

**DZIENNIK
OPINII**
— krytyka polityczna

**WYDAWNICTWO
SKLEP**
— krytyka polityczna

**ŚWIETLICE
KLUBY**
— krytyka polityczna

**INSTYTUT
STUDIÓW**
ZAAWANSOWANYCH

KRAJ ŚWIAT **KULTURA** GOSPODARKA FELIETONY RAPORTY MULTIMEDIA

szukaj

O NAS KONTAKT **SKLEP**

Strona główna » Artykuły » Kultura » Film » Awangardowe kino moralnego niepokoju [rozmowa]

AWANGARDOWE KINO MORALNEGO NIEPOKOJU [ROZMOWA]

FILM PYTA MAJMUREK, 09.10.2015

Like 37 Tweet

Zaloguj się lub utwórz konto by komentować



O filmie „Performer”, który właśnie wszedł do kin, opowiadają Oskar Dawicki i Łukasz Ronduda.

Jakub Majmurek: Pracowaliście razem nad filmem *Performer*, w którym Oskar Dawicki gra samego siebie. Choć nie wiem, czy „gra” jest tu właściwym słowem. Grasz tam siebie, jesteś sobą, performujesz siebie?

CZYTAJ TAKŻE

III RP. Kino, którego nie było
ZEBRAŁ JAKUB MAJMUREK

Wiśniewska: W tym konkursie skoków
zawodnicy zapomnieli nart
AGNIESZKA WIŚNIEWSKA Z GDYNI

Wanda Jakubowska: Paskudna?
Niewygodna?
MONIKA TALARCZYK-GUBAŁA

Szybowicz: Religa, nasz człowiek w PRL
ELIZA SZYBOWICZ

Oskar Dawicki: Z potocznym rozumieniem gry aktorskiej to, co robię, niewiele ma wspólnego. Najtrudniejsze na pewno były momenty z drugim aktorem, tu najbardziej musiałem „grać”. Moje solowe fragmenty w filmie mają sporo wspólnego z doświadczeniem performansu. Choć kilkakrotnie potrzebne były emocje – co jest też jakąś różnicą.

Łukasz Ronduda: Cały nasz film opierał się na tej ambiwalencji pomiędzy aktorem a performerem, która jest sednem twórczości Oskara. Swoistym punktem wyjścia była dla nas jego praca *Drzewo wiadomości*, którą zrobił w

2007 roku. Wygląda ona jak scena wyjęta z filmu. Różni się od typowych, surowych rejestracji performansów, jakie Oskar robił wcześniej. Oskar-performer wciela się tutaj w bohatera filmowego, który przeskakuje przez ogrodzenie, obgryza jabłka na jabłoni...

OD:... jest jakaś fabuła, akcja.

ŁR: To tutaj Oskar wprowadził grę aktorską, to już stworzyło zarys wizji tego, jak film o Oskarze mógłby wyglądać. Chcieliśmy to pociągnąć, ten miks aktorstwa i performansu. Dlatego w naszym filmie występuje też postać Zbigniewa Warpechowskiego, nestora polskiej sztuki performansu. Warpechowski był zawsze wierny koncepcji performerera autentycznego. To ktoś skrajnie inny niż aktor, ktoś, kto nie udaje.

OD: Według niego performer staje przed widzami taki, jaki jest w rzeczywistości, nastawiony na komunikację prawdy, coś wykonuje, w efekcie coś się wydarza albo nie – tego nie można oszukać, to jednorazowe wydarzenie – nie ma dubli, montażu jak w filmie, nie ma prób.

ŁR: Nasz film jest wobec tego o różnych koncepcjach performansu. O koncepcji Oskara, która jest w pewnym sensie przeciwna do tej Warpechowskiego. Oskar chce uniknąć mocnej, definiowalnej tożsamości, Warpechowski – odwrotnie. To film o ich pojedynku.

Jak doszło do tego, że zdecydowaliście się zrobić razem film? Kto wyszedł z



NAJCZĘŚCIEJ CZYTANE

- Polki i Polacy chcą publicznych i...
PYTA GERWIN
- Krawczyk: Dajcie Razem zrobić part...
DAWID KRAWCZYK
- Partia Razem czy Zjednoczona Lewi...
JAKUB DYMEK
- Snyder: Czarna ziemia
TIMOTHY SNYDER



INNE TEKSTY AUTORKI/AUTORA

Franke: Czy możliwa jest inna glob...
Kościół zachowuje się jak spółka a...
Sasnal o Tunezji: „Państwo Islamsk...
Łoznica: Moralność żołnierza, mora...
Zandberg: To my, niezamozna więsz...

NAJNOWSZY FELIETON



POLECAMY

KINGA DUNIN

Będziemy mieli co robić

inicjatywą?

OD: Łukasz.

Wcześniej napisałeś razem z Łukaszem Gorczycą książkę *W połowie puste*, tam także poprzez fikcję przedstawiasz Oskara. Film jest kontynuacją książki?

ŁR: Tak, poszliśmy z Oskarem z dwoma rozdziałami książki na kurs reżyserski do Szkoły Wajdy. Przez cały rok tam staraliśmy się przerobić ją na scenariusz.

OD: Powstało coś dość odległego od książki.

ŁR: Ale nasz film można traktować jako rozwinięcie jej głównej idei: sportretowania Oskara za pomocą fikcji.

OD: Dokładnie tak.

ŁR: Było to ciągle podążanie za jedną z głównych idei stojących u podstaw twórczości Oskara: stawianie pytania o własne istnienie za pomocą innych osób, obojętnie, czy to jest prywatny detektyw, wynajęty, aby go śledzić, czy autor pracy magisterskiej na jego temat napisanej za pieniądze, czy też portrecista z rynku krakowskiego, który właśnie namalował jego portret. Czy też wreszcie dwóch pisarzy, czy też dwóch reżyserów. Oskar w ten sposób w swoich projektach, zapraszając innych do współpracy, stawia w przewrotny sposób podstawowe filozoficzne pytania o istnienie.

OD: Oczywiście wiedząc, że dziś już nie można tych pytań zadawać w tak bezpośredni sposób, jak to robił kiedyś na przykład Warpechowski.

ŁR: Trzeba znaleźć inną nową formułę. Tworząc film o Oskarze, wykonaliśmy kolejny projekt portretowy w jego karierze. Cały ten projekt, w obu przypadkach – filmu i książki – była to transakcja wiązana. Oskar realizował swój projekt kosztem nas, my zaś swój kosztem Oskara.

OD: Nareszcie ktoś to powiedział! (*śmiech*)

Jaka była pierwsza reakcja Szkoły Wajdy na projekt?

OD: Pierwsze, zasadnicze pytanie brzmiało: „Co panowie w ogóle chcecie zrobić?”. Najwyżej punktowaną odpowiedzią było oczywiście „chcemy zrobić film do kina”. To była odpowiedź na piątkę. Ona właśnie padła i dlatego zostaliśmy zaproszeni.

ŁR: Wojciech Marczewski od początku wierzył w nasz projekt. Znał dobrze i cenił twórczość Warpechowskiego, który robił mu scenografię do filmów w latach siedemdziesiątych. Byli zaprzyjaźnieni..

OD: Jednak nasze zainteresowanie filmem wcale nie znalazło odpowiedzi z drugiej strony – oni raczej nie zaczęli chodzić do galerii.

ŁR: Nasz projekt bardzo odstawał od innych i był zdecydowanie czymś odświeżającym, dlatego też, dzięki staraniom Wojciecha Marczewskiego, udało się w PISF zdobyć finansowanie na jego produkcję. Była to kwota 500 000 złotych. Doświadczenie pobytu w szkole było bardzo interesujące dla obu stron. Wydawało się, że coś niezwykłego się wydarzyło, coś naprawdę inspirującego i trzeba to kontynuować. Wtedy też, podczas kursu w szkole, wpadłem na pomysł Nagrody Filmowej, aby corocznie jeden z artystów z pola sztuk wizualnych przechodził ze swoim projektem taki właśnie kurs reżyserski i miał na realizację swojego filmu (który w wyniku tego powstanie) bazowe pieniądze. Później na poziomie oficjalnym Muzeum Sztuki Nowoczesnej i PISF uruchomiły projekt Nagrody Filmowej i tak – tuż po naszym pobycie w szkole – trafił tam Zbigniew Libera jako pierwszy laureat nagrody. Tak się zaczęła historia Nagrody Filmowej.

Czego się tam nauczyliście?

ŁR: Szkoła Wajdy, choć nazywa się szkołą, nie jest tak naprawdę szkołą, ale miejscem, gdzie idzie się rozwijać konkretny projekt. Byłem związany ze szkołą początkowo jako wykładowca, miałem wykłady o filmie awangardowym dla filmowców. Przez parę lat. To był dobry wstęp do kursu rozwoju scenariusza, na



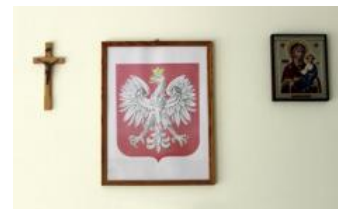
PYTA MAJMUREK

Zandberg: To my, niezamożna większość



K. BEM, J. MAKOWSKI

Trybunał Kościelny, zwany Konstytucyjnym



PO WECIE PREZYDENTA

Grodzka do Dudy: Nie ma pan pojęcia o tej ustawie!



ANNA DRYJAŃSKA

Miłuj w domu po kryjomu



który poszliśmy z Oskarem po to, by powieść przełożyć na język kina fabularnego. Chcieliśmy jeszcze głębiej iść w fikcję. Powieść jest bliżej Oskara takiego, jakim on jest. Na etapie rozwoju projektu, by zdystansować się od rzeczywistego Oskara, zaczęliśmy kreować – także za namową ludzi ze Szkoły Wajdy – Oskara fikcyjnego.

OD: Nazywał się Roland Zugzwang, grał go w scenach próbnych Mariusz Bonaszewski.

ŁR: To była próba przetłumaczenia Oskara na film, wykreowania go za pomocą środków fabularnych. Symultanicznie do scen z grającym Oskara aktorem kręciliśmy z prawdziwym Oskarem performanse zawarte w scenariuszu. Były to realizacje *Akrobata i Wisielec*, wymyślone specjalnie do filmu, ale pokazywaliśmy je później na wystawie w Muzeum Sztuki w Łodzi jako normalne prace Oskara. W końcu wróciliśmy do Oskara prawdziwego, ale dużo z eksperymentu z Rolandem Zugzwangiem w filmie zostało.

Oskar, a jak ty wspominasz doświadczenie pracy nad dewelopmentem historii o sobie samym i pobyt w Szkole Wajdy?

OD: To było interesujące spotkanie. Miałem takie poczucie, że jestem papugą wśród wróbelków, że jesteśmy psami innej rasy. Na początku się głównie obwąchiwaliśmy. Na pewnym etapie nie dałem rady podolać tamtemu algorytmowi pracy i zacząłem wagarować.

ŁR: Wtedy właśnie robiliśmy próby z Bonaszewskim. Oskar nie dał rady, wycofał się, ale później wrócił.

OD: Ja mam problemy z takim skupionym polerowaniem soczewki w nieskończoność. W pewnym momencie muszę się bronić przed szaleństwem szukania doskonałości. Miałem depresję. Dlatego w pracach nad kolejnymi wersjami scenariusza brałem udział tylko przez kilka pierwszych miesięcy. Ale Łukasz dociągnął to do końca.

ŁR: To doświadczenie wycofania się Oskara zostało zawarte w filmie. Szersza publiczność zna go raczej od strony wesołego ironisty, a my chcieliśmy w filmie oddać jego drugą stronę, dostępną dla osób, które go bliżej znają. Tę bardziej depresyjną stronę, zrećnie skrywaną pod błazenadą. Fantazjowanie o samobójstwie i tym podobne.

OD: No w filmie się nareszcie zabijam. (*śmiech*)

Cała narracja jest temu fantazjowaniu podporządkowana, czyli produkcji pracy *Mowa jest srebrem*. Poza tym w filmie wykorzystano wiele twoich prac...

ŁR: Tak, to, co najważniejsze Oskar wniósł do filmu. Film jest formą wystawy jego prac. Podstawą scenariusza były performanse, które Oskar wcześniej wymyślił i wykonał. Naszym zadaniem było połączenie ich za pomocą dramaturgii i fabuły w film.

OD: Trzeba dodać, że w trakcie zdjęć wyprodukowałem kilka nowych prac, improwizując, nie tylko na planie.

ŁR: To dzieła, które weszły do filmu, ale też funkcjonują osobno. By zdobyć pieniądze na film, organizowaliśmy wystawy, w trakcie których pokazywaliśmy prace w galeriach. Trzeba pamiętać o tych wszystkich działaniach towarzyszących. To był zupełnie nowy model produkcji filmu w Polsce.

Jak zmieniał się sam projekt scenariusza? Pamiętam, że czytałem jego pierwszą wersję, która była o wiele bardziej fabularna: zawierała retrospekcje, na przykład scenę z dzieciństwa Oskara, gdzie jako chłopiec na lekcji wychowania fizycznego nie chce założyć żadnego stroju do ćwiczeń i na zapleczu sali gimnastycznej znajduje błyszczącą marynarkę – jedyny strój, w jakim czuje się dobrze. W ostatecznej wersji filmu tego nie ma: on idzie od performansu do performansu. Skąd ten kierunek zmian?

ŁR: Nasz film powstawał w ciągłych negocjacjach. My chcieliśmy filmu mniej fabularnego, a z drugiej strony był nacisk na większą fabularność. My chcieliśmy filmu performatywnego, art-housowego, filmu-wystawy; z drugiej strony czuliśmy nacisk na to, by robić kino psychologiczne. Te permanentne negocjacje były ciekawe. Z ostatecznego efektu jesteśmy zadowoleni. Bardzo pozytywną rolę odegrał producent filmu Wojciech Marczewski.

OD: Zdecydowanie najbardziej otwarta na nowe zjawiska osoba, jaką spotkaliśmy w środowisku filmowców.

W końcu chyba ostateczna wersja bliższa jest waszym intencjom?

ŁR: To trudno ocenić. Na pewno zdjęcia uświadomiły nam, że wielu rzeczy, które zostały zapisane w bardziej fabularnej wersji scenariusza, po prostu nie da się zrealizować. Kiedy mieliśmy nagrane pierwsze sceny z Oskarem, stało się jasne, że nie będą do nich pasować sceny fabularne z dziećmi. Z wielu rzeczy założonych w scenariuszu po prostu zrezygnowaliśmy już na etapie zdjęć.

Jak wyglądała twoja współpraca z drugim reżyserem? Jak dzieliście się pracą?

ŁR: Najbardziej ogólnie można powiedzieć, że on odpowiadał za współpracę z aktorami, a ja za obraz. Na początku mieliśmy plan, by Oskar przeszedł przed wejściem na plan jakieś szkolenie aktorskie, ale zrezygnowaliśmy z tego. Wszedł na plan taki, jaki był. Kontrast między sztucznością aktorów a autentycznością Oskara jest ważną składową filmu.

Oskar, jak na ciebie reagowała ekipa? Ludzie, którzy pracowali do tej pory w kinie, dla których twoja postać i twoje zachowanie musiało być czymś nowym?

OD: Całe doświadczenie planu, muszę powiedzieć, było ekstatyczne. Powtarzam tu też opinię zawodowców, którzy zmieniają plan raz za razem i przesiadają się z jednego filmu na drugi. Oni mają wiarygodne porównanie, mogą powiedzieć, że udało się nam wygenerować jakiś dodatkowy kwant energii. Mimo tego, że projekt w zasadzie był niedofinansowany.

Na planie grasz z bardzo doświadczonymi aktorami – Andrzejem Chyrą i Agatą Buzek.

OD: Zanim weszliśmy na plan zdołaliśmy, zadzierzgnąć jakąś koleżeńską znajomość. Wypiliśmy parę win. Także gdy zaczynaliśmy pracę, to nie były zupełnie mi obce osoby. Choć pierwsze duple musiały być dla nich pocieszne.

W filmie często jesteś pokazywany w zbliżeniach, gra twoja twarz. To rzadko występowało w twoich filmach galeryjnych. Jak się w tym odnajdywałeś?

OD: Bardzo istotną postacią na pokładzie był nasz operator, Łukasz Gutt. I tu musiałem mu po prostu zaufać.

Łukasz, jak ty pracowałeś z operatorem? Łukasz Gutt to był twój wybór? Czym się sugerowałeś?

ŁR: Łukasz rozumie problemy pogranicza kina i sztuk wizualnych, sam się z niego wywodzi. Jest synem Wiktora Gutta, artysty wizualnego związanego z tradycją awangardową Oskara Hansena. Jego małżonką jest Anka Niestorowicz, artystka wykształcona w Kowalni, pracowni profesora Grzegorza Kowalskiego na warszawskiej ASP, z której wyszli tacy artyści jak Artur Żmijewski czy Katarzyna Kozyra. Zarazem Gutt jest jednym z najlepszych młodych operatorów w polskim kinie. To był dla nas doskonały partner do pracy nad filmem. Łukasz włączył się już bardzo w prace nad scenariuszem. To dzięki niemu zdecydowaliśmy się skupić przede wszystkim na bohaterze – postanowiliśmy, że kamera będzie bardzo subiektywna. Wyleciało więc wiele scen, które obiektywizowałyby narrację, oddalały nas od bohatera. To się jeszcze pogłębiło na etapie zdjęć.

Mnie otwarcie filmu, z kamerą przejeżdżającą przez wystawę, kojarzy się z *Człowiekiem z marmuru* Wajdy. Tam też na początku kamera przejeżdża przez warszawskie Muzeum Narodowe i zatrzymuje się na ulubionych obrazach Wajdy.

ŁR: Nam w tej scenie chodziło o podkreślenie tego, że obcujemy z „filmem-wystawą”. Film zaczyna się i kończy obrazem wystawy. Łukasz Gutt nawiązywał też do Nan Golding, do filmu *Prorok* Jacques’a Audiarda – jest to widoczne w kolorach, w zgniłych zieleniach.

Oskar, nie chciałeś mieć większego wpływu na wizualną warstwę tego filmu?

OD: Przez to, że Łukasz Gutt przyłączył się na etapie scenariusza, w którego powstaniu ja też uczestniczyłem, miałem poczucie, że jestem bardzo blisko tych decyzji.

ŁR: Oskar ma bardzo specyficzną estetykę, ona jest przede wszystkim pojęciowa, do tego dochodzi jeden mocny akcent w postaci marynarki. Tak naprawdę estetyką Oskar mało operuje, jego prace to bardziej poetyckie instalacje. Dlatego my musieliśmy w zasadzie wymyślić estetykę Oskara.

OD: Ja mam dość ironiczny stosunek do estetyki.

A dla ciebie praca przy filmie była czymś, co jakoś wróci w twoich działaniach jako artysty? Te doświadczenia są przekładalne?

OD: Na pewno nie w prosty sposób. Trudno tu dać jakiś bezpośredni link. Tak naprawdę to już przed *Performerem* straciłem ochotę, żeby kolega po dwóch piwach trzymał pożyczoną od szwagra kamerę, realizując moje wideo. I chciałbym dalej trzymać wysoki standard komunikacji. Praca nad filmem na pewno dała mi wiedzę, jakiego rodzaju zbrodnią jest film, jaki to zamach, kim tu jest reżyser, kim aktor – nie dowiedziałbym się tego z żadnej książki.

Jakbyś porównał pracę reżysera z pracą artysty konceptualnego? Obaj zapręgają innych do realizacji własnego pomysłu. Reżyser aktorów i ekipę, a ty na przykład detektywa. We wcześniejszych projektach też uruchamiałeś jakąś maszynę. Inną i pewnie mniejszą niż ta filmowa.

OD: Narzucająca się jest tu przede wszystkim kwestia skali tej maszyny. Z mojego doświadczenia, z doświadczenia artystów, jakich znam i cenię, mogę powiedzieć, że w przeciwieństwie do filmowych nasze działania mają prywatny wymiar. To jest własna bańka mydlana, nie koncert chemiczny. Różne skale wymagają różnych umiejętności. Reżyser musi mieć podobne do tych, jakie musi mieć polityk.

Odnajdujesz się w swoim filmowym portrecie? Traktujesz *Performera* jako swoje dzieło, pod którym też się podpisujesz?

OD: Podpisałem się pod tym, umowę podpisaliśmy przed kręceniem. Mnie się podobno nic nie podoba, więc ten film oczywiście też nie.

W swoich pracach posługujesz się specyficznym humorem. Sądysz, że udało się go oddać w filmie? Mnie się on wydał bardzo poważny.

OD: To, że się nie śmiejemy, było elementem kontraktu.

ŁR: Pośmialiśmy się we *W połowie puste*, jak już wspominałem, film jest celowo bardziej poważny. Cały krąży wokół fantazji Oskara o własnej śmierci, wokół projektu *Mowa jest srebrem*. W filmie podkreślamy, że to nie jest prawdziwy Oskar, bo to nie jesteś, Oskar ty?

OD: No nie.

ŁR: Nie jest to też prawdziwy, realistycznie przedstawiony świat sztuki. To są archetypy: Galerzystka, Mistrz, Najlepszy Przyjaciel-Rywal, Artysta w Depresji. Takie archetypy ułatwiają opowiadanie filmu fabularnego. A na nich zawieszono są performanse. Nasz film to hybryda pomiędzy konwencjonalnym kinem a awangardą. Takie awangardowe kino moralnego niepokoju (śmiech).

OD: Potwierdza to skrajnie ironiczna ostatnia plansza, gdzie sugeruje się, że umarłem w 2014 roku. Dla mnie to jest też ostatni wentyl, coś, co pozwala mi powiedzieć: Ale jak to? Przecież jestem tutaj, żyję. Bez tego bym się nie zgodził na udział w filmie.

ŁR: Choć na kolaudacji w telewizji jedna pani, siedząca na pokazie obok Oskara, pytała, czy on się rzeczywiście zabił.

Oskar, czy praca w filmie była dla ciebie jednorazową przygodą?

OD: Myślę, że tak. Na pewno nie przestanę się posługiwać ruchomymi obrazami, ale film? W filmie ruchome obrazy to tylko jeden z elementów. To też była ważna lekcja – co jest pod spodem tych obrazów, jaka otchłań. Dzięki pracy w filmie nauczyłem się doceniać słabość pola sztuki.

Słabość?

OD: Tutaj jestem w stanie zdobyć szczerze zainteresowanie swoim gestem wykreowanym na poziomie arcyłudzkiemu, niepreparowalnemu, na ile to możliwe. Jest to nieporównywalna z kinem wolność.

ŁR: Tak, sztuka na tle kina wydaje się enklawą. Szybszy jest tu też ruch myśli. W kinie film robisz trzy lata, co sprawia, że nie myślisz za bardzo o innych projektach. W polu sztuki osobniki delikatniejsze, takie jak Oskar, mają szansę przetrwać. W kinie przegrywają w walkach o władzę.

W świecie filmu byś nie przetrwał?

OD: Jako reżyser nie. Dobry reżyser to słodki tyran.

Jak myślicie, dla kogo jest *Performer*? Do kogo chcecie z nim trafić? On ma szansę zaistnieć w kinie?

ŁR: To jest może pytanie bardziej do ciebie jako do krytyka. Na pewno *Performer* jest filmem granicznym. Na pograniczu trzech artystycznych praktyk: kina konceptualnego, wywodzącego się z pola sztuki, kina art-housowego i kina fabularnego, bardziej konwencjonalnego, kina moralnego niepokoju... Baliśmy się w pewnym momencie, że wypadniemy z jednego pola i nie trafimy w drugie.

OD: Na granicach na ogół jest pas zaoranej ziemi.

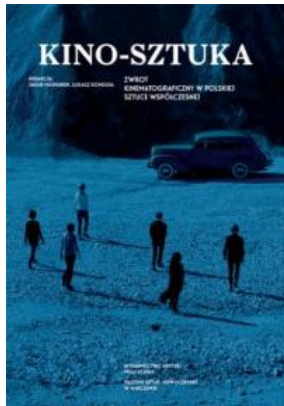
Ten film daje szansę widzowi, który nie słyszał wcześniej o Oskarze Dawickim, Warpechowskim, nie ma pojęcia o polskiej sztuce współczesnej?

ŁR: Tak staraliśmy się go robić.

Jakiej byście chcieli recepcji? Tabloidowej?

OD: Nie wiem, co bym chciał. Żeby wojny nie było! (*śmiech*)

Wywiad pochodzi z książki *Kino-Sztuka. Zwrot kinematograficzny w polskiej sztuce współczesnej*, pod redakcją *Jakuba Majmurka i Łukasza Rondudy*.



Czego w filmie poszukają Anka i Wilhelm Sasnal bądź Katarzyna Kozyra? Dlaczego Zbigniew Libera nakręcił pełnometrażowe dzieło, które pokazywany ma być w kinach, a nie tylko w przestrzeniach muzealnych i galeryjnych?

Kino-Sztuka to nowe zjawisko artystyczne, w ramach którego twórcy z pola sztuki współczesnej, zmieniają się w reżyserów pełnometrażowego kino fabularnego. Kręcą narracyjne, operujące emocjami, aktorskie filmy, skierowane do kinowej, a nie tylko galeryjnej publiczności. Krótko mówiąc, Kino-Sztuka to zwrot kinematograficzny w polskiej sztuce współczesnej.

Zjawisko to dopiero się tworzy, widać jednak już, iż nie będzie ono miało spójnej estetyki. Jego siłą będzie różnorodność estetyk i strategii wobec nowego medium. Autorzy książki, podążając za tą różnorodnością, przedstawiają państwu książkę zestawiającą bogatą kolekcję materiałów źródłowych (fragmenty scenariusza, fotosy, dokumentacje prac z galeryjnych) z tekstami analitycznymi. Największą siłą tej pracy są rozmowy, jakie podejmują z artystami. Wśród rozmówców m.in. Oskar Dawicki, Katarzyna Kozyra, Zbigniew Libera, Anka i Wilhelm Sasnal, Wojciech Marczewski.

**Dziennik Opinii nr 282/2015 (1066)

POLUB DZIENNIK OPINII NA FB  23k

0 Comments

Sort by **Top** ▼



Add a comment...

 Facebook Comments Plugin

MULTIMEDIA

#CIESZYN2015

Jak przejść od ruchu społecznego do partii

WYDAWNICTWO KP

Katha Pollitt o aborcji

EKSPERTKI.ORG

Henryka Bochniarz o mediach bez kobiet

EKSPERTKI.ORG

Paulina Młynarska o mediach bez kobiet