

WYWIAD PRZEPROWADZONY Z KAROLINĄ BREGUŁĄ PRZEZ MONIKĘ MASŁOŃ I STEFANA PARUCHA:

Jakie doświadczenie związane z edukacją artystyczną zapamiętałaś ze szkoły podstawowej i średniej?

Och, bardzo mało mam takich doświadczeń. Bardzo. Do podstawówki chodziłam w małym miasteczku, na plastyce ciągle coś rysowaliśmy. Ale uważam, że niczego mnie na tych lekcjach nie nauczono. Chodziłam też na kółko plastyczne, mama wozila mnie do Cieszyna. I jedyne doświadczenie, które stamtąd wyniosłam, to że nie umiem rysować. Strasznie się wstydziłam, że inne dzieci umieją, a ja nie. Tak się wstydziłam, że aż wolałam nie rysować. Do dzisiaj nie umiem rysować.

Dlatego używasz aparatu fotograficznego?

Być może. Na tym etapie życia, wstydzę się już absolutnie – no bo jak to, nie wypada, żeby artystka, która miała tyle wystaw, nie umiała rysować. Więc się nie przyznaję.

A później? W liceum?

Plastyki nie miałam już chyba w ogóle. Za to dużo języka polskiego i łaciny.

Łaciny? Czy to się jakoś przekłada na Twoje prace?

Może nie nauka łaciny konkretnie, ale na pewno nauka w klasie humanistycznej. Wydaje mi się, że dość dużo się nauczyłam. I to, że byłam w klasie humanistycznej, połączyło z zainteresowaniem działaniami wizualnymi. Myślę, że to może mieć związek z tym, że dzisiaj dużo pracuję z językiem. Zresztą nigdy nie wiadomo czy to, co dzisiaj robimy, jest efektem tego, co się zdarzyło dwa lata temu, czy tego, co się zdarzyło piętnaście lat temu, czy czegoś w dzieciństwie, czego nawet nie pamiętasz. Widzę w moim życiu klika bardzo wyraźnych punktów zwrotnych. Ale lekcje łaciny w liceum to na pewno nie jest jeden z nich.

A co było takim punktem zwrotnym? Kiedy postanowiłaś zostać artystką?

To akurat pamiętam. Były właściwie dwa takie momenty. Jeden jak poszłam do Szkoły Fotograficznej w Sztokholmie z założeniem, że będę celebrity photographer, będę fotografować gwiazdy rocka, gitarzystów.

Szwedzkie zespoły rockowe?

Całe mnóstwo. Fotografowałam je zresztą jeszcze zanim poszłam to tej szkoły. W tamtym czasie byłam bardzo przedsiębiorczą młodą osobą. Wkręciłam się jako taka nadworna fotografka klubu muzycznego. Robiłam zdjęcia, a oni oddawali mi pieniądze za kliszę. Więc fotografowałam gwiazdy rocka. Mam całą teczkę negatywów z tamtego okresu, część nawet zdigitalizowanych. Poszłam do szkoły fotograficznej z konkretnym celem: żeby się nauczyć fachu, żeby dobrze fotografować gwiazdy rocka. To była szkoła zawodowa, coś dla ludzi, którzy chcą zarabiać na fotografii, zajmują się nią zawodowo, komercyjnie, dla reporterów na przykład. Ale jedną z nauczycielek była artystka, konceptualistka Lena Jokela. Dla mnie to był szok, jak ja zobaczyłam, co ona robi. W ogóle nie wiedziałam, co to jest i o co chodzi, dlaczego ona robi takie dziwne rzeczy. Fotografowała na przykład wszystkie wydeptane ścieżki w mieście albo wszystkie skrzynki gazowe w całej dzielnicy. Robiła niekończące się cykle. Pomyślałam sobie: „O, to ja sobie też trochę pooglądam w galeriach”. I tak to się zaczęło.

Dlaczego spotkanie z nią było takie ważne?

Chodziłam do niej na zajęciach raz w tygodniu. A ona na tych zajęciach pokazywała nam różne przykłady działań artystycznych, a nie np. fotografię reklamową jak inni wykładowcy. I to za każdym razem bardzo mi otwierało oczy. Pokazywało mi, że fotografia może być czymś, czego w ogóle nie miałam wcześniej w polu widzenia, może być sztuką. I to mnie pochłonęło. Z zachwytem patrzyłam na to, co ona pokazuje, ale też nie wiedziałam, jak to zaszeregować. Inna sprawa, że to nie była akademia sztuk pięknych, która by nas gruntownie kształciła. Te dwa lata to było za mało. A później przyjechałam do Polski, poszłam tutaj do kolejnej szkoły fotograficznej. Ale to zajęcia z Leną Jokelą zmieniły sposób mojego myślenia. Troszkę mnie przekierowała, a potem już poszło.

Specjalnie pojechałaś do Szwecji, żeby uczyć się fotografii?

Nie, w Szwecji znalazłam się z zupełnie innego powodu.

A dlaczego zajęłaś się fotografią?

Kiedy pytaliście mnie o wspomnienia zajęć plastycznych, to musiałam przyznać, że były bardzo słabe. Ale fotografowałam bardzo wcześnie. Pierwszą wystawę fotograficzną zrobiłam w domu kultury nad salką katechetyczną, jeszcze będąc w podstawówce. Wydrukowałam zdjęcia w formacie dwadzieścia na trzydzieści, nakleiłam na kartoniki, powiesiłam na sznureczkach. Normalna wystawa po prostu. Nie wiem jak to się w ogóle stało, że to zrobiłam. To musiało być intuicyjnie, bo nie widziałam wcześniej wystaw. Ale ciągle robiłam zdjęcia. Chodziłam do punktu fotograficznego, robiłam odbitki, potem co lepsze powiększałam. Ewidentnie robiłam coś na kształt portfolio, kompletnie nie wiedząc, co to takiego jest. A potem, jak poszłam do liceum, to strasznie chciałam się uczyć fotografii. Jedna moja koleżanka z klasy miała matkę malarkę i wujka fotografa... Zapytałam, czy ona by mnie nie zapoznała z tym wujkiem i czy ten wujek by mnie nie mógł uczyć fotografii. Wujek był ze Szwajcarii i przyjeżdżał do Cieszyna tylko od czasu do czasu. Zgodził się, żebym przyszła. A jak przyszłam, to mi tylko pokazał aparat cyfrowy. Był rok 1998 i to był pierwszy aparat cyfrowy, który w ogóle w życiu zobaczyłam. Jak kilka lat później pojechałam do Szwecji i trafiłam do tej szkoły fotograficznej, mój wykładowca przyniósł taki mały aparat cyfrowy i powiedział: „To jest aparat cyfrowy, nigdy tym nie róbcie zdjęć, to zawsze pozostanie tylko i wyłącznie dla amatorów”.

A co było na tej twojej pierwszej wystawie?

Miałam znajomych hipisów i fotografowałam ich, bo oni byli bardzo malowniczy. Mieli długie włosy, wianki na głowie. Tacy totalni, prawdziwi hipisi.

A Ty też byłaś hipiską?

Nie, ale zakolegowałam się z dziewczyną, która miała takich znajomych, chyba przez siostrę. Byli trochę starsi ode mnie. To były może cztery osoby, nie jakaś potężna komuna.

Jaka była recepcja tej wystawy?

Na tę wystawę przyszli ci hipisi i słuchaliśmy „The Doors”. Nawet nie wiem, czy nazwałam to wystawą, po prostu zrobiłam zdjęcia i powiesiłam je.

Słowo *recepcja* jest w tym kontekście oczywiście mocno przesadzone, ale chodzi o to, jaki był odzew, jaka była reakcja Twoich znajomych? Albo co w Tobie się zmieniło?

Może jakoś dzięki temu, że to robiłam, to pielęgnowałam w sobie jakąś pasję? Może dzięki temu potem postanowiłam, że pójdę do tego pana fotografa, który mnie tak zbył? Albo że jeszcze coś z fotografią będę robić? A wiecie czym ja robiłam te zdjęcia? Taką małą plastikową małpką. Chociaż... Mój ojciec fotografował. Tylko że jak była w takim wieku, że się tym mogłam zainteresować, to on już dawno się tym nie zajmował. Ale miał albumy pełne własnych powiększeń, gigantyczne portrety mojej matki, takie naprawdę wielkie. Fajne nawet te jego foty.

To kiedy poczułaś, że już nią jesteś? Artystką.

Artystką? Nie wiem. W 2003 r. zrobiłam projekt „Niech nas zobaczą”. Dość szybko i zupełnie intuicyjnie. To było rok po moim powrocie ze Szwecji.

Opowiedz, o co w nim chodziło.

Niech nas zobaczą to cykl trzydziestu zdjęć par homoseksualnych, które stoją na ulicy i trzymają się za ręce. Trochę wygląda to tak, jakby dwie osoby wyszły razem na niedzielny spacer, jak to ludzie, którzy się kochają. Wydaje się to zrobione na szybko, jakbym chodziła po ulicach i zaczepiała osoby, którzy są ze sobą i pytała: „Czy ja mogę wam szybko zrobić zdjęcie?”, strzelała jedną klatkę i szła dalej.

A skąd to się wzięło? Dlaczego zrobiłaś ten cykl?

Kiedy przyjechałam do Warszawy, nie miałam gdzie mieszkać. Zapytałam kolegę, czy mogę zatrzymać się u niego. Razem z chłopakiem mieli trypokojowe mieszkanie, więc pozwolili mi zająć jeden z pokoi. I zobaczyłam cały absurd ich życia. Miałam wtedy dwadzieścia dwa lata. Może trochę więcej? Dwadzieścia cztery. Oni byli w moim wieku, może o rok starsi. Byli parą już

od kilku lat. Ale kiedy przyjeżdżali rodzice, zaczynało się wielkie przeblowanie. Żeby myśleli, że chłopaki mieszkają w osobnych pokojach, żeby nie było widać, że tu jest sypialnia, a tu pokój gościnny. Taki teatr, którego ja zupełnie nie mogłam zrozumieć. Wydawało mi się obrzydliwe to, że jak wychodziliśmy na spacer, to oni nigdy nie trzymali się za ręce. Tak mnie to denerwowało, że pomyślałam, że coś z tym zrobię. Ale też nie było w tym żadnej strategii. To była naturalna reakcja. Powiedziałam im po prostu: „Słuchajcie, to jest głupie”. I zapytałam, czy by się nie chwycili za ręce, żebym im zrobiła zdjęcie. A oni: „Tylko nikomu tego nie pokazuj. Nie możemy tak się prowadzić, bo nas jeszcze z pracy wyrzucą”. Obaj mieli jakieś bardzo poważne posady, w korporacjach, gdzie szybko się pięli po szczeblach kariery. No i się bali. A ja miałam w pamięci te cykle Leny Jokeli i wymyślałam, że muszę zrobić strasznie dużo tych zdjęć gejów i lesbijek. Więc to nie było tak jak dzisiaj, że coś robię i wiem dokładnie, dlaczego to robię. Wtedy tego nie rozumiałam. Ale jak już to robiłam, wiedziałam, że to trzeba pokazać. Tym bardziej, że miałam fantastyczny, moim zdaniem, pomysł na prezentację tych zdjęć na ulicach.

Były billboardy.

Były, były, ale ja nie tak chciałam. Chciałam, żeby to były takie plakaty, które będą miały wielkość naturalną człowieka i będą klejone od ziemi. Tak, żeby przechodnie moli spojrzeć tym parom na zdjęciach prosto w oczy. Ale to było zbyt rewolucyjne.

Dzisiaj tak się robi.

Dzisiaj tak. Ale w 2003 r. się nie robiło. Gejów się też wtedy nie pokazywało.

To był głośny projekt. Cała Polska o tym mówiła.

A ja w ogóle nie miałam pojęcia, jak źle jest z tym w Polsce. Kompletnie nie wiedziałam, co robię. I zupełnie się nie spodziewałam tego, co się wydarzyło potem. Żeby taka mała dziewczynka, która ledwo coś rozumie, postawiła kraj na nogi. Chcesz komuś pomóc, a tu sława, telewizja, dziennikarze.

I wtedy poczułaś, że jesteś artystką, tak? Jak przyszła sława i dziennikarze?

I wtedy pomyślałam sobie: „Aha, czyli ta sztuka służy do tego, żeby naprawiać świat”.

I co, naprawiałaś?

Chyba nie za bardzo. Dopiero ostatnio wróciłam do naprawiania. Tym projektem, który robiłam we Wrocławiu to mi się udało.

Opowiedz o tym więcej.

Nazywał się „Kto tam?” i był częścią projektu „Wrocław - wejście od podwórza”, do którego zostałam zaproszona jako jedna z bardzo wielu artystów i artystek, którzy na co dzień nie zajmują się działaniami społecznymi. Przyjechaliliśmy do Wrocławia i każdemu z nas przydzielono podwórko, żeby zrobić coś na nim z lokalną społecznością. Zaproponowałam, żebyśmy zrobili serial, ja i ci mieszkańcy, wspólnie. Taki serial partycypacyjny, który od początku do końca będziemy tworzyć razem. Przy czym ja mam lepszą niż oni znajomość narzędzie, bo to są ludzie, którzy z filmem nie mają nic wspólnego, więc pewnie w związku z tym to ja pracuję nad tym najwięcej, ale jednak robimy to razem. Byłam bardziej świadoma niż ta osoba z 2003 r., z czasów „Niech nas zobaczą”. Przyjechałam na początku lipca, na miesiąc. Z założeniem, że dzięki temu robieniu serialu ci mieszkańcy przez dłuższy czas będą mieli jakieś wspólne zadanie, będą się spotykali. Że ludzie, którzy być może ze sobą na co dzień nie rozmawiają, w moim projekcie się zetną ze sobą, będą musieli pogadać, nad czymś pracować, i to systematycznie.

Serial miał być robiony w bardzo szybkim tempie: wieczorem piszemy scenariusz odcinka, drugiego dnia kręcimy, trzeciego dnia montujemy i kolejnego już pokazujemy, a wieczorem piszemy scenariusz następnego odcinka. W trzydniowym cyklu robiliśmy piętnastominutowe odcinki, szaleństwo zupełne. Nawet w sytuacji, kiedy tworzy się coś zaplanowanego, z ekipą, która wie, co robi, to jest bardzo trudne. Ale porażka w ogóle mnie nie martwiła – nie planowałam zrobić świetnego filmu, planowałam raczej wspólny wysiłek, wspólne kłopoty. Żebyśmy razem na tym polegali, a potem musieli razem wstać i iść dalej.

Ale wam wyszło?

Wyszło, wyszło. Na początku było ciężko, bo mnie nie znali, ale jedno, drugie spotkanie. Ludzie nie za bardzo reagowali na to, co do nich mówiłam, siedząc na kamieniu na środku podwórka, więc zaproponowałam: „Słuchajcie, zrobimy tak, że się spotkamy dziś wieczorem, zorganizuję jakiś projektor, zrobimy mały pokaz.” Rozwiesiliśmy prześcieradło na trzepaku, kupiłam ciasteczka, ludzie z Europejskiej Stolicy Kultury przywieźli parę leżaków. Przygotowaliśmy naprędce projekcję fragmentów moich filmów, pokazałam kilka prac, fotografii, różne rzeczy. Żeby zobaczyli, co w ogóle robię. I zaczęłam opowiadać o tym serialu. A oni zaczęli wymyślać, co jeszcze tam mogłoby być. I tak pisaliśmy razem scenariusz.

Zmieniłaś świat.

Jakiś mikroświat na pewno. Zmienilibyśmy świat, gdyby tego typu działania były na każdym podwórku. Wtedy ludzie odmienieni przez takie doświadczenia, bardziej pozytywnie nastawieni do obcego, zaczęliby lepiej reagować. Między podwórkami, a później między miastami i generalnie między sobą nawzajem. Bo oto nagle przyszedł ktoś obcy, kto prawdopodobnie myśli inaczej, wierzy w coś innego, może ma zupełnie inny światopogląd, pewnie głosował na inną partię w wyborach. Ale ten ktoś okazał się fajny i zrobiliśmy coś razem.

A wiecie, co był dla mnie najważniejsze? Wiedziałam, że ci ludzie mieszkają obok siebie dwadzieścia, trzydzieści lat i znają się z widzenia, ale nie znają nawet swoich imion. „Aa, ten kulawy gość z psem, co zawsze tu idzie, kulawy z psem”.

Ten, co Nubirę parkuje pod śmietnikiem.

No, właśnie. I nagle oni przy mnie podawali sobie ręce: „Cześć, ja jestem Janusz”, „Ja jestem Grażyna”. Po tygodniu pracy mówili do siebie po imieniu, w kolejnym tygodniu całowali się w policzek na dzień dobry. I cały czas byli w stresie, że musimy zdążyć, że mamy deadline, że od dwudziestej pierwszej jutro mamy projekcję, a my jeszcze w ogóle przed zdjęciami. Potem były pokazy i na każdy kolejny przychodziło coraz więcej ludzi, a ja widziałam, że się świat zmienia. Nie wszyscy w tym uczestniczyli – grupa, która naprawdę się zaangażowała, to było koło piętnastu – dwudziestu osób, a reszta podwórka

tylko patrzyła. Ale widać było, jak coraz więcej osób nam sprzyja, jak nam mówi „dzień dobry”, jak się zatrzymuje. Na koniec oni sami mi to powiedzieli, że to podwórko już nigdy nie będzie takie, jakie było. Bo robiliśmy coś wystarczająco długo, żeby to wszystko zmieniło. To nie było chwilowe doświadczenie, oni przez miesiąc ciężko pracowali, więc już pozostaną ze sobą w tych nowych relacjach.

A jak wygląda sam początek pracy nad projektem? Jeszcze zanim prowadzisz rozmowy z aktorami.

Omawiam z Weroniką i z Robertem scenariusz, tworzymy plan zdjęć – nie nagrywamy scen po kolei, chronologicznie, jak w scenariuszu, tylko jest plan zdjęć, a potem wszystko się skleja, składa jak klocki. Rozmowy z aktorami to odrębna sprawa. A najwięcej czasu zajmuje szukanie planów. Miejsca są w moich filmach najważniejsze. Znalezienie lokalizacji do filmu, który ostatnio robiłam we Florencji, to były dwa tygodnie bardzo ciężkiej pracy. Codziennie po dwanaście godzin jeździłam na rowerze po mieście, żeby znaleźć te trzy miejsca, które są idealne.

A jak to jest z pomysłami? Masz ich milion i zaczynasz realizować wszystkie na raz? Czy jeden, nad którym pracujesz i który dopieszczasz?

Najpierw wiem o czym chcę zrobić film. Na przykład o kobiecie, która kolekcjonuje zęby. Rzecz ma się dzieć w takim i w takim budynku, a cała historia ma być o jakiejś tęsknocie i braku tożsamości. Zarys jest bardzo ogólny. A później wyruszam, szukam miejsc i aktorów, i na bieżąco, jak je znajduję, piszę scenariusz. Bo piszę pod konkretne miejsca. Przy „Biurze budowy pomnika” wiedziałam, że ma się dzieć na stacji autobusowej, która nie jest stacją autobusową, tylko czymś zupełnie innym. Miałam koncepcję, że ten film będzie zainscenizowany w budynkach, które oryginalnie mają inną funkcję. I że za każdym razem tę zmianę funkcji architektury będzie trochę widać, a trochę nie. Ale to są dosyć ogólne ramy. Piszę dopiero, jak już znajduję tę idealną przestrzeń. Na przykład wiem, że mam długi korytarz i mogę tam zainscenizować scenę, więc piszę w scenariuszu: „Bohaterka idzie długim korytarzem”. Pewnie w większości przypadków najpierw pisze się scenariusz, a dopiero później szuka planów. U mnie jest odwrotnie. Teraz jestem

na świeżo po filmie „Światłowstręt” i tak to się właśnie odbywało: po całym dniu jeżdżenia na rowerze wracałam, otwierałam komputer i pisałam pod te lokalizacje, które znalazłam. A następnego dnia znajdowałam lepsze miejsca, wszystko kasowałam i pisałam na nowo.

A „Biuro tłumaczeń sztuki”? Jakie były okoliczności powstania tego projektu?

Żeby opisać okoliczności powstania „Biura tłumaczeń sztuki” trzeba sięgnąć do czasów, kiedy zrobiłam „Niech nas zobaczą”. Bo wtedy zrozumiałam, że mam do czynienia z narzędziem, które nie tylko służy do cieszenia oka i ubogacania życia, ale też jest instrumentem realnej zmiany.

Chciałaś zmienić świat, pamiętamy. I jaki sposób „Biuro tłumaczeń sztuki” zmienia świat?

Po „Niech nas zobaczą” zaintrygowało mnie to, że da się zmienić świat projektem artystycznym. I zaczęłam czytać o sztuce zaangażowanej społecznie, bo kiedy robiłam „Niech nas zobaczą” nie miałam tej wiedzy o tego typu działaniach. Dowiadywałam się, co inni artyści mają na ten temat do powiedzenia, kto jeszcze tak pracuje. Wczytywałam się w to, a jednocześnie zauważyłam, że większość tych prac, przynajmniej wtedy tak było, jest pokazywana w galeriach sztuki. Gdzie widz tej zmiany, na jaką zaprojektowane są takie projekty, nie potrzebuje. Bo najczęściej jest już po właściwej stronie. Więc pokazywanie tego w galerii to nic więcej niż dzielenie się opiniami i szukanie potwierdzenia, a nie próba przekonywania kogoś do zmiany punktu widzenia, do spojrzenia na sprawę inaczej.

Bezpieczna sytuacja.

No właśnie. Ci artyści, którzy tak walecznie podchodzą do tematów, pokazują to później publiczności, która nie będzie z nimi polemizowała. Oczywiście, były takie projekty, które wychodziły poza mury galerii, nagłaśnianie przez media, którym się to nie podobało. Choćby „Piramida zwierząt” Katarzyny Kozyry – cała Polska o tym dyskutowała. I inne projekty artystów sztuki krytycznej w latach 90. Czyli kilka lat przed powstaniem „Biura tłumaczeń sztuki” zdarzało się, że prace artystów były szeroko dyskutowane, nie dlatego, że ludzie poszli do galerii, tylko dlatego, że ktoś poszedł do galerii i napisał o tym do gazety co-

dziennej. Co też może być wartościowe. Ale mnie ciekawiło, jaka będzie reakcja na prace artystyczne ludzi, którzy są spoza grona zawodowych odbiorców sztuki. Osób, które nie pasjonują się sztuką, nie chodzą na co dzień do galerii sztuki albo w ogóle się tam nie pojawiają. Zaczęłam robić badania, które później wykorzystałam w pracy licencjackiej: pokazywałam ludziom zestaw prac artystycznych i pytałam, co o tym myślą, czy im się podoba, czy nie podoba, jak to rozumieją. I jeszcze pytałam ich co artysta czy artystka musieliby zrobić, żeby im się podobało. To miał być rodzaj takiego podręcznika czy przewodnika dla artystów. Gdyby mieliby ochotę robić dzieła dla szerokiej publiczności, dla takiego grona, które nie odwiedza galerii, to mogliby z niego skorzystać, żeby odpowiedzieć na potrzeby takich ludzi i trafić w ich gusta. Przeprowadziłam prawie sto wywiadów i usłyszałam bardzo dużo ciekawych interpretacji. Dotarło do mnie, jak różnie można spoglądać na sztukę, w zależności od tego, jakie się ma doświadczenie zawodowe, jakie książki się w życiu czytało, co się studiowało, co się robi na co dzień. Zrozumiałam, że sztukę filtrujemy przez własną wiedzę, przez własne doświadczenia.

To po co „Biuro tłumaczeń”?

Bo oprócz tego dostrzegłam, jak bardzo ludzie sobie nie radzą ze sztuką, chociażby chcieli. A przez to, że sobie nie radzą, kompletnie się od niej odcinają. I nie chodzą do galerii, bo skoro nie rozumieją tego, co tam jest, to po co mają chodzić? Raz byli i więcej nie poszli. W tych stu wywiadach z tak bardzo różnymi ludźmi ciągle się to przewijało. I to spowodowało, że chociaż ten pierwotny cel, czyli stworzenie wytycznych dla artystów, ciągle był interesujący, odkryłam takie pole sąsiednie, które uznałam za absolutnie fascynujące, czyli niezawodowy odbiór sztuki. Czyli to, jak można spojrzeć na sztukę inaczej, a ta zmiana perspektywy powoduje, że może ona nabrać zupełnie nowych znaczeń i stać się zupełnie czymś innym. Do tego zrozumiałam, że mówiąc o sztuce posługujemy się tak hermetycznym, nieprzystępnym językiem, że dużo ludzi spoza grona obytego ze sztuką nie ma szans w starciu z dziełem czy z tekstem w galerii. Więc trzeba za dużo wysiłku włożyć w to, żeby z tego należycie skorzystać. A do tego rozmawiając z innymi zobaczyłam, że sama mam dużo kłopotów ze sztuką współczesną. Nie jestem przecież po ASP, tylko studiuję na trzecim roku szkoły filmowej, gdzie historia sztuki,

w ogóle rozmawianie o sztuce współczesnej, jest traktowane dosyć pobieżnie. Nawet jeśli się tym interesuję, nawet jeśli chodzę do galerii, to nie udało mi się nadgonić. Bo nie tylko nie studiowałam na akademii, ale też nie byłam w liceum plastycznym, nie wychowywałam się w dużym mieście, tylko uczyłam się w prowincjonalnej szkółce.

W małym mieście masz mały dostęp do instytucji, które pokazują sztukę, masz mały dostęp do DKF-ów, w których możesz oglądać ambitne kino. Do tego zazwyczaj masz nauczycieli, którzy są gorzej wykształceni niż ci w dużych miastach, bo oni też nie mieli dostępu do tego wszystkiego. Ja takich miałam. Nauczycielka historii odstawała, ale ona przyjechała z Krakowa, ponieważ wzięła ślub z facetem z Cieszyna. A cała reszta grona pedagogicznego to byli ludzie, którzy po prostu nie mieli tych wszystkich doświadczeń, jakie można mieć w dużym mieście. A skoro ich nie mieli, to ich nam nie przekazywali. I to nie jest kompleks, tylko fakt.

Więc podjęłaś próbę nadrobienia tej straty?

Skoro nie miałam takich narzędzi, jakie dają właściwe studia, wypracowałam własne, ale swoimi metodami, chałupniczo. „Biuro tłumaczeń sztuki” jest więc trochę z mojej niepewności w poruszaniu się po polu sztuki, z braku wprawy w odgadywaniu znaczeń. Stało się takim gestem robionym z pozycji osoby stojącej jedną nogą w świecie ludzi, którzy wiedzą o sztuce wszystko, a drugą wśród tych, którzy nie mają o tym pojęcia. Z pozycji kogoś, kto ciągle jest na granicy i uczy się cieszyć z tego, że nie wie albo że wie za mało. Bo jak się już wie, że ma się braki, zaległości w edukacji, to trudno jest brnąć przez ten instytucjonalny język galerii, trudno jest czytać teksty o sztuce, trudno jest oglądać wystawy – to wymaga wyjątkowego wysiłku. „Biuro tłumaczeń sztuki” miało być rodzajem gry z tym właśnie językiem, formą dialogu z instytucjonalnym sposobem mówienia o sztuce.

Jak już miałaś materiał z badań i swoje przemyślenia, stworzyłaś narzędzie translatorskie.

Opracowałam narzędzie, które wprowadzi szum, chaos na rynku informacji o znaczeniach dzieł. Chciałam puścić w system nie tylko to, co mówią historycy sztuki, kuratorzy, kuratorki, ale też inne głosy. Mówiąc „w system”,

mam na myśli Internet, który jest takim narzędziem do rozsyłania informacji w świat w sposób niekontrolowany. Chciałam więc w ten system wpuścić informacje o znaczeniu sztuki, które są z punktu widzenia instytucjonalnego może błędne, ale, moim zdaniem, równoprawne. A równocześnie chciałam, żeby „Biuro tłumaczeń sztuki” stało się dialogiem z językiem, ze sposobem mówienia o sztuce. Zaprosiłam ludzi z różnych pól zawodowych, więc o sztuce mówią matematycy, fizycy, ale też humaniści. Bardzo różni ludzie, którzy nie mają doświadczenia w pisaniu o sztuce, ale mają doświadczenie w myśleniu i coś do powiedzenia. I oni mówią, jakie są ich zdaniem znaczenia danych dzieł – co znacznie odbiega od tych oficjalnie, dobrze znanych, propagowanych przez kuratorów, kuratorki, artystów i artystki.

To powiedz w trzech zdaniach, jak to działa?

Ta strona już nie działa. Wisi w Internecie i można ją sobie obejrzeć, ale nie można już w nią zaingerować.

To jak działała?

Wyobraźmy sobie człowieka, który idzie do galerii sztuki i ma kłopot ze zrozumieniem dzieła, które widzi. Pisze wtedy mejla do „Biura tłumaczeń sztuki” i prosi o wyjaśnienie. Zaprosiłam do współpracy wiele osób, więc nie tylko ja pisałam tłumaczenia. Wszyscy robili to na zasadzie wolontariatu, kiedy mieli na to czas. Pytałam: „Kto ma czas i mógłby przetłumaczyć?”. Jak nikt nie mógł, to ja pisałam. Później pytanie wraz z tłumaczeniem lądowało na stronie internetowej. Jeśli tłumaczeń było więcej, bo czas na odpowiedź znalazło kilka osób, wrzucałam na stronę wszystkie. Była też zakładka „Dopisz własne tłumaczenie”, gdzie użytkownik strony mógł dopisać własną interpretację.

Były jakieś zasady, których tłumacze mieli się trzymać?

Chodziło o to, żeby starać się odbiegać od przyjętej interpretacji – dotyczyło to osób, które zajmują się sztuką, mogą znać to dzieło i jego oficjalną wykładnię. Więc nawet jeśli domyślamy się, co dokładnie może znaczyć dane dzieło, i tak szukamy interpretacji alternatywnej. Im dalej od tej oryginalnej, tym ciekawiej. Nie ingerowałam natomiast w język. Tłumaczenie nie mogło też być za długie.

Ile było tych tłumaczeń?

Nie wiem, może kilkadziesiąt.

A dlaczego zamknęłaś projekt?

Bo był strasznie angażujący, zajmował mi co najmniej kilka godzin dziennie. Nie tylko to, co pojawiało się na stronie. Zdarzało się, że dostawałam furę mejli, na przykład po tym, jak „Wiadomości” TVP zrobiło o tym materiał. A ja czułam, że muszę każdemu odpisać, właśnie ze względu na to, że ludzie naprawdę chcieli zrozumieć sztukę. Choć oczywiście dostawałam też mejle w stylu „No, ciekawe, co Pani o tym powie. Przecież od razu widać, że to jest do niczego”.

Czy „Biuro tłumaczeń sztuki” to sztuka?

Tak.

To dzieło sztuki?

Nie bardzo wiem, gdzie jest granica sztuki, ale na pewno dalej niż taka autorefleksja. Więc zastanawianie się nad tym, co robimy i dlaczego to robimy, jak możemy na to wpływać, jak możemy to zmieniać, absolutnie mieści się w ramach sztuki, czymkolwiek ona jest. Możemy powiedzieć, że to krytyka instytucjonalna. Chociaż nie lubię etykietek, to wydaje mi się, że nawet wedle definicji pochodzących z historii sztuki najnowszej „Biuro tłumaczeń sztuki” doskonale mieści się w ramach sztuki.

A gdyby napisał do ciebie jakiś pan i zapytał „Dlaczego „Biuro tłumaczeń sztuki” to sztuka?”. Jak byś mu odpowiedziała?

Powiedziałabym mu wtedy, że sztuka zajmuje się po prostu myśleniem, zastanawianiem się.

No dobrze, ale kiedy masz przed sobą na przykład rzeźbę Giacomettiego, to możesz ją opisać ze względu na formę, kolor, skalę. A tu?

Uważam, że zadania sztuki współczesnej, czy sztuki w ogóle, kiedykolwiek by nie była tworzona, to komentowanie, analizowanie, poddawanie w wątpliwość, zmienianie perspektyw, sprawianie, że ludzie będą coś rozumieli

albo że nie będą czegoś rozumieli, ale w sposób refleksyjny. I to wszystko robi „Biuro tłumaczeń sztuki”. Sztuka współczesna korzysta z bardzo różnych mediów i często wychodzi w pola, które pozornie w ogóle nie należą do sztuk plastycznych. Ale korzysta z nich, bo przestała być wyłącznie plastyką. A ponieważ plastyką czy też działaniem wizualnym zajmuje się tyle różnych innych dziedzin, nie jest to już rola sztuki. Ona może korzystać z tego narzędzia, ale nie służy do obrabiania tego pola, bo to pole obrabiają już inni.

A jak wyglądała twoja praca jako tłumacza sztuki? Jak pracowałaś nad odpowiedziami? Szukałaś informacji na temat danego dzieła czy od razu pisałaś, co ci przyszło do głowy?

Jeśli ma się pewne doświadczenie widza galeryjnego, to patrząc na dzieło wie się mniej więcej, co ono znaczy. Skąd czerpał artysta, dlaczego to jest takie i do czego się odnosi. Jak tego nie wiedziałam, to sprawdzałam, żeby nie powtórzyć oficjalnej interpretacji. A jeśli ją znałam, to od razu znajdowałam jakąś inną drogę, co dosyć łatwo mi idzie. Mam pewną łatwość przenoszenia znaczeń. Którą można w sobie wyćwiczyć. Jak się to robi raz, drugi, trzeci, nagle okazuje się to bardzo proste, bo wszystko może znaczyć wszystko, w zależności od kontekstu.

I jak to się robi?

Trzeba wyćwiczyć mózg w umiejętności przesunięcia dzieła w inny kontekst. Musisz sobie wyobrazić, że coś, co jest dziełem feministycznym ma być dziełem o ekologii, na przykład, albo jeszcze o czymś innym. Wystarczy zadać sobie pytanie: „A co by było, gdyby to powstało w zupełnie innym miejscu?”.

Co sytuuje „Biuro tłumaczeń sztuki” blisko twoich dzisiejszych filmowych realizacji?

Na pewno „Biuro tłumaczeń sztuki” i „Fire-Followers”, czyli mój pierwszy film, były dokładnie o tym samym. Tyle tylko, że „Biuro tłumaczeń sztuki” było bardziej otwarte na współtworzenie ze strony odbiorców, było narzędziem do pracy grupowej, a „Fire-Followers” to zamknięta forma filmowa. Ciągłe jednak otwarta na interpretację, bo było stworzone tak, że każdy mógł tam zrozumieć cokolwiek tylko chce.

Czyli było taką formą łańcuszka, w którym mogłaś dokładać kolejne elementy.

Te dwa projekty powstawały też dokładnie w tym samym czasie, oba biorą się z refleksji na temat tego, czym jest dla nas sztuka, czy my w ogóle jej potrzebujemy, co ona znaczy, czy my się czujemy wygodnie czy niewygodnie w galerii sztuki, czy czujemy się wygodnie czy niewygodnie z samym faktem, że sztuka gdzieś funkcjonuje w tej przestrzeni, w której jesteście też my. To wszystko jest w „Biurze tłumaczeń sztuki” zamknięte, i o tym jest dokładnie film „Fire-Followers”. A ja cały czas jestem uczulona na ten temat, ale też się rozwijam i robię inne rzeczy. Chyba wszyscy artyści tak mają, że z jednego tematu do drugiego przechodzą taką właśnie metodą łańcuszkową. Z jednego bierze się kolejny i gdzieś, prawdopodobnie na brzegach, tworzy się „na zakładkę”. Ale też czym się kończy jeden, zaczyna się kolejny. Od „Biura tłumaczeń sztuki” minęło już sześć lat i zrobiłam od tamtej pory dużo innych rzeczy. Ale ciągle jestem bardzo uczulona na tą otwartość formy, pilnuję, żeby to nie były zamknięte zestawy znaczeń. Tworzę w taki sposób, żeby mój komunikat był mniej lub bardziej jasny, ale żeby równocześnie pozostawiał bardzo dużo pola do współtworzenia znaczeń. Żeby ktoś, kto obejrzy mój film bez wiedzy o kontekście, w którym to powstawało, bez wiedzy o tym, co akurat mnie bolało, i co było w porannym dzienniku tego dnia, kiedy to wymyśliłam, mógł w tym coś znaleźć. Albo jeśli pokażę swój film na drugim końcu świata, gdzie w porannych gazetach piszą o czymś zupełnie innym, żeby widz mógł znaleźć coś zupełnie nowego. To właśnie łączy te kolejne projekty z ogólną myślą „Biura tłumaczeń sztuki”. Że tworzę otwarte formy.

A mnie się wydaje, że to, co robisz, to próba przyjrzenia się rzeczom ze specjalnie wygenerowanej, sztucznej perspektywy. Takie szukanie sposobu, by na nowo przyjrzeć się światu. Czy taki sposób myślenia może być metodą dydaktyczną?

Nie wiem czy to jest metoda dydaktyczna, myślę, że może nią być. Komunikat w dydaktyce jest bardzo ważny.

Wysyłasz komunikaty, ale też jesteś wyczulona na interakcję. Czekasz na informację zwrotną. Czy ta czujność, oczekiwanie na to, żeby ten komunikat

wracał do Ciebie, ale wychodził z innej niż twoja perspektywy, czy to może być metodą dydaktyczną?

Myślę, że to jest fajny sposób na myślenie, taki przyzwoity, normalny sposób myślenia, którego bym oczekiwała od każdego człowieka - otwartość, zrozumienie, że może być inaczej niż myślę, i że to może być tak samo równoprawne. To na pewno warto przekazywać studentom, ale wiem, że nie o to pytasz.

To też jakaś próba odpowiedzi na to pytanie.

Uważam, że to, jak ja robię swoje prace, jest też metodą życia przyzwoitego człowieka, jakkolwiek patetycznie to brzmi.

Czy twoją metodę pracy można przełożyć na pracę dydaktyczną?

Gdybym teraz miała tak szybko wymyślić, jak można by to przełożyć na metodę dydaktyczną, powiedziałaby, że można mieć partnerskie podejście do studenta. Niczego nie narzucać, tylko po prostu uczyć się od siebie, słuchać i przyjmować inne perspektywy, inne sposoby pracy, inne rozumienie świata. Bo na tym polega edukacja, żeby się uczyć myśleć, prawda? A sztuka jest budowaniem komunikatów, więc zanim się zbuduje komunikat, trzeba nauczyć się myśleć i wiedzieć, co się chce powiedzieć. W związku z tym uczenie sztuki polega na bezustannej wymianie zdań, rozmawianiu, uczeniu się, jak myśleć. Więc tą metodą dydaktyczną, zapożyczoną z moich projektów mogłoby być takie właśnie bycie wiecznie otwartym, wrażliwym na komunikację.

redakcja wywiadu: Anna Masłoń-Lasota

Wzornik - narzędzie do nauki postępowania się obrazem

www.wzornik.monikamaslon.art.pl



Zrealizowano w ramach stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.