacja „Dopełnienie” z 1978 roku, która początkowo była przeze mnie traktowana w kategoriach czysto estetycznych i stanowiła kontynuację „Trójkąta” oraz „Prostokąta”. Pokazywałem ją jako formę laboratorium. Praca ta stanowi więc przejście do działań laboratoryjnych charakterystycznych dla prac z lat 1978–1979. Następnym dokonaniem tego typu były prace organizowane w zespołach osób. Było to doświadczenie z Dziekanki oraz akcja przeprowadzona w Akademii Muzycznej w Warszawie. Ponieważ ich opisy nie figurują w żadnym katalogu, postaram się je przybliżyć. Otóż w dwóch studiach znajdowały się figury geometryczne zbudowane z papieru i każdej figurze, na partyturze, przypisany był określony dźwięk. W momencie, kiedy osoba przenosiła z jednego studia do drugiego jedną z tych figur – dźwięk również był przenoszony

do studia drugiego na skutek działania miksera w reżyserce. W momencie, kiedy w pierwszym studiu były wszystkie figury, równocześnie słycać było wszystkie odpowiadające im dźwięki: niskie, średnie i wysokie podczas gdy w studiu drugim była cisza. Uczestnik działania miał za zadanie wejść do pierwszego studia i przenieść do drugiego bryłę i zbudować w nim np. konstrukcję o kształcie litery E i dźwięku wysokim. Akcję tę przeprowadziłem z czterema osobami: z licealistą, psychologiem, dzieckiem i matematykiem. Każda z tych osób otrzymała podobne polecenia, a jej zachowanie rejestrowałem na video. Po czym następowała druga część akcji, kiedy jej uczestnicy mogli obejrzeć sposób konstruowania kompozycji dźwiękowo-przestrzennej. Mogli też zaobserwować w pewnym sensie swoją konstrukcję wewnętrzną, to jest np. reakcję na dźwięk, przestrzeń, na pewne mentalne odruchy wynikające z pomyłek, z sytuacji stresowej, kiedy nie potrafili odróżnić czy odnaleźć kształtu określonej bryły, potrzebnej im do danej konstrukcji. Praca ta w swoich założeniach, zakładała logiczną, wręcz matematycznie poukładaną, konstrukcję, ale tego typu działanie mogło być przenoszone na sytuacje bardziej ekspresyjne i funkcjonować jako działanie audiowizualne np. dla dzieci. Wtedy polecenia mogły brzmieć: „Zbuduj konstrukcję najwyższą, jaką możesz” lub „Zbuduj konstrukcję taką, jaką najbardziej Ci się podoba” itp. Pracę tę prezentowałem w postaci projekcji na dwa monitory we wrześniu 1979 roku w Amsterdamie w galerii De Appel. Mówię o tym, gdyż projekcja ta była dla mnie bardzo istotna. Sądzę, że również dla galerii. Nastąpiła wówczas zmiana koncepcji jej funkcjonowania. Manifest opublikowany w pierwszym piśmie tej galerii koncentrował się wokół problemu komunikacji pomiędzy artystami, a przede wszystkim ich wspólnego procesu

działania. Sądzę, że moje działanie, a później działania Zespołu T, włączyły się do tego nowego programu.

Czas może, aby powiedzieć coś na temat świadomości, która stała za tymi procesami. Otóż pierwsze realizacje z lat 1976–1977 i z początku 1978 roku funkcjonowały w obszarze działań medialnych. Były podbudowane myśleniem strukturalnym i minimalistycznym. Natomiast późniejsze zakładały obecność uczestników w działaniu, związane były ze sztuką socjologiczną, gdzie video pojawia się jedynie jako forma zapisu, służąca badaniu zachowań ludzi. W nich moja świadomość artystyczna przeszła ewolucję. Można powiedzieć dalej, że prace wykonywane w grupie osób w końcu przemieniły się w działalność w Zespole T, którego funkcjonowanie było podmiotem i przedmiotem wszelkich akcji. Z kolei moje prace przekształciły się w działanie koluszkowskie, z którego powstał film – zapis video. Treść tego filmu, koncepcja pracy, wynika z przeobrażeń, jakie dokonywały się w moich video-instalacjach. Tak więc, rozpocząłem pracę (percepcyjną i estetyczną) w obszarze medialnym. Później praca ta przekształciła się w formę laboratorium (doświadczeń audiowizualnych w grupach osób). Pragnę tutaj zaznaczyć, iż pierwsze moje prace były realizowane równoległe z pracami fotograficznymi. Przykładem może być praca „6 sekund” z 1977 roku. Chciałbym tutaj podkreślić pomoc i zaangażowanie Małgorzaty Paruzel, która od początku towarzyszyła mi we wszystkich realizacjach i była pierwszym uczestnikiem wszystkich prac przeze mnie aranżowanych. Wymienione wyżej przeze mnie prace, są dla mnie najważniejsze. Powstało jeszcze wiele innych zapisów, które zostały wykonane na magnetowidach szpulowych i nie były później nigdy odtwarzane. Jeden z takich zapisów zrealizo-

wałem z Pawłem Kwiekim podczas wspólnego trzydniowego stażu w 1977 roku.

T.S.: Najważniejszym modułem w twoich pracach z lat 70. był człowiek lub raczej grupa ludzi. Dlaczego po pracach dotyczących zagadnień np. filmu strukturalnego nastąpił zwrot w kierunku człowieka?

A.P.: Niewątpliwie wynikało to z całościowej koncepcji sztuki, która w tym czasie zaczęła funkcjonować. Działania medialne w pewnym momencie przestały być istotne, i generalnie sztuka z drugiej połowy lat 70. zaczęła zmierzać ku stanowi zerowemu. Rozpoczęły się nowe poszukiwania. Wzrastała chęć do powrotu w obszar działań czysto estetycznych i ekspresyjnych. Sytuacja sztuki socjologicznej była również schyłkowa.

T.S.: Polska sztuka video rozwijała się obok wielkich światowych realizacji i nurtów. Często niezależnie od nich dokonywała eksperymentów daleko wyprzedzających przemyslenia innych. Czy z perspektywy twoich bogatych kontaktów ze sztuką video na świecie możesz powiedzieć, że polskie dokonania w tym medium posiadają swój własny charakter?

A.P.: Otóż grupa ludzi, która zajmowała się video w Polsce pochodziła przede wszystkim z Warsztatu Formy Filmowej. Ludzie ci mieli za sobą profesjonalne studia filmowe lub je odbywali. Nieco inaczej przedstawiała się sprawa z artystami zachodnimi. Byli to najczęściej ludzie kompletnie nie związani z filmem, a więc plastycy, poeci, nauczyciele historii sztuki, muzycy. Ale nie filmowcy! Sprawy związane z rozumieniem montażu filmowego, istoty ścieżki dźwiękowej w obrazie itd. dla nas odpadały. Mieliśmy za sobą pełne przygotowanie w tych dziedzinach z racji

killkuletnich studiów w Szkole. Oni natomiast musieli te sprawy poznawać od zera i stąd ich prace niejednokrotnie posiadały piętno pewnej laboratoryjności. Brak jakichkolwiek obciążeń, związanych z perfekcyjnością wykonywanych prac, spowodował nasze bardziej świadome wyprawy w rejony sytuacji zero-medialnych. Niewątpliwie jest to najbardziej widoczne w działaniach Bruszewskiego. Jego taśmy z lat 1976–1977 poprzez swoją perfekcję i czystość struktury stały się mistyczne, wysublimowane. Podobne zjawisko można zaobserwować w przypadku krótkich działań-zapisów „Czynności” Józefa Robakowskiego, czy też w prostocie i świeżości prac Bendkowskiego. Osobną grupę stanowią realizacje Pawła Kwieka zachwycając swoim absurdem, telewizyjną wariacją, lecz jednocześnie także filozoficzną głębią. Dotyczy to również doskonałych nagrań i instalacji video Ryszarda Waśko zrealizowanych w Łodzi jak również w galerii m w Bochum. Generalnie mówiąc, to sytuacja polska była zbyt słaba, żeby mówić o jakimś wyraźnym nurcie tej sztuki. Trzeba jednak zaznaczyć niezwykle istotne miejsce Warsztatu Formy Filmowej na mapie światowych osiągnięć w dziedzinie fotografii, filmu czy też sztuki video.

Najistotniejszy wydaje się tutaj aspekt czystości estetycznej prac Warsztatu związanej ze strukturalizmem i minimal artem. Moje prace fotograficzne i realizacje video gdzieś w tym wszystkim się mieściły. Niestety, poprzez sytuację stanu wojennego wiele bezcennych prac, inicjatyw i akcji przepadło. Wielka szkoda, że dokonania sztuki polskiej z początku lat 80. nie zostały udokumentowane na kartach światowej historii sztuki. W tamtym czasie następowało przejście do sytuacji opartych o estetykę ekspresji i symboliki, czyli tego, co w tej chwili w sztuce jest aktualne.

T.S.: W swoich wypowiedziach niejednokrotnie dzieliłeś swoją pracę z video na dwa etapy. Na czym polega ten drugi etap i co jest jego zasadniczym motywem?

A.P.: Od pięciu lat realizuję jako główny motyw instalacje. Są to instalacje czysto plastyczne. Ostatnio używam w nich video, lecz jego funkcja jest zupełnie inne niż poprzednio. Używam video jako brył i jako obiektów, które emanują światło, kolor i dźwięk, wszystko to, co sensualne. Używam ich również dlatego, że obecność telewizora jest elementem naszej cywilizacji, a więc używam je nie po to, aby badać to medium, ale by pokazać, co ono w naszej kulturze i historii znaczy. Używam ich jako pewnych fragmentów i odłamków naszej cywilizacji. Tak jak fragment skały z kolumny greckiej znaczy co innego niż zwykły kamień z pola. W tym sensie prace te nie powinny być określone i teoretycznie domawiane, ponieważ one same potrafią się bronić i w związku z tym wolałbym, aby w tym wypadku obserwować instalacje i samodzielnie je interpretować. Jedną z takich prac jest instalacja wykonana w kwietniu 1987 roku w Galerii Wschodniej w Łodzi.

T.S.: Czy pomimo ciągłego postępu technologicznego w zakresie elektronicznego zapisu obrazu nie należy obserwować stopniowego odwrotu niektórych artystów od tego medium? Jeżeli tak, to co może być przyczyną tych tendencji?

A.P.: Uważam, że najciekawsze realizacje w sztuce video zostały zrealizowane przez dojrzałych artystów działających jednocześnie w wielu innych mediach. Do takich postaci należy oczywiście Paik, Vostell czy Viola, który jest może jednym z nielicznych znanych i wielkich artystów światowych opierających się na video. W związku z tym nie oczekuję



Ilustracja 166. Andrzej Paruzel, „Sznurwadła w kolorze zieleni weneckiej”, 1987

bezpośredniej relacji pomiędzy ostatnimi rozwiązaniami w elektronice a sukcesami w sztuce. Wręcz odwrotnie! Uważam, że nie można mówić o odwracaniu się od video. Ruch ten raczej się rozszerza. Pojawiają się twórcy pracujących wyłącznie w tym medium. Ich prace są może jeszcze nie tak dojrzałe i nie ta istotne, jak np. realizacje Paika, natomiast proponują nową estetykę. Takim twórcą, którego znam i bardzo cenię, jest Marcel Odenbach. Twórcy dojrzały, którzy nagłe porzucili pracę z video, zajęli się zupełnie innymi problemami. Pozostawili oni jednak po sobie realizacje będące podwalinami dalszych badań i penetracji. W obecnej chwili nastąpiło gwałtowne zainteresowanie „świeżością ekspresji” w instalacjach video. Znajduje to swój wyraz w obecności instalacji w wielu muzeach. W polskiej sztuce video nie można wskazać jakiegoś wyraźnego nurtu. Sądzę, że jeżeli mógłbym coś przewidzieć w rozwoju ruchu

video, to ożywienie się działań instalacyjnych z wykorzystaniem video jako „światła elektronicznego”, pewnego elementu czasów elektronicznych.

Jestem zdecydowanym przeciwnikiem uznawania filmów robionych techniką video za obszar sztuki video. Jest to zupełnie inny problem, niestuszenie podłączany pod coś, co jest związane ze sztuką video. Grupa ludzi, która wykonuje zapisy kamerami typu VHS, po prostu nie robi sztuki (podobnie traktuję tzw. video clipy). Też robię zapisy video, ale są to raczej filmy o sztuce, natomiast nie ma to nic wspólnego z obszarami najbardziej mnie interesującymi.

listopad–grudzień 1987