

POLEMIZOWAŁ Z KAŻDĄ FORMĄ.....

ROZMOWA Z JAROSŁAWEM KOZŁOWSKIM

Monika Czerobska: Andrzej Bereziański był związany z galerią „Akumulatory 2”. Może przybliży Pan moment powstania i rozpoczęcia działalności tej galerii?

Jarosław Kozłowski: Prowadziłem zajęcia na Uniwersytecie z Technik Sztuk Plastycznych. Było tam kilku studentów zainteresowanych bardziej problemami współczesnej sztuki, niż dawnymi technikami malarskimi. Dlatego też, były to zajęcia, na których przede wszystkim rozmawiało się o sztuce. Paru osobom spodobał się pomysł założenia galerii niezależnej. Poprzez stukanie do różnych drzwi okazało się, że Zrzeszenie Studentów Polskich posiadało niewielkie pieniądze na działalność kulturalną. Pozwolono nam działać w klubie Akumulatory. Na początku to było dzielenie miejsca z dyskotekami, przez co prawie przed każdą wystawą trzeba było ponownie malować salę.

MCz: Z tego też chyba powodu wystawy trwały tylko trzy albo cztery dni.

JK: Cały czas były problemy tym miejscem. Być może przyczyną była zaszłość moich perypetii ze strukturami bezpieczeństwa. Na każdych wystawach, które wtedy w Polsce były, pojawiali się różni, podejrzani panowie. Gdy mnie któryś tam raz z rzędu przesłuchiwali informowali, że zrobiłem interesującą wystawę, w Warszawie lub w Gnieźnie. W „Akumulatorach” pokazywaliśmy wielu artystów, również ze świata. Byli to artyści z listy NET, z którymi nawiązaliśmy kontakt przez manifest NET.

MCz: Sama działalność „Akumulatorów” nie miała związków z uczelnią?

JK: Nie, ona była przez uczelnię bardzo źle postrzegana, tak jak ja wówczas byłem źle postrzegany. Kontakt z uczelnią zawiązały „Akumulatory”, gdy zostałem rektorem, a właściwie jak ogłoszono stan wojenny, wówczas zakazano wszelkiej działalności. ZSP wycofało się ze swojej dotychczasowej funkcji. Ich protektorat był wcześniej potrzebny, aby można było np. drukować zaproszenia, czy plakaty. W czasie stanu wojennego byłem jeszcze rektorem, więc przejąłem wszystkie galerie w Poznaniu pod parasol szkoły: ON, Wielka 19 i galerię Kontakt. Wszystkie te galerie były wówczas alternatywne.

MCz: Działalność galerii „Akumulatory” trwała 10 lat.

JK: Do 1982 roku. W stanie wojennym w ogóle nie można było niczego robić. Szkoła została zamknięta na trzy miesiące, galerie były również zamknięte.

MCz: Jaki był pana związek ze Związkiem Polskich Artystów Plastyków?

JK: Układ był tylko raz. Wiązało się to z działalnością NET-u, u mnie w mieszkaniu nazywało się to NET - PIERWSZY ODBIÓR. Trzy czy dwa miesiące po najściu pracowników Urzędu Bezpieczeństwa w klubie związków twórczych zrobiłem NET –

DRUGI ODBIÓR. Odbywało się to pod doraźnym parasolem ZPAP i zorganizowane zostało tylko na jeden wieczór. Odbyło się to również w związku z wystawą galerii Art & Projekt z Amsterdamu, która miała bardzo ważne znaczenie, nie tylko dla sztuki konceptualnej.

Wystawie tej towarzyszył zawsze biuletyn i wydruki, które były pokazywane na wystawie.

MCz: Jakie były początki znajomości Pana z Andrzejem Bereziańskim?

JK: Jeszcze ze szkoły. Andrzej był dwa lata wcześniej.

MCz: Jeszcze w czasie studiów został asystentem u prof. Tadeusza Brzozowskiego, jednak dwa lat później został wyrzucony. Jak czuł się Andrzej w środowisku akademickim z jego duszą outsidera?

JK: Czuł się chyba dobrze, głównie dlatego, iż sam Brzozowski był dość otwartą osobowością. Sam Andrzej chyba czuł się tam dobrze, na ile dobrze można było czuć się w dosyć konserwatywnym środowisku jakie tworzyła Szkoła. W czasie kiedy był asystentem zrobił wystawę w Auli ASP.

MCz: Kiedy rozpoczęły się zainteresowania Bereziańskiego konceptualizmem i czy można zaliczyć go do grona artystów konceptualnych?

JK: Oczywiście mieścił się w tych kategoriach. Są różne sposoby myślenia o sztuce konceptualnej. W moim przekonaniu Andrzej jak najbardziej był artystą konceptualnym, bo w jego sztuce idea była niezmiernie ważna. To ona właściwie stanowiła o różnorodności jego prac. On nie opracowywał żadnej stylistyki, która byłaby spójna, właściwa, rozpoznawalna dla Andrzeja Bereziańskiego. Zmieniał je ze względu na idee, ze względu na koncepcje. Wydaje się, że można by to traktować jako pewien swoisty wyróżnik pewnej postawy konceptualnej. Zresztą tutaj bardziej można mówić o pewnej postawie konceptualnej, a nie o sztuce konceptualnej. To postawa stanowiła o tym, że można było to sytuować w takim kontekście.

MCz: Wystawa „Refleksja konceptualna w Polsce” w Zamku Ujazdowskim wzbudziła dużo kontrowersji. Początkowo Pan był pomysłodawcą, jednak w ostateczności kuratorem został Paweł Polit. Kogo innego wybrałby Pan dodatkowo na tę wystawę?

JK: Wcześniej udało mi się zrealizować wystawę Włodka Borowskiego, potem Jerzego Rosołowicza. Realizację wystawy „Refleksji konceptualnej” po pięciu latach od powstania projektu zdecydował się kontynuować Paweł Polit. Oczywiście trochę ją rozszerzył, ale w moim przekonaniu dokonał bardzo interesujących wyborów. Mimo, że ją poszerzył, okazało się, że jeszcze wielu artystów uważa siebie za konceptualistów.

MCz: Kogo jeszcze chciałby pan tam umieścić?

JK: Z pewnością Rosołowicza, Włodka Borowskiego, czy Jurkiewicza umieściłbym w dużo szerszym zakresie niż byli zaprezentowani na wystawie. Nie było wcześniej takiej wystawy, która by dotyczyła tego zagadnienia. To była pierwsza wystawa próbująca objąć zagadnienie sztuki konceptualnej. Paweł Polit miał duży problem z wyborem artystów.

MCz: Na wystawie znalazł się również Andrzej Bereziański. Poza postawą konceptualną można jeszcze stwierdził, iż prezentował również postawą anarchistyczną?

JK: Podobnie, jak anarchistyczna postawa prezentowana była przez ruch Fluxus. Z tego punktu widzenia postawa Bereziańskiego również mogła być brana pod uwagę.

MCz: Niektóre prace np. „Płomienie” były wystawiane „byle jak”, jakby ich materialna wartość nie miała znaczenia. Jednak ta postawa antyformalna nie jest do końca spełniona, gdyż te prace są dość estetyczne, działają wizualnie, chociaż są tworzone na szarym, lichym papierze.

JK: Nasza świadomość dotycząca estetyki jest niezwykle szeroka i czasami nie można znaleźć wartości, które nie działałyby estetycznie.

MCz: Nastąpiło wówczas pewne przewartościowanie.

JK: W swoich poszukiwaniach konceptualnych chętnie odnosiłem się do tego co było dużo wcześniej, czyli do filozofii. Pojawiła się ona w kontekście dyskusji o naturze uniwersaliów, które początkowo istniały tylko w umyśle i z tego punktu widzenia jest zbieżność między poglądem konceptualnym w filozofii a poglądem konceptualnym w sztuce. Sztuka jest przekazem obiektywnym, istniejącym poza umysłem, ale to umysł nadaje status, czy raczej praca artysty nadaje status sztuki. Byłoby to zgodne z antyformalistycznym podejściem do sztuki. Wówczas nie jakość wizualna przedmiotów odgrywa pierwszorzędą rolę, ale myśl, czy też wola, która ten przedmiot formułuje. Wtedy powoduje usytuowanie tego przedmiotu w zbiorze, który nazywa się „sztuką”.

MCz: Następuje wówczas zredukowanie formy do minimum, gdzie nie odgrywa już ona głównej roli. W ten sposób konceptualizm próbował zamknąć rozwój rozważań w sztuce nad formą?

JK: Nie do końca. Ona uświadomiła, że forma jest tylko składową, tylko częścią, która stanowi o jakościach sztuki.

MCz: Rozważania nad sztuką próbowały odkryć jej granice, teraz należy ponownie te granice przekroczyć. Czy konceptualizm nadal istnieje?

JK: Postawa konceptualna jest wciąż obecna w wielu realizacjach młodych artystów. Aspekt ten przejawia się w bardzo różnych formach, on właściwie dotyczy nie tyle obiektów sztuki, ale sposobu myślenia o sztuce, postawy wobec sztuki. Wychodząc od platońskiej filozofii,

czy istnieje coś bez naszej woli, czy też umysł tworzy sztukę, czy przedmiot przywołany umysłem istnieje obiektywnie, czy dopiero my go tworzymy? Gdy czyta się teksty o interpretacji, o tworzeniu tekstów literackich poprzez ich lekturę, wydają się one bardzo zbieżne. Dowodzi on, że dopiero lektura czyni tekst literacki, jego interpretacja jest właściwie spełnieniem.

MCz: Dzieło konkretyzuje się w umyśle odbiorcy.

JK: Sztuka jest językiem, w pełni konstytuuje się w trakcie komunikacji.

MCz: Jak odbierany był konceptualizm?

JK: Początkowo źle. Pojęcia artysty konceptualnego używało się jako inwektywy, często sam tego doświadczałem. Później dopiero wzrosło nim zainteresowanie.

MCz: Artyści sami komentowali swoje dzieła.

JK: Nie było innej możliwości, nie było krytyki dzieła, która byłaby tym zainteresowana. Pojawia się już na wystawie u Pawła Polita problem mieszania pojęcia awangardy czy też sztuki medialnej, z Warsztatem Formy Filmowej wychodząc z konceptualizmu.

MCz: Pojęcie nowej awangardy wysunął Jerzy Ludwiński?

JK: Pojęcie neoawangardy czy też trzeciej awangardy jest znacznie szersze, zawiera w sobie bardzo różne postawy, czy też bardzo różne artykulacje. Były one związane z myśleniami określanymi mianem konceptualne, bądź określane jako medialne. Były to bardzo różne formy wyrazu, co również wyróżnia te postawy, które za tym szerokim pojęciem awangardy się kryły. Ludwiński rzadko używał pojęcia sztuki konceptualnej, bardziej posługiwał się pojęciem sztuki pojęciowej.

MCz: Jak w tym wszystkim umieścić pojęcie sztuki niemożliwej?

JK: Sztuka niemożliwa była pewnym przypadkiem, przypadkiem sztuki pojęciowej.

Kontekst jest to rozpoznanie zasad języka tamtego czasu, pewnej świadomości.

MCz: Intelktualiści w licznych wystąpieniach zdecydowanie opowiedzieli się przeciwko polityce Partii, czy można stwierdzić, że artyści uciekli wówczas w sztukę, nie podjęli się jej bezpośredniej krytyki?

JK: Istniały wówczas dwa rodzaje obiegu sztuki: jeden oficjalny, funkcjonalny i drugi obieg, trochę undergrandy, alternatywy, który spełniał się w strukturach nie związanych absolutnie ze sceną oficjalną. Stąd cały ten ruch galerii niezależnych, alternatywnych, czy też autorskich. Bezpieczna abstrakcja emocjonalna, czy też abstrakcja liryczna, stanowiła pewnego rodzaju łatwo kontrolowaną enklawę. Traktowane to było jako rodzaj szyldu manifestującego otwartość władzy. W galeriach alternatywnych zdarzały się artykulacje bardzo różnorodne, łączne z tymi, które mogły być postrzegane jako analogiczne do tego, co działo się na scenie

oficjalnej. Sama postawa czy wybór miejsca był aktem politycznym. Analizując to ze względu na pewne wartości etyczne, wybór ten sytuował artystę w obozie przeciwnym wobec władzy. Z punktu widzenia polityki kulturalnej, sztuka pełniła funkcję propagandową, w bardziej lub w mniej oczywisty sposób. Nawet jeżeli propagowała abstrakcję liryczną, była nośnikiem pewnych treści, rodzajem pewnego komunikatu stanowiącego np. o obrazie władzy w danym okresie, o kompetencjach władzy, o jej otwartości. Decyzje o wyborze miejsca na wystawę określało postawę, która nie akceptowała manipulacji, czy używania sztuki do emblematyzacji wydarzeń politycznych. Często rozważania, które skupiały się na rozstrzygnięciach pozornie formalnych były antysystemowe, ponieważ stwarzały wobec sztuki, pojmowanej jako narzędzie propagandy ideologicznej partii, pewną alternatywę. Nie podlegały one regułom gry, które podlegały zasadom funkcjonowania tamtej sztuki. Wymykały się im, były niezależne. Pojęcie niezależności od działania politycznego było niepożądane dla tamtego systemu. Sztuka stanowiła manifestację niezależności. Działo się tak, że względu na przypisywanie sztuce funkcji wulgarnie propagandowej w okresie strukturalizmu. Wszelkie formy aktywności, które nie podlegały emblematycznym funkcjom, były wyrazem postawy politycznej. Samo już pojmowanie sztuki, jako obszaru aktywności niezależnej od kontekstu politycznego, było postawą polityczną. Kiedy ja używałem w pracach, takich sloganów jak: sztuka poza kontekstem politycznym „Zielona ściana”, wówczas oczywiście grałem z polityką, z oficjalnym programem kultury, kontrolowanym czy też promowanym przez Ministerstwo Kultury i Sztuki, które było projekcją programu Komitetu Centralnego PZPR. Także tutaj, trzeba używać bardzo delikatnych narzędzi przy analizie tej sytuacji. Nie wszystko to, co posiadało pozornie oczywistą wymowę, było do końca tak oczywiste. Te narzędzia, które dzisiaj byśmy przykładali do tamtego czasu zupełnie są nie przydatne.

MCz: To były bardzo subtelne działania i nie podejmowano w nich bezpośredniej krytyki władzy.

JK: Bezpośrednia krytyka byłaby przyjęciem form językowych dyktowanych przez drugą stronę. Wybraliśmy formę kontestacji, która wyrażała się przez postawę, przejawiała się w wyborach. Stanowiły o tym, że było się obecnym w galerii odNowa, galerii Foksal, czy w Krzysztoforach, natomiast nie było się obecnym w galerii Związku Polskich Artystów Plastyków, galerii Zachęta, czy innych przestrzeniach kontrolowanych przez system.

MCz: Czy słuszne byłoby porównanie sztuki polskiej tamtych lat do działań artystów węgierskich, np. Tota, odnoszących się w swoich akcjach bezpośrednio do krytyki władzy?

JK: Była to sztuka kontestacyjna, ale niektóre jego prace związane były z wyciszeniem aspektu komunikacyjnego. Prace, gdy wystukiwał na maszynie „I'm glad to write zero” oczywiście można łączyć ze stylem konceptualnym, ale jednocześnie można interpretować to jako rodzaj manifestacji politycznej. Podobnie wiele innych rzeczy, które z dzisiejszej perspektywy można by było podobnie interpretować, a wówczas postrzegane były jako czysto formalne czy czysto logiczne gry. Nawet te gry językowe, czy lingwistyczne zabiegi dotyczące jakości materialnych, były w jakimś sensie szyfrowanym wyrazem pewnej postawy, nie tylko intelektualnej, ale i politycznej.

MCz: Początkowo sztuka konceptualna nie zajmowała się polityką.

JK: Oczywiście, dopiero w 1975 roku Kosuth zajął się sprawami politycznymi. Taką prostą i bezpośrednią krytykę władzy łatwo było zvekslować i zamknąć usta, chociażby przez powszechnie stosowaną cenzurę.

MCz: Andrzej Bereziański bezpośrednio wyrażał swoje niezadowolenie z władzy, przez co był parokrotnie wyrzucany ze Związku Polskich Artystów Plastyków.

JK: On był anarchista, był ustawicznie kłopotliwy na różnych poziomach. Kontestował również artystów, którzy byli akceptowani przez system, czy też ten system wspierali poprzez różnego rodzaju zabiegi spolegliwe. Prowadził akcje plakatowe, urządził u siebie w pracowni „pokazy zamknięte”.

MCz: O których wywieszał informacje na słupach.

JK: Było to interesującą grą anarchistyczną, ponieważ cokolwiek było informacją podaną do publicznej wiadomości musiało przejść przez cenzurę, musiało mieć stempel. Andrzej w rozlepianiu tych plakatów również działał anarchistycznie, a więc politycznie aktywnie, w tamtym czasie radykalnie. Jedne z tych plakatów, zapraszający na pokaz zamknięty, był zatytułowany: „Z okazji 6,3-lecia działalności artystycznej Andrzeja Bereziańskiego”, który był natychmiastową reakcją na jubileuszową, niezwykle pompatyczną wystawę Berdyszaka w BWA w Poznaniu z okazji 10-lecia pracy twórczej. Wspaniała akcja Andrzeja, bardzo kontestująca rytuały, ceremonialność oficjalnej sztuki. To była niezwykła akcja polityczna, wyrażona nie w sposób wulgarny, bardziej Fluxusowy, taki który wynika z wyobraźni a nie z publicystyki.

MCz: Duży wpływ na Bereziańskiego miała znajomość z Andrzejem Kostołowskim.

JK: Tak, Bereziański był bardzo pożywny intelektualnie. W moim przypadku wynikało to z zainteresowań filozofią, które towarzyszyło mi od dawna. Oczywiście był jeszcze duch czasów. Andrzej bardzo wcześnie zaczął swoją działalność konceptualną, ale sam nigdy nie

deklarował się jako artysta konceptualny. Polemizował on z każdą formą, w którą ktoś go ubierał.

MCz: Sprawiał wrażenie jakby w ogóle nie interesował się tym co się dzieje w sztuce wokół niego, on po prostu robił swoje, bardziej interesowała go gra ze społeczeństwem, gra z władzą, gra z publicznością, gra z poszczególnymi artystami, osobami...

JK: niż przynależność do jakiejś ideologii, do jakiejś formacji.

MCz: Ponadto ta jego ucieczka na wieś z Poznania.

JK: Tak, on był zdecydowanym outsiderem. Nie był zbyt rozpieszczany.

MCz: Dziękuję bardzo za rozmowę.

czerwiec 2003