



Ewa Zarzycka

Marta Baron-Milian

UNIWERSYTET ŚLĄSKI W KATOWICACH

 <https://orcid.org/0000-0002-5430-4339>

Aleksander Wójtowicz

UNIWERSYTET MARII CURIE-SKŁODOWSKIEJ W LUBLINIE

 <https://orcid.org/0000-0003-0436-1965>

Punkty wyjścia

Z Ewą Zarzycką o sztuce performansu, rysunkach i tekstach w transmedialnym archiwum rozmawiają Marta Baron-Milian i Aleksander Wójtowicz

Points of Departure:

Ewa Zarzycka Talks to Marta Baron-Milian and Aleksander Wójtowicz about Performance Art, Drawings and Texts in the Transmedia Archive

Aleksander Wójtowicz: W jednej ze swoich prac audio opowiadasz o „wchodzeniu performansu w przestrzeń”. Czy może ono dezaktualizować zamiary, z jakimi się przychodzi?

Ewa Zarzycka: Tak. Mówi się, że performans to tylko człowiek, przestrzeń i czas, ale pojawia się od razu bardzo wiele różnych pytań: Kim jest ten człowiek? Co to za byt? Co to jest ciało i jak możemy je traktować? W teatrze mamy do czynienia z dramatyczną figurą ludzką, analizowaną na różnych poziomach, znaną z różnych oglądów i odniesień. A w performansie? Przypomina mi się spotkanie literatów i plastyków sprzed dwudziestu pięciu lat w Krasicy pod Przemyślem. Na organizowane tam plenery przyjeżdżali zarówno artyści, jak i pisarze, którym niejednokrotnie nie było tam po drodze. Pewnego razu przyjechał kapitalny Zbigniew Bieńkowski. Po moim wystąpieniu przeczytał eksponujący cielesność poemat, z którego zapamiętał przede wszystkim słowa „Ciało moje...”. Ale z ciałem performerera jest jak ze wszystkim – także ma swoją podszewkę, albo raczej odwrotność. Performer musi być obecny, ale jednocześnie przezroczysty. Jego ciało, nawet rozebrane do naga, jest jak gdyby kostiumem. Ciało performerera więc jednocześnie jest cielesne i nie jest cielesne – jest bytem nieoczywistym. Gdy prowadzę warsztaty, zwykle pojawia się prośba o informację, w jaki sposób uczestnicy powinni się przygotować. Zawsze piszę, że w tych zajęciach w równym stopniu będą brały udział mózg, intelekt, rozum i ciało. Niemniej jednak podstawowym narzędziem jest świadomość, ale to narzędzie

dzie trzeba „zrobić” samemu. Na koniec piszę, by wszystkie uprzedzenia zostawić w domu i przyjść bez nich. A potem już cała zabawa się zaczyna.

Kolejnym elementem jest czas. Znamy jednak wszyscy różne historie, opowiadania, narracje, w których czas jakby nie istniał, jakby się zatrzymywał. W analitycznym „rozbieganiu” sztuki performansu niejednokrotnie pojawiały się spory o to, kiedy właściwie performans się odbywa; próbowano formułować definicje. Jan Świdziński twierdził, że – z jednej strony – performans jest wtedy, kiedy go robimy, czyli tu i teraz, ale z drugiej strony, nie istnieje coś takiego jak „tu i teraz”, istnieje raczej „przed i po”. „Tu i teraz” właściwie nie ma, tak szybko mija. Często, półżartem, ujawniając strukturę mojego mówionego performansu, poruszam kwestie związane z czasem. Pokazuję na osi, gdzie znajduje się ta narracja, jak przepływa czas, pokazuję klepsydre, która się napełnia i którą trzeba odwrócić; pokazuję, w jaki sposób czas się zatrzymuje albo jak wszystko się odwraca i zaczyna od początku.

Z przestrzenią jest jeszcze inaczej. Znam performerów, którzy potrafią pojechać pięćset kilometrów, żeby zobaczyć przestrzeń, w której będą występować; są tacy, którzy muszą w tej przestrzeni długo przebywać; są tacy, którzy gdy w niej już są, boją się, że ta przestrzeń im ucieknie albo oni się od niej oddalą, więc lubią po prostu w niej być albo przebywać bardzo blisko. Ja też zresztą należę do ludzi, których bardzo denerwuje, gdy nie wiedzą, ile czasu zajmie im dojazd do jakiegoś miejsca. Niekiedy przestrzeń wydaje mi się strasznie daleka. Wszystko, co związane z miejscem, zahacza też o różne procesy społeczne i historyczne. Często wydaje się, że dana przestrzeń jest bardzo przyjazna i jakby stworzona na potrzeby artystyczne, ale nie zawsze. Niewiele jest przestrzeni całkiem nowych, galerii zbudowanych jako galerie, muzeów jako muzea, wiele przestrzeni sztuki to przestrzenie adaptowane. A zmiana przeznaczenia danej przestrzeni jest często niebezpieczna: nieraz wiąże się z jakąś traumą, przekroczeniem tabu i tak dalej. W jednym z audio nawiązuję do wydarzenia, które miało miejsce w latach dziewięćdziesiątych. Jesteśmy w pałacu, pałac jest zrujnowany, chodzimy z Andrzejem Ciesielskim po ogrodzie, mieszkamy w dawnej powozowni. W takiej przestrzeni człowiek nie czuje się zbyt dobrze. Chodzimy i zastanawiamy się, dlaczego nie czujemy się tu dobrze. Wtedy Andrzej mówi, że to proste: nie czujemy się dobrze, bo nikt nas tutaj nie zaprosił. Jesteśmy intruzami. Ludzie zostali stąd wyrzuceni, choć drzewa nadal rosną z imionami ich dzieci... Jestem wyczułona na wchodzenie do tej, jak to się mówi, postindustrialnej, adaptowanej przestrzeni, mam alergię na zachwyty, że to świetne miejsce, że tak dobrze się „nadaje”, jest wprost „stworzone”

do działań artystycznych. Takie używanie przestrzeni niezgodnie z jej przeznaczeniem staje się niejednokrotnie pułapką, a sama przestrzeń często nie współpracuje.

A.W.: W Twoim audio mówisz, że „gra z przestrzenią jest nierówna”.

E.Z.: Tak, bo przestrzeń zawsze wygrywa.

A.W.: Gdy mówisz o kontinuum czasoprzestrzennym, zwracasz uwagę, że czas pączkuje, przyspiesza, zwalnia, a przestrzeń komplikuje się w działaniach.

E.Z.: Wszystko, co pozornie stałe, w rzeczywistości jest zmienne.

A.W.: Wtedy trudno znaleźć punkt wyjścia.

E.Z.: I punkty odniesienia.

Marta Baron-Milian: Według najkrótszej podawanej przez Ciebie definicji performans „to tylko człowiek, przestrzeń i czas”. Do tych trzech elementów bardzo często decydujesz się dołączyć jeszcze czwarty, czyli jakieś dodatkowe medium: pismo, formę audio, wideo, fotografię... Jak gdyby jedną z najważniejszych właściwości Twoich performansów były medialne interakcje. Jaką rolę ten czwarty element miałby do odegrania we wspomnianej konfiguracji? Czy z trójkąta robiłby kwadrat?

E.Z.: To ciekawe. Niby wszystkie te trzy elementy – człowiek, przestrzeń i czas – pracują już jak media, ale rzeczywistość robi się z tego nie trójkąt, ale kwadrat... A może właśnie ten duch mediów wszystko uruchamia? Może to być uruchomienie maszynowe albo jakieś totalnie wewnętrzne.

M.B.M.: Faktycznie, duchy i media zawsze razem. A zatem performans nie tylko transmedialny, ale i mediumiczny?

E.Z.: Wiesz, gdy robiłam kiedyś audioperformans przez telefon, niektórzy nawet mówili: „lepiej, że ciebie tam nie było”. Był tylko mój głos, który brzmiał podobno jak w kościele.

A.W.: A jak wygląda medialna perspektywa rejestracji performansów? Na ile medium narzuca wtedy ograniczenia albo prowokuje nowe rozwiązanie?

E.Z.: To zależy. To osobna kategoria, którą możemy nazwać dokumentacją z działania na żywo. Pytanie więc, czy nagranie jest czy nie jest performansem. Zupełnie inną rzeczą jest natomiast wideoperformans, czyli po prostu robienie performansu przed kamerą. Kiedy artysta wykonuje performans, a kamery rejestrują całość, artysty to nie obchodzi, bo rozgrzany do białości działa. Natomiast jeśli jest współautorem wideoperformansu, musi brać wszystko pod uwagę: cały język filmowy, kadry, odległości. Czas performansu a czas wideoperformansu to zupełnie inne czasy. Na przykład gdy performans jest pasjonujący i bardzo wciągający, wydaje się krótki, wartki, ale w przypadku dokumentacji z działania na żywo czasami tempo to wcale nie zostaje oddane, pamięta się je jedynie wtedy, gdy było się uczestnikiem czy widzem. Wideoperformans to

trudna produkcja *quasi*-filmowa. Ciekawa jest też sama praca artysty z ekipą filmową, bo czasami to zetknięcie zupełnie różnych światów. Pamiętam sytuację z Sympozjum Realności Poetyckich w Ustce, gdy ekipa telewizyjna filmowała wszystko oprócz tego, co rzeczywiście było istotne. Choć później okazało się, że jakoś można się było dogadać...

M.B.M.: Kiedy oglądam Twoje kolejne prace, moją uwagę przykuwa pewien typ powtarzającej się sytuacji: nagranie dźwiękowe na kasecie magnetofonowej nazywasz *Rysunkiem*, podobnie jak zapisywane ręcznie formy narracyjne – one także w Twoim słowniku są rysunkami. Formy te pracują jak dziwnego typu transmedialne paradoksy, „zmyłki” dla zmysłów: słuchamy nagrania, a otrzymujemy instrukcję, że powinniśmy skoncentrować się na jego ukrytej wizualności; czytamy tekst literacki, a dostajemy sygnał, że interesować powinien nas sam rysunek pisma. Jak widziałabyś rolę tej sprzeczności?

E.Z.: To bardzo ciekawe pytanie. Ta sprzeczność wynika z naszych przyzwyczajęń albo przekonań o „społecznych powinnościach” artysty, który powinien działać za pośrednictwem określonych mediów. Wydaje mi się, że jestem dość interesującym przykładem artystki, dla której te podziały nie są już w żaden sposób ortodoksyjne. Gdy zaczynałam swoją edukację w liceum plastycznym, dostępne były tylko podstawowe materiały, takie jak stalówka, tusz, pędzel, woda, farby plakatowe z kolorami podstawowymi. Nie było nawet kolorowych papierów, które dziś można kupić w każdym sklepie, a noże do cięcia papieru przywożono z Paryża albo Berlina. Ten brak materiałów jest przecież bezpośrednio powiązany z mediami. Podobnie w czasie studiów; nadal nie było materiałów, ale były marzenia, wyobrażenia. Fotografowaliśmy, pojawiały się marzenia o filmowaniu. Dziś można robić wszystko i wszystko z sobą mieszać. Nie ma już ortodoksji w myśleniu; nie trzeba już być albo rzeźbiarzem, albo grafikiem, albo malarzem, albo pisarzem. Artysta może wszystko, może działać w każdym medium, i to w przypadku jednej pracy czy jednej wystawy.

A.W.: W jaki sposób gromadzisz, archiwizujesz wszystkie materiały, zanim przejdą fazę postprodukcji? Z technicznego punktu widzenia musi to być chyba skomplikowany i czasochłonny proces. Poza tym każdy z nas prędzej czy później znajduje się w sytuacji, w której nie może znaleźć tego, co zapisał, nagrał, obejrzał...

E.Z.: Gdy patrzę z perspektywy mojego życia, to widzę, że kiedyś miałam do dyspozycji tylko wspomniane piórko, pędzel i nożyczki, a teraz mogę bez trudu nagrywać audio. Montażem zajmuje się ktoś inny, ale poza tym mogę wszystko robić sama, w tym odsłuchiwać czy oglądać materiał od razu. Tworzenie takiego archiwum jest jednocześnie łatwe i trudne. Nie mam

żadnego systemu. Wrzucam wszystko na jakieś dyski, a potem nie mogę tego znaleźć. I wtedy, gdy zginie najważniejsza kartka, wszystko staje się kwestia wyobraźni. Zdarza mi się bardzo często, że tego, co najważniejsze, nie zapisałam w zeszycie, tylko na osobnej kartce, bo myślałam, że będzie łatwiej nią operować. Jak to jednak w życiu, ta kartka zawsze ginie. Najpierw zaczynają się jej poszukiwania, później rekonstrukcja, a czasami, gdy zguba zostaje znaleziona, okazuje się, że kartka zrekonstruowana jest znacznie lepsza niż oryginalna. Oznacza to, że wyobraźnia jest bardzo dobrym narzędziem pracy. Józef Robakowski mówi, że każdy twórca ma wyobraźnię, ale że to nie wszystko. Trzeba wyjść poza granice swojej wyobraźni, a to niezwykle trudne i nie wiadomo, w jaki sposób to zrobić. Józef uważa, że w tym właśnie bardzo pomagają wszelkiego typu maszyny.

M.B.M.: A jednak bardzo często wybierasz pismo ręczne, dalekie od maszyn, najbliższe ciału.

E.Z.: Dawniej wymagano, by teksty były przepisane na maszynie. Pamiętam, że mój ojciec przepisywał na maszynie moje teksty, łapiąc się za głowę, bo jego zdaniem były one zupełnie niezrozumiałe. Bardzo trudno było wtedy znaleźć kogoś, kto będzie przepisywał je szybko i bezbłędnie. W desperacji zaczęłam przepisywać ręcznie i to może jakaś pozostałość z tamtego czasu. Chociaż już na drugim roku studiów realizowałam w pracowni Andrzeja Lachowicza zadanie, w którym używałam pisma ręcznego. Myślę, że Józefowi chodziło o taki aspekt naszej pracy, w przypadku którego efekt przechodzi nasze wyobrażenie, zaskakuje nas samych. Rok temu pisałam moje rysunki – właściwie wszystkie na temat warsztatu sztuki performansu – i miałam z nich przygotować wystawę. Zapadła jednak decyzja, że wystawa ma być wirtualna i zrobiona za pośrednictwem „kunstmatrix”, do którego większość artystów podchodzi niechętnie. Ja jednak zaczęłam się temu przyglądać i stwierdziłam, że nie ma co wyrzydzać, tylko trzeba tego użyć nieco inaczej. Doszłam do wniosku, że to jest bardzo dobra przestrzeń dla audio, że mogłabym pokazywać moje rysunki i jednocześnie je czytać. Z synem przygotowaliśmy wszystko w jeden wieczór. Okazało się, że wyniki naszej pracy przekroczyły granice moich wyobrażeń, czego się nie spodziewałam. Czytanie i komentowanie rysunków stało się bardziej performatywne i ta performatywna perswazja była silniejsza niż sam wideoperformans, właśnie dzięki technologii.

A.W.: Czy z podobnych powodów zaczęłaś nagrywać podcasty?

E.Z.: Uwielbiam rozmawiać z ludźmi; mam kilkoro przyjaciół, z którymi rozmawiam nieustannie. W ramach projektu na czas pandemii zmontowałam swoje studio do nagrywania podcastów na temat sztuki performansu, dzięki czemu mogę pro-

wadzić rozmowy, które bardzo lubię. W gruncie rzeczy można powiedzieć, że robię cały czas to samo; zmienia się tylko forma autoanalizy. Pytam innych artystów, w jaki sposób pracują. Bardzo ciekawi mnie na przykład – w perspektywie czyjejś biografii – jak to się stało, że ta osoba została pisarzem, artystą, kiedy przyszło jej to do głowy. Interesujące są dla mnie też pytania dotyczące tak zwanego procesu twórczego – od czego się zaczyna, co jest pierwszym impulsem do tworzenia. Okazuje się, że jedni muszą mieć wizję, inni muszą mieć przedmiot.

M.B.M.: A jak to jest w Twoim przypadku? Od czego wszystko się zaczyna?

E.Z.: Na rysunku, który wysłałam Wam przed naszą rozmową, piszę, że w moim przypadku wszystko zaczyna się w języku. Musi pojawić się jakieś słowo albo sformułowanie. Nieraz jest tak, że póki tego nie usłyszę, nie mogę nic zapisać, nie mogę zacząć. Często wszystko zaczyna się więc od niemożności, od dysfunkcji, od słabości. Wielokrotnie sięgam do słów innych osób, cytuję moich rozmówców. Kiedy jednak myślenie nie skleja mi się z jakąś frazą, sformułowaniem, wtedy po prostu nie mogę zacząć. A gdy się to już stanie, przychodzą skojarzenia.

A.W.: Skoro mowa o początku, wróćmy do archiwum. Wiem, że nie lubisz opowiadać o swoich zeszytach. W jednym z wywiadów mówiłaś, że zawsze tego unikasz.

E.Z.: Piszę w moich zeszytach cały czas, ale jednocześnie gromadzę materiały także w chmurach. Często nie pamiętam, gdzie coś zapisywałam, czy w chmurze, czy w zeszycie. Nie mam systemu, ale zawsze, gdy zaczynam notować, zapisuję datę.

A.W.: W jaki sposób traktujesz swoje zapiski w zeszytach? Czy jako zapisywany odręcznie strumień świadomości? Czy przychodzi jednak moment korekty, w którym przeglądasz swoje zapiski, konfrontujesz je z sobą, poprawiasz? A może to raczej forma cyrkulacji, krążenia?

E.Z.: To zależy. Każda sytuacja jest inna, bo inny jest kontekst. Często kiedy przygotowuję performans, potrafię zapisać cały zeszyt, choć nieraz nawet go później nie czytam, nie wracam do tego i robię tuż przed wystąpieniem zupełnie nowy plan. Czasami cały zapis ręczny w zeszycie jest tylko po to, żeby z sobą porozmawiać. Często też jednak pracuję na kartkach, robiąc „luźny” zeszyt z wykresami, opisem, jak to wszystko będzie się odbywało. Czasami do niego zaglądam, a czasami nie. Niekiedy zapisuję też refleksje, które pojawiają się po fakcie.

M.B.M.: Byłaby to zatem forma w procesie, permanentnie niegotowa. W jednym z wysłanych do nas maili napisałaś, że „performer jest zawsze gotowy”, ale materia, tworzywem czy try-

bem performansu, tak jak o nim opowiadasz, byłaby właśnie owa niegotowość.

E.Z.: Tu chyba ważny jest też czas i presja czasu – ta druga nie zawsze jest zła. Nigdy nie ma żadnej „gwarancji”, że coś, co się robi, będzie dobre, że będzie miało sens. Jak zawsze i wszędzie... Nie gwarantuje tego ani prestiżowe miejsce, ani nazwisko, ani znajomości, ani wydane pieniądze. Nic nie daje gwarancji, że powstanie dzieło sztuki. Wróćmy jednak do czasu, który jest dla mnie bardzo ważny. Nigdy nie przyspieszyłabym swojego wystąpienia. Lubię wiedzieć, którego dnia się odbędzie i o której godzinie. Pozwolić przyspieszyć swoje wystąpienie to podstawowy błąd, który popełniają młodzi artyści, gdy na przykład na festiwalu pojawiają się nagłe zmiany w programie. Tymczasem człowiek zaprogramowany był inaczej; to nie jest Ten Czas. Kiedy ktoś z młodych ludzi opowiada mi, że coś takiego mu się przydarzyło i z tego powodu jego wystąpienie się rozsypało, mówię wtedy, by nigdy się na to nie zgadzać. Luka, która powstaje w programie, to nie żadna dziura, ale nieobecność tego, kogo nie ma... Godzę się z tym, że coś może się spóźnić, ale nie godzę się, że może się przyspieszyć. Kiedy więc nadchodzi Ta Chwila, jestem już gotowa, ale to zupełnie inna gotowość niż ta permanentna niegotowość performerera. Niegotowość performerera to raczej permanentny stan mobilizacji. Choć czasem działa on jak pułapka. Będąc przyzwyczajonym do ciągłej mobilizacji, niełatwo znosi się sytuacje, w których coś się staje, coś się zawiesza. Wtedy myślę, że już chyba nigdy nie będę robić żadnych wystąpień publicznych i sama nie wiem, w jaki sposób je do tej pory robiłam. Ale to doświadczenie też jest w jakiś sposób potrzebne. Gdy jednak nadchodzi Ten Dzień, Ta Godzina, znów wszystko rusza... Mam na przykład taki defekt – a wynika on z tego, że nie jestem dydaktykiem „rutynowym” – że gdy jadę na zajęcia, to przygotowuję się tak, jakbym miała robić performans. Nie wiem dlaczego. Podziwiam moich kolegów i koleżanki, którzy mają plan i jest w nim pewna powtarzalność tematów czy motywów. Ja jednak muszę mieć pomysł i mimo że tematy są niby te same, to za każdym razem muszę je w jakiś sposób odświeżyć, znaleźć do nich nowy klucz, czyli nowy pomysł. To właśnie ten stan gotowości...

Wróć jednak do zapisów w zeszytach – na każdym etapie znaczą coś innego. Wiąże się to z różnymi trybami pracy. Czymś innym jest codzienny tryb pracy, kiedy nigdzie nie jadę, nie muszę wykonywać czy odbierać strasznych telefonów, siedzę sobie, piję trzecią kawę i piszę, zapisuję wszelkie bieżące skojarzenia i oglądy. To praca bardzo podobna do warsztatu pisarza, ale nie pisarza w procesie literackiej produkcji, który musi zdążyć, bo ma jakiś „wydawniczy” nóż na gardle. To faza

konceptyjna, czyli najprzyjemniejsza, kiedy można się „bujac”. A to „bujanie się” jest dla mnie bardzo ważnym trybem pracy, ponieważ jeśli każdego codziennie nie odpracuję, jestem zbulwersowana, wykończona i wściekła, że moja praca poranna się nie wykonała. Wchodzę jednak też w różne inne tryby. Wymyślanie prac, wystaw, przedsięwzięć na każdym etapie jest dla mnie równie przyjemne jak zajmowanie się koncepcjami. Kolejny tryb to już produkcja, potem współpraca z ludźmi, terminy, tabelki, a na końcu przygotowywanie się na konkretny dzień, godzinę, łącznie z całą logistyką wyjazdu i wystąpienia. Trzeba myśleć też o tym, żeby za wcześniej nie wyeksploatować energii, czyli wprowadzać „ćwiczenia z powściągliwości”, dbać o to, by się uspokajać, ochładzać. Czymś całkiem innym natomiast jest już wykonywanie... Takie są moje tryby pracy. Niektórzy ludzie muszą wykonywać coś rękami, ja do nich nie należę, chociaż nieraz za tym tęsknię. Wydaje mi się, że trybów, w których pracuję, jest co najmniej pięć. Codziennie, zawsze – praca z koncepcją, a następnie stopniowa mobilizacja na czas.

A.W.: Jakie miejsce zajmują w tych trybach zeszyty? Czy nazwałabyś je polem pracy z koncepcją?

E.Z.: Tak, w zeszytach jest bardzo dużo pracy z koncepcją. Często pojawiają się też jednak silne postanowienia, konkretne „rozrysowanie” czasu, kalendarza.

M.B.M.: Twoje zeszyty – a wraz z nimi domowe archiwum – zaczęły jednak przede wszystkim wieść swoje transmedialne życie – stały się „wideozeszytami”.

E.Z.: No właśnie, skąd one się wzięły? Magda Ujma, która była współkuratorką cyklu wystaw zatytułowanego *Dzień jest za krótki*, chciała, żebym w jakiś sposób pokazała moje zeszyty, a ja z kolei bardzo nie chciałam tego robić, bo uważałam, że to jest ekshibicjonizm. Zastanawiałam się więc, jak pokazać zeszyty, nie pokazując ich. I wtedy – właśnie dla Magdy – po raz pierwszy z dwóch zrobiłam „wideozeszyty”. W pracowni w Lublinie zaczęłam grzebać na półkach, w pudłach z zeszytami, po czym porozmawiałam z moim synem i z kolegą. Doszliśmy do wniosku, że trzeba to jednak zrobić dobrze. Wzięłam więc część zeszytów z sobą do walizki, pojechałam z nimi do Wrocławia i nagraliśmy całość w Ośrodku Dokumentacji Sztuki. Później znajomi dzwoniли do mnie i pisali, że ta praca bardzo im się podoba, ale pojawiały się też inne głosy, że w tej pracy nie ma mnie i nie jest taka fajna jak inne moje wideoperformansy. Wciąż jednak myślę o tym czytaniu i opowiadaniu... Ciągłe to pisanie, opowiadanie, komentowanie... Przecież wcale tak nie jest, że coś w komputerze to nowsze medium, a w zeszytach – starsze. Mówienie jest starsze niż pisanie.

M.B.M.: Nie jestem pewna, czy powinniśmy w ogóle zadawać to pytanie, ale spróbuję. Najczęściej rozpoczynasz swoje wystąpienia od przedstawienia się: „Ewa Zarzycka - artystka sztuki performans”. Ale czy myślisz o sobie czasem jako o pisarce, czy to raczej słowo, którego wolałabyś unikać?

E.Z.: Jakiś czas temu chciano mnie zaprosić do archiwum performansu, gdzie artyści w ramach projektu opartego na historiach mówionych opowiadają o swoim życiu. Pomyślałam wtedy, że właściwie ostatnio - w czasie pandemii - ciągle coś piszę, coś, o czym nigdy wcześniej bym nie pomyślała, choć pewnie to też kwestia czasu, kontekstu i okoliczności. Można powiedzieć, że w ten sposób korytarze pamięci się otwierają. Gdy warszawska Zachęta poprosiła artystów, by skomentowali prace innych artystów, długo zastanawiałam się, co mogłabym wybrać. Ostatecznie zdecydowałam się na *Widok z okna* Józefa Robakowskiego. Łatwo się mówi: opisz swój przedmiot, co się w nim zmienia. Pozornie nic się nie zmienia, ale dla mnie przedmiot zmienia się cały czas. Zaczęłam się więc zastanawiać, jak to zrobić. Znacnie te wszystkie figury typu: „nigdy bym czegoś takiego nie zrobił, ale gdybym musiał, zrobiłbym to tak...”. Ostatecznie właśnie coś podobnego napisałam: że nigdy w życiu sobie nie wyobrażałam, że miałabym komentować czyjeś prace, ale gdybym musiała, to zastanowiłabym się nad *Widokiem z okna* Robakowskiego. Artysta przez ileś lat filmuje z okna swojego mieszkania kamerą to, co się dzieje; pochód pierwszomajowy, wychodzą sąsiedzi z pieskami, parkują samochody, ktoś coś wywozi, przywozi. Pierwszy pokaz tej pracy miał miejsce w Lublinie, w galerii Labirynt. Robakowski po prostu odtwarzał film z projektora szesnaście milimetrów i opowiadał - wtedy na żywo, teraz mamy formę nagranego audio. To był rok 1978, zrobiłam właśnie dyplom. Po latach w komentarzu do pracy Robakowskiego pisałam, że byłam wtedy młodą artystką i nigdy nie mogłabym zrobić takiego *Widoku z okna*, bo po prostu nie miałam wtedy żadnego okna, z którego mogłabym wyglądać, a poza tym nie był to czas w moim życiu, że można było siedzieć w oknie i się gapić. Potem jednak zaczęłam się zastanawiać, kiedy tak naprawdę ostatni raz siedziałam w oknie i wyglądałam przez nie na ulicę. Okazało się to dla mnie bardzo ważne, bo doszłam do wniosku, że było to, gdy miałam dziesięć lat. Mieszkałam wtedy w niedużym mieście na Lubelszczyźnie - moi rodzice ciągle się przeprowadzali - a z mojego okna można było wyrzucić na ulicę, która odchodziła od głównej ulicy tego miasta. Miałam wielkie szczęście, że okno znajdowało się dokładnie naprzeciwko kamienicy z ogrodem, w której mieszkał karawaniarz. Codziennie przyjeżdżał karawanem na obiad i parkował akurat przed moim oknem. Wszystkie dzieci z naszej ulicy po-

twornie mnie i mojemu bratu zazdrościły, że mamy najlepszy widok na ten karawan, ponieważ krążyła po mieście historia, że karawaniarz, pan Makary, kiedyś się upił i przywiózł swoim karawanem do domu nieboszczyka. Wszyscy oczywiście czekaliśmy, aż kiedyś znowu się to wydarzy, bo nikt z nas nie widział nigdy nawet trumny, a bardzo chcieliśmy zobaczyć. I taki był mój własny komentarz do pracy Robakowskiego *Widok z okna*. W życiu nie pomyślałabym, że będę kiedyś o tym pisać i jeszcze wysyłać takie teksty do galerii sztuki.

A.W.: Rozszerzyłyby w takim razie pytanie Marty i nawiązał do szeroko pojętej literackości Twoich artystycznych praktyk: autoanalizy, autonarracje, retoryczne operacje na języku, pastisze, parodie, różne odcienie ironii, które wydobywasz z opowieści, silne zakorzenienie Twoich prac w narracyjności... Marta na początku naszej rozmowy mówiła o czterech wierzchołkach performansu. Jak sądzisz, czy któryś z nich przylegałby w sposób szczególny do literatury?

E.Z.: Myślę, że tak. Mój warsztat w pewnym sensie jest bardzo podobny do warsztatu pisarza. Jestem artystką, więc jestem praktyczką i bardzo duża część mojej praktyki to język. To wszystko po prostu dzieje się w języku. Praca w języku – to jest to, co robię stale, można powiedzieć właściwie, że robię to codziennie.

A.W.: Mówiłaś wcześniej, że czasem nie możesz ruszyć, dopóki czegoś nie usłyszysz, jakiejś frazy, czasem takiej, którą od kogoś przechwytyjesz... To praktyki poniekąd analogiczne do poetyckich. Poezja często przechwytyje kawałki, układa je po swojemu i też wciąż zмага się z brakiem umiejętności wyrażenia.

M.B.M.: Twoje teksty jednak – przeznaczone na równi do patrzenia i do czytania, zapisane ręcznie, formowane w różne kształty – nazywasz rysunkami, a nie tekstami, wierszami czy opowieściami. Eksponujesz nie ich literackość, lecz wizualność, ale w taki sposób, jakbyś chciała zatrzeć między nimi wszelką znaczącą różnicę.

E.Z.: Tak, korzenie tej nomenklatury są dla mnie archaiczne. Kiedyś, w prehistorii, sztuka była niepodzielona, potem została podzielona przez warsztat. A dziś wszystkich mediów i technologii używamy już w dowolny sposób. Nazywam moje prace rysunkami, bo wykonuję je w warsztacie rysunkowym. Wycinam szablon, okienko, w którym pojawi się tekst, by nie brudzić marginesów. Używam też specjalnego rodzaju papieru – muszę go przesuwać, żeby mieć dostęp do miejsca, w którym piszę. Niejednokrotnie zostają na papierze ślady, ale to akurat jest fajne, bo widać, że robił to człowiek – jakby sprzed epoki Gutenberga. Kiedyś mój znajomy namawiał mnie nawet, bym nauczyła się pisać piśmem lustrzanym, bo wtedy będę mogła

napisać tekst na kamieniu litograficznym, a on zrobi z tego odbitki, odbijając tylko to miejsce, które zostało dotknięte piórem. Nie piszę moich rysunków długopisem, używam stalówki i tuszu. Gdybym miała komuś te rysunki dać czy sprzedać, nie chciałabym, żeby zniknęły, a tak by się stało z długopisem czy flamastrem, które w świetle blakną. Tymczasem papier z tuszem możesz nawet zmoczyć, ale on wyschnie i nadal jest tym samym. Właśnie przez archaiczność warsztatu nazywam to rysunkiem.

M.B.M.: *Jeszcze nie obiekt, jeszcze nie performance, Rekwizyty przeszkadzają i pomagają, Walizka znaków performance* – to wyrwane z kontekstu tytuły Twoich wystąpień, w których znajdujemy wyraźną sugestię, że Twoje performansy osnuwają się wokół przedmiotów, a zarazem niebywale komplikują ich charakter. Jaka rolę w Twoich praktykach artystycznych wyznaczasz rzeczom?

E.Z.: Podczas mojego wystąpienia *Utrzymanie pozycji artystycznej* w ramach spotkania w Koszalinie w 1989 roku zatytułowanego *Sztuka jako gest prywatny* zdecydowałam się użyć jako rekwizytu butów na obcasach. Mówię o tym dlatego, że wykonanie tego performansu ma swoje konsekwencje do dzisiaj. To przykład sytuacji, w której rekwizyt „żyje swoim życiem” długo po zakończeniu performansu. Buty te były często przywoływane jako przykład użycia rekwizytu w performansie, pokazywane na różnych wystawach, między innymi na wystawie *Przedmioty aktywne* w Piotrkowie Trybunalskim w 2018 roku, gdzie opisane zostały jako „Buty do utrzymania pozycji artystycznej”. To wystąpienie wciąż do mnie powraca. Kiedy przygotowywałam się do niego, wiedziałam, co chcę powiedzieć, co chcę przekazać publiczności, ale wciąż nie mogłam znaleźć odpowiedniego rekwizytu. Gdy już jechałam do Koszalina, odwiedziłam moich przyjaciół, mieszkających wtedy w Bydgoszczy. Kiedy powiedziałam im, jaki mam problem, moja przyjaciółka dała mi buty – białe klapki na obcasach. I użyłam ich jako rekwizytu. Użyłam butów po to, by „podeprzeć nimi” moją narrację. Gdy podczas wystąpienia na moment je włożyłam, obwieściłam, że od teraz „moja pozycja artystyczna jest wysoka”, po czym chwilę później, po wypowiedzeniu swojej kwestii, zdecydowałam, że buty nie będą mi potrzebne i odrzuciłam je. Kiedy pisałam w jakimś *statement* o rekwizytach, przedmiotach, wspominałam oczywiście o tych butach. Pisałam tam mniej więcej tak: że te przedmioty od początku były „wredne”, zawsze domagały się więcej, na przykład nie wystarczała im rola rekwizytów, pretendowały do roli obiektów, domagały się realizacji w trwałym materiale, nie zważając kompletnie na to, że byłam młodą początkującą artystką. A buty do utrzymania wysokiej pozycji artystycznej zawsze miały bardzo duże aspi-

racje, „kombinowały po swojemu”, w końcu zaczęły żyć swoim niezależnym życiem. Zaczęły samodzielnie brać udział w wystawach, widziane były w różnych dziwnych miejscach – podobno tańczyły na stole w Drohobyczu, ktoś je widział jak szły wózkiem w Kazimierzu. W końcu „zrobiły karierę” – kupiło je jakieś muzeum, a ostatnio dowiedziałam się, że chce je wykupić prywatny kolekcjoner czy inne muzeum.

M.B.M.: ...i stały się przy okazji znakomitym przedmiotem badań nad ekonomią sztuki!

E.Z.: A w tej kwestii akurat wciąż szukam rozmówców. W Lublinie w Galerii Labirynt Plaza organizowany jest cykl wystaw, które mają charakter komercyjny. Zostałam zaproszona do udziału w jednej z nich wraz z Pawłem Korbussem i Magdą Franczak. Wiele myślałam więc przy tej okazji o komercji, rynku sztuki, o tym, w jaki sposób opowiedzieć, jak to wszystko naprawdę wygląda. Zaproponowałam Waldkowi Tatarczukowi, Magdzie i Pawłowi, by zaaranżować bardzo transparentną sytuację i ujawnić wszystkie „sekrety”, o których się nie mówi: jak wygląda finansowanie, na czym to polega, kto płaci za ten lokal, jakie są zasady. „Wszystko, o co chcielibyście zapytać, ale się boicie”... To ciekawe tym bardziej, że wystawa odbywa się w przestrzeni uwikłanej w liczne konteksty – w galerii handlowej. Mieliśmy więc różne pomysły – chcieliśmy zorganizować aukcję, loterię. Chcieliśmy na przykład spróbować doprowadzić do sytuacji, w której wartość danego dzieła sztuki spada. Skoro im więcej jest edycji, tym mniejsza wartość danego dzieła, to chcieliśmy zrobić wiele edycji jakiegoś kadru z wideo-performansu i ten kadr sprzedawać bardzo tanio, rozdawać, aż zniknie całkowicie jego wartość. Wpadliśmy na pomysł, by pewne dzieła sztuki pojawiały się, znikwały i znów się pojawiały na taśmociągu. Może to zwiększyłoby ich wartość... Myśleliśmy o wydarzeniu jako o wystawie w procesie, na której wszystko może się zmienić, zostać obwieszczone, zdementowane albo utkwąć w procesie. Mistrzem tego rodzaju odwoływania był Andrzej Partum. Opowiadał coś, a za chwilę dementował, mówiąc: „a nie, przepraszam, to było inaczej”. I zaczynał od początku... Zaproponowałam mojej znajomej rzeczoznawczyni, mogącej wydawać certyfikaty dotyczące wartości dzieł sztuki, żeby wyceniła przy tej okazji nasze. Zapytała, czy ma wycenić nasze gesty performerskie, a ja odpowiedziałam, że raczej gesty ofiarowania albo wymiany... Jaka jest wartość dzieła sztuki i kiedy jest ono społecznie wartościowe? To jest wszystko względne, prawda?

Józef Robakowski w 1981 roku, w stanie wojennym, rozdał znajomym dwadzieścia cztery swoje prace zatytułowane *Podanie ręki*. Dwudziestu czterech ludzi dostało od niego obrazek (blejtram, płótno) z symbolicznym gestem ręki, jakby lekko

przejechano palcami po płótnie. Teraz szuka rozdanych obrazów, by dowiedzieć się, co stało się z tymi ludźmi, czy te obiekty zmieniły właścicieli i tak dalej. I być może to jest właściwa wartość dzieła sztuki. Może ta wartość kryje się w tym, by rozdać, a potem wysłuchać takiej historii.