

Przewodnik po/Sztuce i Kulturze
Z Andrzejem Paruzelem
rozmawia Tomasz Zatuski

Tomasz Zatuski: W chwili, gdy prowadzimy tę rozmowę, wystawa, którą przygotowuje Pan dla Atlasa Sztuki, jest w fazie krystalizacji. Wiem jednak, że ma ona prezentować realizacje artystów, w których postawie dochodzi do połączenia własnej praktyki twórczej z działalnością na rzecz organizowania kultury artystycznej i kształtowania życia artystycznego, a nawet z aktywnością artystyczno-społeczną. Co więcej, elementy te nie pozostają odrębne, nie funkcjonują obok siebie, ale się przenikają, a niekiedy wręcz łączą w sposób spójny i organiczny. Dotyczy to także Pana: jest Pan pomysłodawcą i kuratorem wystawy, dokonał Pan wyboru artystów i prac, ale jednocześnie będzie Pan jej uczestnikiem – jedną z pokazanych prac będzie Pańska realizacja. Będzie Pan zatem grał podwójną rolę: artysty i kuratora. Nie jest to pierwsza taka sytuacja w Pańskim dorobku. W wielu działaniach z lat 80. i 90. aspekt artystyczny i organizacyjny nakładają się na siebie i łączą na różne sposoby – bywał Pan nawet pytany, czy jest właściwie artystą, czy też raczej organizatorem życia artystycznego. Chciałbym, abyśmy w naszej rozmowie skupili się na tym, jak doszło do pojawienia się i połączenia obu tych pól aktywności, w jaki sposób zainteresował się Pan kulturowo-społecznym środowiskiem sztuki i działalnością organizacyjną, jak stały się one częścią Pana twórczości artystycznej, czasami się z nią utożsamiając i stając tematem realizacji, a czasami przeradzając się w odrębną, bardziej autonomiczną i bardziej „realną” aktywność kuratorską, wydawniczą itp. Wydaje mi się bowiem, że obecna wystawa wyrasta z tych wcześniejszych doświadczeń i prześledzenie ich pozwoli lepiej zrozumieć jej ideę i kształt. A zatem, skąd wzięło się u Pana zainteresowanie problematyką społeczno-kulturową? Na początku drugiej połowy lat 70. rozpoczął Pan studia w łódzkiej Szkole Filmowej, ale to nie były chyba Pańskie pierwsze studia?

Andrzej Paruzel: Tak, to były moje drugie studia. W pierwszej połowie lat 70. studiowałem na Uniwersytecie Warszawskim, na Wydziale Geografii, powstałym na bazie wcześniejszej Katedry Nauk o Ziemi. W latach 80. zacząłem w swoich artystycznych tekstach lub manifestacjach podpisywać się jako magister nauk o ziemi. Studia kończyłem pracą magisterską z demografią Francji. W związku z tym, w latach 1973-75 kilka razy odwiedziłem Francję, poznałem kulturę francuską, często bywałem w galeriach sztuki. Pomogło mi to zresztą rozwinąć moje zainteresowanie fotografią i powziąć decyzję, aby później zdawać do łódzkiej Szkoły Filmowej. Moja praca magisterska z geografii dotyczyła mniejszości etnicznych we Francji, z uwzględnieniem migracji – badałem asymilację emigrantów z krajów Afryki Północnej, Portugalii, Hiszpanii, a także Polski, w kontekście społecznym, kulturowym, językowym, a nawet kulinarnym. Sądzę, że tu leży jedno ze źródeł mojego późniejszego zainteresowania problematyką socjologiczną i kulturową w sztuce. Jeśli zaś chodzi o kontekst artystyczny, to można wskazać dwa elementy, które wpłynęły na ukształtowanie u mnie podwójnej aktywności: artysty i animatora sytuacji. W latach 70. często wartościowało się sztukę z punktu widzenia postaw. Dotyczyło to szczególnie działań tych artystów, którzy dążyli do przekroczenia klasycznego układu twórcy – odbiorcy i chcieli doprowadzić do sytuacji, w której odbiorcy-widzowie aktywnie uczestniczyliby w działaniach twórczych. Było to dostrzegalne w aktywności Jerzego Grotowskiego, pod którego wpływem byłem na początku lat 70.; jako student, niedoszły magister nauk o ziemi, jeździłem do Wrocławia, by zapoznać się z działalnością Grotowskiego. Był to istotny punkt odniesienia dla moich późniejszych działań medialnych, a szczególnie wideoinstalacji, które były zaprojektowane w taki sposób, by widz, wchodząc do galerii, stawał się uczestnikiem i współkreatorem pewnej sytuacji artystycznej. Drugi istotny element to działalność Warsztatu Formy Filmowej. W 1975 roku, gdy zaczynałem studia w Szkole Filmowej, Warsztat osiągnął już, jako grupa, szczyt swojej dynamiki rozwojowej i wkraczał w fazę schyłkową, ale indywidualne dokonania poszczególnych członków grupy, takich jak Józef Robakowski, Wojciech Bruszewski-

ki, Ryszard Waśko i Paweł Kwiek nie straciły swej siły i pozostawały inspirujące. Szczególnie ważne były dla mnie zagadnienia analizy medium filmowego, fotograficznego i wideo, a także możliwości percepcji widza.

T.Z.: A odniesienia francuskie? We Francji problematyka socjologiczna była silnie obecna w ideach Hervé'a Fischera i Kolektywu Sztuki Socjologicznej. Czy znał Pan ich teksty i działania, a może zetknął się Pan z nimi osobiście, także w Polsce? Byli tu bodaj dwukrotnie – w 1977 roku przyjechali do Warszawy na zaproszenie Jana Świdzińskiego, by wziąć udział w konferencji Sztuka jako działanie w kontekście rzeczywistości.

A.P.: Osobiście ich nie znałem, natomiast miałem kontakt z ich tekstami i pracami. Dobrze znałem za to teksty i działania Świdzińskiego. Były mi one bliskie, np. działania realizowane wraz z Anią i Romualdem Kuterami oraz z Lechem Mroźkiem na Kurpiach, w środowisku lokalnej społeczności i jej kultury. Później, na początku lat 80., Świdziński wiedział z kolei o naszej działalności – to znaczy mojej i mojej żony Małgorzaty Paruzel oraz Piotra Weycherta – w Kuluszkach. Napisał nawet piękny tekst na ten temat. Podobne idee były też dyskutowane w późnych latach 70. przez grupę Seminarium Warszawskie, skupioną wokół Zbigniewa Dłubaka, a także przez wielu innych twórców. Jeśli chodzi o Francję, to znałem twórców działających w paryskiej galerii Lara Vincy, związanej ze środowiskiem konceptualnym, fluxusu i nowych realistów. W 1977 roku, będąc jeszcze na drugim roku studiów, miałem tam indywidualną wystawę Sytuacje video-fotograficzne i wtedy poznałem Raymonda Hainsa – nowego realistę, z którym odtąd współpracowałem przez ponad trzydzieści lat. Ta znajomość w dużym stopniu ukształtowała mnie jako artystę w latach 80. XX w.

T.Z.: Wróćmy do inspiracji na gruncie polskim. W pierwszej połowie lat 70. dla „warsztatowców” istotne znaczenie miało to, co określa się mianem analizy mediów. Czy dla Pana w drugiej połowie tej dekady, gdy istnienie Warsztatu jako grupy dobiegało końca, hasło to wciąż było istotne? Czy robił Pan prace poświęcone takiej problematyce?

A.P.: Tak, pierwsza wystawa w Paryżu, o której wspominałem, właśnie tego dotyczyła. Były to w większości prace fotograficzne, a także zapisy wideo. Wszystkie te realizacje dotyczyły właśnie analizy medium fotografii lub porównawczej analizy fotografii i wideo.

T.Z.: A dokładniej? Na czym polegała tu analiza, jakie zagadnienia były podejmowane, co się przede wszystkim liczyło?

A.P.: Gry z percepcją przestrzeni i perspektywy, „pułapki percepcyjne” tworzone z pomocą medium fotografii i wideo. Prace wideo powstały pod wpływem fascynacji wynalazkiem, jakim była kamera telewizyjna podłączona do monitora transmitującego przekaz w czasie rzeczywistym. To, co w praktyce było wykorzystywane w przemyśle, na dworcach czy w sklepach, w sztuce otworzyło możliwość obserwacji siebie i swoich działań. Zachwyciłem się tym potencjałem i stworzyłem szereg wideoinstalacji, pozwalających badać przestrzeń i jej percepcję. Układ kamera – monitor pozwolił mi też realizować założenia Grotowskiego, czyli odejście od spektaklu w stronę współuczestnictwa widza, mogącego działać w przestrzeni galerii i jednocześnie obserwować swe działania, transmitowane na monitorze. Wideo-instalacja mówiła: „Patrz, to Ty, tu i teraz”. Stwarzała więc sytuację szoku podobną do tej, kiedy dziecko pierwszy raz widzi swoje odbicie w lustrze. Później w sztuce nastąpił odwrót od wideo i wideoinstalacji. Wydaje mi się, że były one w pewnym sensie „niewygodne” dla tradycyjnego pola sztuki – tak samo jak performance. Powodem były też szybkie zmiany techniki i formatu zapisu wideo: prace, które powstały na pierwszych magnetowidach już po chwili nie dały się odtwarzać na nowym sprzęcie, co generowało problemy dla galerii i muzeów, które prezentowały je i archiwizowały. Doszło też do pewnego przekłamania: sposób, w jaki „wideo” zaczęło funkcjonować

w masowym, domowym obiegu, był zaprzeczeniem istoty wideo, czyli bez-pośredniego zapisu działania i jego transmisji lub odtworzenia. „Wideo” traktowane jako proces odtwarzania filmu z kasety stanowiło zubożenie możliwości nowego medium.

T.Z.: Analiza mediów płynnie przechodziła zatem w działania mające na celu włączenie widza w sytuację artystyczną, pozwalała przekraczać podział na twórcę i odbiorcę, dawała widzowi możliwość działania i obserwowania siebie samego jako swego rodzaju performera. Czy tak?

A.P.: Tak, kulminacyjnym momentem takiego podejścia były u mnie prace pokazane – w postaci dokumentacji – na międzynarodowej imprezie Works and Words, która miała miejsce w 1979 roku, w Amsterdamie, w galerii de Appel. Jedną zrealizowałem w warszawskiej Akademii Muzycznej. Zaaranżowałem w dwóch studiach następującą sytuację: w jednym, wypetnionym karkofonią dźwięków, znajdowały się różne figury przestrzenne, drugie pozostawało puste i wy-ciszone. Osoby zaproszone do udziału w tym przedsięwzięciu, w różnym wieku i z różnym wykształceniem, miały za zadanie przenosić figury do pustego studia i tam budować z nich większą figurę przestrzenną, ale jednocześnie dźwiękową. Po przeniesieniu danego elementu do drugiej sali można było bowiem usłyszeć osobno przypisany mu dźwięk.

T.Z.: Czy docelowy układ był z góry ustalony? Czy chodziło o to, by odtworzyć swoistą układankę?

A.P.: Tak. Częścią eksperymentu były instrukcje, określające co należy zbudować. I cały ten proces był dokumentowany dwiema kamerami, dzięki czemu po skończonym działaniu każda osoba mogła obejrzeć zarówno to, co sama robiła, jak i porównać swoje działania z działaniami innych osób. Druga praca pokazana w de Appel, Wypowiedzi – motywacje – konfrontacje, była pracą fotograficzną. Zwróciłem się do dziesięciu osób z Łódzkiej Szkoły Filmowej, studentów, wykładowców, moich kolegów artystów, przedstawicieli władz uczelni, pracowników technicznych itd. z taką propozycją: mieli oni do dyspozycji po dwanaście klatek fotograficznych, aby opisać siebie i mnie na terenie Szkoły Filmowej. Ja także opisywałem fotograficznie każdego z uczestników działania. Powstała książka, zawierająca czterysta osiemdziesiąt zdjęć. Każda osoba miała w niej rozkładówkę, na którą składały się zdjęcia ukazujące to, jak sama się postrzega w przestrzeni i społeczności Szkoły Filmowej, jak postrzega tam mnie, a także jak sama jest z kolei postrzegana przeze mnie. Każdy mógł zobaczyć ten album w całości i porównać swój sposób obserwacji, zarówno samego siebie, jak i mnie, ze sposobem, w jaki siebie i mnie postrzegają inni.

T.Z.: Czy inni studenci Szkoły Filmowej interesowali się wówczas podobnymi tematami?

A.P.: Proces przejścia od analizy mediów do włączania widza w sytuację artystyczną był też widoczny u moich kolegów, na przykład Tomasza Konarta czy Janusza Szczerka. W pewnym sensie na fali tych przemian powstał Zespół T, czyli grupa, do której obok mnie, Konarta i Szczerka, należała też Małgorzata Paruzel, Janusz Kotodrubiec oraz Piotr Weychert. Tu z pełną mocą doszedł do głosu problem zatarcia się granicy pomiędzy wysyłającym komunikat artystą a odbierającym go widzem. Zatarcie się tej granicy doprowadziło do świadomej rezygnacji z wyłącznego prawa autorskiego na rzecz takiego, które było niejako dzielone między twórcę i uczestników-współtwórców. Wiązało się to ze wszystkimi przewartościowaniami, jakie pojawiły się od czasu rewolty hipisowskiej, przede wszystkim z dążeniem do odejścia od postawy podkreślającej indywidualizm twórcy. Zespół T stawiał właśnie na badanie procesów komunikacji w grupie ludzi i doprowadzał w swych działaniach do sytuacji, w której podmiot i przedmiot stawały się jednym.

T.Z.: Ale przed Zespołem T był Pan jeszcze przez chwilę członkiem Warsztatu Formy Filmowej, to znaczy należał Pan do szerszej konfiguracji artystów, którzy współpracowali w ramach War-

sztatu na początku drugiej połowy lat 70.

A.P.: Tak, byłem zresztą chyba pierwszym z młodszego pokolenia, który należał do tej szerszej konfiguracji Warsztatu. Był to czas przyjaźni z Józefem Robakowskim, Ryszardem Waską i Pawłem Kwiekim. Istotne jest to, że wraz z utratą przez Warsztat bytu grupowego, coraz silniej zarysowywały się indywidualne postawy jego pierwotnych członków. Śledzenie tych indywidualnych postaw, śledzenie rywalizacji między głównymi aktorami Warsztatu, a także próba nawiązania z nimi dialogu stwarzały bardzo ciekawą sytuację i otwierały możliwości współpracy. Był to bowiem czas intensywnej współpracy, licznych warsztatowych sesji, jakie wspólnie robiliśmy. Wspólnie tworzyliśmy też prace wideo w Ośrodku Szkoły Filmowej na Marysinie lub przy pomocy przenośnego magnetowidu wypożyczonego z Komitetu Olimpijskiego. Po pracy często spotykaliśmy się w łódzkim Spatifie, który był w tamtym okresie miejscem spotkań filmowców i artystów.

T.Z.: Kiedy dokładnie powstał Zespół T? Co oznaczała sama nazwa?

A.P.: Zespół T powstał w 1979 roku, a istniał do ogłoszenia stanu wojennego, zresztą przez ostatnie pół roku w stanie szczytkowym. Litera T oznaczała twórczość, teorię i terapię. To ostatnie określenie odsyłało do współczesnej psychologii i analitycznych badań możliwości ludzkiego mózgu. Byliśmy wtedy wszyscy pod ogromnym wrażeniem badań nad możliwością rozwoju twórczego człowieka. Ważną lekturą była książka amerykańskiego psychologa Joya Paula Guilforda *Natura inteligencji człowieka* wydana w Polsce w 1978 roku. Mieliśmy nawet sesję w ośrodku terapeutycznym – w szpitalu psychiatrycznym w Drewnicy pod Warszawą. Przez siedem dni byliśmy tam poddawani badaniom, mającym ustalić, jak działamy indywidualnie, a jak w grupie. Było to zgodne z naszymi ogólnymi zainteresowaniami relacjami międzyludzkimi i procesami komunikacji w grupie.

T.Z.: A co było powodem rozpadu Zespołu T?

A.P.: Jeśli chodzi o mnie, to czułem, że brakuje mi jakiejś treści, czy wartości kulturowej, być może nawet jakiegoś mitu, który mógłby wystąpić w oparciu o analizę mediów i komunikacji międzyludzkiej. Szukałem możliwości odniesienia się do rzeczywistości społecznej i kulturowej. I właśnie to dał mi projekt robiony w Koluszkach wraz z Małgorzatą Paruzel i Piotrem Weychertem. Drugim istotnym powodem rozpadu był stan wojenny, który zastał niektórych członków zespołu za granicą.

T.Z.: Projekt realizowany w Koluszkach dotyczył już społecznego otoczenia sztuki i warunków kształtowania się kultury artystycznej, a jednocześnie był próbą tworzenia i animowania sytuacji uczestnictwa dla lokalnej społeczności. Jak brzmi właściwy tytuł tego przedsięwzięcia? Projekt Koluszki?

A.P.: Ja używam tytułu *Realizacja Koluszki*.

T.Z.: Rzecz dotyczy podejmowania prac i działań odnoszących się do pobytu Katarzyny Kobro i Władysława Strzemińskiego w Koluszkach, w latach 1926-1931. Na czym dokładnie polegała idea tego przedsięwzięcia? W jakich latach było ono przez was realizowane?

A.P.: Zaczęliśmy pod koniec 1980 roku, działaliśmy przez cały 1981 rok, a zakończyliśmy rok później, już w czasie stanu wojennego. Początkowo był to projekt prowadzony w ramach Zespołu T, jakkolwiek, ze względu na coraz wyraźniejsze pęknięcia w grupie, nie przez wszystkich jej członków. Chcieliśmy przyjrzeć się życiu, działalności i losom społeczności absolwentek Szkoły Przemysłowo-Handlowej, w której uczył Strzemiński. Był to ostatni dzwonek, żeby dotrzeć do tych osób. Fascynowała nas też oczywiście postawa Strzemińskiego i Kobro – zastanawialiśmy się, jak to było możliwe, żeby w małej osadzie tworzyć tak ważne teksty, jak te dotyczące unizmu w malarstwie czy kompozycji przestrzeni, jednocześnie prowadzić aktywną działalność

w obszarze awangardowych grup artystycznych, a także tworzyć fundament dla przyszłego Muzeum Sztuki w Łodzi, czyli kolekcję grupy a.r. Wówczas było to dla mnie niepojęte, dziś już pewnie inaczej to widzę – biorąc pod uwagę choćby fakt, że przed wojną pociągi kursowały punktualnie i szybko...

T.Z.: Czy chodziło zatem o wydobycie kontrastu między ideami i działalnością artystów a miejscem, w którym żyli?

A.P.: Także i o to, ale przede wszystkim liczyła się kwestia ich determinacji. Strzeмиński chwalił się Przybosiowi, że pewne rzeczy robi w Koluszkach lepiej niż robi się je w Bauhausie. Chciałem zobaczyć ten polski mini-Bauhaus. Pewne wstępne założenia, przypuszczenia i intuicje znajdowały potwierdzenie, inne zaś nie. Ale nie dlatego, że Strzeмиński przesadzał. Raczej dlatego, że życie było „ostre”. Mówię tu o dalszych losach jego uczennic ze Szkoły Handlowo-Przemysłowej. Ukończyły dobrą szkołę, ale sytuacja ekonomiczna nie pozwoliła im dalej się kształcić. I stąd wzięto się niespełnienie. Jedna z tych uczennic próbowała kontynuować naukę w warszawskiej szkole poligraficznej, ale bilety na pociąg były bezpłatne dla uczniów jedynie na przejazd do stu kilometrów. A z Koluszek do Warszawy było sto siedem kilometrów...

T.Z.: Co dokładnie robiliście w Koluszkach?

A.P.: Po pierwsze, zrobiliśmy dokumentację szkoły oraz programu zajęć realizowanych przez Strzeмиńskiego. Po drugie, chcieliśmy się dowiedzieć od byłych uczennic, jakiego rodzaju relacje łączyły w tym okresie Kobro i Strzeмиńskiego. Chcieliśmy się dowiedzieć, jak wyglądały one w okresie poprzedzającym rozpad ich związku. Był to czas ich ścisłej współpracy, bardzo owocnej, bliskiej relacji intymnej, ale też oddania i hardości – gdy padał śnieg, Kobro przywoziła niepełnosprawnego Strzeмиńskiego do szkoły na sankach. Oboje byli też bardzo serdeczni i życzliwi w kontaktach z uczennicami. I wreszcie trzecia sprawa – podjęcie konkretnej działalności socjologicznej w Koluszkach, nie tylko dotyczącej historii, ale mającej też doprowadzić do powstania nowych faktów kulturowych. Tu chodziło przede wszystkim o znalezienie dokumentacji nieistniejącego przedwojennego pomnika, a także o inicjatywę jego zrekonstruowania.

T.Z.: Chodzi o pomnik zaprojektowany przez Strzeмиńskiego i postawiony w Koluszkach – czemu był on poświęcony?

A.P.: Pomnik ten, upamiętniający dziesięciolecie odzyskania niepodległości, powstał w Koluszkach w 1930 roku, z dwuletnim opóźnieniem, co widać po dacie, wynikającym z braku środków finansowych na realizację. Wyglądał on następująco: na cokole z czerwonej cegły umieszczony był unoszący się do lotu orzeł, bardzo syntetyczny w swojej formie. Początkowo figura orła miała być odlana z żeliwa, ale nie było na to pieniędzy i ostatecznie została zrobiona z gipsu i pokryta blachą. Projektantem pomnika był Strzeмиński, choć wydaje mi się, że pewne jego elementy, a dokładniej układ cokołu wraz z elementem łuku, zostały zaczerpnięte z jednej z kompozycji Kobro. Zapewne więc współpracowali przy tworzeniu tego projektu. Monument stanął przy liceum w Koluszkach. Po wyjeździe Strzeмиńskiego ceglany cokół otynkowano. Jako że pomnik znajdował się blisko szkoły, szybko stał się istotnym punktem orientacyjnym i miejscem schadzek młodzieży – łuk przy cokole był traktowany jako ławeczka do siadania. Mamy w archiwum dużo zdjęć ukazujących życie mieszkańców Koluszek rozgrywające się w tym miejscu.

T.Z.: Czyli pomnik stał się takim „społecznościowym meblem publicznym”...?

A.P.: I jako ten mebel społecznościowy nie ustrzegł się różnych działań ze strony społeczności. Mamy na przykład zdjęcie, na którym widać naklejony na cokole plakat z napisem: „Polacy nie kupujcie u Żydów!” Pomnik istniał niecałą dekadę i został zniszczony w pierwszych dniach września 1939 roku w czasie nalotów niemieckich, których celem była likwidacja węzła kole-

jowego Kuluszki. Co ciekawe, przez pierwsze pół roku naszej bytności i działalności w Kuluszkach nie znaleźliśmy żadnego jego zdjęcia. Dopiero po tym, jak zrobiliśmy ankietę wśród byłych uczennic Strzemińskiego i mieszkańców Kuluszek, zdjęcia się pojawiły. Okazało się, że mieszkańcy bali się ujawnić zdjęcia pomnika, którego elementem był orzeł w koronie.

W czasie wojny Kuluszki znajdowały się na granicy między Rzeszą a Generalną Gubernią.

W okolicach działała silna organizacja AK-owskich kurierów, którzy przemycali ludzi przez granicę. W 1945 roku NKWD wywozła tych AK-owców do Związku Radzieckiego. To, że w 1981 roku mieszkańcy Kuluszek bali się ujawnić te zdjęcia, świadczy o stanie ich świadomości.

Ale w końcu zdecydowali się je pokazać i udostępnić. Udało nam się to, co przez długie lata nie udawało się historykom sztuki. Nasza dłuższa obecność i zaangażowanie w całe przedsięwzięcie musiały wyrobić w mieszkańcach zaufanie do nas. Dysponując już zdjęciami, postanowiliśmy zrekonstruować pomnik. Z pomocą Janusza Zagrodzkiego i Jerzego Zachary zrobiliśmy ze zdjęć model gipsowy, wszystko było gotowe do rekonstrukcji i nagle wybuchł stan wojenny.

T.Z.: Czy w modelu gipsowym odtworzyliście też koronę na głowie orła?

A.P.: Tak. W tym momencie nie tylko stan wojenny zahamował dynamikę naszych działań w Kuluszkach. Dwa dni przed ogłoszeniem stanu wojennego moja żona urodziła córkę i musiałem załatwiać wszystkie sprawy związane z ubezpieczeniem dziecka, kartkami na jedzenie itd. Był to z wielu powodów trudny okres. Aby móc dojeżdżać w stanie wojennym do Kuluszek, zatrudniłem się w tamtejszym liceum i w szkole budowlanej, gdzie prowadziłem przedmiot wiedza o współczesnej kulturze.

T.Z.: Czy w sprawie rekonstrukcji pomnika i postawienia go z powrotem w mieście współpracował Pan z lokalnymi władzami? Trzeba było przecież załatwić kwestię finansowania, oficjalną zgodę itd.

A.P.: Tak, choć początkowo, jeszcze przed stanem wojennym, miał on powstać dzięki pomocy prywatnej osoby. Na jednym z zebrań w sprawie rekonstrukcji pomnika zgłosił się chętny do dostarczenia materiałów i zbudowania pomnika. Tymczasem wprowadzono stan wojenny i zacząłem się zastanawiać nad sensem tego przedsięwzięcia. To był 1982 rok. Nagle dostałem list z organizacji partyjnej z Kuluszek z zaproszeniem na spotkanie. Przestraszyłem się, że będą problemy, ale na spotkaniu przedstawiciel organizacji partyjnej powiedział mi: „Styszeliśmy, że prowadził Pan tu aktywną działalność do stanu wojennego, chciał Pan zrekonstruować ten pomnik. Tu, pod Kuluszkami stacjonuje jednostka wojskowa, my natomiast nie mamy miejsca, gdzie moglibyśmy nadawać żołnierzom stopnie. To niech nam Pan ten pomnik postawi”. Ja jednak w tej sytuacji nie chciałem działać. I już do sprawy odbudowania pomnika nie wracałem. Po kilku latach dostałem list od nauczyciela z Kuluszek, z informacją, że jest grupa mieszkańców chętnych do jego postawienia i proszą o udostępnienie im dokumentacji. Przekazałem im ją i zrealizowali swój zamiar. Dziś pomnik stoi w pobliżu dworca kolejowego.

T.Z.: W waszych działaniach były elementy, które mogłyby się też pojawić w pracach badawczych historyków lub socjologów sztuki – zbieranie dokumentacji, ankiety, wywiady, rekonstrukcja szerszego kontekstu kultury artystycznej...

A.P.: Pytaliśmy też o recepcję pomnika wśród społeczności mieszkającej w Kuluszkach. A także o recepcję prac i wystaw uczennic Strzemińskiego, prezentujących odważne projekty z geometryzującymi wzorami. Namacalne efekty tych wszystkich działań zostały docenione przez grono specjalistów. Janusz Zagrodzki kupił dokumentację do Muzeum Narodowego w Warszawie, Andrzej Turowski pokazywał nasz film dokumentujący całą Realizację Kuluszki na kilku sympozjach, napisał też tekst o naszym przedsięwzięciu. Byłem również w kontakcie z Niką Strzemińską, której przekazywałem informacje o pobycie jej rodziców w Kuluszkach. Zgroma-

dziliśmy też kolekcję projektów i prac uczennic Strzemińskiego. W 1985 roku w białostockim BWA udało mi się zrobić wystawę, na której obok obrazów Strzemińskiego, wypożyczonych mi przez Ryszarda Stanisławskiego z Muzeum Sztuki w Łodzi, pokazaliśmy cały ten socjologiczny i kulturowy kontekst życia i twórczości obojga artystów w Koluszkach.

T.Z.: Warto wspomnieć o jeszcze jednej rzeczy. W piśmie „Sztuka” z 1986 roku, w numerze poświęconym Strzemińskiemu i Kobro opublikował Pan tekst dotyczący całego przedsięwzięcia, w tym działań z lokalną społecznością, mających na celu wypracowanie nowej wartości kulturowej. Czytając ten tekst dzisiaj, można dostrzec w nim bardzo współcześnie brzmiące określenia: jest mowa o tym, że istotna jest dla was „partycypacja”, „wciąganie do udziału”, „stosunki międzyludzkie”, „forma uaktywnienia kulturalnego”, „zastąpienie stereotypu kultury dla społeczeństwa przez bezpośrednie uczestnictwo w kulturze”. Wiele elementów tego manifestu sztuki jako animacji społeczno-kulturowej dałoby się dzisiaj powtórzyć bez zmian i wciąż pozostawałyby aktualne.

Zmieńmy nieco temat. Chciałbym, abyśmy spróbowali ustalić Pana miejsce w łódzkiej kulturze artystycznej późnych lat 70. i 80. Które miejsca, sytuacje, wydarzenia, instytucje i osoby były dla Pana istotne, jak to się wtedy mówiło sprzyjające, z którymi łączyła Pana współpraca, a z którymi raczej napięcie i antagonizm?

A.P.: Lata 80. zaczęły się dla mnie od kilku sytuacji będących pokłosiem mojej intensywnej działalności w późnych latach 70. Dotyczy to przede wszystkim mojego wystąpienia na Biennale w Paryżu w 1982 roku. Był to już stan wojenny, ale zgodę na mój wyjazd wydano rok wcześniej i już jej nie cofnięto. Wyjazd, a jeszcze bardziej powrót, bardzo mi pomógł. Później bez problemu dostawałem paszport.

T.Z.: Właśnie dlatego, że Pan wówczas wrócił?

A.P.: Dlatego, że wróciłem. I później miałem dużo zaproszeń od przyjaciół z Francji i wiele okazji do wyjazdów. Brałem też udział w organizowanych tam wystawach – film o Koluszkach był pokazywany na wystawie Présences Polonaises w 1983 roku. Mówię o tym, aby pokazać, że w tamtym okresie mogłem się już czuć dowartościowanym, uznanym artystą. To w jakimś stopniu budowało moją relację ze środowiskiem łódzkim. Z drugiej strony, narodziny mojej córki narzuciły mi konieczność reorganizacji dotychczasowego życia, a dojazdy do Koluszek i praca tam w charakterze nauczyciela uniemożliwiały mi stałą obecność w Łodzi, zarówno na demonstracjach ulicznych, jak i w życiu artystycznym. Jak wiadomo, jednym z ważnych miejsc spotkań i działań był Strych. Bywałem na Strychu, zaliczyłem nawet któryś z festiwali Nieme Kino, a moja praca znalazła się w jednym z numerów „Tanga”. Ale w którymś momencie obraziłem się na Adama Rzepeckiego z Łodzi Kaliskiej, którego zresztą, obok Marka Janiaka, najbardziej ceniłem w tej grupie. Wtedy też przestałem przychodzić na Strych. W tym, co działo się na Strychu, ważny był kontakt z artystami przyjeżdżającymi z innych miast, między innymi Jackiem Kryszkowskim czy Zbigniewem Liberą, z którymi później w różnej formie współpracowałem. Kontakty te są dla mnie istotne do dzisiaj – czego wyrazem jest fakt, że prace tych artystów także pojawią się na wystawie w Atlasie Sztuki.

T.Z.: A czy Pan rozumie Kulturę Zrzuty wąsko czy szeroko? Czy Kultura Zrzuty to przede wszystkim Strych, czy też coś ogólniejszego, co działo się nie tylko szerzej w łódzkim środowisku artystycznym, ale i poza nim, w wymiarze ogólnopolskim?

A.P.: Szczerze mówiąc, w żadnej z tych wersji Kultura Zrzuty nie stanowiła dla mnie istotnej propozycji. Po doświadczeniach późnych lat 70., uczestnictwie w wystawach, również zagranicznych, byłem już gdzie indziej.

T.Z.: Idźmy dalej. A Stowarzyszenie Twórców Kultury, działające w późnych latach 70. i niemal

przez całe lata 80. przy Domu Środowisk Twórczych?

A.P.: Byłem najmłodszym członkiem zarządu STK-u; w skład zarządu wchodził też Robakowski, Zagrodzki i brat Ewy Partum, Konrad Frejdllich – syn znanego lekarza i społecznika w Łodzi. Razem działaliśmy tam, starając się stworzyć alternatywną płaszczyznę dla spotkań artystycznych. Odbyło się tam wiele wystaw i sympozjów, również międzynarodowych. Warto podkreślić, że pod koniec lat 70. dzięki inicjatywie Robakowskiego gościło w Łodzi i w całej Polsce szereg wybitnych indywidualności światowej sztuki, m.in. Valie Export, Peter Weibel i Jiří Valoch oraz wielu innych. Wraz z Robakowskim byłem również współorganizatorem bardzo ważnego spotkania z Josephem Beuyssem, które odbyło się na terenie STK.

T.Z.: Konstrukcja w Procesie z roku 1981?

A.P.: Była to niewątpliwie największa i najważniejsza wystawa międzynarodowa, jaka odbyła się w Polsce po 1945 roku. To rzecz niepodważalna i chwala za to Waśce i zespołowi, który organizował to całe przedsięwzięcie. Z punktu widzenia ideowego brakowało mi tam artystów, którzy pracowali w procesie, a nie jedynie tworzyli obiekty. W tamtym czasie sam działałem już w Koluszkach i nie mogłem tej sprawy postrzegać i oceniać inaczej. Z drugiej strony, po zakończeniu prowadzonych tam działań, w nowej sytuacji życiowej, a także w rzeczywistości stanu wojennego, zacząłem także szukać możliwości powrotu do tworzenia obiektów. Był to czas zwrotu w stronę ekspresji i pojawienia się „dzikiego” malarstwa. Stworzyłem wtedy serię niewielkich prac zatytułowanych Planety sztuki. Powstawały one w trakcie zabaw z dzieckiem, ze wszystkiego, co miałem pod ręką – plasteliny, kolorowych proszków, kredek itp. Ciekawy tekst o tych pracach napisał Andrzej Turowski w 1984 roku. W maju 1985 roku ten obiektowy cykl zakończyłem dużą instalacją, przygotowaną w ogrodzie Muzeum Historii Miasta Łodzi. Był to mur z suchego lodu, który szybko topniał w upalny wieczór, przy dźwiękach niemieckiej operetki z lat międzywojennych. Chciałem, aby instalacja nosiła tytuł Mur berliński, ale nie zgodziła się na to cenzura. Ostatecznie praca zyskała tytuł Najbardziej neurotyczny punkt w Europie.

T.Z.: A Galeria Wschodnia?

A.P.: W Galerii Wschodniej pokazałem w 1987 roku instalację Snurowadła w kolorze zieleni weneckiej, w której obok monitorów zgromadziłem farbę w proszku składowaną podobnie jak materiał na budowie. Galeria Wschodnia to także miejsce, w którym bywałem jako pracownik Biura Przewodników po/Sztuce i Kulturze.

T.Z.: Przejdźmy zatem do Biura Przewodników po/Sztuce i Kulturze. Skąd wzięła się i na czym polegała jego idea? I skąd taka nazwa, dlaczego „biuro”?

A.P.: Biuro powstało w 1988 roku. Wcześniej byłem na stypendium we Francji, a także we Włoszech i wróciłem z nowym spojrzeniem na sztukę, praktycznie z nowym, artystycznym „ja”. Istotne znaczenie miał ponowny kontakt w Paryżu z Raymondem Hainsem, który tworzył sztukę w ramach swych spacerów po mieście i po kulturze. Na gruncie polskim Biuro w pewien sposób odnosiło się do Biura Poezji Andrzeja Partuma, ale też do Firmy Portretowej Witkacego. Określenie „po/Sztuce” odsyłało do przekonania, że wąsko rozumiana sztuka osiągnęła swój kres i powinna zostać zastąpiona szerszą kategorią „Kultury”. Wraz z nią mógł się pojawić „magister nauk o ziemi” i całe zaplecze problematyki społeczno-kulturowej. Biuro Przewodników było zatem spacerem po mieście i po kulturze. Zrozumiałem, że do takich spacerów i dialogów z kulturą oraz historią muszę stworzyć instytucję, w pewnym sensie fikcyjną, rozciągającą się pomiędzy Przewodnikiem po Sztuce, czyli mną, a Biurem, czyli miejscem biurokratyzacji działań artystycznych. Biuro zaistniało w momencie dokonywania się przetomu politycznego i nowej fali zainteresowania Polską, czy szerzej, Europą Środkowo-Wschodnią.

W tym kontekście zaczęto się ono odwoływać do wielokulturowej historii Łodzi i czuło się powołane do dokumentowania jej świadectw, na przykład pozostałości napisów na murach w języku niemieckim lub rosyjskim. Wszystko to było jednak realizowane w duchu „ekspresji fluxusu” czy działań sytuacjonistycznych.

T.Z.: W czym przejawiała się działalność Biura?

A.P.: Do codziennych prac Biura należało odnajdywanie obiektów sztuki Biura i oznaczanie ich metalową tabliczką. Początkowo obiekty te były znajdowane w Łodzi, ale z czasem czynności te wykonywał pracownik Biura – magister nauk o ziemi w innych miastach: Bratysławie, Olsztynie czy Berlinie (w tym wypadku tabliczki były w odpowiednich językach). Było to stałe zajęcie i później Biuro uczestniczyło w ten sposób w różnych plenerach, wystawach czy manifestacjach organizowanych przez Hotel Sztuki. Obiektami sztuki Biura były efemeryczne, absurdalne wizualne obiekty lub zjawiska. Takie naznaczenie lub oznaczenie, podniesienie do rangi obiektu sztuki, było często spotykane we wcześniejszych praktykach konceptualnych. Nową, dodaną przeze mnie wartością, było – jak mi się wtedy wydawało – skodyfikowanie tego typu działań przez instytucję, czyli Biuro Przewodników po/Sztuce i Kulturze oraz umieszczenie ich na mapie w pobliżu istotnych obiektów ważnych dla historii miasta. Była to specyficzna prowokacja, usytuowana między światem fikcji a tradycją kultury. Obiektem sztuki Biura mogła być przestrzeń w parku o zmiennej temperaturze, ale też „zaparkowane”, porzucone trabanty z NRD wokół konsulatu RFN w Warszawie na Saskiej Kępie. Niekiedy obiekty te odnosiły się do sytuacji politycznej w Europie. Później, już na terenie zjednoczonego Berlina, oznaczałem trabanty służące jako ogródki do uprawiania kwiatów w alternatywnych siedziskach wolnej młodzieży w dzielnicy Mitte. Wszystkie te obiekty i trasy były publikowane w piśmie Biura. W wydawanym przez Biuro periodyku znajdowały się również fikcyjne listy do znanych artystów oraz instytucji kulturalnych.

Działalność Biura trafnie opisał Marek Krajewski. Pozwolę sobie przytoczyć fragment jego tekstu: „Biuro Przewodników po/Sztuce i Kulturze (...) rozpoczynało swoją działalność wraz narodzinami (odrodzeniem) kapitalizmu w Polsce, w końcu lat 80-tych. Ta zbieżność nie jest przypadkowa, bo strategia działania praktykowana w tej instytucji bardzo przypominała tę, która stanowi fundament nowego systemu ekonomicznego, choć ich cele były zupełnie odmienne. Strategię tę można określić jako wytwarzanie widzialności poprzez oznaczanie, a jej celem jest przekształcenie tego, co niewidoczne (albo nie istnieje) w dystraktor, którego ujawnienie sprawia, iż zaczynamy inaczej postrzegać rzeczywistość. Oznaczanie polega na wyodrębnieniu czegoś z jednorodnego tła, które zazwyczaj jest zbyt opatrzone, by można je było dostrzec, i zwróceniu na to coś uwagi – przez wskazanie palcem, stanięcie obok i uporczywe wpatrywanie się, nadanie temu czemuś statusu dzieła sztuki, umieszczenie obok tego tabliczki z informacją, zreprodukowanie w milionach kopii, wprowadzenie do turystycznego folderu lub umieszczenie na ulicznym billboardzie. Oznaczanie jest sztuką konceptualną, bo choć jego przestrzenią jest sfera estetyki, wyglądów, to wymaga ono zrozumienia reguł kontekstu, w którym ma miejsce oraz czerpie swoją efektywność z przekraczania naszych ram poznawczych, z wprowadzania niepokoju w używane przez nas na co dzień systemy klasyfikacji. (...) Oznaczanie narusza więc zawsze ustalony porządek, ale też i w konsekwencji ma zdolność do aktywizowania refleksji nad nim. (...) Oznaczanie kończy się więc sukcesem o ile obiekt zostanie wypełniony nowymi znaczeniami, o ile zaczynamy działać wobec niego inaczej, niż dotychczas. Sukces gwarantuje zaś albo widzialność / wysoki status tego, który oznacza (artysta), albo powszechność, wszechobecność oznacznika, reprezentacji tego, co oznaczane (reklama)”.

T.Z.: Wspomniał Pan o periodyku wydawanym przez Biuro. Jaki miał on nakład? Jak wydawał

Pan i rozprawdzał to pismo?

A.P.: Założenie było takie: każdy numer pisma miał być wydawany przeze mnie i przez instytucję kultury lub sztuki – na przykład łódzkie Muzeum Kinematografii lub Teatr Studyjny, w którym galerię prowadziła Jolanta Ciesielska. Instytucje te dawały mi możliwość prezentacji idei Biura w formie wykładu oraz pieniądze na ksero. Pismo było bowiem kserowane i wydawane w tej postaci, w nakładzie kilkudziesięciu egzemplarzy. W sumie udało mi się wydać jedenaście numerów – pierwsze dwa musiały jeszcze przejść przez cenzurę. Pierwsze dziesięć egzemplarzy danego numeru numerowałem, sygnowałem i sprzedawałem. Była to moja ówczesna koncepcja zarabiania na życie – i faktycznie jakiś czas udawało mi się z tego wyżyć. Kupującymi byli głównie zamożni Polacy, którzy wyemigrowali z Polski, dorobili się na emigracji i teraz przyjeżdżali do kraju, między innymi właśnie do Łodzi.

T.Z.: Biuro to również teczka, z którą Pan podróżował...

A.P.: Teczka była jedyną trwałą materialną strukturą Biura. Dzięki niej Biuro mogło się przemieszczać i podróżować. Było zresztą wiele teczek, w końcu została się jedna, taka mini-walizka. Wozilem w niej dokumentację działań, ale też mogła się w niej znaleźć kanapka i butelka wina. Teczka była też znakiem profesjonalizmu całej sytuacji – gdy się z kimś spotykałem, otwierałem teczkę i wyciągałem z niej materiały dokumentacyjne. Biuro miało swoją skrzynkę P.O. Box na Poczcie Głównej w Łodzi. Miało też swoje terenowe oddziały, między innymi w Toruniu.

T.Z.: Jak Biuro odnajdywało się w ówczesnej rzeczywistości, w okresie przetomu?

A.P.: Kolejną formą działalności Biura były ogłoszenia w łódzkich czasopismach kulturalnych. Jedno z nich dotyczyło szkolenia na przewodników po Łodzi i spotkało się z całkiem sporym zainteresowaniem – otrzymałem kilka zgłoszeń. Było też ogłoszenie departamentu matrymonialnego Biura. Ta gra na prowokacjach znakomicie wpisywała się w ówczesny gorączkowy okres poszukiwania nowych możliwości i kształtowania się nowej rzeczywistości politycznej oraz kulturowej. Biuro i jego działalność, przede wszystkim zaś wydawane przez nie pismo, pozwalały na tworzenie swoistej narracji, nadawały ciągłość narracyjną błałym lub efemerycznym faktom i sytuacjom, które dzięki temu zyskiwały sens kulturowy i polityczny, odnosiły się bowiem do kwestii zmierzchu Europy podzielonej. Za chwilę realnie zaczęto organizować wycieczki autokarowe „po kulturze” dla ludzi z zagranicy. Niektórzy myśleli, że ja również chcę organizować takie wycieczki i dziwili się, gdy mówiłem, że to jedynie fikcja. Radzili mi, bym to jednak realnie zaczął robić, bym otworzył prawdziwe biuro podróży. I w pewnym sensie rozpocząłem taką bardziej „realną” działalność, choć o innym profilu, która wchłonęła, niejako „zjadła” fikcyjne Biuro Przewodników po/Sztuce i Kulturze. Myślę tu o Hotelu Sztuki.

T.Z.: Hotel Sztuki, ale też Wydawnictwo Hotel Sztuki: z jednej strony była to inicjatywa związana z organizacją i kuratorowaniem wystaw i wystąpień artystycznych, a z drugiej strony wydawnictwo publikujące katalogi z tych przedsięwzięć wystawienniczych, a także mające plany przekładu i publikacji ważnych książek o sztuce i kulturze. Co było impulsem, który zdecydował o powstaniu Hotelu Sztuki?

A.P.: Hotel Sztuki był najpierw przestrzenią – w 1990 roku Muzeum Miasta, władze województwa i miasta Łodzi udostępniły mi strych w budynku administracyjnym przy placu Wolności. Podjąłem tam półroczną działalność, którą opatrzyłem właśnie taką nazwą: Hotel Sztuki. Zaprosiłem sześcioro artystów do wystąpień, które mogły się odbyć tam lub w Pałacu Poznańskiego. Ten półroczny cykl zakończyła duża wystawa, na której piętnaścioro artystów prezentowało swoje prace i działania jednocześnie w Hotelu, i w Pałacu Poznańskiego – w samym budynku i w ogrodzie. Później powstało Stowarzyszenie Hotel Sztuki i wydawnictwo o tej

samej nazwie, które współprowadziły ze mną Dorota Karaszewska i Ewa Mikina. Stowarzyszenie było głównym animatorem projektu Drogi kultury europejskiej, dwuletniego cyklu wystaw w Brukseli, Bratysławie, Berlinie i Łodzi, współtworzonego przeze mnie wraz z Ewą Mikiną, której intelektualny wkład, szczególnie w działalność wydawnictwa, był nieoceniony.

T.Z.: Na obu tych imprezach – Hotel Sztuki i Drogi kultury europejskiej pojawili się artyści, których zaprosił Pan też do udziału w wystawie przygotowywanej dla Atlasa Sztuki: Jerzy Treliński, Július Koller, Emilio López-Menchero. Po raz kolejny widać, że na kształt obecnej wystawy wpływają kontakty i współpraca przy wcześniejszych przedsięwzięciach.

A wracając jeszcze do kwestii Wydawnictwa Hotel Sztuki: oprócz katalogów dwóch przedsięwzięć wystawienniczych, o których przed chwilą wspominaliśmy, wydaliście też książkę Serge'a Guibaulta Jak Nowy Jork ukradł ideę sztuki nowoczesnej oraz Gwałt na kulturze Stewarta Home'a, obie przełożone na język polski przez Ewę Mikinę. Sam Hotel i wydawnictwo funkcjonowały w praktyce do 1993 roku, potem ich aktywność ustała. Co było tego przyczyną?

A.P.: Egzystencjalne, życiowe przewroty. Ale Hotel Sztuki, we współpracy z Ewą Mikiną, zrobił jeszcze w Łodzi wystawę Wieżyczki, kopuły, strychy, pasażę obywateli miejskich. Artyści mogli wybrać miejsce na strychach łódzkich kamienic i przygotować tam swe realizacje. Niestety, nie powstał z tego wydarzenia katalog. Około 1995 roku nastąpiło u mnie, z różnych powodów życiowych, zawieszenie tak aktywnej działalności artystycznej. Wróciłem do niej po kilku latach, gdy podjąłem koncepcję Biura Przewodników i stworzyłem fikcyjne Biuro Podróży Soczewka. Był to cykl prac, realizowanych od 2004 do 2013 roku na bilbordach, a prezentujących moje zdjęcia paryskich kloszardów z lat 70. Jak pisał Marek Krajewski, do którego raz jeszcze chciałbym się odwołać, „reklamy Biura Podróży Soczewka oznaczają więc przede wszystkim współczesną kulturę wizualną, czynią widzialnymi reguły, które rządzą wytwarzaniem obrazów i naszych sposobów ich oglądania, postępowania się nimi”. Ich celem „nie jest dydaktyka, ujawnienie prawdy, demaskowanie, ale raczej otwarcie jeszcze jednej z możliwych dróg widzenia, popychanie akcji naprzód bez roszczenia do napisania jej zakończenia, do wyznaczenia jej destynacji”. Kolejny projekt, w który się zaangażowałem miał bardzo „realny” charakter – to powstała w 2008 roku Fundacja Profile, której byłem współzałożycielem wraz z Bożeną Czubak. Na początku wspólnie określiliśmy kierunek działalności, potem Bożena przejęła kierownictwo i prowadzi Fundację do dzisiaj.

T.Z.: Nie sposób nie zauważyć, że kilku artystów, których prace mają być zaprezentowane na wystawie w Atlasie Sztuki to także artyści Fundacji Profile. Fundacja przygotowuje wystawy ich prac, a także prowadzi ich sprzedaż. Względy historyczne, decydujące o kształcie wystawy, wydają się tu zbiegać z bieżącym zaangażowaniem w działalność Fundacji. Na ile ten kontekst Fundacji Profile jest tutaj istotny?

A.P.: Fundacja Profile to kolejne wyzwanie, ciekawa praktyka i obserwacja. Przez kilka lat istnienia tej fundacji miałem możliwość obserwacji reakcji osób zwiedzających międzynarodowe targi sztuki w Turynie, Wiedniu i Brukseli na prace Jarostawa Kozłowskiego, Krzysztofa Wodiczki czy Zbigniewa Libery. Było to całkiem nowe doświadczenie, gdyż osób zwiedzających targi nie jest kilkanaście, tak jak w galerii sztuki, a kilkanaście tysięcy. Dzięki rozmowom z Kozłowskim mogłem lepiej poznać sztukę przetomu lat 60. i 70., twórczość takich artystów jak Włodzimierz Borowski, Andrzej Matuszewski czy Andrzej Dłużniewski. Z tymi dwoma ostatnimi artystami miałem przyjemność współpracować w Hotelu Sztuki, a Andrzej Dłużniewski był moim wieloletnim przyjacielem i interlokutorem. Krzysztof Wodiczko w trakcie przygotowywania wystaw w Profilach rozprawił ze mną o swojej aktywności poza Polską w latach 80. i 90. Ciekawym doświadczeniem była dla mnie pomoc przy realizacji pracy Zbyszka Libery The Gay, Innocent

and Heartless – pierwszej odsłony tego projektu w Fundacji Profile. Współpracę z Bożeną Czubak rozpocząłem po kilku spektakularnych wystawach, jakie przygotowała między innymi w warszawskiej Zachęcie i Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski. Mogłem też śledzić kolejne, szalenie energetyczne wystawy prac Józefa Robakowskiego, jakie Bożena przygotowywała w CSW w Warszawie i w Toruniu. Tych punktów stycznych między zakresem działania Fundacji a kształtem wystawy, jaką obecnie przygotowuję dla Atlasa Sztuki, jest niewątpliwie więcej.

T.Z.: Wśród uczestników wystawy jest tylko jedna artystka – Natalia Lach-Lachowicz. Dlaczego tylko ona? Czy były plany zaproszenia innych artystek?

A.P.: W ramach działań Hotelu Sztuki swoje prezentacje miało wiele artystek, m.in. Teresa Murak, Izabella Gustowska, Anne Veronice Janssens. Wśród kuratorek tego przedsięwzięcia była Zuzana Bartosova – dyrektor Słowackiej Galerii Narodowej, Angelika Stepken – współ-kuratorka wystawy w Kunst-Werke w Berlinie czy Marie-Claire Hürner oraz Carin Fol – kuratorki prezentacji w Brukseli. Myślę, że w kolejnych odsłonach przygotowywanej właśnie wystawy – bo myślimy o kilku odsłonach zagranicznych – pojawią się też inne artystki.

T.Z.: Co jeszcze decyduje o kształcie tej wystawy?

A.P.: Dla sztuki niezwykle istotne są dialogi między artystami. Chcę pokazać takie dialogi, wywiązujące się między pracami zaproszonych twórców. I jeszcze jedna rzecz, może nieco egoistyczna lub subiektywna. Zaproszeni artyści są tymi, z którymi się sam po prostu dobrze czuję.

dr Tomasz Zatuski, historyk sztuki i filozof, pracownik Katedry Mediów i Kultury Audiowizualnej UŁ oraz ASP w Łodzi. Autor książki *Modernizm artystyczny i powtórzenie* (2008), redaktor tomów *Sztuki w przestrzeni transmedialnej* (2010) oraz *Skuteczność sztuki* (2014). Członek redakcji Internetowego Magazynu Filozoficznego „Hybris” oraz pisma „Sztuka i Dokumentacja”.