

OPIS PRACY DOKTORSKIEJ

FANZIN: AMATORSKOŚĆ JAKO METODA.

„Nie mam cierpliwości na podziwianie piękna samego w sobie – wirtuozerii oka czy ręki. Wolę poronioną propozycję niż opanowaną doskonałość. Spróbowałem jakiegoś innego sformułowania, może nawet bełkotu, urwanej myśli w nie-skończonym wpół zdaniu. Stąd często na mojej kartce nie ma jakby nic do oglądania, niczego co „ładne”. Są to rzeczy niezdolne do pieszczenia oka”.

Henryk Tomaszewski

Fanzin, pochodzący od angielskiego “fan magazine”, to rodzaj czasopisma, w powszechnym rozumieniu nieprofesjonalnego, wydawanego własnym nakładem, niezależnego. Tworzonego poza oficjalnym obiegiem (zgodnie z założeniami DIY, czyli Do It Yourself – zrób to sam), przez osobę lub grupę ludzi skupionych wokół jakiegoś tematu, zjawiska czy subkultury. Grupa, a często pojedyncza osoba pełni wszystkie redakcyjne funkcje: autora tekstów, redaktora, grafika, korektora, dystrybutora, itp. Ważnym założeniem twórców fanzinu jest chęć pozostania poza oficjalnymi kanałami dystrybucji kultury.

Najbardziej powszechna technika produkcji to ksero, czasem wykorzystywane są techniki manualne (kaligrafia, malarstwo, rysunek) oraz wydruk komputerowy. Wśród zinów wyróżnia się m.in. poświęcone sztuce artzyny, np. koncentrujące się na prezentowaniu opowiadań, poezji lub grafiki. Forma fanzinu, którego idea przywędrowała do Polski z Zachodu, pozwala na osobistą, niekiedy wręcz przesadzoną formę autorskiej wypowiedzi. Wymiennie używa się zarówno pełnej nazwy – fanzin, jak i skrótu – zin.

Przedmiotem mojej pracy doktorskiej są sylwetki wybranych pedagogów warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych przedstawione w opisaney powyżej formie. Cykl publikacji rozpoczynam od prezentacji trzech ikonicznych postaci grafiki polskiej – Henryka Tomaszewskiego, Wojciecha Zamecznika i Janusza Stannego. Każdemu z wymienionych poświęcony jest kolejny numer wydawnictwa.

Fanzin jest przestrzenią amatorskiego działania, mniej lub bardziej świadomego eksperymentu estetyczno – technicznego. Amator nie kontroluje całości procesu, którym często rządzi przypadek, w związku z czym autor nie jest w stanie precyzyjnie zaplanować efektu końcowego.

W ramach swojej pracy badam proces odwrotny: wysiłki wprawnego artysty próbującego zrzucić skórę profesjonalisty, pozbyć się swojego doświadczenia, porzucić to, co znane i w pewien sposób automatyczne na rzecz działań eksperymentalnych. Przyglądam się, jak Zamecznik czy Tomaszewski raz po raz podejmują próby resetowania doświadczenia, eksploracji nieznanego terytorium. W rozmowie z „Projektem” Tomaszewski tak opowiada o żmudnych zmaganiach z samym sobą „(...)wciąż chcę nic nie umieć. Poszukiwanie „nowego” nie jest łatwe, ale jeszcze trudniejsze jest pozbycie się dotychczasowej swojej doskonałości. Jest coraz ciężiej, bo coraz więcej człowiek umie”¹.

Wojciech Zamecznik bez skrępowania nazywał siebie amatorem. Dawał sobie tym samym prawo do nieustannego eksperymentowania i kolejnych wynalazków technicznych i formalnych, takich jak deformacja i dematerializacja obrazu i liter, nowatorskie wykorzystanie technik rastrowania, czy wielokrotnego prefotografowywania wyginanych arkuszy

¹ wywiad z Henrykiem Tomaszewskim, „Polityka”, nr 25, 1988

tekstu bądź obrazu. Był artystą niezwykle wszechstronnym, unikającym krępującego twórczość szufladkowania. Przetwarzał fotografie na użytek grafiki, w grafikę wprowadzał fotogramy. Innowacyjne podejście Zamecznika i progresywne działania, takie jak rysunki świetlne, próby z kolorowym papierem fotograficznym, pokrywanie farbą szybki wykorzystanej następnie jako negatyw plasuje go w awangardzie światowego nurtu, na styku fotografii i grafiki. Ciągłe przekraczając granice danego medium eksperymentował w ciemni: manipulował, przeobrażał i deformował negatywy i nie tylko, uzyskując nową jakość obrazową.

To samo eksperymentalne podejście odnajdujemy w programie pracowni, którą prowadził w latach 1960-1967 na warszawskiej ASP, gdzie zachęcał studentów do próbowania nowego, szukania inspiracji w nowoczesnych technologiach. Zadawane ćwiczenia zmuszały do nietuzinkowego myślenia: „Przedmiotem naszych zajęć będzie projektowanie użytkowych form graficznych, przy użyciu środków, jakie daje nam fotografia i typografia, z odrzuceniem tradycyjnych narzędzi graficznych i malarskich”².

Zamecznik jest uważany za jednego z najbardziej nowatorskich artystów swojego pokolenia. Zakres jego twórczości – od zaskakującego zastosowania fotografii, czy filmu, poprzez aranżacje wystawiennicze, plakat, ilustrację książkową kończąc na znakach graficznych i makietach czasopism mówi sam za siebie o chęci, możliwościach i zakresie poszukiwań i rozwiązań formalnych.

Zawodowiec, w przeciwieństwie do amatora, docenia wartość przypadku, potrafi go dostrzec i przekonwertować w wartość artystyczną. Trudno mówić o amatorstwie w odniesieniu do twórców mających na koncie tysiące wykonanych szkiców i prób, perfekcyjnie posługujących się różnymi technikami i potrafiących stosować je w nowatorski i nieoczywisty sposób, co skutkowało powstawaniem dzieł oryginalnych i niepowtarzalnych, zarówno w treści, jak i formie. A jednak każdy z przywołanych przeze mnie grafików w obsesyjny niemal sposób powoływał się na dążenie do wyzerowania swoich umiejętności, potrzebę utraty kontroli nad procesem twórczym.

Tak, jak Henryk Tomaszewski, który „by uniknąć wszelkich konwencji, rozwiązywanie projektowanego zadania zaczynał zawsze w punkcie zero”³.

Czy Janusz Stanny, który genialną typografię do książki „Zaczarowany Krawiec” wykonał, eksperymentując z gumową gruszką do nosa wypełnioną tuszem. Robiąc, rzecz jasna setki prób i szkiców.

„Na czym polega eksperyment artystyczny? Czy eksperymentowanie w sztuce jest tym samym, co przeprowadzanie eksperymentów naukowych? Po łacinie *experientia* oznacza wiedzę zdobywaną w wyniku ponawianych prób (*ex – z; per-ritus* – sprawdzony/próbowany) i posiada ten sam rdzeń, co łacińskie *periculum* oznaczające ryzyko/zagrożenie/niebezpieczeństwo. Przeprowadzać eksperyment to zatem wystawiać się na ryzyko – na to, co nieprzewidziane i potencjalnie niebezpieczne. Eksperymentować to wypróbować nowe działania, metody, techniki nie wiedząc dokładnie, dokąd nas to zaprowadzi. Eksperyment wiąże się z poszukiwaniami, eksploracją nieznanego, nadzieją na odkrycie nowego, życiodajnego terytorium.

Tak rozumiany eksperyment artystyczny wiąże się ściśle z awangardowymi poszukiwaniami nowości i z próbą udzielenia odpowiedzi na pytanie o możliwości tkwiące w materii i w świecie. Według francuskiego filozofa Jeana-François Lyotarda, eksperymentowanie jest badaniem możliwości „odczuwania i wyrażania, poszerzając w ten sposób dziedzinę odczuwanego i odczuwającego, wyrażalnego i wyrażającego”⁴. Eksperyment artystyczny zmierza więc do poszerzenia naszej percepcji. Zawsze wiąże się też z ryzykiem i niebezpieczeństwem. Eksperymentować to pozbawiać się albo odrzucać to, co znane w imię tego, co nieznanego. Tylko, gdy ma się odwagę wystawić na takie niebezpieczeństwo, można stworzyć prawdziwie nowatorskie dzieło sztuki.

W taki kontekst idealnie wpisuje się podejście Henryka Tomaszewskiego, który twierdził: „Chcę być wolny, usiłuję być wolny nawet od siebie. To mi potrzebne dla usprawiedliwienia własnej egzystencji. Nie bawi mnie BYĆ za wszelką cenę.

² notatka Wojciecha Zamecznika, b.d [po 1960], rkps, archiwum rodzinne

³ Agnieszka Szewczyk, „Lekcja widzenia”. Katalog wystawy monograficznej „Henryk Tomaszewski”, Zachęta, 2014

⁴ E jak Eksperyment. Wykład dr. Piotra Schollenbergera z cyklu „Filozoficzne abecadło sztuki współczesnej”

Powiem inaczej. Wolę robić to co chcę ze stratą, niż udawać czym bym chciał być, z zyskiem". W innym miejscu pisze też: „Lubię się przekomarzać, nawet z produkcją konwencji, jaką tworzą zacni teoretycy sztuki. Chciałbym nikomu nie pasować”⁵.

Ta postawa wpisuje się w artystyczny cykl negowania uznanych dokonań - bądź poprzedników, prekursorów nurtów artystycznych, a w przypadku Tomaszewskiego własnych.

„Zgodnie ze starą Heglowską tradycją negacja to czynnik ożywczy i dynamizujący, a zatem tyleż destrukcyjny, co umożliwiający otwarcie na to, co nowe. Ów dialektyczny i antynomiczny sposób myślenia odgrywał istotną rolę w awangardowych atakach na instytucje sztuki i konwencje artystyczne. W dobie futuryzmu i dada w aktach estetycznej negacji i sprzeciwu szukano momentu oczyszczającego, źródła regeneracji, odnowy języka i doświadczenia. Podobna wiara w uwalniający sens negacji wydaje się trwale wpisana w horyzont nowoczesnych i ponowoczesnych estetyk, zakładających, że zawarty w sztuce element negatywności, to jest jej zdolność do oporu wobec dominujących kodów kultury, umożliwia – jeśli nie projektowanie alternatywnego porządku rzeczy – to w każdym razie odzyskiwanie znaczeń i zmianę myślowych nastawień. Negacja i odrzucenie nie jest w tym sensie synonimem końca, ale poszukiwaniem tego, co zapomniane, niewypowiedziane i niewyrażone”⁶.

Forma fanzinu, jako przestrzeń eksperymentu i poszukiwań koresponduje z tak rozumianym pojęciem negacji. Analiza zebranego przeze mnie materiału dąży do odpowiedzi na pytanie, czy i w jakim stopniu to zaprzeczenie, o którym piszę, jest możliwe. Dlatego właśnie pokazuję Tomaszewskiego, Zamecznika i Stannego poprzez pryzmat ich dzieł niedokończonych, powtarzanych w nieskończoność badań nad tym samym motywem, nowych poszukiwań i nieoczekiwanych rozwiązań.

W przygotowanych przeze mnie publikacjach pojawiają się co prawda ikoniczne dzieła – plakaty, ilustracje etc., ale znacznie więcej miejsca zajmują w nich szkice, próby, brudnopisy i eksperymenty.

Historia zinów wiąże się z rewolucją technologiczną drugiej połowy XX wieku, dzięki której niemal każdy zyskał dostęp do bardzo taniego druku. Pojawienie się optycznych kopiarek typu xero lub risograf umożliwiło amatorom powielanie dowolnych treści bez znajomości technologii i bez wysokich nakładów finansowych. Od pomysłowości i wyobraźni projektanta zależy w jaki sposób obejdzie lub wykorzysta ograniczenia, jakie narzuca dość prymitywna technologia. Jak skromny wachlarz możliwości technicznych posłużył mu do osiągnięcia zaskakujących i wyrafinowanych rozwiązań. Efekt końcowy pokazuje miarę możliwości autora, w zakresie, który ograniczają jego możliwości finansowe, umiejętności manualne i wyobraźnia plastyczna. Niezależność wpisana w filozofię zinów być może jest powodem, dla którego wciąż są one bardzo różnorodne i potrafią zaskakiwać rozwiązaniami formalnymi.

W tym kontekście osobisty styl Zamecznika, który polega na połączeniu eksperymentalnej, laboratoryjnie przepracowanej fotografii, na ogół zaczerpniętej z filmu, z grafiką i liternictwem, znakomicie wpisuje się w ten nurt. W latach twórczości WZ fotografia barwna wysokiej jakości była niedostępna, na trudności napotykał druk czarno białych tonalnych zdjęć. Z konieczności graficy traktowali negatyw lub odbitkę jako materiał do obróbki. „Niedostatek był powodem ekspansji artystycznej i – chociaż brzmi to paradoksalnie – słabość w rezultacie przyniosła bogactwo inwencji twórczej”⁷. Im dłużej przeglądałam i edytowałam zgromadzone materiały, tym większym problemem stawała się dla mnie selekcja. Pragnienie skupienia się na konkretnym elemencie (litera Stannego, bucik jako powtarzalny motyw prac Tomaszewskiego) zderzało się z chęcią pokazania całego spektrum możliwości i osiągnięć, przenikania się motywów i technik, powrotów, obsadzania tego samego bohatera w różnych rolach. Język cyklicznych przetworzeń formy, który obsesyjnie stosowali wszyscy trzej twórcy jest mi szczególnie bliski – w swojej pracy artystycznej często obrabiam, pogłębiam znaczenia i poddaję mutacji powtarzalne graficzne elementy.

⁵ Henryk Tomaszewski rozmawia z redakcją magazynu „Projekt”, 1974

⁶ „Tekstualia” 2 (49) 2017 Negacje sztuki

⁷ Szymon Bojko, „Polish Poster Today”, Warszawa 1972

W fanzinie nr 1 szkieletem layoutu jest ołówek. W rysunku zakorzeniona była cała twórczość i sposób myślenia Tomaszewskiego. Pozornie niedbała, robocza kreska powtarzana w nieskończonej ilości szkiców danego motywu koniec końców znajduje miejsce na piedestale. Znienacka niepozorny szkic otrzymuje główną rolę w plakacie, czy na okładce i wybrzmiewa pełnią formy oraz treści demaskując obsesyjne dążenie do harmonii, oszczędności formy i precyzji komunikatu.

W numerze 2 (Janusz Stanny) jako budulca używam materiału zecerskiego, w skład którego tradycyjnie wchodziły zarówno elementy drukujące – czyli zestawy czcionek, zestawy linii oraz wiersze linotypowe, znaki pisarskie jak ornamenty jak i elementy niedrukujące (justunek). Właśnie to, w jaki sposób używa elementów drukujących i obsadza w roli niezależnych elementów graficznych budujących całość projektu (np. „Przygody Sindbada Żeglarza”) fascynuje mnie w jego twórczości szczególnie. Dynamika pracy nad zebrany materiał sprawiała mi duże problemy – trudno było zapanować nad dyscypliną projektu, którą rozsadza bogactwo form, różnorodność skali, wielość postaci i charakterów, którą cechuje twórczość genialnego grafika i ilustratora.

Nr 3 – fanzin o Zameczniku – zbudowany jest jakgdyby z pozostałości materiałów z ciemni fotograficznej. Edytując taką, a nie inną część jego pracy, powtarzając kadry i fotografie w różnych zestawieniach, tnąc i nakładając warstwy starałam się uzyskać typowe dla Zamecznika niepokojące wrażenie ruchu, napięcia i dynamiki, charakterystyczne dla jego świata, który pomimo, iż zakorzeniony w technice nie ma w sobie oschłości mechanizmu, przeciwnie – jest nieoczekiwanie elastyczny, ruchliwy, zmienny i żywy – jak ruchliwa wielkowiejska ulica, pełna architektury, maszyn, ludzi i światła. Paradoksalnie wielobarwny, choć większość materiałów jest czarno biała, a kolor użyty jest sporadycznie, oszczędnie, z niezwykłą dyscypliną.

Każdy z wybranych przeze mnie artystów dorobił się wielu opracowań i wydawnictw prezentujących rzetelnie i przekrojowo zarówno pod względem treści, jak i formy najważniejszy, znany szerokiej publiczności dorobek artystyczny. Moim zamiarem było pokazanie twórczości każdego z nich z mojej własnej perspektywy, dokonanie osobistego wyboru prac, aspektów i zagadnień ich twórczości. Nawiązanie osobistego dialogu, samplowanie i miksowanie ich wielowymiarowej sztuki. Charakter techniki wszystkich trzech artystów (ołówek Tomaszewskiego, „drukarskie” motywy Stannego czy kolażowe, wyprane z kolorów, jakby przetwarzane w osiedlowym ksero eksperymentalne zabawy Zamecznika ze światłem) korelują z wybranym przeze mnie sposobem prezentacji, a wręcz dyktują taką, a nie inną formę wypowiedzi plastycznej. Forma fanzinu doskonale koresponduje z wczesnym wspomnieniem prac Tomaszewskiego, Stannego, Zamecznika – zapamiętanych i przechowanych w pamięci książkowych ilustracji z dzieciennego pokoju, ale także czasopism z lat 70: „Przekroju”, „Projektu”, „Perspektyw”, „Ty i Ja”. Daje też szansę na pokazanie ikon, artystów – legend niejako od kuchni, roboczo, w trakcie procesu eksperymentalnego – twórczego. Pozwala na zaprezentowanie nie tylko doskonałych, genialnych prac, ale też prób i błędów – które w procesie twórczego myślenia i przetworzenia błędami być przestają – brudów, ścinków, plam etc. Obsadzając w rolach pierwszoplanowych tektury, tekstury, zapiski i bazgroły chciałam przywołać wspomnienie zapachu farby drukarskiej, pracowni graficznej, bądź specyficznego zapachu gazety z lat 70, jakby znalezionej w mieszkaniu Wojciecha Zamecznika.

W wywiadzie z synem Wojciecha Zamecznika, Juliuszem, pojawia się pytanie opisujące przestrzeń twórczą artysty: „(...) dom rodzinny był nieustającym laboratorium, prawda?”

Z odpowiedzi wyłania się obraz małego mieszkanie na Mokotowie, które kurczyło się na rzecz pracowni i odwrotnie. „Wnętrze dostosowywało się, pulsowało inwencją plastyczną i przeobrażeniami w studio fotograficzne, filmowe, akustyczne itp.” Dowiadujemy się o ogromnym dorobku powstałym „prawie w całości w dwupokojowym mieszkaniu z zaledwie dwoma otworami okiennymi, ze ślepą kuchnią i przedpokojem służącym za jadalnię. Pokój większy był pracownią, pokojem spotkań i sypialnią rodziców. Tu spotykali się koledzy i przyjaciele w celach zawodowych i towarzyskich⁸”.

⁸ Rozmowa z Juliuszem Zamecznikiem; katalog wystawy „Wojciech Zamecznik. Foto-graficznie.”; Zachęta, 2016

Ten opis wpisuje się w doświadczenia i doskonale oddaje rzeczywistość mojego pokolenia – w latach PRL-u fanziny powstają w przestrzeniach prywatnych i tymczasowych. To przestrzeń garażu, małego mieszkania w bloku, gdzie działalność artystyczna czy twórcza miesza się z towarzyską, a wszystko dzieje się w kubaturze 30m². Trudno myśleć o przestrzeni powstawania autentycznego fanzinu, niezależnie od PRL-owskich skojarzeń jako o eleganckim studiu, czy agencji - to raczej garaż, piwnica, przestrzeń w dzisiejszych kategoriach startupowa.

Zjawisko wydawania zinów szczególnie mocno zarysowało się w obrębie subkultur i kontrkultury. W jakimś sensie trzej pedagodzy, których twórczość badam, analizuję i sampluję, tworzą rodzaj subkultury. Zarówno Tomaszewski, jak i Zamecznik wpisują się w zjawisko tzw. szkoły polskiej – grupę grafików – indywidualistów posługujących się w swoich pracach metaforą, malarskością, znakiem – w ich pracach, zwłaszcza w plakatach odnajdujemy wartości zarówno projektowe, jak i artystyczne. Podobnie abstrakcyjne, naznaczone poczuciem humoru podejście do rzeczywistości i sztuki charakteryzuje Janusza Stannego, który będąc uczniem Henryka Tomaszewskiego przejął nie tylko rozwiązania formalne (choćby w okładkach z początkowego okresu twórczości, czyli z przełomu lat 50. i 60. XX wieku – o prostej formie i mocnej gamie barwnej), ale i metody pedagogiczne.

Wszyscy trzej prezentowali podobne podejście do procesu nauczania – budzący zazdrość dzisiejszego pedagoga margines abstrakcji i indywidualizmu w kontakcie ze studentami, na jaki mogli sobie pozwolić. Opierali swoją praktykę pedagogiczną na ćwiczeniach służących rozbudzaniu intelektu, poszukiwaniu nowatorskich rozwiązań i indywidualnego, osobistego stylu. Zadawane studentom ćwiczenia tak w pracowni Tomaszewskiego (słynącego z legendarnych, „performatywnych” korekt), jak Stannego lub Zamecznika zmuszały do myślenia eksperymentalnego, zarówno w warstwie formalnej, jak i merytorycznej. Prowokowały do przekraczania granic danego medium i szukania sposobów na przełamanie schematu, zarówno w projektowaniu graficznym, jak w ilustracji czy fotografii.

Zachowując odrębność form i stylu, każdy z nich jest rozpoznawalny na pierwszy rzut oka. Jednocześnie napotykamy prace Zamecznika, który stosuje identyczne środki formalne, jak Tomaszewski – i odwrotnie. Teoretycznie można by pomylić prace twórców, choć w praktyce nie ma takiej możliwości. W niezwyklej sposób razem tworzą jakiś rodzaj graficznej subkultury, ze wspólnym mianownikiem i doskonałym wynikiem – ale X, Y i Z są odrębnymi, wnoszącymi konkretną wartość składnikami tego równania.

Kończąc pracę nad doktoratem zadaję sobie pytanie: Czy eksperyment się udał?

Po miesiącach żmudnej selekcji, która była dla mnie najtrudniejszym procesem w tym projekcie – konieczność pominięcia wielu aspektów twórczości omawianych w mojej pracy artystów, jak chociażby działalność wystawiennicza Wojciecha Zamecznika, czy przymus dokonania wyboru takich, a nie innych książek zaprojektowanych przez Janusza Stannego, znalazłam się w punkcie tak pożądanego przez Henryka Tomaszewskiego wyzerowania. I wewnętrznej sprzeczności. Z jednej strony w głowie mam świadomość niepokazanego materiału – o każdym z pedagodów mogłabym wyprodukować kolejne numery zinów, nie powtarzając żadnego z zaprezentowanych dzieł. Z drugiej, najchętniej rozpocząłabym pracę nad pustą kartką papieru i drastycznie ograniczyła zakres edytowanego materiału do pojedynczych elementów, jak typografia w różnych odsłonach, aspektach i zestawieniach. Wzorem Tomaszewskiego pogłębiłabym proces eliminacji – usuwania z projektu wszystkich zbędnych elementów, mając nadzieję, że efektem tych działań będzie zin doskonale niedoskonały.