

# art spiegelman raw nerves

Wygląda na to, że „RAW” wprawia w zakłopotanie wiele osób. Czy jest to komiks, czy też magazyn artystyczny? Ma zbyt wyrafinowaną formę, by móc go traktować jak śmieć – jak zwykło wielu, skądinąd rozumnych, ludzi myśleć o komiksie, a z drugiej strony posiada tę natarczywość, która jest nie na miejscu w bardziej stosownych sytuacjach. Oczywiście „RAW” ma swoich czytelników – w 80,7% jest to rynek wyalienowanych i niespokojnych, ale mimo to wciąż pozostaje magazynem trudnym do zdefiniowania. Naszym znakiem rozpoznawczym jest napis: „Magazyn graficzny, który zmienia swój podtytuł przy każdym numerze”. I przynajmniej o tym możemy powiedzieć z czystym sumieniem, że jest prawdą.

Pierwszy numer nazwaliśmy: „Magazyn graficzny odroczonej samobójstwa” czerpiąc inspirację ze znanego zdania E. Ciorana – „Każda książka jest odroczonej samobójstwem”. Numer ukazał się w wigilię 1980 r., kiedy to, co miały do zaproponowania inne magazyny undergroundowe takie jak: „ZAP comix” czy „Young Lust” wypaliło się na popiół. A przecież komiks undergroundowy miał do zaoferowania coś nowego: miał być tworzony przez dorosłych dla dorosłych; miał być komiksem wyzwolonym z bycia śmieszną, eskapistyczną sieczką; bez zażenowania redefiniującym to, czym komiks mógłby się stać przez niszczenie tabu formalnych i stylistycznych, równie skutecznie jak kulturowych i politycznych. Wreszcie powstała awangarda komiksu. Komiks dojrzał, osiągał gwałtowny wiek młodzieńczy a może nawet i pełną dorosłość. To był niezwykle okres dla rysowników. Nagle, to, co wyglądało na rewolucję stało się stylem życia. Komiks undergroundowy szybko został zaszufelkowany jako ten traktujący wyłącznie o seksie, narkomanii i tanich emocjach. A gdy rzeczy zaczęły iść coraz gorzej, bez wahania został podrzędnie zaszufelkowany na równi z „miłosnymi paciorkami”...

W roku 1975 Bill Griffith – twórca *Zippy The Pinhead* i ja – Art, namówiliśmy jednego z wydawców komiksowych Print Mint do stworzenia kwartalnika, bardziej zwartego i profesjonalnego niż inne magazyny undergroundowe. Nazwaliśmy go „Arcade” i chcieliśmy żeby był rodzajem tratwy ratunkowej dla najlepszych rysowników pochodzących z San

Francisco. „Arcade” ukazywała się regularnie, co trzy miesiące, przez prawie dwa lata – co, biorąc pod uwagę anarchistyczne skłonności tworzących magazyn rysowników i brak entuzjazmu na rynku, było stosunkowo niezłym osiągnięciem. Ale presja stała się zbyt silna. Griffith zaczął cierpieć na wrzody, a ja podwoiłem dzienną dawkę nikotyny i uciekłem do Nowego Jorku. Tratwa ratunkowa tragicznie zatoniła, a ja zdecydowałem, że już nigdy więcej nie będę zajmować się wydawaniem podobnego magazynu.

W Nowym Jorku spotkałem Françoise, francuską studentkę architektury z Beaux-Arts, AWOL na Manhattanie dorabiającą jako elektryk, i malarz pokojowy. Sprzedawała też papierosy na Grand Central, była dwujęzyczną sekretarką, aktorką w sztuce Richarda Foremana – słowem robiła wszystko, co się dało bez zielonej karty, by opłacić wynajęte poddasze na Soho i zwiedzać Manhattan w czasie wagarów. Fascynowała się literaturą. Lubiała komiks i, jak większość Europejczyków, nie traktowała go z góry. Francuscy rysownicy inspirowani przez amerykański underground zaczęli tworzyć rzeczy dla dorosłych na bardziej sensownych warunkach finansowych niż w Stanach Zjednoczonych.

W 1977 r. pojechałem z Françoise do Europy, gdzie pokazała mi komiksy na tysiące tematów, w tysiącach różnych stylów, w twardych oprawach i na dobrym papierze, we wszystkich księgarniach. Magazyny komiksowe można było znaleźć w każdym kiosku z gazetami. Czułem się tak, jakbym się nagle znalazł w komiksowym niebie. Oczywiście kiedy oceniam z perspektywy czasu moje pierwsze wrażenia zauważam, że wiele prac, które oglądałem było na średnim poziomie, ale był to zdecydowanie wyższy poziom „średniactwa” niż ten, z którym stykałem się wcześniej. Tylko mały procent z tego okazał się być pierwszej jakości. Françoise popatrzyła na już wcześniej znane przez nią komiksy świeżym okiem, i

z entuzjazmem. Odkryliśmy Jacquesa Tardiego, którego autoironiczne opowieści narysowane z wyczuciem graficznym, rozpoznawalnym stylem, charakteryzujące się niezwykłą umiejętnością opowiadania uczyniły go jednym z najpopularniejszych, respektowanych i naśladowanych we Francji artystów komiksowych. Odkryliśmy prace Muñoza i Sampayo, dwóch argentyńskich emigrantów żyjących w Europie, tworzących ekspresjonistyczne opowieści detektywistyczne z tematyczną złożonością literatury realistycznej. Odkryliśmy prace Mariscalá będące żywiołową w zaraźliwy sposób bebopową syntezą Steinberga, Herrimana i Crumba, stworzoną w zakręconej atmosferze post-frankońskiej Barcelony. Później byli flamandzcy artyści Joost Swarte i Ever Meulen – mistrzowscy stylści

rysunkowej precyzji. Starali się łączyć De Stijl i Art Déco ze stylem klasycznych belgijskich komiksów dla dzieci, takich jak *Tintin* i uzyskiwali mocną, subtelną i bardzo nowoczesną grafikę. Na drugim końcu owego stylistycznego spektrum odkryliśmy dziką, ikonoklastyczną, inspirowaną filmami rysunkowymi sztukę gangsterską Kiki Picasso, Bruno Richarda, i Pascala Doury'ego. Zaczęło się dziać wiele wspaniałych rzeczy. Dlaczego żaden z tych autorów nie był dostępny w Stanach?

Po powrocie do Nowego Jorku, kiedy ktoś nas odwiedzał, zaczynaliśmy wyjmować książki, postery i magazyny, które przywieźliśmy z naszej podróży do Europy; „spójrz na to, i na to, i na to..”. Zostawialiśmy każdego z wywalonymi na wierzch oczami i połkniętym językiem. Potem spędzaliśmy godziny na układaniu wszystkiego z powrotem na swoim miejscu, tylko po to, żeby znowu rozłożyć to całe bogactwo, gdy zjawi się u nas kolejna para oczu. Był to bardzo męczący i nieudolny sposób popularyzowania czyjejś pracy.

W tym okresie Françoise zainteresowała się wydawaniem i zdecydowała, że nauczy się wszystkiego od podstaw. Kupiła małą używaną maszynę drukarską i sprowadziła ją na swoje poddasze. Zaliczyła też kurs przygotowujący do pracy zawodowej w Bed-Stuy, gdzie nauczyła się technik drukarskich i produkcji. Rozwinęła swoje zdolności planowania i projektowania. Zaczęła wydawać kartki i ulotki stworzone przez naszych europejskich i amerykańskich przyjaciół – rysowników, i z konieczności musiała nauczyć się wiele o dystrybucji oraz innych „szczegółach” związanych z branżą wydawniczą. W międzyczasie, w przerwach między różnymi, dorywczymi pracami zacząłem pracować nad nowelą rysunkową *Maus*, nie zdawałem sobie sprawy z tego, że zaczynam się stopniowo i niebezpiecznie zbliżać do czegoś, o czym sobie dawno powiedziałem, że już nigdy więcej nie zrobię – stworzenia magazynu komiksowego.

Tak więc był Nowy Rok 1980. Byliśmy na przyjęciu i trochę się wstawiliśmy. Po raz tysięczny zaczęliśmy rozprawiać o tym, że powinien się pojawić magazyn, w którym byłyby publikowane interesujące nas prace, i w jakiś dziwny sposób, przed upływem wieczoru rozmawialiśmy już o tym jak mielibyśmy wydać taką gazetę. Tylko raz, jako próbę – rodzaj prototypu. Żeby pokazać, co inni ludzie zwykli robić. Poza tym mieliśmy trochę odłożonych pieniędzy z jednego z bardziej lukratywnych projektów wydawniczych Françoise – corocznych wznowień mapy Soho i okolic. Czemu nie? Tylko raz! W tym czasie kilka magazynów ukazywało się regularnie w naszych lokalnych księgarniach: specjalnie odłożone,

były poświęcone muzyce punkowej i nowofalowej, modzie, architekturze, sztuce, stylom życia itp. Ponieważ wszystkie były dużego formatu, znajdowały się na specjalnie wydzielonych dla nich półkach, nawet jeśli jedyną rzeczą, którą miały ze sobą wspólnego oprócz wymiarów była aura nowofalowej chandry, i - co smutne, brak mocnej, interesującej zawartości. Jedną z przyczyn zawieszenia działalności „Arcade” jako magazynu sprzedawanego w kioskach był fakt, że sprzedający po prostu nie wiedzieli, na którą półkę wsadzić taką anomalię. Decydując się na drukowanie „RAW” w dużym formacie mogliśmy mieć właściwe wymiary do prezentowania naszych prac i być spokojnie wystawiani obok zinów nowofalowych. Może ktoś zauważy, że „RAW” to mocna rzecz zanim będzie zbyt późno. Znaleźliśmy prace, o które nam chodziło, ze względnie małą ilością pomyłek. Miały być one miejskie, osobiste i ostre jak brzytwa. Każdy artysta musiał posiadać własny indywidualny głos i gust stylistyczny. Oczywiście wykorzystaliśmy prace znanych nam twórców europejskich, oraz staranne i pieczołowicie przygotowane strony naszych przyjaciół z komiksowego undergroundu – głównie Marka Beyera, którego podskórnym przerażającym koszmarem po raz pierwszy opublikowałem jeszcze w „Arcade”.

Wiedzieliśmy o istnieniu innych amerykańskich artystów, których wydanie w „RAW” było dla nas oczywiste (a stało się bezdyskusyjne, gdy okazało się, iż nie mogą być opublikowani gdzie indziej). Autorzy: Kaz, Drew Friedman i Mark Newgarden, których spotkałem w trakcie moich wykładów w School of Visual Arts czy Moriarty, który raczej rysował „do szuflady” był autorem serii historyjek, w których łączył głęboką statyczność i wartości malarskie Edwarda Hoppera ze zjadliwą, głęboką krytyką ludzkiej głupoty inspirowaną komiksem *Nancy* Erniego Bushmillera. Naszym zadaniem, jako redaktorów, było takie pokierowanie tym różnorodnym chórem ludzkich głosów, by magazyn tworzył jakąś sensowną, zwartą całość. Szczęśliwie dla nas, wszyscy nasi artyści byli zainteresowani graficznymi możliwościami, jakie daje praca w czerni i bieli. Nie mogliśmy sobie pozwolić na druk kolorowy, ale i tak pierwszy numer zawierał w sobie małą ulotkę *Two Fisted Painters*, której jednym z tematów były możliwości, mechanicznej kolorowej reprodukcji, i kolorową wkładkę, której celem było podkreślenie zgiełkowości okładki.

Wszystkie kartki były wklejane ręcznie we wszystkich pięciu tysiącach egzemplarzy; ręce te należały do czołowych nowojorskich artystów, których prace zdecydowaliśmy się opublikować i jak największej liczby przyjaciół, których udało się zebrać w naszym małym mieszkaniu. Musiało być coś poetyckiego w fakcie, iż każdy poszczególny egzemplarz

produkowanego masowo magazynu był ręcznie sklepany, stając się czymś unikalnym i niespotykanym. W ten sposób rozpoczęliśmy serię oryginalnych wkładek, które szybko stały się znakiem rozpoznawczym „RAW”. W „RAW”#2 przekroczyliśmy granice masochizmu, produkując karty gum do żucia: *City of terror*, które były ręcznie zestawiane z autentyczną gumą do żucia w plastikowych torebkach, przymocowaną do tylnej strony okładki każdego egzemplarza.

Produkcja kolejnego numeru budziła trwogę w sercach – coraz szybciej uszczuplającego się – grona naszych znajomych. (Te karty sprawiły zresztą dużo zamieszania wśród naszych czytelników, może teraz w siedem lat po fakcie nadszedł czas by to wszystko wyjaśnić. Mark Beyer narysował serię ośmiu kart z historią na jednej stronie pozornie kontynuowaną na kolejnych kartach. Każda z nich zachęcała czytelników do zbierania wszystkich osiemdziesięciu ośmiu. Większość z nich była numerowana przypadkowo, ale dwie były w kolejności. Każdy numer posiadał sześć z ośmiu kart tak, że jeśli widziałeś egzemplarz swojego kolegi zauważałeś karty, których nie miałeś w swojej kolekcji. By skomplikować sprawę nieistniejąca dziewiąta karta, informująca o wkładce została uwieczniona na okładce. Dziwną rzeczą jest fakt, iż wielu czytelników naprawdę uwierzyło, że jest osiemdziesiąt osiem kart. Część z nich kupiła kilka egzemplarzy magazynu i zdenerwowała się z powodu naszego z definicji dość absurdalnego żartu.) Inne numery „RAW” zawierały nagrania na miękkim dysku czy też ręcznie porozrywaną okładkę naszego siódmego z kolei (*Torn-again*) numeru. Poza tym każdy kolejny numer, zaczynając od drugiego posiadał także rozdział *Maus*, czyli fragmenty książki w formie wkładki.

W każdym razie w lipcu 1980 roku, „RAW”#1 ujrzał światło dzienne i ku naszemu zaskoczeniu został dobrze przyjęty. Spodziewaliśmy się, że będziemy musieli obnosić naszą gazetę w torbach po wszystkich księgarniach błagając o miejsce do wystawienia. Zamiast tego dystrybutorzy wykazali zainteresowanie i numer bardzo szybko się sprzedał. Miłym zaskoczeniem był stosunek artystów do całego przedsięwzięcia. Pomimo faktu, iż wielu z nich odległych od siebie czy to geograficznie, czy stylistycznie, miało ze sobą wiele wspólnego. To coś było trudne do uchwycenia; może wynikało to z poważnego traktowania i zaangażowania w formę komiksową – a przy tym było tak entuzjastyczne, że dało nam możliwość wydania następnego numeru „RAW”. Również czytelnicy byli zadowoleni, bo nie mogli go łatwo zaszufladkować. Niektórzy, szczególnie ci, którzy spodziewali się komiksu, starali się zdefiniować magazyn po tym, co było dla nich niewygodne, zwykle wzorując się na

podtytułach. „*Samobójstwa...* – to całkiem interesujący magazyn, ale trochę depresyjny”. Kiedy zatytułowaliśmy „RAW”#2 „Magazynem graficznym dla wyklętych intelektualistów” mówiono o nas: „to całkiem interesujący magazyn, ale trochę... hm...przeintelektualizowany”. Kiedy wyszedł trzeci numer: „Magazyn graficzny, który stracił swą wiarę w nihilizm” zostaliśmy, niektórych kręgach, natychmiast odebrani jako nihilisci. Niemniej jednak zawsze uważaliśmy, że troska i talent ujawniający się w publikowanych przez nas pracach implikował, pewien rodzaj wiary w przyszłość, nawet jeśli czasami była to wiara o dość osobliwym charakterze.

Po każdym kolejnym numerze RAW leżeliśmy tak oszołomieni, tak wyczerpani i z nastawieniem żeby już nigdy się w to nie pakować, ale w końcu, po kilku miesiącach, jakaś kusząca propozycja współpracy lub praca artysty, którego jeszcze nie opublikowaliśmy wyciągała nas z marazmu. W trakcie tych lat odkryliśmy Gary’ego Pantera, którego bohater – punk Jimbo, rysowany wściekłą, ale wrażliwą kreską wpłynął na całe pokolenie rysowników i ilustratorów; Charlesa Burnsa, którego lodowato zimne opowieści odkurzające stare schematy amerykańskiej kultury masowej uczyniły w Europie faworytem. Nowe odkrycie zmusza „RAW” do wzmożonego działania. To powoduje, że nasi wierni czytelnicy czekają na nasz periodyk z tym większym zainteresowaniem. „RAW”, jak pewnie zdążyliście zauważyć, nigdy nie był tworzony z założeniem, że przyniesie zysk. Do dzisiaj jednak spełnia nasze oczekiwania wobec niego w podziw godny sposób. Od trzeciego numeru włącznie, artysta otrzymywał tzw. „RAW deal”, czyli kopie autorskie oraz proporcjonalnie partycypował w podziale kosztów wydania, co przy wkładzie własnym trudno nazwać zyskiem.

Aktualnie, przy nakładzie dwudziestu tysięcy egzemplarzy, sprzedajemy wszystkie kopie po roku, co daje jakieś sto dolarów za każdą stronę. Rysowanie komiksu w dalszym ciągu pozostaje bardziej kwestią powołania niż kariery. Jedynymi ludźmi, którzy zrobili na tym pieniądze są tylko ci spekulanci i sprytni sprzedawcy, którzy handlują starymi numerami „RAW”. Pierwszy numer przechodzi obecnie z rąk do rąk za cenę trzystu dolarów i więcej, co jest dla nas specyficznym komplementem i, jak do większości rzeczy w życiu, podchodzimy do tego z pewną ambiwalencją. Może wszystkie te tłumaczenia i objaśnienia niewiele mówią o tym, jak traktować „RAW”, i jaki mieć do niego stosunek. Może powinniśmy po prostu zaglądnąć do Słownika *Webstera* i sprawdzić znaczenia słowa „raw”: „nieprzypieczony, niedogotowany, surowy”. Wywnioskowalibyśmy wtedy, że „RAW” prezentuje prace: „z nie zdjętą czy obraną skórą; obnażoną, krwawiącą, nie wypaloną...

w swoim właściwym, naturalnym stanie; nie zmienioną przez sztukę, wyjąłowanie, przemysł, starzenie się etc...”. Moglibyśmy też uznać, że „RAW” oznacza: „nieprzyzwoity, sprośny, obsceniczny, ostry i niesprawiedliwy”.

Może jednak lepiej, żeby magazyn mówił i określał samego siebie.