

# ŠMC/CAC INTERVIU

---

№ 13-14

ROZMOWY O SZTUCE

2009

---

**OD REDAKCJI  
PRZEZ OKULARY BIBLIOFILA – O SZTUCE I PRASIE**  
p. 72

---

**ŻYCIE WŚRÓD KSIĄŻEK:  
NOWA CZYTELNIĄ CENTRUM SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ**  
Ūla Tornau. Wywiad z Anouk Vogel, Johanem Selbingiem i Bartem Guldemonem  
p. 70

---

**EKPHRASIS: SZTUKA SŁOWA**  
Joseph R. Wolin. Wywiad z AA Bronsonem  
p. 64

---

**RADOŚĆ PRZETRWANIA**  
Nataša Petrešin-Bachelez. Wywiad z „castillo/corrales“  
p. 59

---

**ŁAMANIE REGUL:  
DRUKOWANE OBLICZA EUROPEJSKIEJ AWANGARDY 1900-1937**  
Peter Hellyer  
p. 53

---

**CZASOPISMA W ŚRODKU ZIEMI**  
Nikos Papastergiadis  
p. 49

---

**MIĘDZYWOJENNA LITEWSKA GRAFIKA –  
ZAPOWIEDŹ NOWEGO ŹYCIA?**  
Rozmowa Linary Dovydaitytė z Giedrė Jankevičiūtė  
p. 46

---

**RECENZJE KSIĄŻEK  
KSIĄŻKA JAKO ZBIOROWY SEANS PSYCHOTERAPEUTYCZNY**  
Viktoras Bachmetjevas o książce „Odgłosy kultury mediów“  
p. 40

---

**PROJEKT ARTYSTYCZNY  
LINAS JABLONSKIS**

**CENTRUM SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ, WILNO**

## ROZMOWY O SZTUCE

### PROJEKT ARTYSTYCZNY

Zgodnie z propozycją Linasa Jablonskisa 13/14 numer czasopisma „ŠMC/CAC interviu“, wydawanego w językach litewskim i angielskim, został opublikowany w językach rosyjskim i polskim.



**JONAS JABLONSKIS**

Twórca literackiej odmiany języka litewskiego. Portret na banknocie pięciolitowym, znajdującym w obiegu w l. 1993–1998.

### LINAS JABLONSKIS

Linus Jablonskis jest kierownikiem Gabinetu Grafiki na Uniwersytecie Wileńskim, gdzie obok kolekcji starodruków jest przechowywany największy zbiór nieoficjalnej grafiki okresu sowieckiego. Od 2005 r. Linus Jablonskis jest organizatorem międzynarodowego projektu muzyki żywej i rysunku „Independent Drawings Gig“.

### ŠMC/CAC INTERVIU: ROZMOWY O SZTUCE

№ 13–14, 2009

Redakcja: Linara Dovydaitytė, Simon Rees  
Opracowanie graficzne: Lina Ozerkina, Joseph Miceli  
Skład i łamanie: Daiva Kišūnaitė

Tłumaczenie na język litewski i angielski: Edgaras Klivis, Agnė Narušytė

Tłumaczenie na język rosyjski: Aleksandra Fomina

Redakcja tekstów w języku rosyjskim: Julija Fomina

Tłumaczenie na język polski: Beata Piasecka

Redakcja tekstów w języku polskim: Evaldas Stankevičius

Druk: Logotipas

© CENTRUM SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ, ARTYŚCI I AUTORZY TEKSTÓW, WILNO, 2009

*Żadna część tej publikacji nie może być powielana i reprodukowana w celach komercyjnych bez zgody wydawców. Poglądy wyrażone na łamach „ŠMC/CAC interviu“ niekoniecznie są zgodne z opiniami wydawcy i redakcji.*

ISSN 1822-2061  
Nakład: 1000

Šiuolaikinio meno centras, Vokiečių g. 2, LT-01130 Wilno, Litwa.  
T: +370-5-2623476. F: +370-5-2623954. E: interviu@cac.lt www.cac.lt

#### SPONSOR WYDANIA:

Fundacja Wspierania Kultury  
Republiki Litewskiej  
i  
Mondriaan Stichting



## OD REDAKCJI

# PRZEZ OKULARY BIBLIOFIŁA O SZTUCE I PRASIE

Niniejszy numer „ŠMC/CAC interviu“ jest wydaniem okolicznościowym – wraz z jego ukazaniem się w Centrum Sztuki Współczesnej zostanie otwarta nowa przestrzeń – „ŠMC skaitykla“ (Czytelnia Centrum Sztuki Współczesnej), służąca samokształceniu i nawiązywaniu kontaktów. Dotychczas w Centrum Sztuki Współczesnej, jak przystało na galerię, działał ośrodek informacyjno-edukacyjny „Info labas“, założony w 1999 r., zawierający półtora tysiąca tytułów książek, katalogów, czasopism, nagrań audio i wideo, dotyczących sztuki i kultury współczesnej. Archiwum urządzone w holu Centrum Sztuki Współczesnej było otwarte dla tych, którzy z sal wystawowych wnosili więcej pytań niż odpowiedzi i vice versa. Wydaje się jednak, że przed dziesięcioma laty interesantów „Info labas“ bardziej interesowały nie rzadkie pozycje bibliograficzne w twardych okładkach, a dwa komputery z bezpłatnym dostępem do Internetu. I nic w tym dziwnego, to samo interesowało artystów (podobnie jak pracowników „Info labas“, którzy w owym czasie zachwycali się sztuką sieci).

Dziś książki wracają na łamy hotnewsów. Mam na myśli projekt Google Book Search, który w 2004 r. zainicjowała spółka będąca właścicielem największej wyszukiwarki internetowej na świecie: przekształcenie na postać cyfrową i zamieszczenie w Internecie wszystkich druków świata. Dla samej spółki oznaczało to w pierwszej kolejności niekończące się procesy sądowe o prawa autorskie. Jednak ciekawsze jest co innego: po to, by zebrać całą spuściznę ery Gutenberga, Google musi korzystać z dziedzictwa ery przedinternetowej – zamieszczać reklamy w gazetach i czasopismach, gdyż nie we wszystkich zakątkach świata, gdzie istnieją książki, jest też Internet.

W tym miejscu słusznie można by oskarżyć mnie o antytechnologiczny patos. Wszystkiemu winne jest bibliofilskie upojenie, które bezwolnie ogarnia mnie na samo wspomnienie nowej przestrzeni książkowej. Jak ona wygląda? Czytelnia Centrum Sztuki Współczesnej została urządzona w dawnej sali wystawowej o powierzchni prawie 200 m<sup>2</sup>. Autorami projektu wnętrza są zwycięzcy międzynarodowego konkursu – holenderscy architekci Anouk Vogel, Johan Selbing i Bart Guldemond. W swoim wywiadzie, zamieszczonym w niniejszym numerze, mówią oni o czytelnii jako o „ogrodzie we wnętrzu“. Wyobraźcie więc sobie nieformalne otoczenie, nadające się zarówno do indywidualnego samokształcenia, jak i zbiorowych kontaktów. Pierwszą z tych potrzeb czytelnia będzie starała się zaspokoić, uważnie śledząc nowości wydawnicze dotyczące sztuki współczesnej i kultury i zamawiając książki, których nie posiada żadna inna biblioteka w Wilnie. Drugiemu z celów będzie poświęcony program imprez czytelnianych – specjalne wystawy print-based, prezentacje książek i spotkania z autorami książek i nieksiążek. To, co zostało dotąd powiedziane, nie oznacza, że w Czytelnii Centrum Sztuki Współczesnej nie będzie dostępu do Internetu.

Nastroje bibliofilskie panują też w świecie sztuki współczesnej. Historycy sztuki coraz więcej uwagi poświęcają dziedzictwu modernizmu, wytworzonymu sposobem mechanicznego reprodukowania i głoszą, że w tej epoce centralne miejsce przypadło prasie (według opinii Davida Crowleya – recenzenta wystawy poświęconej prasie europejskiej awangardy w Bibliotece Brytyjskiej, zaprezentowanej w niniejszym numerze). Podobny los spotkał też litewski modernizm, o którym opowiada czytelnikom Giedrė Jankevičiūtė. Jeżeli wierzyć w powtarzające się cy-



Valdas Ozarinkas, wystroj „Info labas“, Centrum Sztuki Współczesnej, 2006. Zdjęcie z archiwum Centrum Sztuki Współczesnej

kle rozwoju kultury, odrodzenie prasy moglibyśmy prześledzić w konceptualizmie lat sześćdziesiątych, gdy wśród artystów rozwinęły się niezależna działalność wydawnicza, gatunek książki artystycznej i niezliczone czasopisma. Świadczy o tym rozmowa z członkiem legendarnej grupy „General Idea“ AA Bronsonem.

W ostatnich latach ukazały się przeglądy, jak na przykład *Put About: A Critical Anthology on Independent Publishing* (Book Works, 2004), które próbują odpowiedzieć na pytanie, dlaczego artyści podejmują działalność wydawniczą. O niezależnej, rozwijanej przez samych artystów działalności wydawniczej jako o alternatywnym sposobie reprezentacji i komunikacji w tym numerze opowiada zespół artystyczny „castillo/corrales“. W Paryżu „castillo/corrales“ słynie też jako księgarnia. Artyści zajmujący się rozpowszechnianiem książek, zdaje się, logicznie zamykają łańcuch produkcji i dystrybucji, tworząc nową jakość stosunków między sztuką a prasą.

Jeden z najciekawszych przypadków bibliofilii w sztuce współczesnej: stare książki przetwarzane przez artystów według zasady re-enactments (odtwórstwa historycznego). Nowe wydanie powieści Oscara Wilde'a *Portret Doriany Graya* („Four Corners Books“, 2007) – z szatą graficzną nawiązującą do czasopisma z 1890 r. i reklamą papierosów w stylu lat sześćdziesiątych – jest jedną z wielu prób



podróży w czasie (więcej na ten temat zob. Michael Bracewell, *Editions of You* // Frieze, 2008, nr 116). Taką próbę podjęło także Centrum Sztuki Współczesnej, w 2006 r. wydając katalog wystawy Davida Mabba z odniesieniami do wydawanego w okresie sowieckim pisma „Dailė“. Projektowanie książek staje się miejscem badania detektywistycznego, a sama książka – i poszlaką, i bronią.

O tym, że prasa i przestępstwo mają wiele wspólnego, niezwykle barwnie ilustruje historia nowożytnej Litwy (w l. 1864–1904, po zakazie w ówczesnej prowincji Imperium Rosyjskiego druków litewskich czcionką łacińską, publikacje w języku litewskim były wydawane i kolportowane nielegalnie). Zgodnie z propozycją Linasa Jablonskisa niniejszy numer „ŚMC/CAC interviu“, wydany w językach rosyjskim i polskim, również jest miejscem odtwórstwa, gdyż przenosi czytelnika do środowiska kulturalnego Wilna sprzed ponad stu lat. Odtwórstwo historyczne może być pożyteczne, bowiem nie tylko skłania do krytycznej refleksji przeszłości, ale i pozwala żywo odczuć potęgę dystopii: co by było, gdyby...?

LINARA DOVYDAITYTĖ

ŻYCIE WŚRÓD  
KSIĄŻEK:

NOWA CZYTELNIĄ CENTRUM  
**SZTUKI**  
**WSPÓŁCZESNEJ**

W ramach odnowienia Działu Informacyjnego i Edukacyjnego Centrum Sztuki Współczesnej, wiosną 2008 r.

zorganizowano międzynarodowy konkurs zamknięty dla młodych architektów na stworzenie nowej koncepcji czytelnicy w Centrum Sztuki Współczesnej. W nowej przestrzeni miało być więcej miejsca na eksponowanie stale powiększających się zbiorów publikacji artystycznych i materiałów audiowizualnych. Z drugiej strony, czytelnia miała stać się kierowaną przez kuratorów przestrzenią artystyczną – mniej formalną, bardziej eksperymentalną, nie tak dużą i „sprecyzowaną“, jak inne dziedziny działalności Centrum Sztuki Współczesnej. Grupa archi-

tektów i projektantów z Amsterdamu w składzie: Anouk Vogel, Johan Selbing i Bart Guldemond – zaproponowała rozwiązanie, które od-

nowała rozwiązanie, które od dawna walory sali Centrum Sztuki Współczesnej przeznaczanej na czytelnię i podwórza oraz bezpośrednio nawiązywała do potrzeb przyszłej czytelnicy, choć estetycznie bardzo różniło się od ustalonego stylu Centrum Sztuki Współczesnej, który stworzył architekt Valdas Ozarinkas. Projekt był sukcesywnie doskonalony przez blisko rok i w ciągu tego czasu znacznie się zmienił. Podczas rozmowy z architektami poprosiłam ich o komentarz do projektu i jego pierwotnej idei.

Ūla Tornau

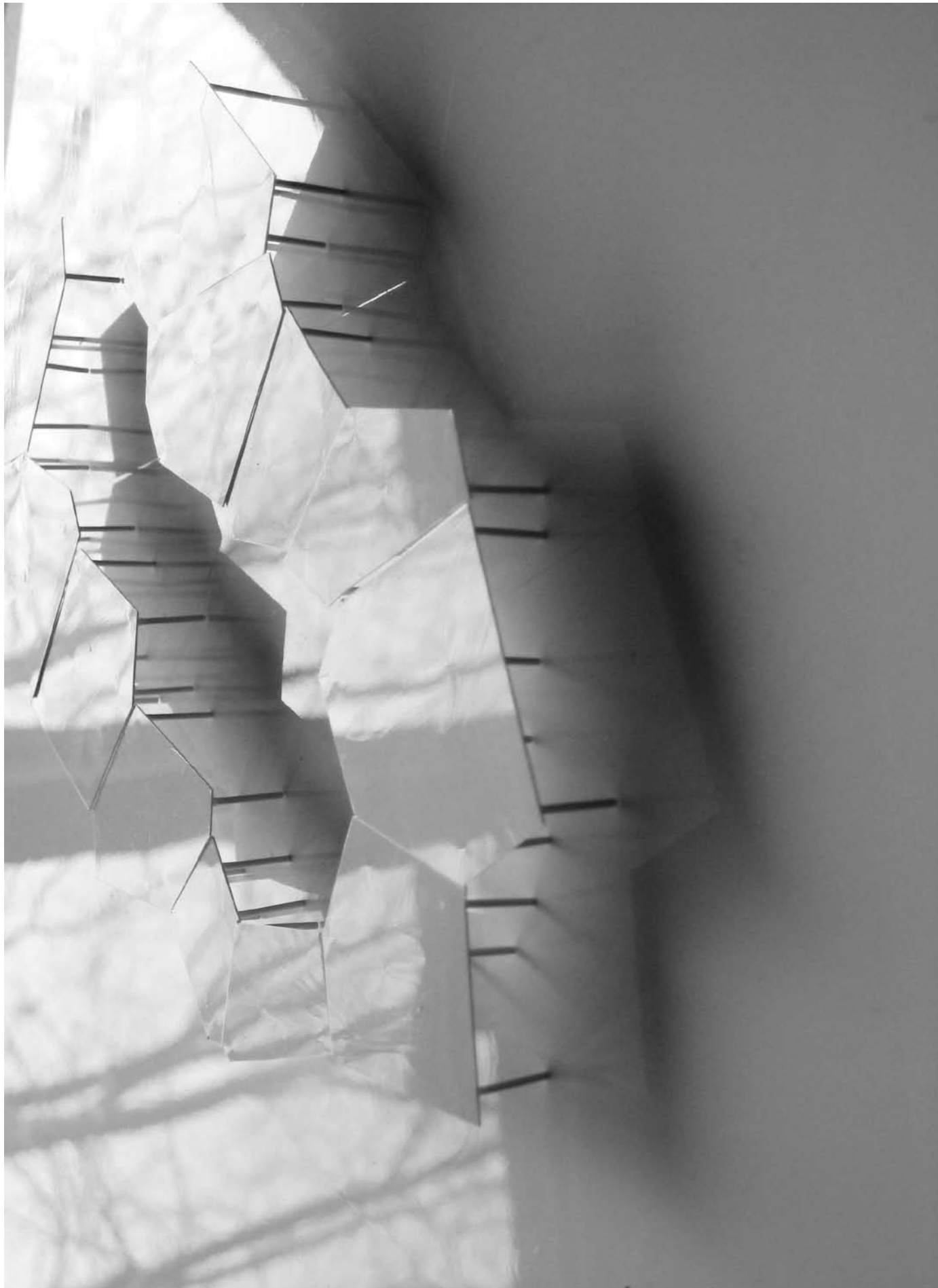
WYWIAD

z

Anouk Vogel,  
Johanem Selbingiem

i

Bartem  
Guldemondem



**ŪLA TORNAU:** Jakie mieliście pomysły przy projektowaniu nowej przestrzeni w Centrum Sztuki Współczesnej – czytelnicy? Jak to miejsce będzie wyglądało i jak będziemy się w nim czuli?

**ANOUK VOGEL, JOHAN SELBING I BART GULDEMOND:** Zafascynowały nas stosunek między wnętrzem a przestrzenią zewnętrzną, nie tylko czytelnicy, ale i skomplikowany stosunek samego budynku z otoczeniem. Przestrzeń czytelnicy istotnie jest związana z tym, co na zewnątrz. Jest całkowicie zorientowana ku podwórzu, można z niej oglądać panoramę podwórka. Można by rzec, że macie dwie przestrzenie mniej więcej tej samej wielkości, znajdujące się obok siebie – jedna pod dachem, druga bez zadaszenia. Dlatego wybraliśmy dla czytelnicy elementy, które można było powtórzyć na zewnątrz. Na przykład, wiele cienkich białych nóg od stołów imituje abstrakcyjny brzozy zagajnik. Według naszego pierwotnego zamysłu miały one odzwierciedlać prawdziwe brzozy, zasadzone w ogrodzie w podwórzu. Ponieważ ze względu na stare fundamenty, znajdujące się pod tarasem, nie można było ruszać gruntu, wpadliśmy na pomysł zasadzenia drzew w wazonach, które byłyby takiej samej wielkości jak stoły wewnątrz. Niestety, w obecnej sytuacji finansowej plan ten był nazbyt ambitny. Mamy jednak nadzieję, że kiedyś można go będzie zrealizować. Byłoby to dokończeniem wystroju czytelnicy.

W ogóle można powiedzieć, że naszym pomysłem było urządzenie czytelnicy jako „ogrodu wewnętrznego“. Chcieliśmy stworzyć miejsce, które służyłoby jako nieformalny ogród. Przestrzeń, w której można przyjmować przyjaciół, czytać, pić herbatę, odpoczywać, czerpać inspiracje czy najzwyczajniej pomarzyć. Nieformalna przestrzeń ogrodu jest dynamiczna, gdyż widok ogrodu zmienia się wraz ze zmianą pór roku. Zasada przestrzeni nieformalnej

została w czytelnicy zrealizowana poprzez stworzenie możliwości wydobycia mnóstwa różnych konfiguracji stołów.

Rozwiązanie przestrzenne czytelnicy związane jest z ideą ogrodu, gdyż jest oparte na takim samym komponowaniu. Ogród nie jest jednolitym obiektem symbolicznym, jakim może być budynek czy mebel. Składa się z wielu elementów jednostkowych, które razem tworzą ideę „ogrodu“. Podobnie jest z zaprojektowanymi przez nas meblami do czytelnicy – składają się one z poszczególnych elementów, które

razem tworzą całość.

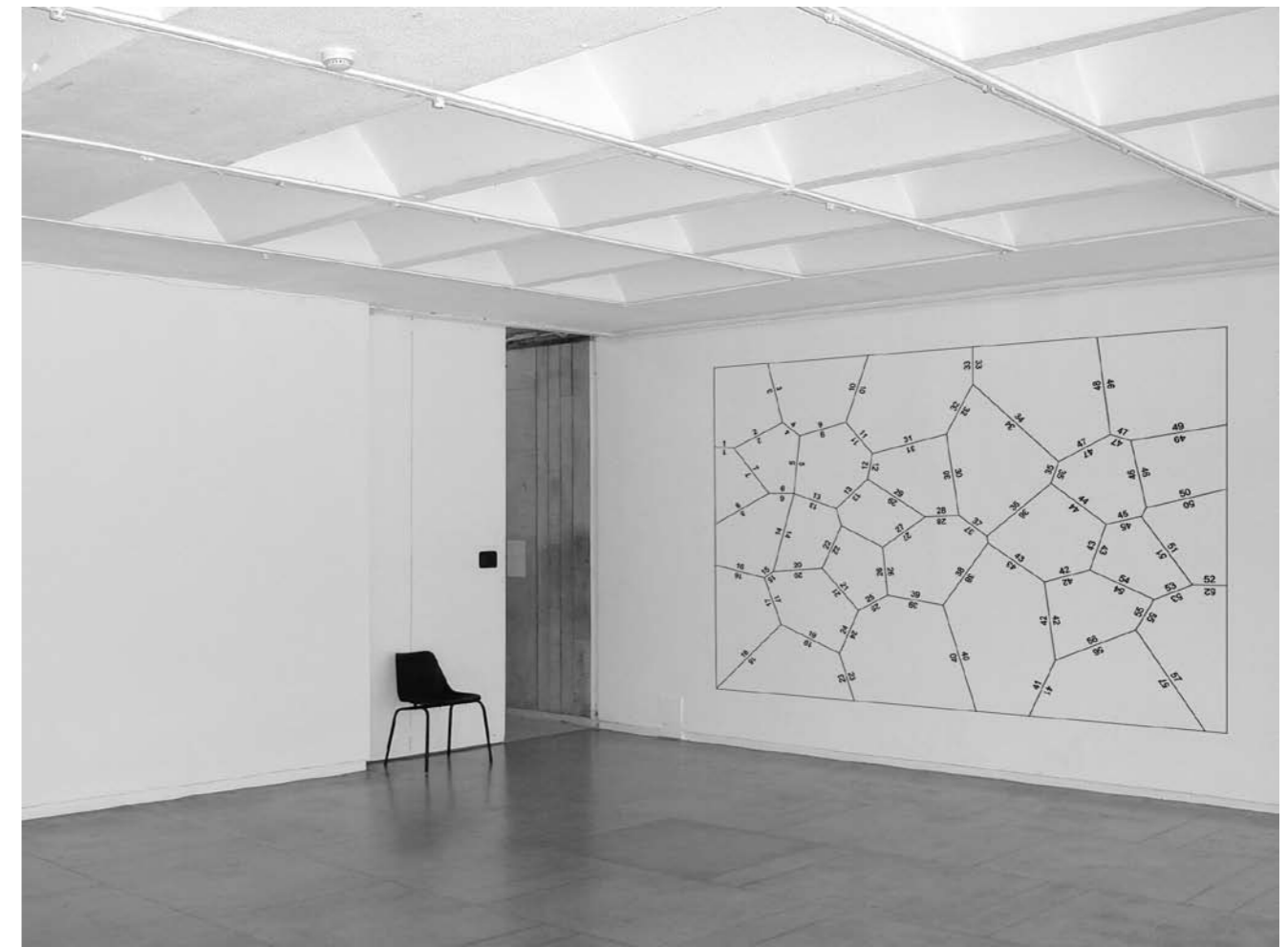
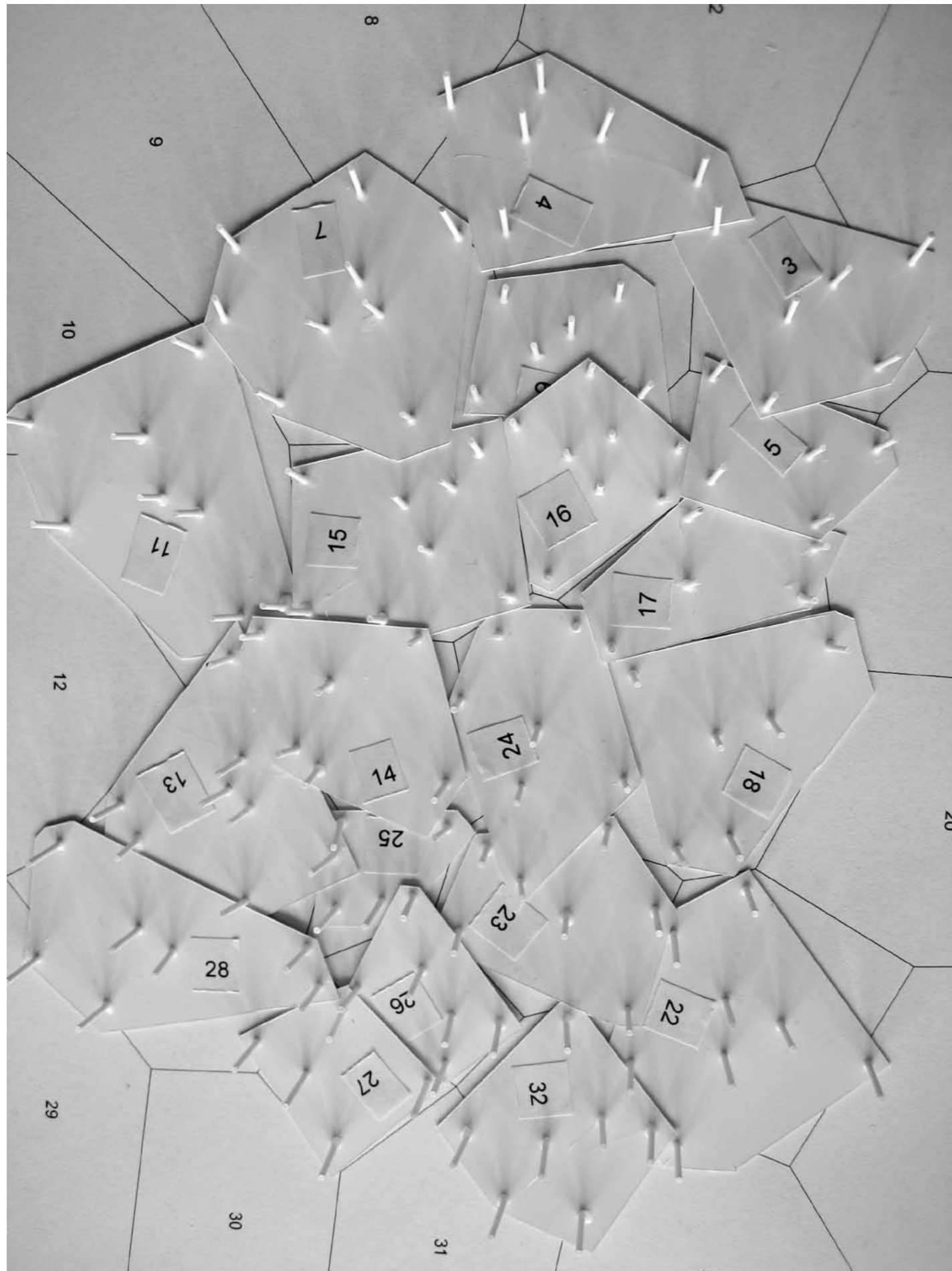
Na przykład, każdy stół ma inną wielkość i kształt. Zestawione razem tworzą jeden wielki prostokątny stół. To samo dotyczy lamp. Ponieważ każda lampa może wisieć na różnej wysokości, razem tworzą one nowy sufit. Każde krzesło także jest niepowtarzalne – na ich oparciach są wyhaftowane różne wzory roślinne, zaś razem tworzą one „ogród krzeseł“. Spodobało nam się, że wszystkie te elementy mają nieformalny wygląd, podobnie jak publikacje i witryna internetowa Centrum Sztuki Współczesnej. W tym sensie czytelnicy zrodziła się nie z dialogu z otoczeniem architektonicznym, a wykształciła się w trakcie analizy innych aspektów kontekstu.



Anouk Vogel, Johan Selbing i Bart Guldemond, fragment makiety czytelnicy Centrum Sztuki Współczesnej, 2008–2009

**ŪT:** Podjęliście się projektowania czytelnicy Centrum Sztuki Współczesnej w budynku mającym bogatą historię – przede wszystkim jest to słynny budynek modernistyczny z lat 60., w którym od ponad dziesięciu lat pracuje znany litewski architekt Valdas Ozarinskas. W ciągu tych lat intensywnej działalności miejsce to zyskało różne cechy, m.in. związane z wymienioną osobą. Wreszcie samo Centrum Sztuki Współczesnej ma silnie wyrażoną tożsamość. Jaki był wasz stosunek do historii i tożsamości tego miejsca przy projektowaniu czytelnicy?

**AV, JS I BG:** Podczas projektowania czytelnicy naszym punktem wyjścia była przestrzeń – taka, jaką



Anouk Vogel, Johan Selbing i Bart Guldemond, fragment makiety czytelnicy Centrum Sztuki Współczesnej, 2008–2009

ujrzeliśmy po raz pierwszy. Naszym atutem jako zespołu projektantów z zagranicy było zasugerowanie się pierwszym wrażeniem i spróbowanie uchwycenia istniejących właściwości tej przestrzeni. Proces projektowania czytelnicy mogliśmy określić jako stałą wymianę idei z zespołem Centrum Sztuki Współczesnej, z czego stopniowo wyklarował się i dojrzał projekt.

Gdy po raz pierwszy weszliśmy do tej przestrzeni, ogarnęło nas silne uczucie „niematerialności”. Wydawała się ona jak płynący biały obłok, mogący przybrać każdy kształt. Takie wrażenie, oczywiście, powstało stąd, że przestrzeń była pusta. Dlatego na początku trudno nam było cokolwiek wymyślić – baliśmy się rozproszyć chmurę. Mamy nadzieję, że teraz meble czytelnicy tworzą takie samo wrażenie miejsca, w którym cokolwiek może powstać lub zdarzyć się, że jest to wrażenie gościnnego miejsca.

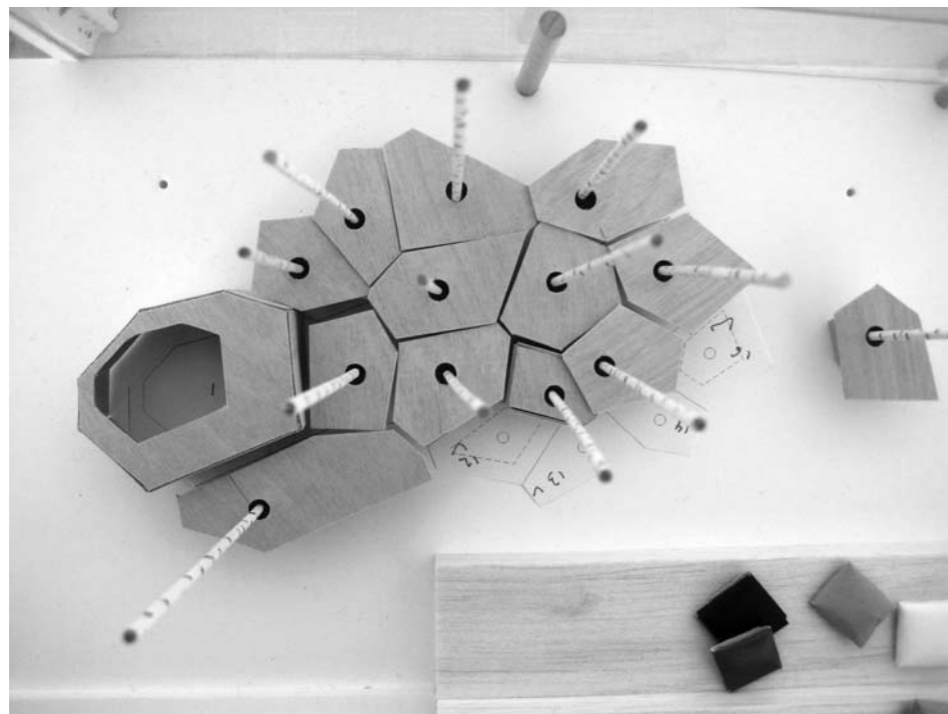
**UT:** Ten projekt realizowaliście we trójkę – architekt krajobrazu Anouk Vogel, projektant Bart Guldemond i architekt Johan Selbing, na co dzień pracujący indywidualnie lub z innymi spółkami. Wcześniej współpracowaliście przy kilku projektach. Jak określilibyście swoją działalność jako grupy? Czym ona

różni się od waszej indywidualnej działalności? Czy moglibyście nieco skomentować swoje poglądy artystyczne?

**AV, JS i BG:** Architekt krajobrazu Anouk Vogel i architekt Johan Selbing pracowali już razem przy kilku projektach, zaś Barta Guldemonda spotkali podczas konkursu w Almere, w Holandii. Bart Guldemond jest projektantem wystaw artystycznych.

Podczas projektowania czytelnicy Centrum Sztuki Współczesnej intensywnie współpracowaliśmy w każdej części. Byłoby błędem sądzić, że architekt krajobrazu myślał tylko o przestrzeni zewnętrznej, architekt – tylko o rozwiązaniu przestrzennym projektu, a projektant – tylko o meblach! Przeciwnie, projektując czytelnicy, stale zamienialiśmy się rolami. Na tym polega cały urok naszej współpracy. Mamy różne specjalizacje i konteksty kulturowe, ale nasz pogląd na projektowanie i cele jest podobny. Na przykład, architekt krajobrazu jest przyzwyczajony do reagowania na otoczenie, uwzględniając konkretne uwarunkowanie miejscowości. Projektant, tworzący ekspozycje wystaw, również zwraca uwagę na konkretną przestrzeń oraz na obiekty, które będą ekspozowane. Architekt często ma uwzględnić określo-





Anouk Vogel, Johan Selbing i Bart Guldemond, fragment makiety  
czytelni Centrum Sztuki Współczesnej, 2008–2009



ne wymagania dotyczące konstrukcji i zastosowania. Zatem cała nasza trójka rozpoczyna projekt, biorąc pod uwagę konkretne warunki. Taki bywa początek, ale w końcu wszyscy troje lubimy nadać miejscu, pomieszczeniu czy obiektowi silną tożsamość.

**ŪLA TORNAU** jest teoretykiem kultury i urbanistyki oraz kuratorem wystaw sztuki współczesnej. Obec-

nie prowadzi kilka projektów nad studiami miasta z PUC (Platform for Urban Culture), przygotowuje publikację dotyczącą transformacji architektonicznych i społecznych Wilna i jest kuratorem projektu X Bałtyckiego Międzynarodowego Triennale Sztuki „Miesto istorijos“ (Historie miasta).

# EKPHRASIS: SZTUKA SŁOWA

JOSEPH R. WOLIN  
WYWIAD Z AA BRONSONEM

**T**ekst AA Bronsona jest obowiązkową pozycją dla każdego pisma poświęconego książce artystycznej i działalności wydawniczej. Wraz ze swoimi współpracownikami z grupy „General Idea“ Bronson był jednym z pierwszych, którzy zaczęli propagować produkcję multipli, a do rozwoju idei konceptualizmu stosowali formy druku właściwe dla reklamy i marketingu – napisy na balonach, nalepki, ulotki, znaczki i pocztówki. Teksty odgrywały ważną rolę także w twórczości członków „General Idea“. Nic więc dziwnego, że z biegiem czasu zaczęli oni wydawać własne czasopismo, a w końcu założyli agencję dystrybucyjną dla innych artystów, która zajmowała się drukami i eksperymentami. Niniejsza rozmowa z AA Bronsonem miała miejsce w Nowym Jorku, w postaci korespondencji mailowej prowadzonej w dniach 2 marca – 17 kwietnia 2009 r.

**JOSEPH R. WOLIN:** Skąd to zainteresowanie książkami artystycznymi i multiplami? Czy jest to związane z działalnością Pana jako artysty i jednego z trzech członków grupy „General Idea“ założonej w Kanadzie, ale działającej na całym świecie?

**AA BRONSON:** Odkąd sięgam pamięcią, zawsze interesowałem się książkami i działalnością wydawniczą. W dzieciństwie moje łóżko zawsze otaczała ściana z książkami, a ja je bez ustanku czytałem. (Nie byłem zbyt towarzyską osobą.) Na szczęście, mój ojciec służył w wojskach lotniczych i co trzy lata przetrucano nas z miasta do miasta; w każdym miejscu, zanim się przenieśliśmy gdzie indziej, związałem miejscową bibliotekę. W połowie lat 60., studiując na uniwersytecie, pracowałem w gazecie studenckiej, projektowałem rubrykę kulturalną, którą można było wyjąć i stosować jako osobną publikację. Interesował mnie całościowy design, łączący treść i materiał wizualny, dlatego teksty, w większości moje własne manifesty, coraz bardziej zyskiwały psychodeliczny charakter. W 1967 r. wraz z jeszcze ośmioma studentami rzuciliśmy uniwersytet i założyliśmy komunę, wolną szkołę, sklep i podziemną gazetę zatytułowaną „The Loving Couch Press“. Poza tym, pracowałem jeszcze w dwóch czasopismach – „Junkigram“ (we współpracy z Clive'em Russellem, wydaliśmy tylko jeden numer) i „The Magazine“, które było poświęcone tematyce radykalnej edukacji (również z Clive'em Russellem, wydaliśmy jedynie dwa numery, choć trzeci, który składał się z tuby plakatów, był częściowo wydrukowany, ale pozostał niedokończony).

W 1969 r., gdy z Jorge'em [Zontalem] i Felixem [Partzem] założyliśmy „General Idea“, ja pracowałem jako robotnik pomocniczy w drukarni „Coach House Press“ w Toronto, gdzie zapoznałem się z drukiem typograficznym i innymi tajemniczymi technikami druku. „Coach House Press“ wydawała wszystkie materiały drukowane Rochdale College – radykalnej spółdzielczej uczelni przy Uniwersytecie w Toronto, w tym ich czasopismo „Image Nation“

oraz kalendarz college'u, które do dziś pozostają zdumiewającymi przykładami tego okresu. Wydrukowano tam większość wczesnych niskonakładowych wydawnictw „General Idea“ – większa część była wykonana odręcznie na dużych, starych, ręcznie sterowanych prasach drukarskich. Właśnie wtedy spróbaliśmy zamówić nasz pierwszy multipl – skrzynkę „Intuicji“ Josepha Beuysa, jednak – choć jej nakład miał być nieograniczony (ta myśl nas fascynowała) – wszystkie egzemplarze wyczerpały się zanim zdążyliśmy odebrać swoją część, a wydawca gdzieś zniknął. Mimo to pomysł Beuysa produkowania dzieł w dużym lub nieograniczonym nakładzie jako ciągły dialog oparty na celach pedagogicznych, miał na nas duży wpływ i na poważnie rozpoczęliśmy produkcję multipli. W ciągu następujących 25 lat, aż do śmierci Jorgesa i Felixa w 1994 r., zrealizowaliśmy wiele pomysłów, tworząc obiekty, publikacje i druki ulotne.

W 1972 r. zaczęliśmy wydawać czasopismo „FILE“, poprzez które nawiązaliśmy kontakty z artystami o podobnych zainteresowaniach na całym świecie, poczynając od tegoż Beuysa, Andy'ego Warhola i kończąc na Gilbertcie & George'u oraz George'u Maciunasi i jego bandzie

Fluxusu. W 1974 r. [w Toronto] założyliśmy „Art Metropole“, organizację non profit, której celem było zbieranie i rozpowszechnianie wydawnictw artystycznych – książek, multipli, materiałów audiowizualnych itp. „Art Metropole“ nadal istnieje, stała się ona prototypem założonej dwa lata później tu, w Nowym Jorku, księgarni „Printed Matter“.

**JRW:** Teraz jest Pan dyrektorem nowojorskiej księgarni „Printed Matter“, handlującej wydawnictwami artystycznymi, wcześniej takie samo stanowisko zajmował Pan w „Art Metropole“, więc w historii tych dwóch instytucji pojawiło się jeszcze więcej wspólnego. Jak to się stało, że znalazł się Pan w Nowym Jorku? Jakie są podobieństwa między tymi dwiema organizacjami?



Matthias Herrmann, portret AA Bronsona.  
Zdjęcie z archiwum AA Bronsona

**AAB:** Przeprowadziłem się do Nowego Jorku bardzo dawno, w 1986 r. To długa historia, w którą nie chciałbym się tu wgłębiać. Prawdę mówiąc, historia „Art Metropole“ i „Printed Matter“ ma jeszcze więcej powiązań, niż wy chyba wiecie. W końcu lat 80. na targach sztuki Art Basel razem zaprezentowaliśmy wystawę zatytułowaną „Learn to Read Art“ („Naucz się czytać sztukę“), na której wystawiliśmy jakieś trzysta książek artystycznych. Razem wydaliśmy też kilka publikacji, m.in. transparent o tej samej nazwie stworzony przez Lawrence'a Weinera i „Dr. No“ Rodneya Grahama. Później wydaliśmy multipl Christiana Marclaya i reprint kultowego zina Scotta Treleavena „Salvation Army“. Na targach sztuki mieliśmy też wspólne stoiska.

Mniej więcej około 2000 r. zostałem członkiem zarządu „Printed Matter“. Działalność organizacji w owym czasie kulała, byli oni bardzo zadłużeni wobec artystów. Gdy straciliśmy pomieszczenia w SoHo i przenieśliśmy się do holu w Chelsea, nadszedł 11 września i to nas o mało nie wykończyło. W 2004 r. zarząd zaproponował mi objęcie stanowiska dyrektora, prosząc o przeanalizowanie struktury organizacji i przemyślenie, czy można jej działalność skierować w produktywnym kierunku. A ja, prawdę mówiąc, po prostu zwróciłem „Printed Matter“ do jej korzeni, skupiając uwagę na książkach artystycznych i prezentując nas jako organizację zarządzaną przez artystów. Tego wystarczyło. Wszystko inne już przeszło do historii: przeprowadziliśmy się do ruchliwego miejsca przy Tenth avenue, spłaciliśmy artystom zadłużenie w wysokości 300 000 dolarów i zaczęliśmy realizować znacznie intensywniejszy program w zakresie prezentacji książek, wystaw i działalności wydawniczej. W ciągu ostatnich trzech lat nasz budżet wzrósł dwukrotnie, a większa część środków wpływa od popierających nas młodych ludzi – naszych stałych klientów. Powiedziałbym, że około dwie trzecie naszej publiczności stanowią osoby poniżej trzydziestego piątego roku życia – dość niezwykle dla księgarni! Całkiem możliwe, że dwie trzecie artystów, których książki sprzedajemy, należą do tego samego pokolenia.

**JRW:** Co zachęciło do podjęcia się organizowania dorocznych Nowojorskich Targów Książki Artystycznej, które ubiegłej jesieni odbyły się po raz trzeci, skupiając ponad 140 wystawców?

**AAB:** W ostatnich latach Nowy Jork powoli ustępował z pozycji centrum książki artystycznej. Księgarnie działające przy muzeach zacisnęły pasa, a wielkie księgarnie z wcześniejszych czasów, takie jak „Wittenborn“, „Hacker“, „Jaap Rietman“ itp. zakończyły działalność. W tym samym czasie zarówno tu, jak zagranicą powstały dziesiątki drobnych niezależnych wydawnictw i edytorstwo artystyczne stało się jak

nigdy różnorodne. Zaczęliśmy organizować Nowojorskie Targi Książki Artystycznej, próbując przywrócić Nowy Jork na mapę jako centrum książki artystycznej. Zaczęliśmy bardzo ostrożnie. Pierwsze Nowojorskie Targi Książki Artystycznej miały być niewielką imprezą, prezentującą trzydziestu pięciu wystawców, ale w chwili otwarcia w listopadzie 2006 r. było tu ponad siedemdziesięciu wydawców, dystrybutorów i księgarń, spośród których wyróżniła się konfliktowa sekcja niezależnych, którą nazwaliśmy „Friendly Fire“ („Przyjazny ogień“). W październiku ubiegłego roku w domu aukcyjnym „Phillips de Pury“ zostały otwarte trzecie Nowojorskie Targi Książki Artystycznej z 143 wystawcami z osiemnastu krajów, wśród których aż 25 było tylko z same-

go Brooklynu. Bardzo wielu wydawców to są ludzie młodzi – dwudziesto- i trzydziestolatki, podobnie jest z publicznością – mniej więcej dwie trzecie z tysięcy osób, które każdego dnia zalewały targi, to osoby poniżej trzydziestego piątego roku życia. Nowojorskie Targi Książki Artystycznej w dużej części są targami non profit. Około dwudziestu procent stoisk jest bezpłatnych, a za pozostałe prosimy możliwie najniższą cenę. Wstęp na targi jest wolny.

**JRW:** Proszę powiedzieć, dlaczego wydawnictwa artystyczne jako środek wyrazu w ostatnim czasie stały się tak popularne wśród osób młodszego pokolenia – zarówno twórców, jak i odbiorców. Przecież nie wydaje się, by cały świat sztuki był zauważalnie odmłodzony w porównaniu do wcześniejszych okresów.



Okładka czasopisma „FILE“ grupy „General Idea“, 1984, nr 6 #1&2



Nowojorskie Targi Książki Artystycznej, 2008. Zdjęcie z archiwum AA Bronsona

**AAB:** Ach, jest to tak trudne pytanie, że nawet nie wiem, od czego zacząć. Myślę, że – z jednej strony – książki artystyczne istnieją tak dawno, że stały się rzeczą normalną. Nie wydają się już one szczególnie radykalne, awangardowe czy dziwne. Z drugiej strony, ponieważ książki artystyczne wywarły duży wpływ na projektantów książek, wizualna czy jakaś hybrydalna postać książki nie jest już niezwykła. Ponadto wydawanie swoich książek we własnym zakresie jest dziś łatwiejsze niż kiedykolwiek dotąd. Mamy skanery, aparaty cyfrowe i najprzeróżniejsze oprogramowanie, łatwo wydrukować zin na swojej drukarce czy kopiarce lub wysłać do wydrukowania do „Lulu” czy innej firmy świadczącej usługi poligraficzne. Także przedstawić coś w świecie sztuki można bezpośrednio, bez łamania głowy, jak skontaktować się z galerią czy napisać manifest artystyczny. Świat sztuki jest dziś znacznie większy niż kiedykolwiek dotąd, a „ważni” ludzie, którzy byli tacy dostępni, teraz są tak chronieni, że onieśmiela to młodego artystę. Ale za pomocą książki artystycznej swoje dzieło można rozpowszechnić bezpośrednio, doczekać się reakcji i zrozumieć, co robić dalej. Autorami większości książek, które sprzedajemy, są studenci, którzy bardzo się dziwią i cieszą, gdy się dowiadują, że przyjmujemy ich książki i znajdziemy dla nich czytelnika.

**JRW:** Czy mógłby Pan wyróżnić którąś z najnowszych książek artystycznych?

**AAB:** Mogę wydać się nieszczerzy, ale ja – jak ta kura z kurczętami – nie znoszę wyróżniania kogokolwiek. Jednak ostatnio skłaniam się ku zynom. Na przykład, niezwykle ciekawą produkcję wydaje „Nieves”, wydawca zynów z Zurychu. W tym roku dostał on nagrodę jako najlepszy szwajcarski wydawca – zupełnie nieprawdopodobne osiągnięcie dla młodego człowieka, który pracuje w swoim mieszkaniu i wszystko drukuje w miejscowym sklepie świadczącym usługi kopiarskie. Na wystawie „Printed Matter” trwającej od kwietnia do maja pokazujemy wszystko, co on do tej pory wydał, ponad sto zynów.

**JRW:** Jaka przyszłość czeka publikacje artystyczne, jakie propagujecie w „Printed Matter” i „Art Metropole”? Jaki los czeka je dzisiaj, gdy z każdym dniem coraz szybciej rosną możliwości technologiczne, życia społecznego i zawodowego nie można sobie wyobrazić bez Internetu, umacnia się globalizm i chaotyczna ekonomika?

**AAB:** Jest to zawile pytanie, mając na myśli, że ja, oczywiście, nie mam żadnego pojęcia, co nas czeka w przyszłości. Jednak uważam, że obecnie rodzi się nowa forma druku – są to wydawnictwa o niedużym nakładzie, wydawane niezależnie, przeznaczone dla niewielkiego audytorium lub w ogóle nie przeznaczone dla żadnego audytorium. Książki powoli wycho-

dzą z mody, dlatego coraz częściej jesteśmy skłonni je pojmować jako dzieła sztuki, jako obiekty sprawiające przyjemność. Trwająca teraz u nas wystawa zynów „Nieves” wywołała zdziwienie, jak wiele zynów ludzie zabierają ze sobą z wystawy.

**JRW:** W jakim kierunku będą zmierzały Nowojorskie Targi Książki Artystycznej? I jaka, Pana zdaniem, przyszłość czeka „Printed Matter” i „Art Metropole”?

**AAB:** Targi książki artystycznej nie nastawione na zysk, podczas których szczególnie akcentowana jest zasada „zrób to sam” i niezależna działalność wydawnicza, zdaje się, doczekały swojej godziny. W ubiegłym roku targi przyciągnęły wprost tłumy ludzi i, mimo recesji gospodarki, sprzedaż była dobra. W tym roku Nowojorskie Targi Książki Artystycznej połączymy z konferencją o książkach współczesnych artystów. Konferencję organizuje Stowarzyszenie Bibliotek Artystycznych w Nowym Jorku wraz z „Printed Matter”, przez trzy dni będą wygłaszane odczyty i odbywały się dyskusje panelowe o dzisiejszej sytuacji w artystycznej działalności wydawniczej.

„Printed Matter” i „Art Metropole” ma iść w nogę z szybko zmieniającymi się formami wydawnictwa. Druk cyfrowy i publikacje elektroniczne zaczynają wywierać wpływ na naszą działalność, choć, z drugiej strony, kontynuujemy to, co robiliśmy zawsze – prezentujemy i rozpowszechniamy dzieła artystów. Mimo zastój na rynku, sprzedaż książek artystycznych wzrasta. Całkiem możliwe, że właśnie taka chałupnicza produkcja jest perspektywą przyszłości.

**JOSEPH R. WOLIN** jest niezależnym kuratorem i krytykiem z Nowego Jorku. Jego teksty są publikowane w „Modern Painters”, „Time Out New York” i „Canadian Art”. Obecnie przygotowuje wystawę „Splinter of the Mind’s Eye” poświęconą analizie świętokradczego zderzenia fantastyki naukowej ze współczesnym abstrakcyjnym ekspresjonizmem. Wystawa będzie otwarta w czerwcu w Philip Slein Gallery w Saint Louis.

*(Handwritten signature)*



# RADOŚĆ PRZETRWANIA

**Nataša Petrešin-Bachelez**

Wywiad z

## «CASTILLO/CORRALES»

**G**aleria „castillo/corrales“, założona w styczniu 2007 r. w paryskiej dzielnicy Belleville, jest zarządzana przez grupę artystów, kuratorów i pisarzy, pracujących według zasady *la rupture de principe*. (Komunikat prasowy w sprawie wystawy Alexa Hubbarda, 18.06.2007)

„castillo/corrales“ jest galerią zarządzaną przez grupę artystów, kuratorów i pisarzy, kierujących się zasadą „zgaś świeczkę innego człowieka“. (Komunikat prasowy w sprawie otwarcia wystawy „Hello Goodbye Thank You“, 18.07.2007)

Galeria „castillo/corrales“, założona w styczniu 2007 r. w paryskiej dzielnicy Belleville, jest zarządzana przez grupę artystów, kuratorów i pisarzy, którzy nie są zdecydowani, czy należy schlebiać gustowi publiczności i jak to robić. (Komunikat prasowy w sprawie wystawy „soy el final de la reproducción“, 11.10.2007)

„castillo/corrales“ jest galerią zarządzaną przez grupę artystów, kuratorów i pisarzy, którzy wierzą, że książka nie tylko jest przyjacielem, ale i świetnym prezentem gwiazdkowym. (Komunikat prasowy w sprawie otwarcia księgarni „Section 7 Books“, 04.12.2007)

„castillo/corrales“ jest niedawno założoną w Paryżu nową przestrzenią, umyślnie zmieniającą swoją tożsamość i znajdującą się w stanie „ustawicznego stawania się”. Zespół galerii tworzą ludzie wykonujący różne zawody – skoro musimy dokonać ich podziału na kategorie – artyści, pisarze, krytycy, kuratorzy oraz wykładowca socjologii i politologii: Thomas Boutoux, Boris Gobille, François Piron, Benjamin Thorel i Oscar Tuazon. „castillo/corrales“ – to nie tylko konceptualna księgarnia, przestrzeń wystawowa i miejsce spotkań i dyskusji, ale wszystko razem i jeszcze więcej mieszczące się na skromnych 27 m<sup>2</sup>. Ich wszechstronnym projektem towarzyszą zwarte teksty wyjaśniające, pełne czarnego humoru, a czasami i sarkazmu; słyną oni ponadto z niesłabnącej uwagi dla opinii i reakcji zwiedzających. Galeria została założona na zasadach, które zmieniają się wraz z każdym nowym przedsięwzięciem, a zarazem pozostają niezienne. Są to: samowystarczalność, niski budżet i dostęp do rzadkich książek i czasopism.

**NATAŠA PETREŠIN-BACHELEZ:** Co wspólnego ma kultowy mecz bokserski z małymi wydawnictwami i waszą koncepcją tej przestrzeni?

**CASTILLO/CORRALES:** Nazwę „castillo/corrales“ wymyślił Oscar Tuazon. Nawiązuje ona do zaciętego pojedynku bokserskiego Castillo vs Corrales, który odbył się w 2002 roku. Przyjęliśmy taką nazwę, gdyż brzmi ona jak nazwa galerii komercyjnej, z dwiema nazwiskami, dlatego spodobał nam się ten pomysł. Ludzie mogą wywnioskować, że jest to jeszcze jedna nowa galeria komercyjna w Paryżu (wtedy, gdy zaczynaliśmy na początku 2007 roku, w Paryżu prawie co miesiąc otwierano nową galerię). Można było pomyśleć, że naszą galerię założyli dwaj dealerzy sztuki z Miami z owłosionymi klatkami piersiowymi. Później okazało się też, że te dwa hiszpańskie wyrazy w pewnym sensie uzupełniają się nawzajem, gdyż „castillo“ oznacza zamek, a „corrales“ – chatę. Ta ładna gra słów pasowała do tej mieszanki ambicji i rzeczywistości, która cechuje nasz projekt.

**NPB:** Jakiego rodzaju działalność prowadzi „castillo/corrales“?

**C/C:** Organizujemy wystawy indywidualne i zbiorowe, przeglądy filmów, rozmowy, debaty, performance, a także regularnie zamieniamy przestrzeń wystawową w księgarnię (nazwaną „Section 7 Books“), w której odbywają się prezentacje książek i publiczne rozmowy z wydawcami, redaktorami, pisarzami, artystami na temat ich książek i czasopism. Jednak każda impreza, bez względu na to, czy jest to dwumiesięczna wystawa, czy godzinna rozmowa, jest dla nas jednakowo ważna, gdyż zajmuje takie samo miejsce w naszym programie, którego istotą

jest ciągły dialog z publicznością. Wreszcie, działalność „castillo/corrales“ czasami wykracza poza mury i kontekst galerii, gdy jako zespół kuratorów jesteśmy zaproszeni do organizowania warsztatów twórczych, imprez czy wystaw w innych przestrzeniach i instytucjach. Nas interesują takie wyjazdowe projekty, bowiem są one okazją do spojrzenia na siebie ze strony i poczynienia obserwacji, które później możemy uwzględnić w programie swej paryskiej przestrzeni.

**NPB:** Jakie wasze projekty wywarły na was największy wpływ?

**C/C:** Jeżeli chodzi o wpływ, to jednym z najważniejszych byłby „b\_books“ – kolektywnie zarządzana księgarnia w Berlinie. Jest to przykład długoterminowego projektu rozwojowego funkcjonującego na zasadzie samoorganizacji, skupiającego wspólnotę zainteresowanych osób, zasadzającego się na organizowanych publicznych dyskusjach, prowadzeniu działu wydawniczego i nawet udziału w sferze produkcji filmowej. Ponadto ludzie pracujący w „b\_books“ potrafią równolegle prowadzić indywidualną działalność, co wydaje nam się niezwykle istotne – byśmy nie byli całkowicie zaangażowani w „castillo/corrales“, mogli zajmować się swoją własną działalnością, i jeszcze dlatego, że na swoje utrzymanie możemy – i powinniśmy – zarobić nie z galerii, a we własnym zakresie.

Wpływ wywarła na nas też galeria „Orchard“ w Nowym Jorku, historia ich działalności, a najbardziej to, że ta galeria zdecydowała się na podjęcie walki z rynkiem sztuki, a nie jedynie funkcjonowanie w modelu non profit. Inny rodzaj wpływu wywierały także różne aroganckie projekty, jak np.

„Bank“ – zarządzana przez artystów przestrzeń w latach 90. w Londynie, którą cechował bardzo krytyczny i sarkastyczny pogląd na ówczesny świat sztuki Londynu, a zwłaszcza ich sposób komunikacji – poprzez niesamowite i zabawne teksty.

Jednym z impulsów, który pobudził do założenia „castillo/corrales“, była chęć krytycznego spojrzenia na retorykę dominującą dziś w większości galerii sztuki (zarówno państwowych, jak komercyjnych, jak też tych zarządzanych przez samych artystów), niewiarygodne ubóstwo ich słownika, to całe: „jest nam niezmiernie miło zaprezentować pierwszą autorską wystawę X w Paryżu“ i ich obsesję na punkcie uznania, oceny itp. Wszystko to lubimy wykorzystać w swoich komunikatach prasowych, czasami specjalnie mówiąc o sobie w tonie lekceważącym, czasami bezwstydnie kłamiąc, cytując zmyślane gratulacje, i w ogóle – po prostu uderzając w nawyki i oczekiwania publiczności. Dlatego też w pierwszym roku istnienia „castillo/corrales“ podczas każdego nowego projektu proponowaliśmy coraz inne definicje „castillo/corrales“.

**NPB:** Jakie wymieniłybyś najważniejsze podobieństwa między waszą działalnością w obrębie totalitarnego rynku sztuki i wysiłkami małych wydawnictw, próbujących przetrwać w równie totalitarnej dziedzinie wydawniczej?

**C/C:** W swojej księgarni mamy bardzo duży wybór dobrych książek i czasopism, z których większość niełatwo znaleźć gdzie indziej w Paryżu. Chcąc, by księgarnia była rentowna, dziś trzeba albo sprzedawać kilka tytułów w dużych ilościach, jak to robią księgarnie muzeów, albo mieć kilka, ale drogich książek – tak funkcjonują księgarnie specjalistyczne, które poszukują rzadkich, wyjętych z obrotu książek i sprzedają je kolekcjonerom. Ponieważ nasze wydatki są małe i nie musimy w końcu miesiąca wypłacać pensji pracownikom, problemy te nie są dla nas

aktualne – możemy sobie pozwolić na posiadanie jedynie tych książek, które nam się podobają i które, i wyłącznie te, które, naszym zdaniem, zasługują na to, by znaleźć swojego czytelnika.

Ale wracając do twojego pytania, problemem jest nie tyle totalitarna sieć wydawnicza, ile wadliwa sytuacja. Wiele wydawnictw i czasopism, które się nam podobają, zostało zainicjowanych przez artystów i pisarzy. Niewątpliwie jest to reakcja na sytuację, w jakiej w ostatnich latach znalazły się publikacje artystyczne, np. katalogi muzeów, które funkcjonują bardziej jako środek komunikacji między instytucjami niż narzędzie artystów, pisarzy i kuratorów. Dużą część publikacji jest w całości finansowana przez galerie, gdyż pozwalają one na legitymizację artystów i łatwiejsze lansowanie ich nazwisk, dlatego takie publikacje nie mogą być czy wyróżniające się, co ostatecznie prowadzi do ich całkowitego ujednoczenia. Ponieważ żadne publikacje artystyczne nie są opłacalne, coraz mniej pozostaje takich publikacji, których jedyną przyczyną zaistnienia jest to, że są dobre i ciekawe. Oto dlaczego wielu artystów postanawia wziąć sprawy w swoje ręce, zakładają własne wydawnictwa, w których wydają własne książki lub książki tych artystów i pisarzy, którzy im się podobają, czy

też książki, które oni chcą czytać. Doskonałym tego przykładem jest Mark Manders z wydawnictwem „Roma“.

My stworzyliśmy księgarnię, by aktywnie włączyć się w tę ekologię drobnych wydawnictw. Wszyscy z doświadczenia wiemy, gdyż w taki czy inny sposób zetknęliśmy się z wydawnictwami, że prowadzenie interesów z księgarniami zawsze jest sprawą uciążliwą. Najczęściej jest tak, że wysyłasz im książki i – cisza, wtedy masz ciągle do nich pisać, by się dowiedzieć, czy te książki zostały sprzedane, aż w końcu zwyczajnie rezygnujesz. Dlatego bardzo poważnie traktujemy rozliczenia i stosunki z wydawcami. To zabiera nam dużo czasu, jednak jest



Fragment wystawy zbiorowej „My Brain's A Cliff And My Heart's A Bitter Buffalo“, „castillo/corrales“, Paryż, wiosna 2008

niezwykle istotne – nawet jeżeli kwoty są nieduże, tak czy owak należy je odzyskać, gdyż oznacza to, że książki znajdują się w obiegu, że gdzieś są zainteresowani czytelnicy. A właśnie to niezależny wydawca chce wiedzieć.

**NPB:** Można twierdzić, że księgarstwo w waszym wydaniu zyskuje pewien aspekt performatywny.

**C/C:** Oczywiście. Dla nas najważniejsze jest, by właściwa książka znalazła się we właściwych rękach, i mamy nadzieję, że książka będzie miała wpływ na to, jak czytelnik będzie myślał i pisał o sztuce – w wypadku pisarza – lub w jaki sposób będzie on pojmował publikację, jeżeli jest grafikiem lub redaktorem. Czasami wymaga to wielu rozmów, wnikania w szczegóły i omawiania wielu innych spraw. To, że ruch u nas nie jest zbyt duży (znajdujemy się nieco dalej od głównych arterii sztuki w Paryżu), jest prawdziwym błogosławieństwem, gdyż pozwala to nam na kontakt z każdym klientem lub człowiekiem, który przyszedł obejrzeć wystawę. Możemy więc pozwolić sobie na zaprezentowanie trudniejszych dzieł, gdyż nie pozostawiamy widza samego.

**NPB:** W projekcie „Société Anonyme“ (który odbył się w 2007 r. w „Le Plateau“ i w 2008 r. w „Kadist Art Foundation“ w Paryżu), który przygotowaliśmy wspólnie z François i Thomasem, już mówiliśmy o doborowej, ale zaangażowanej publiczności, która stale powraca i razem z nami uczestniczy w swoistym procesie edukacyjnym.

**C/C:** Oczywiście, że „castillo/corrales“ jest w dużym stopniu związane z tym, co robiliśmy i o czym rozmawialiśmy przy okazji „Société Anonyme“, który był bardziej teoretycznym projektem, poświęconym wyjaśnieniu, co instytucja może i powinna zmienić w swoich relacjach z publicznością, i w jaki sposób ją zainspirować, a nie tylko liczyć. Publiczność odwiedza-

jąc „castillo/corrales“ jest raczej nieliczna, gdyż są to ludzie, z którymi kontaktujemy się bezpośrednio. Są to w dużym stopniu profesjonalści: artyści, kuratorzy, krytycy, projektanci, studenci i wykładowcy, z których większość znamy osobiście. Nie oznacza to, że jesteśmy grupą elitarną lub że „castillo/corrales“, naszym zdaniem, powinno pozostać przestrzenią tajną i prywatną. Liczba publiczności zwiększyłaby się, gdyby miejscowi dziennikarze spróbowali zrozumieć, co robimy i podjęliby się poinformowania o tym swo-

ich czytelników, zainteresowałiby ich. Jest to jedyny właściwy sposób na przyciągnięcie większej liczby publiczności, jednak na razie nie podobnego się nie dzieje. Innymi słowy, przyciągnięcie publiczności nie powinno być zadaniem galerii czy instytucji, gdyż w przeciwnym wypadku prowadzi to do zbytowego uproszczenia, realizacji modnych lub przypochlebnych projektów.

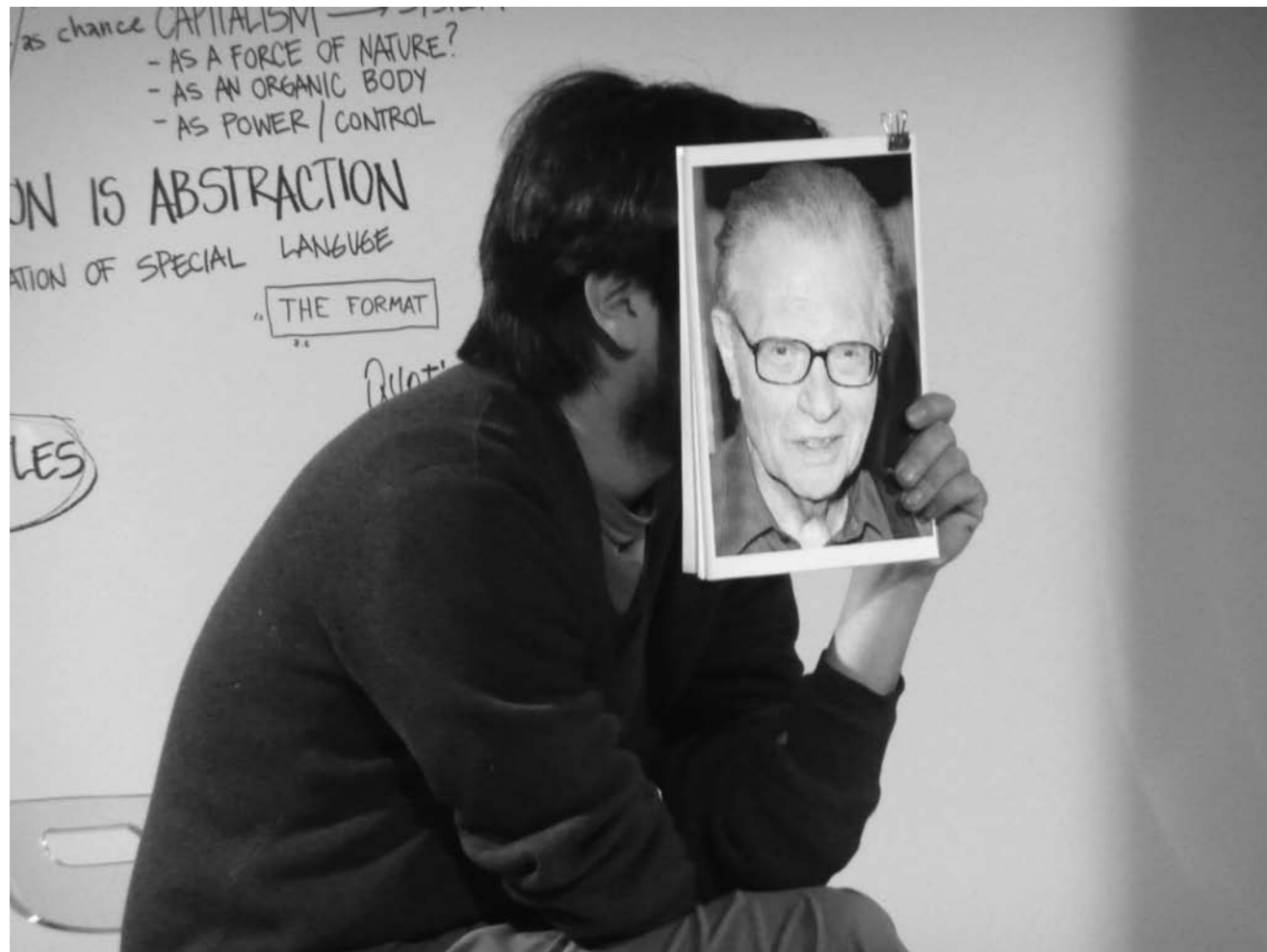
**NPB:** Jesteście poliwalentnym zespołem. Jak określilibyście swoją działalność?

**C/C:** „castillo/corrales“ jest zespołem całkowicie otwartym i stale na nowo się określającym. Pracują tu różni ludzie dysponujący różną wiedzą i doświadczeniem. Ogólnie mówiąc, chcemy sprzeciwić się tendencjom homogenizacji, która zaznacza

się w sztuce współczesnej. Oto dlaczego chcemy widzieć swoją galerię w Paryżu jako „nieodpowiednie” miejsce, które burzy ustalone oczekiwania. Jedną z rzeczy, której próbujemy się przeciwstawić, jest pytanie „i co dalej?”. Wiesz, wiele osób, nie chcąc analizować, oceniać czy zastanawiać się o sprawach, które widzą, nie zadadzą ci żadnego innego pytania, za wyjątkiem: „a więc, co dalej?“, „jaki będzie wasz następny projekt?”. My chcemy, by takie pytania nie miały więcej żadnego sensu, by nie można było myśleć, że jest jakiś ustalony format (np. wystawy), a później zmieniają się w nim tylko nazwiska artystów, tematy itd. Dążymy do tego, by każde nowe przedsięwzięcie było zupełnie inne. Dlatego tego typu działalność jest tak fascynująca. Świat sztuki jest



Księgarnia „Section 7 Books“, „castillo/corrales“, Paryż, zima 2008



„castillo/corrales“ seminarium / wystawa „After the Last Days of Mankind“, Centrum Sztuki Nam June Paik, Yongin, Korea Południowa, grudzień 2008

nazbyt zaangażowany w wymianę informacji, ludzie stale są zatroskani, że za mało wiedzą, wszystko chcą wiedzieć zawczasu, przewidzieć to, co dopiero ma nastąpić. Ale w ten sposób unika się myślenia o tym, co się dzieje obecnie. W taki sposób zatracą się zmysł krytyczny. Sytuacja we Francji pod tym względem naprawdę jest przynębiająca.

**NPB:** Czy nie zamierzacie sami zająć się działalnością wydawniczą?

**C/C:** My już wydajemy – uważamy, że nasze komunikaty prasowe są swego rodzaju publikacjami, z drugiej strony, rzeczywiście mamy zamiar wydawać książki z osobnym znakiem firmowym, który nazwalibyśmy „Paraguay“. Pierwsza publikacja jest związana z pobytem Rene Gabriego i Ayreena Anastasa, którzy byli zaangażowani w projekcie „Société Anonyme“ i z tej okazji ubiegłe lato spędzili w Paryżu, w niewielkim mieszkaniu na tyłach naszej galerii. Pracowali w galerii nocami, gdy nas już tam nie było, wśród książek oraz dzieł odbywającej się wówczas wystawy zbiorowej „The Magic of the State“. Ich książka jest o tej sytuacji, wystawie i ich życiu

jako artystów. Książka nosi tytuł *The Meaning of Everything*. Inna książka, którą zamierzamy wydać – to materiały trzydniowego seminarium, który zorganizowaliśmy w ubiegłym wrześniu w centrum sztuki Montehermoso w Vitorii (Hiszpania), poświęconego kwestiom obiegu książki i sytuacjom społecznym, które można wywołać książkami.

Działalność wydawnicza będzie osobną dziedziną działalności, ale, rzecz jasna, będzie związana z księgarnią i działalnością galerii ogólnie. Mamy nadzieję, że projekt będzie udany i zarobi na sobie, jednak niewątpliwie zdajemy sobie sprawę, że w tym sensie będzie to najbardziej skomplikowany pomysł. Stale dążymy do urozmaicenia naszej działalności, wypróbowania różnych „biznesów“. Jest to ciekawa i zabawna działalność, poza tym, w każdym wypadku, chcąc pozostać niezależnym, należy wymyślić jakiś model „biznesu“, dostosowując go do swojej rzeczywistości i potrzeb, by projekty były i ekonomicznie efektywne, przynoszące zamierzone efekty i spełniające warunki intelektualne. Praca w „castillo/corrales“ jest dla nas wszystkim niepodstawowa i to zwalnia nas z obowiązku zabiegania o zysk, szukania sponsorów czy poparcia lokalnych



Impreza Ayreena Anastasa i Rene Gabriego „The Meaning of Everything“, „castillo/corrales“, Paryż, sierpień 2008

władz. Musimy jedynie zatroszczyć się o to, by nasza działalność odpowiadała możliwościom i potrzebom, i zagwarantować, by ten projekt sprawiał radość i zadowolenie.

**NATAŠA PETREŠIN-BACHELEZ** jest niezależnym kuratorem i krytykiem, mieszka w Paryżu i Lublanie. Obecnie jest doktorantką w Wyższej Szkole Nauk Społecznych (Ecole des hautes études en sciences sociales, EHESS) w Paryżu i pracuje jako kurator w Centrum Pompidou.

# ŁAMANIE REGUŁ

## DRUKOWANE OBLICZA EUROPEJSKIEJ AWANGARDY

1900-1937

W listopadzie 2007 r. – marcu 2008 r. w Bibliotece Brytyjskiej (British Library) w Londynie odbyła się duża, historyczna wystawa, na której została zaprezentowana cenna kolekcja projektów wydawniczych przedwojennej awangardy. Najstojniejsze manifesty dadaistów, surrealistów, futurystów i konstruktywistów zostały tu wystawione obok takich „materiałów archiwalnych”, jak notatniki i arkusze korektowe „Przebudzenia Finnegana” Jamesa Joyce’a. Zwiedzający mogli także posłuchać słynnych nagrań radiowych i płytowych, jak np. czytanej przez T. S. Eliota „Ziemi

**PETER HELLYER**

„jałowej” (1933) czy pompatycznej „Bitwy pod Adrianopolem” Marinettiego, obejrzyć artystyczne okładki do płyt i plakaty reklamowe. Na wystawie pokazano też materiały z „miast krajów bałtyckich”, m.in. publikacje związane z odrodzeniem narodo-wo-kulturalnym Litwy i zniesieniem zakazu druku prasy i książek litewskich w 1904 r. Poniższy tekst Petera Hellyera – kustosza kolekcji rosyjskiej Biblioteki Brytyjskiej – został zamieszczony w biuletynie informacyjnym Biblioteki Sławistycznej i Europy Wschodniej.

Niniejsza wystawa jest dla Biblioteki Brytyjskiej doskonałą okazją do pokazania najcenniejszych eksponatów pochodzących z jej różnorodnych i bogatych zbiorów książek, czasopism literacko-artystycznych i nagrań dźwiękowych artystów europejskich. Oryginalny pomysł podzielenia ekspozycji według miast pozwolił również na pomyślne wykorzystanie kompetencji językowych kustoszy biblioteki, zwłaszcza specjalizujących się w tematyce Europy Środkowo-Wschodniej i Rosji. Na wystawie zostały zaprezentowane następujące miasta: Belgrad, Kraków, Bukareszt, Buda-

wione w tak różnych dziełach, jak ironiczne litografie Gonczarowej „Anioły i aeroplany”, nawiązujące do rosyjskich ludowych drzeworytów łubek i motywów ikonicznych, czy wydrukowany w Belgradzie monochromatyczny projekt Branko Ve Poljanskiego „Tumbe”.

Część wystawy poświęcona Moskwie i Sankt Petersburgowi skoncentrowała się na futuryzmie i konstruktywizmie. Okres przedrewolucyjny ilustrują książki poetów futurystów Kruczonych i Chlebnikowa – ręcznie wykonane, odręcznie zapisane i litografowane: „Świat-naopak”, „Igraszki w piekle”, „Wybuch” i



Wasył Kamieński, Tango z krowami, 1914

peszt, Charków, Kijów, Moskwa, Odessa, Praga, Sankt Petersburg, Tallin, Tbilisi, Wilno i Warszawa.

Części wprowadzające do wystawy, poświęcone manifestom, poezji wizualnej/dźwiękowej, tematów wojny i lotnictwa, pozwoliły na zestawienie prac z Europy Wschodniej i Zachodniej oraz ukazanie podobieństw i różnic w sposobie działania takich ruchów artystycznych, jak futuryzm i konstruktywizm. Najcenniejszymi eksponatami w tej części są manifesty rosyjskich futurystów „Policzek smakowi powszechnemu” i „Słowo jako takie”. Odrzucając literaturę przeszłości, futuryści do produkcji swoich książek używali niezwyklej materiałów i pisali w języku, wykraczającym poza granice racjonalnej ekspresji. W sekcjach poświęconych poezji wizualnej i poezji dźwiękowej zaprezentowano wytwory ich manifestów: drukowane na żółtych tapetach „Tango z krowami” Kamieńskiego i poemat Kruczonych „Te Li Le” napisany w konwencji strumienia świadomości. Obrazy wojny zostały przedsta-

„Pomada”. Ilustratorzy tych książek – Gonczarowa, Rozanowa, Kulbin i Łarionow, łącząc słowo i obraz, ukazali wpływy rosyjskiej sztuki ludowej, prymitywizmu i kubizmu. Okres porewolucyjny reprezentują konstruktywistyczne ilustracje do książek, których autorzy dążyli do oddziaływania na masy i zabiegali o to, by sztuka stała się częścią życia codziennego. Przedstawiono tu fotomontaże Rodcenki do poematu Majakowskiego „O tym” i stworzona przez Telingatera okładka książki „Głos zabierze Kirsanow”, w którym pomysłowa typografia jest łączona z fotomontażem. Eksperymenty fotograficzne Rodcenki z różnymi ujęciami obiektu ilustrują jego „Balkony” w ujęciach z dołu. Wpływ konstruktywistów na współczesną grafikę brytyjską został ukazany w dziale pt. „Dziedzictwo”, gdzie można było obejrzyć okładkę albumu zespołu popowego „Franz Ferdinand”, nawiązującą do słynnego plakatu propagandowego Rodcenki „Lengiz” (przedstawiającej Lilę Brik, krzyczącą do megalofonu).



Stworzone przez Malewicza suprematystyczne dekoracje i kostiumy do futurystycznej opery „Zwycięstwo nad słońcem” i konstruktywistyczna scenografia Ukraińca Petryckiego do wystawionego w Moskwie „Ekscentrycznego tańca” ukazują nowy kierunek geometrycznej abstrakcji w dziedzinie kostiumu teatralnego i scenografii. Ukraiński awangardowy ruch artystyczny skupiał się w Kijowie, Charkowie i Odessie. W części wystawy poświęconej Kijowowi zaprezentowano numer panfuturystycznego czasopisma „Semafor u maibutnie” z „Poematem kabła transoceanicznego” Semienki, który – napisany w stylu telegraficznym – miał głosić wieść o rewolucji. Charkow reprezentowała litograficzna okładka Jermiłowa do wspaniałego utworu Chlebnikowa „Ładomir” (przywołanie wizji doskonałego świata), z kolei Odessę – „Jugolef”, południowy wariant moskiewskiego czasopisma „Leŕ”.

W Tbilisi władza sowiecka została ustanowiona dopiero w końcu 1921 r., więc dla futurystów z Moskwy i Sankt Petersburga do tego czasu miasto było prawdziwym rajem, gdzie mogli oni publikować bardziej eksperymentalne prace. W 1918 r. Kruczonych i Zdaniewicz założyli grupę wydawniczą „Czterdzieści jeden”, która zbierała się w nocnym klubie „Fantastyczna tawerna”

– tu rosyjscy i gruzińscy awangardowi pisarze i artyści recytowali swoje utwory i rozważali nowe idee. Do najśłynniejszych wspólnych projektów twórczych z tego okresu należą: utwór „Dla Sofii Gieorgijewny Melnikowej” łączący kolaż, różne czcionki i poezję symultaniczną oraz czasopismo „H<sub>2</sub>SO<sub>4</sub>”, w którym w pomysłowy sposób zastosowano alfabet języka gruzińskiego. W tej części wystawy zaprezentowano też ciekawy z punktu widzenia typografii utwór Zdaniewicza „Le-Dantu jak latarnia”, mimo iż był on wydrukowany w Paryżu. Jest to poemat napisany bez znaków przestankowych, w konwencji strumienia

świadomości, z postaciami, które mówią jedynie samogłoskami, jedynie spółgłoskami lub jedynie przekleństwami. Wypożyczone prace gruzińskich artystów Pirosmaniszwili („Rybak w czerwonym”) i Gamreli („Tłum”) stanowiły wspaniałe tło wizualne dla części wystawy poświęconej Tbilisi.

Praha została zaprezentowana jako miasto, gdzie stykały się idee futuryzmu, dadaizmu, surrealizmu i konstruktywizmu, czego wyrazem była grupa „Devetsil”, na czele której stał Karel Teige. Podkreślał on znaczenie architektury w tworzeniu otoczenia odpowiedniego dla nowego obywatela, co zostało odwzorowane w jego książce o architekcie Jaromirze Krajcarze. Inną ważną dziedziną innowacji, która interesowała Teige, była typografia. Jego polityczno-demokratyczne pojęcie sztuki, oparte na idei, że typografia i mechaniczne reprodukcje pozwoli na wyeliminowanie indywidualizmu przez anonimowość, doskonale oddaje jego „Konstruktywistyczne ABC”. Teige był też współtwórcą poetyzmu – lekceważący i żywy charakter tego kierunku wyrażony jest w książce „Svet, który się śmieje” („Świat, który się śmieje”) z okładką przedstawiającą Chaplina.

Warszawa była najważniejszym miastem polskiej awangardy – na wystawie przedstawia ją poemat futurystyczny Anatola Sterna „Europa”, wymowny dokument owych czasów i jedno z najważniejszych dzieł polskiego konstruktywizmu. Struktura utworu stała się inspiracją pierwszego polskiego filmu awangardowego o tej samej nazwie. W sekcji prezentującej Kraków najważniejszym eksponatem był świeżo nabyty zbiór wierszy Juliana Przybosa zatytułowany „Śruby”. Stworzona przez Strzebińskiego okładka jest dynamiczną kompozycją linii, liter i typograficznych znaków drukarskich, nawiązującą do tytułu zbioru, a łączącą elementy futuryzmu, dadaizmu i konstruktywizmu.



Siemion Kirsanow, Głos zabierze Kirsanow, 1930. Okładka – Salomon Telingater

W części poświęconej Belgradowi przedstawiono teorię zenityzmu, reprezentowaną przez Ljubomira Micića, który dążył do stworzenia nowego człowieka i sztuki poprzez duchową odnowę społeczeństwa w drodze zaszczerpienia na Zachodzie ducha Bałkanów. Artyści z Bukaresztu również utrzymywali bliskie kontakty z zachodnią awangardą, czego dowodem są czasopisma literackie „Contimporanul” i „Unu”, jak też przykłady wczesnych prac Brancusi, który w tym czasie studiował w Paryżu. Awangarda wywierała też silny wpływ na miasta krajów bałtyckich, m.in. Tallin, gdzie Johannes Barbarus w swoim „Geometrycznym człowieku” interpretował wizualne znaki miasta za pomocą języka kubizmu i konstruktywizmu.

W ekspozycji poświęconej Budapesztowi najważniejsze miejsce przypadło wydawnictwu periodycznemu awangardy „Ma” („Dziś”), wokół którego skupiali się pisarze i artyści z Kassákiem na czele, oraz zaangażowanemu społecznie ruchowi „Aktywizm”, którego liderami byli tenże Kassák i malarz Bortnyik. Inna czołowa postać węgierskiej awangardy, Moholy-Nagy, została zaprezentowana w dziale książki fotograficznej jako przedstawiciel „Nowej wizji”, podkreślającej samodzielność kamery i demokratyczne wykorzystanie fotografii. W galerii można też było obejrzeć jego film „Berlin, martwa natura”.

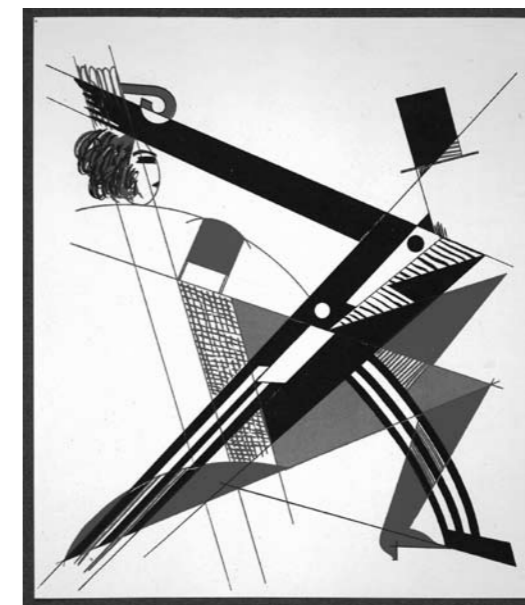
Ważną część imprez odbywających się w ramach wystawy stanowiły przeglądy filmów awangardowych. Wieczór sfinansowany przez Instytut Kultury Polskiej poświęcony był filmom Themersona – prekursora polskiej, a później i brytyjskiej awangardy. Osobne popołudnie było poświęcone filmowi gruzińskiemu, a dokładniej – „Babuni” Mikaberidze (sponsorem była ambasada Gruzji). Osobiście najbardziej zapamiętałem przegląd „Strajku” Eisensteina w nowej instrumentacji, którą na żywo wykonała orkiestra. W części wystawy poświęconej dźwiękowi można

było posłuchać muzyki konstruktywistycznej Mosołowa („Huta żelaza”) i Szostakowicza („Pluskwa”). Można też było usłyszeć głosy deklamujących swoje wiersze Majakowskiego i Zdaniewicza.

Wielu wschodnich Europejczyków wyjeżdżało na studia lub ostatecznie musiało emigrować do Europy Zachodniej, dlatego jednym z celów wystawy było pokazanie, jak Paryż, Berlin, Zurych i inne zachodnie miasta stały się tygłem narodów, gdzie pomyślnie krzyżowały się idee artystów i pisarzy różnych narodowości. Moholy-Nagy został

przedstawiony jako jeden z czołowych postaci niemieckiego Bauhausu, Rumun Tzara w Zurychu – jako jeden z najwybitniejszych przedstawicieli dadaizmu. W Londynie Gonczarowa projektowała okładki albumów muzycznych, a w Berlinie pracował El Lissitzky, który „skonstruował” zbiór wierszy Majakowskiego „Dla głosu”, gdzie wszystko, nawet symboliczny indeks alfabetyczny z wcięciami na marginesie stron odpowiada zasadom konstruktywizmu. To dzieło, które cieszy nie tylko oko, ale i ucho, zostało przetworzone na format cyfrowy i zamieszczone na stronie internetowej Biblioteki Brytyjskiej. O tej pamiętnej wystawie przypomni także zbiór artykułów poświęconych poszczególnym miastom, który przygotowali kustosze biblioteki.

Kuratorzy, którzy przyczynili się do organizacji wystawy: Anna Chelidze (Gruzja), Milan Grba (Serbia, Rumunia), Susan Halstead (Czechy), Peter Hellyer (Rosja), Magda Szkuła (Polska), Ildi Wollner (Węgry), Janet Zmroczek (kraje bałtyckie).



Anatolij Petrycki, kostiumy i scenografia do baletu „Ekscentryczny taniec”, choreografia – Kazan Golejzowski, Moskwa, 1922

**W**marcu br. Wilno odwiedził Nikos Papastergiadis, profesor Szkoły Kultury i Komunikacji na Uniwersytecie w Melbourne, który wygłosił odczyt pt. „Co to jest Południe?”. Wykład był związany z wystawą, która odbyła się w Centrum Sztuki Współczesnej „Wspólny kod: 5 kontynentów, 10 bienalle, 20 artystów”, w której wzięło udział ośmiu artystów z Afryki, południowo-wschodniej Azji i Australii, których można uważać



za „południowców“. Poniższy tekst jest urywkiem wystąpienia wygłoszonego przez Papastergiadisa, a poświęconego roli czasopism w kontekstualizacji i pobudzaniu nowych dyskursów międzykulturowych w omawianym regionie, ze szczególnym uwzględnieniem dziedzin sztuki, tworzonej poza euroamerykańskimi „centrami“. Cały tekst zostanie opublikowany w zimowym numerze australijskiego czasopisma „Thesis 11“ za 2009 r.

## CZASOPIŚMA W ŚRODKU ZIEMI

Nikos Papastergiadis

Zdaniem australijskiego socjologa i pisarza Petera Beilharza, czasopisma, seminaria i konferencje tworzą swoistą „małą przestrzeń publiczną“. Jest to określona przestrzeń, w której spotykają się nieznanymi sobie ludźmi i w której, po nawiązaniu dialogu, mogą wymieniać doświadczenia i próbować zrozumieć się nawzajem. Podstawą tej małej przestrzeni publicznej jest demokratyczne prawo do otwartego wypowiedzenia swoich przekonań i kosmopolityczna zasada ciekawości i wzajemnego szacunku. Dzisiaj obserwujemy coraz większe rozdrobnienie i komercjalizację przestrzeni publicznych. Przestrzenie, w których możliwe są debaty publiczne, zanikają. Z drugiej strony, daje się zauważyć rozkwit mediów, za pomocą których można wyrazić swój osobisty pogląd. Za każdym razem, gdy znajdujemy miejsce, w którym możemy się spotkać – czy jest to czasopismo, witryna internetowa, wystawa czy konferencja

– powstaje możliwość stworzenia małej przestrzeni publicznej. Mówię o takich wydarzeniach czy stronach internetowych, które mają nie tylko przyciągnąć podobnie myślących ludzi, ale funkcjonują jak platformy, które pomagają nam w uświadomieniu tego, co nas łączy. Takie małe przestrzenie publiczne najczęściej są tymczasowe i przemijające. Tworzą je kombinacje bliskich i dalekich stosunków, silnych i słabych więzi. W tych małych przestrzeniach publicznych coraz więcej uczestników jest mieszanego pochodzenia, dzielą ich duże odległości. W tym wykładzie spróbuję dowiedzieć, że choć Południe jest pojęciem obejmującym połowę świata, może być ono pomocne w zrozumieniu określonego układu stosunków w globalnej sieci małych przestrzeni publicznych.

W ostatnim dziesięcioleciu uwagę historyków, działaczy, politologów i pracowników instytucji kultury przyciągnęła idea Południa. Stosuje się ją

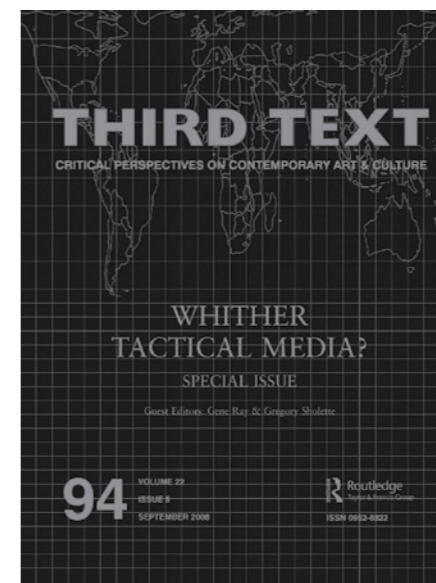
w celu zbadania dziedzictwa historycznego i związków, które decydują o życiu ludzi rozproszonych w ogromnym regionie Południa. Z geopolitycznego punktu widzenia pojęcie „Południa“ nie ogranicza się jedynie do południowej hemisfery, gdyż obejmuje elementy rozmieszczone po obu stronach równika. Stowarzyszenia do spraw ochrony środowiska naturalnego – takie jak założona w Chile grupa „Vavilida“, jak „The Cairns Group“, skupiająca ministrów rolnictwa różnych krajów, „South Centre“ z uniwersytetu w Oxfordzie, badające zasady nierówności w globalnym zarządzaniu gospodarką oraz sieć inicjatyw intelektualnych „INSouth“ – południową hemisferę biorą za podstawę analitycznego punktu wyjścia przy rozważaniu problemu braku równowagi w globalnym systemie, propagowania dogodnych dla Południa rozwiązań na forach światowych i rozwijania wzajemnej współpracy oraz nowych form wymiany zarówno między różnymi krajami Południa, jak też między Południem a Północą. Jeżeli weźmiemy pod uwagę stopień rozpowszechnienia tego typu zreszeń, okaże się, że idea Południa jest bardzo niewyraźna – jak niebo nad wielkim miastem – raz jasne, raz zamglone. A jednak dla tych, którzy utożsamiają się z pojęciem „Południa“, jedynym pewnikiem jest podwójna świadomość, że mówiąc o sprawach globalnych euroamerykańska hegemonia skoncentrowała potęgę na Północy, więc po to, by wyżyć, potrzeba skoordynowanej międzynarodowej reakcji. W dziedzinie sztuki i kultury wizualnej te dyskusje są tak samo dobrze znane i aktualne, jak i w kwestiach polityki społecznej – zdecydowanie dominujących w doniesieniach prasowych i debatach.

Od swego pierwszego numeru, który ukazał się w 1987 r., brytyjskie czasopismo poświęcone teorii i historii sztuki „Third Text“ zakwestionowało pojęcia, ustalone struktury i rzuciło wyzwanie historii sztuki zachodniej. Charakter tekstów czasopisma jest bardzo różny: od akademickiego i poetyckiego do polemicznego. Czasopismo zostało założone w celu określenia poglądu Trzeciego Świata na sztukę współczesną oraz udzielenia głosu artystom pracującym w kontekście postkolonialnym. I choć z biegiem czasu pogląd redakcji na teorię postkolonialną stał się bardziej sceptyczny (wydawca czasopisma Rasheed Araeen pogląd ten wyraził w swoim, obecnie często cytowanym, artykule „Przemyslenie historii i niektóre inne sprawy“, Third Text, wiosna

2001, nr 54), czasopismo pozostaje nieocenionym dokumentem, który przywraca i zmienia punkt odniesienia dla tych praktyk artystycznych, które dotąd były ignorowane lub marginalizowane przez dominujące instytucje historii sztuki. Wydawnictwu przypada także ważna rola w prezentowaniu nowych metod wartościowania i rozumienia sztuki. Historia sztuki zawsze jest otwarta dla tych, którzy decydują się na nowe spojrzenie na jej kanon, jednak możliwości przewartościowania nowego podejścia i samego obszaru stosunków, które składają się na sztukę, najczęściej są generowane nie od środka, ale poprzez współdziałanie z różnymi perspektywami teoretycznymi i kulturowymi. Postkolonialna krytyka orientalizmu, hybrydyczności i subalternu, która przejęła instrumenty krytyki literackiej i historycznej, stały się kamieniami węgielnymi przy przemyśleniu założeń metodologicznych historii sztuki. Najważniejszym zadaniem tego dyskursu było znalezienie nowych sposobów dostrzeżenia i wyjaśnienia różnic między kulturami oraz w ich obrębie. Na przykład, pojęcie „suplementarności“ Derridy oraz interpretacja Homi Bhabhy dotycząca procesu przekładu kulturowego pozwoliły na nowo zrozumieć zarówno napięcie wynikające z powodu różnego wzajemnego oddziaływania praktyk kulturowych, jak i powsta-

nie nowych form wyrazu. Krótko mówiąc, zaproponowano podejście, które nie tylko przedstawiło więcej dowodów na istnienie określonych praktyk i dziedzictwo historyczne sztuki Południa, ale też stało się bodźcem do wynalezienia krytycznych instrumentów, które pozwoliły na przewyciężenie ustalonej klasyfikacji, określającej Południe jako egzotykę, peryferie czy prymitywizm.

Zygmunt Bauman i australijski historyk sztuki Bernard Smith (który „stworzył“ współczesną historię sztuki australijskiej poczynając od roku 1950) – to dwaj najważniejsi myśliciele, którzy – choć interpretując kwestię Południa z przeciwnych biegunów – zainspirowali to pojęcie kultury, które dominuje w czasopiśmie „Thesis 11“. Zygmunt Bauman postawił pytanie, jak można zrozumieć marzenie o ruchliwości i niestałości i inne pojęcia utopii, gdy brakuje przestrzeni? W świecie, ostrzega, nie ma więcej przestrzeni. Nie pozostało ziemi, na które można byłoby projektować europejskie fantazje – ani na samym kontynencie, ani poza jego granicami. W północnej wyobraźni Południe wcześniej było postrzegane jako egzaltowane miejsce zbawienia, jak

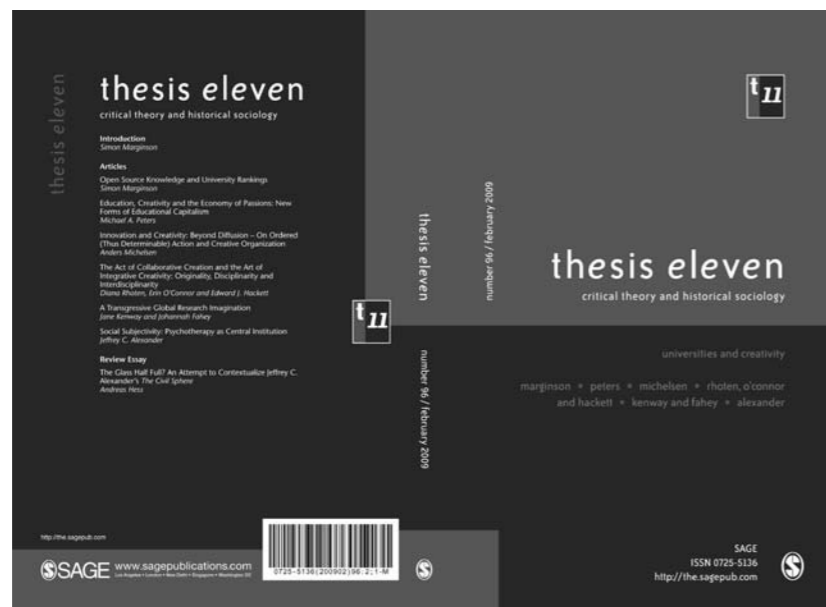


Third Text, wrzesień 2008, t. 22, nr 5

też zastraszający skład deponowania odpadów. Teraz, zaznacza Bauman, wyjścia już nie ma. Utopijne myślenie utraciło kierunkowość, teleologiczność, ale pozostaje zdolność do improwizacji, poszukiwania możliwości i zachowania czujności. Ten wielokrotnie na różne sposoby interpretowany pogląd Baumana ostatecznie został odwrócony do góry nogami i zaczęto go stosować do objaśniania postawy pierwotnego myśliwego, który stał się punktem wyjścia dla analizy wizualnej Bernarda Smitha. Smith był pierwszym historykiem sztuki australijskiej, który zauważył, że sztuka tworzona na Południu różni się od innych praktyk wizualnych i nie koresponduje ze

brydycznych form wiedzy, praktyk i tożsamości jest znakiem wyróżniającym współczesności, to sztuka aborygenów zawsze była współczesna. Właśnie ta myśl będzie zilustrowana w najnowszej antologii krytyki sztuki aborygenów, którą obecnie przygotowuje McLean.

Czasopisma te odgrywają więc ważną rolę w rozwijaniu, mówiąc słowami australijskiej socjolog Raewyn Connell, „teorii Południa“ (zob. jej książkę o tej samej nazwie tym samym tytułem *Southern theory*, Allen & Unwin, 2007), tj. podejście, które zaostrza relacje „między opiniami intelektualistów i instytucji w metropolii i światowych peryferiach“.



Thesis 11, listopad 2008, nr 95

sformułowanymi na Północy kategoriami konceptualnymi. Ocena produktów kulturalnych Południa wymaga metod innowacyjnych i międzydiscyplinarnych. Ian McLean, autor ważnej książki *White Aborigines, Identity Politics in Australia* (Cambridge UP, 1998), jeszcze bardziej rozwinął antypodyczny pogląd Smitha. Po zbadaniu źródeł dokumentujących zderzenie między wspólnotami aborygenów, misjonarzami i antropologami w końcu XIX w. – na początku XX w., oraz po dokonaniu przeglądu najwcześniejszych opisów sztuki aborygenów w studiach antropologicznych i krytyce sztuki, McLean stwierdził, że – po pierwsze – produkcja kulturalna aborygenów poprzedzała w czasie wczesne eksperymenty modernistów w Europie, i – po drugie – pojęcie „współczesny“, stosowane na określenie związku między wciąż żywym tradycjonalizmem i oporem wobec nowoczesności, charakterystyczne dla sztuki aborygenów, jest zapowiedzią tropów „współczesności“, które pojawiły się w drugiej połowie XX w. McLean wyciąga odważny wniosek, że jeżeli opozycja wobec antynomii modernizmu i czczenie hy-

Definicja „Południe“ – zarówno pod względem kulturowym, jak i politycznym – może być stosowane jako pojęcie pośredniczące – ani osadzone w określonym kontekście terytorialnym, ani dryfujące w otwartej przestrzeni globalizacji. W kontekście teorii sztuki i współczesnych praktyk wizualnych pojęcie „Południa“ może być stosowane podczas prób nowego określenia pojęcia sztuki w szerszym systemie hemisferycznym i przeanalizowania zespołu wpływów, krzyżujących się w tej przestrzeni – określonym idiosynkratycznym łuku łączącym wiele źródeł dyskursywnych, w tym czasopisma „Thesis 11“ i „Third Text“.

o

# MIEDZYWOJENNA LITEWSKA GRAFIKA-

## ZAPOWIEDŹ NOWEGO ŻYCIA?

Rozmowa

Linary Dovydaitytė z Giedrė Jankevičiūtė



GIEDRĖ JANKEVIČIŪTĖ. LITEWSKA GRAFIKA 1918–1940  
Vilnius: E. Karpavičius, 2008  
ISBN 978-9955-9650-9-1



**W** centrum zainteresowań historyka sztuki Giedrė Jankevičiūtė znajduje się okres międzywojenny na Litwie, tzw. „złoty wiek“, na temat którego napisała ona wiele artykułów, wydała kilka książek i zorganizowała szereg wystaw. Zwolenniczka kontekstowej historii sztuki w swoich pracach opisuje nie dzieła sztuki per se, a związki między sztuką a społeczeństwem, kulturą masową, państwem i propagandą. Wydobywając na światło dzienne perypetie tych stosunków, kreśli pełniejszy obraz historii i często obala mit „złotego wieku“. Z okazji ukazania się jej nowej książki rozmawiamy o międzywojennej prasie awangardowej i znaczeniu grafiki dla litewskiego modernizmu.

**LINARA DOVYDAITYTĖ:** Twoja najnowsza książka „Lietuvos grafika 1918–1940“ (Litewska grafika 1918–1940) jest poświęcona okresowi, w którym na Litwie – nieco później niż w innych krajach Europy Środkowej i Wschodniej – ukształtowała się sztuka modernistyczna. Przed kilkoma laty opublikowałaś studium o miejscu sztuki w życiu państwa („Dailė ir valstybė: dailės gyvenimas Lietuvos Respublikoje 1918–1940“ (Sztuka i państwo: życie sztuki w Republice Litewskiej w l. 1918–1940), 2003). Tym razem prezentujesz szerokie omówienie najprzeróżniejszych form grafiki. Co skłoniło cię do zgłębiania dziedziny sztuki stosowanej?

**GIEDRĖ JANKEVIČIŪTĖ:** Do bliższego przyjrzenia się grafice zachęciło to samo zainteresowanie kwestiami zastosowania sztuki, którym poświęciłam sporo uwagi we wspomnianej książce o sztuce i państwie. W I poł. XX w. grafika przeniknęła życie jednostki i społeczeństwa bardziej niż jakakolwiek inna odmiana sztuki wizualnej. Świadczy to wymownie o wielu interesujących nas dziś sprawach – od wpływów artystycznych czy poszukiwania tożsamości do szerzenia się kultury masowej i obrazów propagandy.

Do dziś żywy jest podział sztuki na dzieła wyższego i niższego gatunku, według którego najcenniejsze jest malarstwo, w grafice sztych ceniony jest wyżej od ekslibrisu, a tym bardziej od znaczka pocztowego czy plakatu. Z tego punktu widzenia wszelkie ilustracje i okładki czasopism, by nie wspomnieć o reklamie, i – aż strach powiedzieć –

opakowania i etykiety, są całkowicie eliminowane z pola widzenia historii sztuki. Jednak bez badań nad sztuką stosowaną niemożliwe jest zrozumienie nie tylko życia codziennego, ale historii społeczeństwa w ogóle.

Najgorsze, że w wyniku zdeprecjonowania całych grup grafiki ucierpiały ich zbiory. W międzywojennej Litwie nawet introligatorzy na życzenie właścicieli książek, oprawiając książki czy komplety czasopism, nie zachowywali oryginalnych okładek. Odkrajali je i wyrzucali lub zaklejali papierem introligatorskim. Podobny pogląd utrzymywał się także później. Dlatego nie mamy żadnego kompletniejszego zbioru okładek książek z I poł. XX w., podobnie jak reklam i opakowań. Tymczasem historia wzornictwa i projektowania graficznego nadzwyczaj wymownie odzwierciedla dążenia do modernizacji kultury litewskiej. Zaczniemy od tego, że właśnie w grafice, w pierwszej kolejności grafice prasowej, znalazły żywy oddźwięk hasła klasycznej awangardy, które dotarły na Litwę.

**LD:** Grafika jako drukowana, nakładowa forma sztuki odznacza się mocniejszą siłą komunikacji, gdyż dociera do szerszego audytorium. O komunikację szczególnie zabiegali artyści awangardowi z początku XX w. Wystarczy wspomnieć, że prawie wszystkie najważniejsze ugrupowania europejskiej awangardy nie tylko organizowały wystawy, ale też intensywnie zajmowały się działalnością edytorską, publikowały wydawnictwa periodyczne. Czy można twierdzić, że

wydawnictwa drukowane odegrały wyjątkową rolę także w litewskim modernizmie?

**GJ:** Litwini mieli aż trzy czasopisma awangardowe. Są to: „Keturi vėjai“ (Cztery wiatry; 1922–1928), „Trečias frontas“ (Trzeci front; 1930–1931) i wydawana w Paryżu przez literata Juozasa Tysliavę „Muba“ (1928). Pierwsze dwa z pewnością wywierały wpływ na rozwój modernizmu w kraju. Jak natomiast należy oceniać „Mubę“? Rzecz jasna, istnieje ogromna chęć przywłaszczenia tego czasopisma wraz z takimi współpracownikami, jak Jean Cocteau, Paul Dermée, Jacques Lipchitz, Filippo Tommaso Marinetti, Piet Mondrian, Tristan Tzara i in. Ale bądźmy szczerzy: spośród dwóch wydanych przez Tysliavę w 1928 r. numerów „Muby“ na Litwę w najlepszym wypadku dotarło kilkanaście egzemplarzy pierwszego numeru. Jeżeli chodzi o drugi numer, to przez dłuższy czas w ogóle snuto domysły na temat jego istnienia, aż litewscy naukowcy uzyskali możliwość przejrzenia zawartości magazynów Biblioteki Narodowej w Paryżu, gdzie w końcu natrafiono na egzemplarz „mistycznego“ drugiego numeru. W Bibliotece Uniwersytetu Wileńskiego mamy jego kopię. Oryginału prawdopodobnie nie ma nawet w prywatnych kolekcjach. Myślę, że gdyby ktoś go miał, już by się tym pochwalił. Zatem „Muba“ wpłynęła na współczesnych o tyle, o ile miała na nich wpływ pogłoska o uznaniu rodaka Tysliavy wśród czołowych postaci międzynarodowej awangardy. Czym konkretnie te osoby się zajmowały, jakie były ich cele, prawie nikogo nie obchodziło, za wyjątkiem może jednego świadomego awangardysty w naszej sztuce – Vytautasa Kairiūkštisa i jeszcze dwóch trzech artystów interesujących się ideami nowej sztuki.

**LD:** Pisma wydawane przez europejskich artystów w drugim i trzecim dziesięcioleciu XX w. nie tylko szerzyły idee nowej sztuce, ale i realizowały je w no-

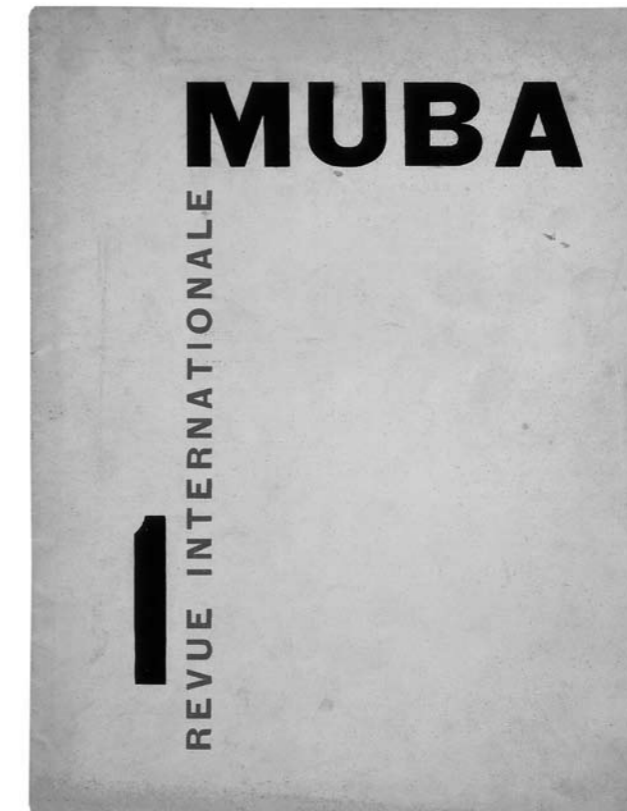
watorskiej typografii. Wybór czcionki, rozwiązania kolorystyczne, układ liter na stronie pełniły funkcję nie dekoracyjną, a ideologiczną – opracowanie typograficzne zaczęło pojmować nie jako referencyjny, a performatywny element książki, skutecznie oddziałujący na czytanie i rozumienie. „Okładka jest plakatem książki“, „Konstruuuj stronę jak architekt“!

W jakim stopniu te i podobne idee były aktualne dla litewskich artystów?

**GJ:** Zasady konstrukttywizmu najlepiej pojęli ci, którzy doświadczyli bezpośredniego kontaktu z kulturą artystyczną Rosji bolszewickiej lub tuż po wojnie mieszkali w Niemczech. W pierwszej kolejności wymieniałbym dwóch artystów, którzy znaleźli się pod wpływem Rosjan. Jest to Vytautas Kairiūkštis i Wsiewołod Kopyłow. Dla literatów, zwłaszcza członków ugrupowania „Keturi vėjai“, ważne były też Niemcy. Członkowie tego ugrupowania interesowali się działalnością „Der Sturm“, w swoim piśmie zaprezentowali nawet poszukiwania Bauhausu. Uważam jednak, że

ta informacja świadczy nie tyle o akceptacji programu Bauhausu i dążeniu do zreformowania otoczenia przedmiotowego, ile podyktowanej zwykłą ciekawością chęcią powiadomienia rodaków, że w nowatorskiej szkole w Niemczech wykładów słucha także Litwin Vladas Švipas. Później, notabene, przeniósł się on na bardziej tradycyjną uczelnię, by uzyskać dyplom inżyniera.

Większość publikacji spółki „Keturi vėjai“ opracował graficznie literat Juozas Petrėnas, podpisujący się pseudonimem Petras Tarulis. Myślę, że rosyjscy futuryści i konstruktwiści, jak też niemieccy ekspresjoniści, od których Petrėnas się uczył, byłiby zadowoleni z wyglądu opracowanych przez niego okładek czasopisma „Keturi vėjai“ i książek. Za modelowy przykład konstrukttywizmu uznałbym szatę graficzną zbioru poezji Antanasa Rimydisa „Knyga be vardo“ (Książka bez imienia; 1926), opracowa-



Międzynarodowe czasopismo awangardowe „Muba. Revue Internationale“, Paryż, 1928, nr 1. Okładka Henryk Stażewski



ną przez wspomnianego już Wsiewołoda Kopyłowa. Mimo to próby „architektury książki“ były w prasie litewskiej rzadkie i wiązały się z działalnością stosunkowo wąskiego grona osób.

**LD:** Jedną z najważniejszych tez twojej książki, która zasadniczo koryguje obraz litewskiego modernizmu, głosi, że „spośród wszystkich rodzajów sztuki bodaj największy wpływ na oblicze grafiki prasowej wywarły radykalne strategie awangardy“ (s. 171).

nauczyciel przedmiotów plastycznych w litewskim gimnazjum w Wilnie zaszczylił on zainteresowanie fotografią swoim uczniom, bezpośrednio demonstrując im możliwości fotomontażu. Wśród tych uczniów był też Vaclovas Kosciuška, który stosując fotomontaż lub zestawienie fragmentów fotograficznych i rysunku, stworzył okładki do książek podręczniczych. Może to zabrzmieć paradoksalnie, ale na Litwie fotomontaż stał się elementem wyłącznie kultury masowej. Może dlatego najśłynniejszym przykładem



Międzynarodowe czasopismo awangardowe „Muba. Revue Internationale“, Paryż, 1928, nr 1. Odwrot Henryk Stażewski

W latach 20. XX w. wśród europejskiej awangardy dużą popularność zyskał fotomontaż tworzony przez artystów z obrazów medialnych w celu zbliżenia sztuki do życia. Ciekawe, jak tę technikę interpretowali artyści litewscy?

**GJ:** Niestety, możliwości fotomontażu nie wzbudziły na Litwie większego zainteresowania. Jedną z przyczyn była skomplikowana sytuacja przemysłu poligraficznego. Rozwój fotomontażu najbardziej jednak utrudniał ogólny konserwatyzm, który ograniczał i artystów, i ich publiczność. Rzadko który artysta potrafił się wyluzować, by spróbować przetworzyć rzeczywistość, podjąć grę znaczeniami – choćby w rzeczywistości możliwej. Z drugiej strony, zaledwie kilku artystów interesowało się nowymi technologiami. Swobodniejsi pod tym względem byli niektórzy artyści uprawiający inne zawody, np. literaci Juozas Petrėnas, Petras Babickas.

Gdyby nie Vytautas Kairiūkštis, historia litewskiego fotomontażu byłaby zupełnie uboga. Jako

fotomontażu pozostaje stworzona przez Juozasa Petrėnasa okładka do czwartego, ostatniego numeru czasopisma „Keturi vėjai“ (1928), odznaczająca się charakterystycznym dla radykalnej awangardy ostrością społeczną.

**LD:** Spośród publikacji europejskiej awangardy wyróżniają się tzw. książki artystyczne (livre d'artiste) – ilustrowane wydawnictwa traktowane jako samodzielne dzieła sztuki. Idee książki jako dzieła sztuki były bliskie także litewskim artystom, a w latach 30. wśród takich publikacji znajdujemy jedno z najciekawszych przykładów litewskiego modernizmu – książkę Viktorasa Petravičiusa „Marti iš jaujos“ (Synowa ze stodoły; 1938) lub Pauliusa Augustinavičiusa „Žemaičių vestuvės“ (Żmudzkie wesele; 1937–1938). Wydaje się jednak, że adresat książki artystycznej na Litwie i zagranicą był różny – np. słynny zbiór wierszy Władimira Majakowskiego „Dla głosu“ (1923) z ilustracjami El Lissitzkiego w Rosji wydano w celach propagandowych wydaw-

nictwo państwowe, a eksperymentalne dzieło foto-typograficzne Czecha Karela Teige „Alfabet“ (1926) ukazało się w prywatnym wydawnictwie w nakładzie 2000 egzemplarzy. Tymczasem litewskie przykłady książki artystycznej prezentujesz jako edycje bibliofilskie, skierowanego do wąskiego grona znawców przedmiotu. Jak oceniałabyś te różnice?

**GJ:** 2000 egzemplarzy w skali Czechosłowacji nie było bardzo dużo, więc adresat aż tak bardzo się nie

ilustrowane książki cieszyły się międzynarodowym wzięciem. Na tej samej wystawie nagrody otrzymali też wspomniani Augustinavičius i Petravičius. Mimo to nawet po takim sukcesie nie było im łatwo znaleźć zleceniodawców. Prymitywizm cechujący ich dzieła był nazbyt nowoczesny. Uwagę subsydiowanych przez państwo wydawców przykuł poemat epicki Kristijonasa Donelaitisa „Metai“ (Pory roku) z ilustracjami Vytautasa Kazimierasa Jonynasa. Zrozumiałe, że ten utwór był nieporównanie bardziej reprezenta-



Viktoras Petravičius, książka artystyczna „Marti iš jaujos“ (Synowa ze stodoły), 1938

różnił, jakby się mogło zdawać na pierwszy rzut oka. Książka artystyczna nigdzie nie była przedmiotem masowego użytku. Powstała jako rarytas, przeznaczony dla tych, którzy mogą sobie pozwolić na luksus posiadania tego, czego nie mają inni. Wyjątek stanowi tu raczej wspomniane przez ciebie dzieło Lissitzkiego, wykorzystane w celach propagandy kultury sowieckiej – powstawało ono jako książka artystyczna i tylko dzięki szczęśliwemu zbiegowi okoliczności zostało wydane w masowym nakładzie.

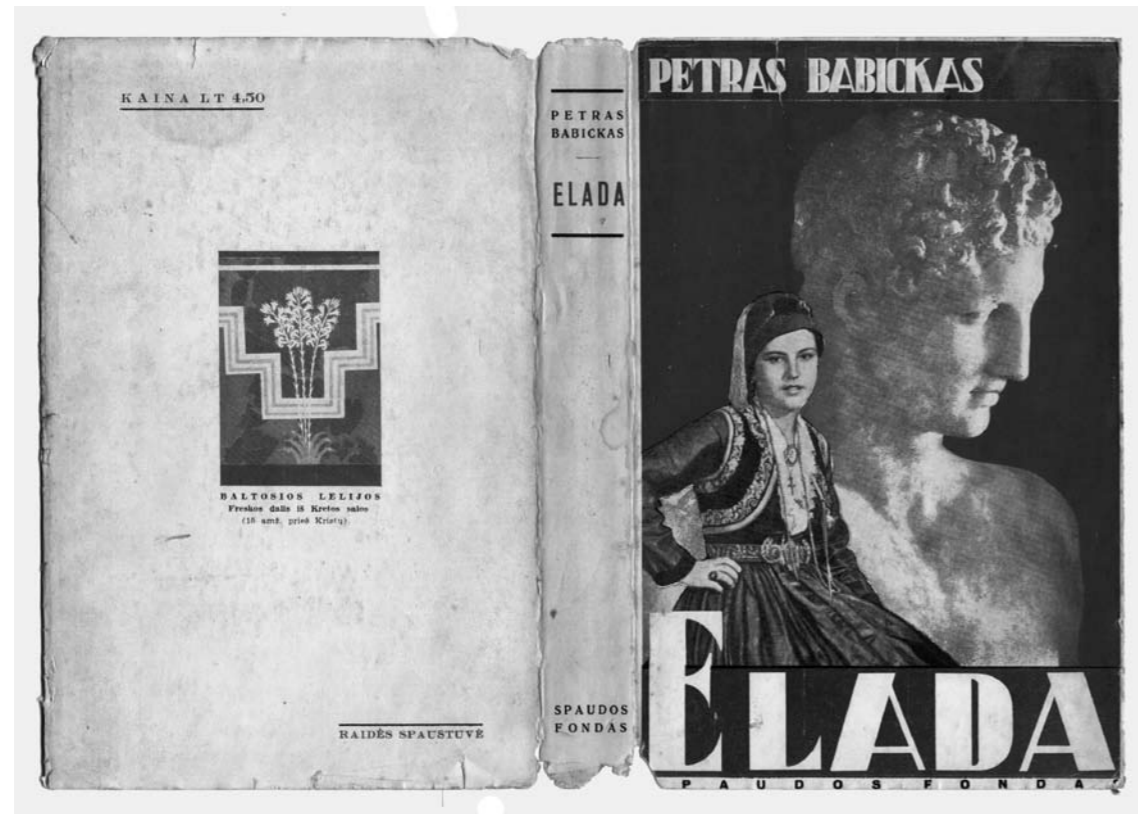
U nas książki artystyczne zaczęli wydawać bibliofile – np. towarzystwo miłośników książki (XXVII knygos mėgėjų draugija). Nakłady pierwszych publikacji towarzystwa pozostały niesprzedane, więc później zostały zmniejszone, orientując się na zamożnego nabywcę interesującego się rzadkimi wydawnictwami. Należy zauważyć, że Litwini szybko dostrzegli możliwość wykorzystania książki artystycznej w celach propagandy kultury krajowej. Stało się to jasne po tym, gdy w 1937 r. na wystawie międzynarodowej w Paryżu luksusowo wydane,

tywny. Dlatego np. Petravičius swoją bajkę „Marti iš jaujos“ (Synowa ze stodoły) początkowo wydrukował sam w nakładzie zaledwie kilku egzemplarzy. Dopiero w 1940 r. jego książkę wydało stowarzyszenie artystyczne „Daira“, którego członkowie znajdowali się w opozycji do ostrożnych i umiarkowanych litewskich druków oficjalnych.

**LD:** W całej Europie (by nie wspomnieć o Rosji) twórcy klasycznej awangardy wierzyli, że sztuka może zmienić społeczeństwo. Wielu z nich wyznawało ideologię lewicową, należało do ruchów socjalistycznych, komunistycznych, anarchistycznych. Dzieł opartych na krytyce społecznej w modernistycznym malarstwie czy rzeźbie międzywojennej Litwy nie było wiele. Tymczasem w swojej książce dość przekonująco wykazujesz, że „graficy byli bardziej zaangażowani politycznie niż inni ich koledzy“ (s. 80). Jakie są tego przyczyny? Czy można mówić o grafice jako o politycznym medium litewskiego modernizmu?

**GJ:** Grafika, jak już mówiliśmy, wyróżnia się większą siłą komunikacji, dzieła graficzne mają bardzo szerokie audytorium. Prace graficzne są stosunkowo niedrogie, nietrudno o ich nakład. Te właściwości od końca XVIII w. zdecydowały o szerszym zastosowaniu grafiki dla celów politycznych. Największy jej rozkwit miał miejsce w 1 poł. XX w., także na Litwie. Rzecz jasna, z wieloma zastrzeżeniami, które przede wszystkim mamy wiązać z młodością kultury

Litwie ukazało się niemało. Mimo to, odpowiadając na twoje ostatnie pytanie, chciałabym przypomnieć, że litewski modernizm bardziej orientował się nie na przetworzenie rzeczywistości społecznej, ale na kształtowanie tożsamości narodowej. Stąd wynika specyfika naszej grafiki jako medium politycznego.



Petras Babickas, książka podróżnicza „Elada“, 1939. Okładka — Balys Mautkevičius

narodowej. Chcąc wyobrazić sobie sytuację, wystarczy wspomnieć, że Szkoła Sztuk Pięknych w Kownie zaczęła szkolić specjalistów w dziedzinie grafiki dopiero od 1926 r. Mimo to, mamy i karykatury, i plakaty propagandowe, i sztuchy o treści społecznej. Karykatury i plakaty — to chleb powszedni grafików. Tematy społeczne i polityczne są tu nieuniknione.

Jak to się stało, że właśnie w dziełach grafików najwięcej jest dzieł poświęconych tematowi pracy, że graficy najbardziej sugestywnie ukazywali problemy wynikające z nierówności społecznej? Przyczyny znowuż są różne. Oczywiście, że kierunek grafiki wybierali młodzi ludzie związani z podziemiem komunistycznym, wiedząc, że zdobyte umiejętności przydadzą im się w praktyce. Ze zrozumiałych powodów wybierali oni tematy wyrażające ich cele polityczne. Z drugiej strony, grafika jest blisko związana z literaturą, a dzieł rodzimych i tłumaczonych z wątkami krytyki społecznej w międzywojennej

**LINARA DOVYDAITYTĖ** — historyk i krytyk sztuki. Jest wykładowcą na Uniwersytecie Witolda Wielkiego w Kownie oraz jednym z redaktorów czasopisma „ŠMC/CAC interviu“.

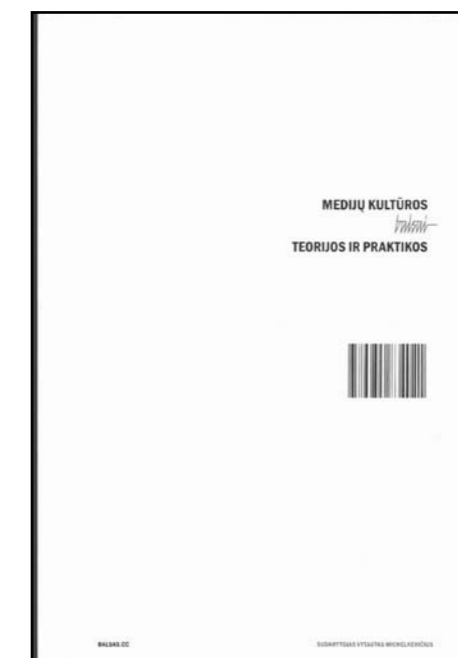
*o*

## RECENZJE KSIĄŻEK

# KSIĄŻKA

## JAKO ZBIOROWY SEANS PSYCHOTERAPEUTYCZNY

Viktoras Bachmetjevas



ODGŁOSY KULTURY MEDIÓW: TEORIA I PRAKTYKA  
Oprac. Vytautas Michelkevičius. Vilnius: MENE, 2009  
ISBN 978-9955-834-02-1

**D**o Vytautasa Michelkevičiaus pasuje to, co litewski filozof Tomas Sodeika kiedyś pisał o dobrze zapowiadającym się polityku, wychowanku Uniwersytetu Cambridge Mantasie Adomėnasie: „Wszyscy dobrze wiemy, że Mantas Adomėnas jest niezwykle utalentowanym młodzieńcem. O takich zwykle się mówi: „Daleko zajdzie“. Mantas Adomėnasa to stwierdzenie już nie dotyczy – on już zaszedł. I zaszedł wystarczająco daleko”<sup>1</sup>. Pasuje ze względu na jego (Vytautasa Michelkevičiaus, nie Mantasa Adomėnasa) „karierę naukową” jako prekursora studiów nad mediami na Litwie, a jest ona wystarczająco imponująca – by nie wspomnieć o wczesnej karierze wykładowcy, godnej samego Friedricha Schellinga, w Akademii Sztuk Pięknych w Wilnie, prowadzeniu czasopisma internetowego „balsas.cc” i wydawaniu jego wersji gazetowej. Pasuje ze względu na inny aspekt studiów nad mediami Vytautasa Michelkevičiaus – mam tu na myśli osiągnięty przez niego stopień doskonałości w zakresie mediumizmu, gdy słowo traci swój sens i staje się czystą „grą słów” – znów cytuję Tomasa Sodeikę – „tj. gdy wreszcie udaje się pozbyć zależności od tego, co naiwni pisarze tekstów i ich bliźniaczo naiwni czytelnicy tekstów nazywają rzeczywistością”. Mówię o opracowanej przez niego książce „Medijų kultūros balsai: teorijos ir praktikos” (Odgłosy kultury mediów: teoria i praktyka).

Oficjalnym powodem powstania tej książki, jak twierdzi autor opracowania, jest znalezienie odpowiedzi na pytanie, co to są media i kultura mediów, próba określenia jej przejawów na Litwie w ostatnich latach i zaprezentowania niektórych teorii badań nad mediami. Od razu, bez żadnych „myśle, że” czy „przypuszczam”, kategorycznie twierdząc, że ten powód jest fikcyjny, a odpowiedź na pytanie, co to są media i kultura mediów, w tej książce Vytautasa Michelkevičiaus w ogóle nie obchodzi.

Dowodzi tego już pierwszy tekst książki „[vadas. Dėde Marshallai McLuhanai, gal malonėtumėte ateiti čia minutėlei?” (Wstęp. Panie McLuhan, pozwól Pan na chwilkę?), zbijający z tropu naiwnego czytelnika, który uwierzył w intencje deklarowane przez autora. Nazwanie tekstem tego, co wypełnia strony 9–24 tej książki, można jedynie z pewnymi zastrzeżeniami. Zwykle pojęcie tekstu i nawet hipertekstu wymaga, by tekst miał sens, tj. odnosił się do czegoś innego, co jest poza jego granicami, nawet jeżeli jest to samo medium, w którym został on zamieszczony. Tekst, który proponuje nam autor tego opracowania na wspomnianych piętnastu stronach, nie poddaje się takiemu zaszeregowaniu. Po złożeniu w całość stenogramu filmu Woody’ego Allena „Annie Hall” (1977) (którego, notabene, usilnie uprasza się o nieczytanie, gdyż jest on na odwrotach stron), reklamowych afiszy filmowych z lat 60. i mieszanki mniej więcej stu wyrazów o Marshallu McLuhanie, świata jako makulatury i przeżytku jako stanu medium – otrzymujemy nie

tylko, jak wyraziła się jedna komentatorka, „perłę dla miłośników czytania nelineowego”, ale, a to jest w tym wypadku znacznie ważniejsze, określony zakodowany i kodujący komunikat (mówiąc terminami autora, delikatny masaż). Podobnie jak w hipnozie liczenie od dziesięciu do jednego jest znaczące nie dla swojej treści (nieważne, jakimi liczbami i co jest liczone – sekundy, oddychanie czy coś jeszcze), a raczej to, co pomaga ustalić rytmikę i przenieść się do innego stanu świadomości, więc ta mieszanka ma spełnić funkcję wprowadzenia w stan hipnozy przed seansem terapeutycznym.

Pytanie zasadnicze: kto jest tu poddawany hipnozie? Naturalna odpowiedź byłaby – czytelnik, podobnie jak na początku filmu Larsa von Triera „Europa” (1991) widza hipnotyzuje głos zza kadru. Jednak następujący po wspomnianym piętnastostronicowym tekście zbiorowy strumień świadomości autorów (ograniczę się jedynie do wymienienia nazw autorów-mediów, gdyż nazwy ich tekstów nie zawsze korespondują z treścią przekazywanej informacji: „Vytautas Michelkevičius”, „Valentinas Klimašauskas”, „Lina Michelkevičė”, „Jekaterina Lavrinec”, „Tautvydas Bajarkevičius”, „Informatorė”, „PB8” i in.<sup>2</sup>) pozwala jednak twierdzić, że sami autorzy książki „hipnotyzują się” / są poddawani hipnozie. Wszystkie teksty książki w najgorszym wypadku przypominają bełkot medium lub awatara znajdującego się w stanie transu i nadającego nie swój tekst, w najlepszym wypadku jest to książka, której sam autor nie przeczytał wszystkich tekstów i do końca nie zrozumiał, dlaczego te, a nie inne teksty złożyły się na jedno wydanie. O tym, że jest to wariant pierwszy, świadczą grupowe seanse terapeutyczne tych samych autorów trwające po ukazaniu się książki, w których dzielą się oni nawzajem doświadczeniem związanym z tą książką (por. „Vytautas Michelkevičius: Valentinas, czy zgodziłbyś się, bym nazwał cię awataram Marshalla McLuhana na Litwie? Valentinas Klimašauskas: Jeżeli Litwa funkcjonuje na zasadzie wirtualnego świata internetowego „Second Life” i jeżeli mogę cię nazwać Skirmantasem Valiulisem, wtedy tak. Szkoda, że nie widzę lub zwyczajnie nie rozpoznaję otaczających ludzi jako awatarów innych osobistości, choć zaprzeczę sam sobie i przyznam się, że znam co najmniej kilku Žižeków, Chaplinów, kilku Malašauskasów. Dowodzi to wszakże, że trudno jest być kim innym lub nie być sobą”<sup>3</sup>. Proszę zwrócić uwagę, że i ta „rozmowa” jest jedynie bezsensownym ciągiem dwóch strumieni świadomości: na zwykle pytanie Vytautasa Valentinas odpowiada to, co w danej chwili przygotował jego aparat słownikowy czy, jak on sam pewnie by powiedział, tranzystor (jeżeli to, to tak, jednak szkoda, że nie, a jednak tak, a to dowodzi, że trudno jest być kim innym). Vytautasa, rzecz jasna, nie interesuje odpowiedź – rzuca on inne przygotowane „pytanie”. Zdaje się, że hipnoza wyszła też poza granice książki.)

www.urbanstories.lt

Przyznam się, że nie wiem, w jakim stopniu tym młodym ludziom pomaga taki sposób psychoterapii, jak też nie znam prawdziwej przyczyny manii gadania, jaka ich ogarnęła. Jednak mając w pamięci, że już wspomnianemu Woody’emu Allenowi, który, jak wiadomo, również praktykował publiczne seanse psychoterapeutyczne w swoich filmach, zdaniem jego samego, w pozbyciu się psychoanalizy pomogły jedynie stosunki płciowe z jego przybraną córką, ucieszenie autorów tej książki wydaje się groźne. Może jednak gadać dalej – ja przecierpię. Ci zaś, którzy chcą zapoznać się ze studiami na temat mediów w języku litewskim, muszą jeszcze poczekać.

**VIKTORAS BACHMETJEVAS** jest filozofem, doktorantem na Katolickim Uniwersytecie w Leuven.



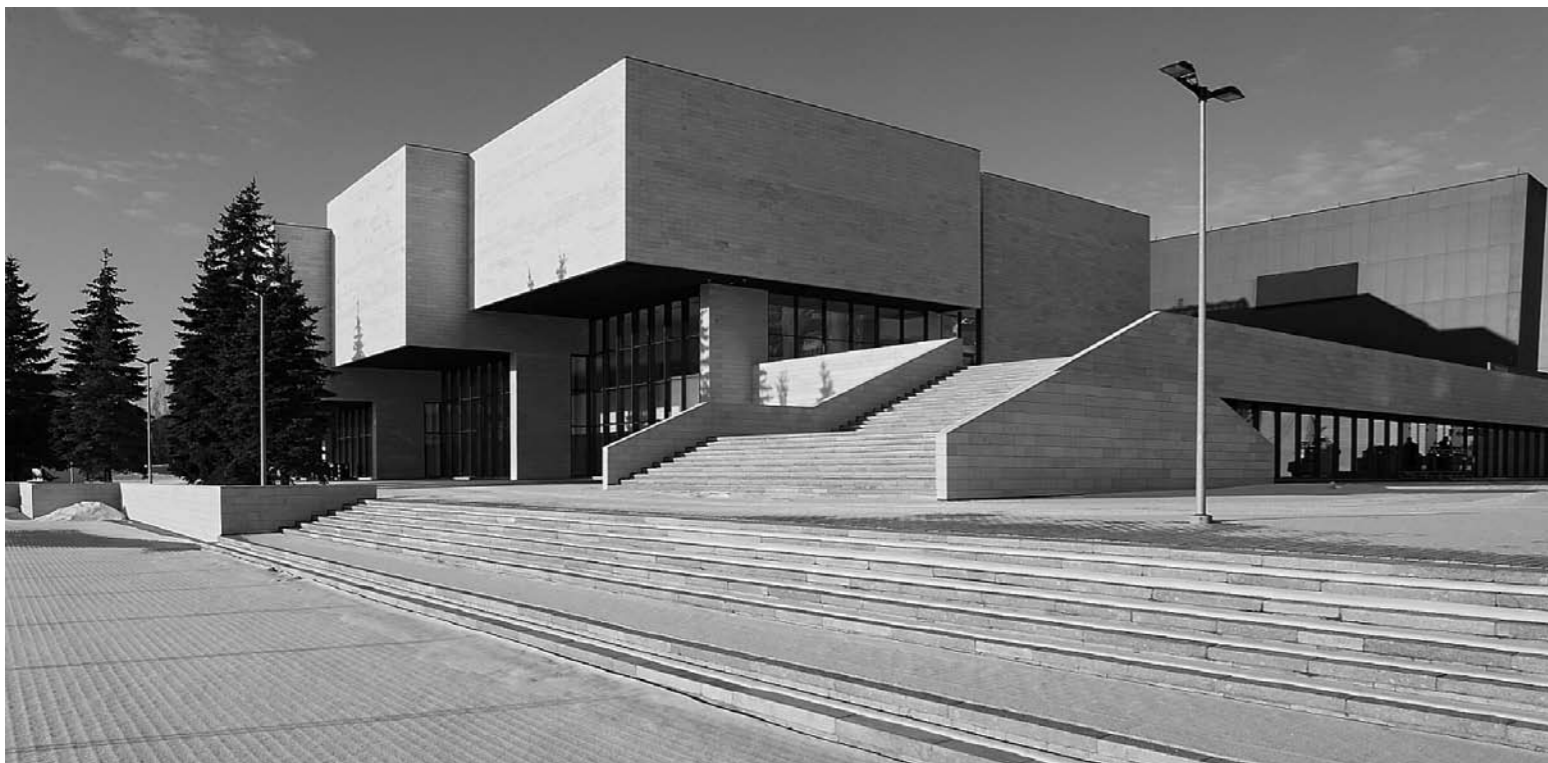
<sup>1</sup> Tomas Sodeika, Pastabos perskaičius vieną Manto Adomėno tekstą // Naujasis židinys/Aidai, 1998, nr 5/6, s. 358.

<sup>2</sup> Wszystkim, kogo interesuje treść tej książki, polecam doskonałe omówienie Eriki Grigoravičienė, która potrafi w tym chaosie zaprowadzić nieco porządku i przekazać nieporównanie więcej informacji niż sama książka, która stała się pretekstem omówienia. Zob. Erika Grigoravičienė, Tinklo aidas. Dar šis tas apie knygą „Medijų kultūros balsai: teorijos ir praktikos” // 7 meno dienos, 13. 03. 2009.

<sup>3</sup> Zob.: Nuo interneto iki knygų. Apie medijų kultūrą Lietuvoje // Šiaurės Atėnai, 27. 02. 2009. Także: Medijų kultūra tarp teorijos ir praktikos. Pokalbis apie buvusias ir esamas idėjas // 7 meno dienos, 20. 02. 2009.

2009.09.04-11.08

**ŠMC**



Fotografija / Photograph: Vaidotas Aukštaitis

2009 m. birželio 20 d. atidaroma  
LIETUVOS DAILĖS MUZIEJAUS  
NACIONALINĖ DAILĖS GALERIJA

Opening on Saturday 20 June, 2009  
THE NATIONAL GALLERY OF ART  
OF THE LITHUANIAN ART MUSEUM

Pristatoma nauja XX a. Lietuvos dailės  
ekspozicija ir tarptautinė paroda  
*Spalvų ir garsų dialogai.*  
*M. K. Čiurlionio ir amžininkų kūryba*  
(2009 m. birželio 20 – rugpjūčio 23 d.)

The gallery opens with a dynamic exposition of  
the national collection of 20th century Lithuanian art  
and the international exhibition *Dialogues of Colour  
and Sound. Works by M. K. Čiurlionis and his  
Contemporaries* (June 20 – August 23, 2009)

Darbo laikas:  
antradieniais – sekmadieniais 10:00–19:00  
Nedirba pirmadieniais  
ir valstybinių švenčių dienomis

Opening hours:  
Tuesday – Sunday 10:00–19:00  
Closed on Mondays  
and national holidays

Nacionalinė dailės galerija –  
Lietuvos tūkstantmečio programos projektas



The National Gallery of Art – a project of  
the Programme for the Millennium of Lithuania

Paroda *Spalvų ir garsų dialogai. M. K. Čiurlionio  
ir amžininkų kūryba* – programos Vilnius –  
Europos kultūros sostinė 2009 projektas



The exhibition *Dialogues of Colour and Sound. Works by  
M. K. Čiurlionis and his Contemporaries* is a project of the  
Vilnius – European Capital of Culture 2009 programme