

WYWIAD PRZEPROWADZONY Z DANIELEM RUMIANCEWEM PRZEZ MONIKĘ MASŁOŃ I STEFANA PARUCHA:

Kim chciałeś zostać, kiedy byłeś mały?

Chciałem zostać podróżnikiem. Interesowałem się geografią. Do dzisiaj znam jakieś setki niepotrzebnych nazw gór i cieśnin.

A zostałeś artystą. Pamiętasz swoje pierwsze doświadczenia z edukacją artystyczną ze szkoły podstawowej albo średniej?

Szczerze mówiąc nie. Już bardziej pamiętam lekcję muzyki niż plastyki.

Co się na nich działo?

Głównie się kompromitowałem. Trzeba było grać na flecie, a ja tego nie umiałem. Na plastyce też się kompromitowałem, choć na muzyce bardziej. Lekcji muzyki było po prostu więcej. A ja tak jak nie umiałem grać na flecie, tak też nie umiałem rysować. Do dzisiaj zresztą nie umiem.

A doświadczenie pozaszkolne? Jakież intensywne przeżycie?

Gdzieś w okolicach piątej klasy podstawówki do pojechałem kuzynostwa we Wrocławiu. Kuzynka była już na studiach, na medycynie sądowej. I jej podręczniki pamiętam bardzo dobrze. Jak wygląda człowiek, który podszedł do startującego samolotu i śmigło odcięło mu głowę. Albo ilustracje dziwnych przypadków chorób. A z rzeczy jeszcze wcześniejszych – co prawda nie ma w tym za dużego ekwiwalentu wizualnego, ale jest duży ekwiwalent emocjonalny – ciemnia. Mój ojciec był fotografem, więc pamiętam ją z wczesnego dzieciństwa, kiedy miałem cztery, może pięć lat. Niezwykłą wizualność. Czerwone światło. Dziwne i tajemnicze.

Obserwowałeś wywoływanie zdjęć?

Tak, ale rzadko.

Robiło to na Tobie wrażenie?

To był jeden z elementów tej dziwności, tajemniczości, wyłaniania się z ciemności. Nawet nie samo pojawianie się obrazu, co pewna akomoda-

cja, przyzwyczajenie wzroku do braku światła, przechodzenie na widzenie zmrakowe.

Kiedy postanowiłeś zajmować się fotografią?

Zawsze miałem jakiś aparat fotograficzny подарowany przez ojca, tylko że ja nigdy z niego nie korzystałem. Gdy miałem jakieś czternaście czy piętnaście lat moja matka wyjechała, a ja zamieszkałem u dziadków. Przeprowadziłem się do nich do Stalowej Woli. Miałem tam kolegę, Mirka. Jego starszy brat, student, robił zdjęcia i miał ciemnię. Pewnego razu tam trafiliśmy. I wtedy jakoś cały ten mój ojciec po prostu mi wrócił. Przypomniałem sobie, że mam od niego aparat. I okazało się, że umiem robić zdjęcia. Że mam to z tego ojca, z tego dzieciństwa. Więc miałem czternaście, może piętnaście lat i zarabiałem niezłą kasę na fotografiach.

Jakie zdjęcia robiłeś?

Przynosiłem aparat do szkoły i mówiłem „O, fajnie tu wyglądasz dziewczyno taka czy kolego taki. A, to zróbmy sobie grupówkę”. Cykałem zdjęcia, potem szedłem Mirkiem do ciemni. Robiliśmy odbitki. Przynosiłem fotki do szkoły, żeby pokazać je kolegom. I okazało się, że oni wszyscy chcą je mieć. Więc sprzedawałem to samo zdjęcie w dwudziestu egzemplarzach.

Bardzo piękna historia o biznesowym zacięciu.

Potem przyjechałem do Warszawy i dalej robiłem zdjęcia. W liceum. Ale już nie sprzedawałem. Podrywałem na to dziewczyny.

Też dobra motywacja.

Po szkole średniej zacząłem studiować filozofię i fotografowanie dalej było takie amatorskie. Doszedłem do końca studiów i nagle: co tu robić, chłopie, przecież ja nic nie umiem. A nie, przepraszam, umiem robić zdjęcia. I tyle.

Jaki rodzaj zdjęć robiłeś wtedy? W liceum i w tym czasie jeszcze przedartystycznym?

Zdjęcia sytuacyjne – ktoś tam kogoś klepie po ramieniu – grupówki oczywiście. Tylko to, co się dobrze sprzedawało. Plus portrety dziewczyn.

Kiedy zdałeś sobie sprawę, że fotografia może Cię poprowadzić w inne rejony sztuki?

Inne niż podrywanie dziewczyn, tak? Byłem na studiach artystycznych, ale dostałem się z odwołania ledwo, ledwo, przy czym były to studia zaoczne, więc gorszego rodzaju. Chodziło mi o bardzo prostą rzecz: musiałem się z czegoś utrzymać. Byłem już po jednych studiach, filozoficznych, ale nie miałem nawet żadnej motywacji, żeby je skończyć. A musiałem z czegoś żyć. Pomyślałem: o, fotografia, tutaj jest fotografia, dobra, no to zdaję do tego Poznania. Zabrakło mi jednego punktu, dostałem się z odwołania. Po dwóch miesiącach studiów zacząłem zarabiać kasę. I to całkiem niezłą. Do tego byłem zmotywowany.

Czyli pieniądze już są.

Ale na moje nieszczęście – albo na moje szczęście – na tych studiach było zarówno paru fajnych wykładowców, jak i przynajmniej jeden fajny gość. Studiowałem z Kubą Bąkowskim na roku. Tak naprawdę to Kuba mnie w tą całą sztukę wciągnął. Bo to jest taki koleś, który lubi rywalizację. I potrzebował takiego drugiego...

... zająca ?

Potrzebował zająca. Kogoś, z kim mógłby się ścigać. I mnie w to wkręcił. A ja, że byłem po filozofii, to zrozumiałem, że aparat fotograficzny, czy sztuka w ogóle, jest dokładnie tym, czego szukałem w filozofii, a czego tam nie znalazłem. Że w sztuce możesz rozwiązywać jakieś zagadki intelektualne, nie wiodąc odczłowieczonego, czysto intelektualnego sporu jak w filozofii.

Możesz od razu sprawdzać czy to, co robisz, działa czy nie.

A poza tym możesz ładować emocjonalność. Co w filozofii jest wykluczone. Tam masz zagadki logiczne, czyli to, o co mi chodziło, ale one w ogóle nie dotyczą twojej emocjonalności. Więc nie zrobiłem dyplomu z filozofii. Zgłosiłem taki pomysł na pracę, którego nikt nie chciał się podjąć. Bo był z pogranicza psychologii i filozofii, a wtedy na filozofii poza filozofię się nie wychodziło. Ale nagle to samo, o co mi chodziło w filozofii, odnalazłem w sztuce.

Czyli aparat stał się takim medium, przy pomocy którego jesteś w stanie zarówno badać emocjonalność, jak i intelektualnie ją przepracowywać?

Myślę, że na całym tym roku tylko ja i Kuba uważaliśmy, że sztuka jest postkonceptualna czyli że treść jest najważniejsza. Formę dopasowujemy do niej. Uważam nawet bardziej radykalnie że formę trzeba redukować do minimum, żeby przekaz był jak najbardziej wprost. Chociaż na początku studiów sam miałem wystawy klasycznej fotografii, a wszyscy chcieli, żebym się tym właśnie zajmował. Ale obaj dość szybko, już po pierwszym roku, zrozumieliśmy, że to nie o to chodzi.

Że klasyczna fotografia to za mało?

Nie dość, że to wszystko jest postkonceptualne, ale jeszcze elementem tej gry logicznej mogą być emocje. Twoje wnętrze, twoja autentyczność.

Opowiedz nam o pracy, która była przełomem.

Jak byliśmy na studiach, wszyscy eksperymentowali. Na zasadzie: zrobmy jakieś co dziwniejsze zdjęcia. I zrobiłem wtedy parę takich dziwnych, analitycznych czy medialnych cykli. Można powiedzieć, że to były popłuczyny po Warsztacie Formy Filmowej.

Czyli działania podobne do dokonań Robakowskiego, CZY Bruszewskiego z lat 70-tych, skoncentrowane na samej strukturze medium fotograficznego. Analizujące jego naturę. Czyniące z formy jaką posługuje się fotografia temat samego zdjęcia?

Czasami to było bardziej konceptualizujące, filozofujące, a czasami bliższe strukturalizmowi, jakieś triki, wymyślanie sztuczek. Wykładowcom się to podobało. Więc szukałem dalej. I któregoś razu, robiąc fotografię otworową, wsadziłem negatyw do czajnika. A że czajnik ma dziubek, nie tylko rejestrujesz to, co jest poza dziubkiem, ale też wnętrze tego dziubka, przez co tworzą się jakieś dziwne przestrzenie. Te triki zaczęły być takie łatwe, nic nie wnoszące, że zacząłem psuć te zdjęcia. Końcówka serii to były białe kartki. Zniszczone, niezaświecone. Wtedy dotarło do mnie, że te sztuczki to jakiś banał, który do niczego nie prowadzi.

A była taka praca, przy której zrozumiałeś, że to jest to? Że o to Ci właśnie chodzi w robieniu sztuki?

Zrobiłem zdjęcia pokoi z punktu widzenia telewizora, aparatem postawionym na odbiorniku. To były pokoje telewizyjne znajomych, moich wykładowców, mojej rodziny. Te zdjęcia miały pewne założenia np. źródłem światła jest telewizor. Brakowało mi w tym jednak emocji. Wtedy zrobiłem Love Song, czyli ten film ze śpiewaniem do kranu wyjącego. Wideo, w którym stoję na golasa i zmywam naczynia. Stoję na golasa, zmywam naczynia i wyje kran. Słysząc takie zawodzenie w rurach. A jak się kręci gałkami, woda zimna, woda ciepła, to można też trochę ten dźwięk modulować.

Oscylator hydrauliczny, tak?

Tak. No i śpiewałem do tego kranu, myjąc naczynia, podśpiewywałem, ale na koniec mi się nie podobało jak śpiewam i podłożyłem śpiew mojej dziewczyny. Czyli udamszczyłem mój głos.

Zgenderowałeś.

I tym sposobem zostałem klasykiem sztuki genderowej w Polsce. Słowo honoru, tak to się odbyło.

Wychodzi na to, że uprawianie sztuki jest bardzo łatwe. Tu czajnik, tu kran.

To był okres, kiedy uważałem się za gwiazdę. Alfa i omega po prostu. Czego nie dotknąłem, musiało być świetne. Wszystko pod wpływem Kuby Bąkowskiego, dodam. Bo myśmy się nawzajem nakręcali.

Porozmawiajmy teraz o pracy „Wyprawa do drugiego pokoju”. W jakich okolicznościach powstała? Co cię zainspirowało?

Nie wiem. Nie wiem, jak to powiedzieć. Pewnie w tekście do wystawy musiałem coś napisać, więc napisałem, że lęk przed podróżowaniem.

A masz ten lęk?

Sam nigdzie dalej bym nie pojechał. Mam w sobie strach przed kontaktem, na początku, z drugim człowiekiem, szczególnie jak dochodzi obcy język, obca kultura. Taki jest wariant oficjalny.

A nieoficjalny?

Bardziej nieoficjalny jest taki, że chociaż panicznie boję się jeździć, zawsze uwielbiałem fotografię podróżniczą. Marzyłem o tym, żeby być podróżnikiem. Czytałem książki podróżnicze, oglądałem atlasy, globusy. Całe dzieciństwo się tym właściwie zajmowałem.

Większość osób wychowanych w PRL-u ma poczucie, że możliwość swobodnego podróżowania jest wyjątkową wartością.

Możliwe. Ja jeszcze do tego miałem poważne problemy emocjonalne w dzieciństwie. Więc to wszystko było zaplątane w taki fantastyczny świat. National Geographic do dziś uwielbiam, nadal oglądam w telewizji. Tylko, że trzeba kiedyś wreszcie wyjechać zamiast oglądać.

Na niektórych zdjęciach to ty jesteś głównym bohaterem. Więc jest w tym element performance, grasz pewną rolę. Ciekawi mnie, na ile ten proces kontrolujesz, a na ile nie. Kiedy zdajesz sobie sprawę, że zrobiłeś błąd, a kiedy wiesz, że ten wykalkulowany gest, który zaplanowałeś, staje się gestem właściwym?

Nie wiem. Trochę sobie po prostu nie wyobrażałem nikogo innego. A może to był jakiś rodzaj autoterapii? Żeby nie zanudzać ludzi tym, jaki to jestem nieszczęśliwy i ile mi się strasznie złych rzeczy zdarzyło w życiu, próbowałem to przerobić na jakąś wizualność. Więc tylko i wyłącznie z czystego wstydu to robiłem. Oczywiście, najchętniej wprost bym wszystkim mówił, że świat jest okrutny, zły i zrobił mi krzywdę. Ale ponieważ ludzie nie chcą słuchać takich rzeczy za często, to robiłem prace, prosta sprawa.

Masz zatem dwie rzeczy, których użyjesz w tej pracy: energię performatywną i medium fotograficzne. I co dalej? Jak konstruujesz taki projekt?

Nie lubię fotografii, bardzo nie lubię fotografii, więc nie planuję tego jako projektu fotograficznego. Chyba, że on jest na tyle fajny, że mogę przestać o tym myśleć, jak o fotografii. Mamy miliardy zdjęć, nie ma żadnego innego medium, które byłoby tak powszechne. Więc żeby zrobić jakikolwiek projekt fotograficzny trzeba mieć naprawdę bardzo, bardzo, bardzo ważny powód. Ostatnia rzecz, jaka mi przychodzi do głowy, to zająć się fotografią. Już prędzej, chyba nawet...

Rzeźba?

Rzeźba niekoniecznie. Ale malarstwo? Nie, malarstwo też jednak nie.

Gra na flecie?

Gra na flecie? No nie. Wobec tego przedostatnie. Przedostatnie medium, jakie mi przyjdzie do głowy to będzie fotografia.

Ale jednak posługujesz się aparatem?

Bo nie umiem nic innego. Miałem już bardzo wiele różnych pomysłów na fotografię. Na przykład projektów, którzy później niezależnie zrobili inni ludzie. Choć wiadomo, że jakieś pomysły krążą i ktoś prędzej czy później je zrealizuje. I na przykład w tym czasie, kiedy Aneta i Janek zrobili te swoje plany mieszkalne (Plany, 2013 – red.) , ja robiłem moją pracę z pokojami telewizyjnymi i wymyśliłem coś podobnego. Tylko, że mi się tego nie chciało robić. Ponieważ ja po prostu nienawidzę fotografii. Albo to co zrobił Paweł Bownik z tymi montowanymi na nowo kwiatami (Disassembly, 2013 -red.), mnie przydarzyło się naprawdę w 2007, 2008, może 2009 r. Byłem na zdjęciach, fotografowałem taki pensjonat. Za kasę. I właściciel tego pensjonatu miał taką dziwną właściwość, że prawie do każdego pomieszczenia wrzucał dużo kwiatów. I te kwiaty zaczynały w którymś momencie padać. Więc z patyczków, ze sznureczków, głównie z wykałaczek, robiliśmy konstrukcje, żeby je podtrzymać. Śmieszne, coś w tym jest. Ale naprawdę nie chciało mi się tego robić jako projektu artystycznego.

Fotografowanie przestaje być intymne.

Przestaje to dla mnie być pasjonujące. Gdybym wymyślił te konstrukcje podtrzymujące kwiatki w innych okolicznościach niż przy realizacji zlecenia, być może by mnie to pociągnęło.

„Wyprawa do drugiego pokoju” to jednak fotografia.

Tak, bo jeśli coś ewidentnie wymaga fotografii i w żaden inny sposób się tego nie da zrobić, to użyję fotografii. Ale na pewno nie będzie tak, że wymyślę jakiś fotograficzny trik. Być może wymyślałbym jakiś trik w rzeźbie. I mógłbym próbować dosztukować do tego całą resztę, czyli uzyskać pewną kon-

cepcję do tego triku. Rzadko tak bywa, ale to się może zdarzyć. Na pewno nie będzie tak w fotografii. Tutaj muszę czuć, że mam jakiś istotny powód, żeby jej użyć.

W „Wyprawie” triki są. Projektujesz obraz na zastanę rzeczywistość na przykład na architekturę wnętrza. Miałeś jakiś powód, żeby tego użyć.

Cóż, wydawało mi się, że to jest właściwe użycie projekcji. Nie umiałbym sobie wyobrazić lepszego jego użycia.

Zastanówmy się przez chwilę nad tym, co tutaj mamy. Jest konkretne wnętrze. I tak było od początku?

Zawsze moje mieszkanie.

Mamy zdjęcia z National Geographic, zdjęcia podróżnicze w formie rzucanych w tę przestrzeń slajdów . Rozumiem, że chodziło o to, żeby było jak najbardziej egzotycznie?

Nie, nie. Dobór jest raczej przestrzenny. Mam stertę National Geographic, kilkaset numerów. Mam to moje mieszkanie. I teraz biorę zdjęcia i zaczynam wybierać. Muszą być podróżnicze i nie mogą się powtarzać. Czyli kowbojów już mam, Eskimosów już mam, coś tam na wodzie już mam.

Papuasów nie mam i nie mam zielonego, więc biorę dżunglę z Papuasami.

Tak. Tematyka to jest jedno, ale jeszcze ważniejszy powód jest taki, że to konkretne zdjęcie musi się wpisać w moje pomieszczenie. Czyli powód czysto przestrzenny.

Więc najpierw jest przestrzeń mieszkania i dopiero potem szukanie zdjęcia do tej przestrzeni?

Tak. Chodzę po tym mieszkaniu i wyobrażam sobie, gdzie coś mogłoby zagrać z przestrzenią. Tu są drzwi. A za tymi drzwiami coś widać. Więc szukam zdjęcia, które mogę na to rzucić. Na przykład takiego, na którym są dwie osoby. Wtedy przestrzeń je rozbije. Ktoś będzie bliżej, a ktoś dalej. Z połączonych staną się oddzieleni.

To mocno formalne myślenie o obrazie.

Ta praca to jeden wielki formalizm. Więc realizacja nie jest wcale taka łatwa.

Domyślam się.

Chodzę po mieszkaniu i wyszukuję przestrzenie. Albo jakieś znaczące elementy. O, tu mam na przykład taką plamę na ścianie, która wygląda trochę jak jakiś kontynent. Być może mógłbym dorzucić obok coś, co z tym zagra? Bo tu kontynent, a tu coś z podróżami. Więc ja takimi kategoriami myślę. Przestrzeń plus detale. Ale głównie przestrzeń. Czyli skala, coś, co się może w nią wpisać. Jeśli mam na podłodze materac, to mogę go przesunąć ze dwa metry, nie musi być dokładnie w tym samym miejscu. I na tym materacu ktoś mógłby leżeć. Tylko że ten ktoś mógłby być wyprojektowany, mógłby być na wyświetlanym slajdzie, a materac będzie prawdziwy.

Może być tratwą na przykład.

Może być tratwą. Tylko muszę znaleźć powód do tego, żeby to się zgrało. Przestrzeń nie jest jedynym powodem. Jest punktem wyjścia. Do tego muszę znaleźć jakieś znaczenia. Niech to będzie tratwa, ktoś na niej płynie. A obok na ścianie, mam akurat oparty kijek, który może wyglądać jak wiosło. Czyli jeden element jest przestrzenny, a drugi znaczeniowy. Tak jest ta praca konstruowana. No i skala oczywiście. Tutaj jest kluczowa.

Ale to już kwestia formalna.

To część myślenia o przestrzeni. Bo chociaż znalazłem naprawdę bardzo dużo fajnych zdjęć w tych numerach National Geographic, nie mogę ich użyć ze względu na skalę. Nawet jeżeli wytnę detal. Albo zrobię reprodukcję z większej odległości. Bo zazwyczaj robię reprodukcje tak, że to jest samo gazetowe zdjęcie z jakąś ramką i napisikiem, a czasami muszę się cofnąć z aparatem. Wtedy napisów jest więcej. Ale skala mi bardziej pasuje. Na ogół staram się zresztą tak zrobić reprodukcje, żeby były też jakieś napisy. Żeby się czuło, że to jest...

Że to jest z gazety.

Tak samo z taśmą klejącą. Widać, że sklepiłem stronnicę, żeby mieć reprodukcję.

Na zdjęciach jesteś też ty sam. Czy po to, żeby nadać im skalę?

Wszystko musi się zgadzać. To, co wyprojektowane i przestrzeń, w której to się odbywa. Przy czym ta przestrzeń realna, czyli mój pokój, zawsze będzie dopasowana do mnie. Trzeba jeszcze do tej skali sprowadzić tę przestrzeń wyprojektowaną. Choć nie twierdzę, że to się udaje w stu procentach. Wiadomo. Nie wszystko jesteś w stanie zgrać. Tam czasami by było fajniej, żeby ta wyprojektowana dziewczyna miała te dziesięć centymetrów więcej. Ale czasami się to nie udaje.

Ze względu na możliwości przestrzenne.

Weź pod uwagę, że rzutnik miał szerokokątny obiektyw, który ma swoje ograniczenia. Nie miałem wtedy porządnego szerokokątnego obiektywu. Kupiłem więc szeroki kąt, a nie taki super szeroki kąt. I wzięłem nasadkę od kamery wideo. Która mi oczywiście zepsuła ten obraz. Ale się z tym pogodziłem. Teraz bym pewnie kupił sprzęt na wypasie. Bo od kiedy zaczął dominować rynek prywatnych galerii, wszystko musi być na wypasie. A ja jestem jednak z punkowego pokolenia. U mnie nie musiało być na wypasie. Nawet lubiłem, jak coś jest, podarte, źle zrobione. Punkowe. A teraz jak bym robił ten projekt, to pewnie już bym sobie kupił jedyny najlepszy obiektyw do rzutnika do slajdów.

A Twoja obecność w tym pokoju? Czy ona jeszcze bardziej prywatyzowała przestrzeń?

To też. Ale jest również dodatkowym elementem, który można zgrać. Zrobić coś głupiego albo nawet coś zwykłego, co w kontekście całego projektu staje zabawne albo niezwykłe.

A jak to wygląda od strony technicznej? Rzucasz slajd na dany fragment mieszkania, a potem robisz zdjęcie tej przestrzeni, które też koniec końców będzie slajdem?

Najpierw robię na slajdzie reprodukcję zdjęcia z gazety National Geographic. Wyobrażam sobie, co może zafunkcjonować. Pewnie mógłbym robić sobie jakieś cyfrowe próbki i chodzić po mieszkaniu z rzutnikiem cyfrowym. Zrezygnowałem jednak z tego etapu dosyć świadomie. Przez co więcej czasu

tracę na robienie slajdów. Ale ten zachwyty, którego doświadczam, jak chodzę z rzutnikiem analogowym... Jak bym stracił tę niespodziankę, straciłbym wszystko.

Stało by to się „cool” projektem, zrealizowanym z dużym budżetem.

Tak, wszystko by było wtedy takie, że nic tylko usiąść i robić. A tak to mam z tego radochę. Łączę z tym rzutnikiem po domu, w nocy oczywiście, żeby było ciemno. Czasami wychodzę z nim na klatkę schodową.

„A tu mieszka taki dziwny pan” – mówią potem sąsiedzi. A co się dzieje później?

Najpierw są analogowe slajdy, potem ten slajd wsadzam do rzutnika, rzutuję go na ścianę. I latam z tym rzutnikiem, bo się okaże, że czasami jest okay, tam gdzie sobie go wyobrażałem, a czasami jest nie okay. Po próbnej projekcji odrzucam tak z 80 proc. tych reprodukcji. No nie dałem rady nigdzie tego przypasować. Ale te 20 proc. próbuję ustawić. Z czego pewnie połowę albo nawet tylko jedną trzecią wykorzystuję. Tak to mniej więcej wygląda. Czyli ustawiam, wyobrażam sobie, co by tam można było dostawić. Staram się nie przynosić żadnych rekwizytów. Kiedyś do zdjęć wypożyczałem jakieś ciuchy – na przykład kapelusz takiego gościa, który tam w Afryce na sawannie może się znaleźć. Teraz już tego nie robię.

Czyli dobrze rozumiem, ten projekt cały czas trwa, tak?

Za każdym razem, jak jakaś galeria chce to pokazać, mówię: dobrze, ale pod warunkiem, że dacie mi dwa tysiące na produkcję, ha ha ha.

I co dalej? Masz już wybraną przestrzeń, rzutnik ustawieś.

Zmapowałem.

Stawiasz aparat za rzutnikiem, tak?

Stawiam mniej więcej w tym samym miejscu.

A kiedy zapada decyzja, że ty sam stajesz do zdjęcia przy tej reprodukcji?

Bo zdarza się tak, że się nie pojawiaasz, prawda?

Czasem od razu to zakładam. Na przykład jedno ze zdjęć było takie, że na ekran mojego starego, oldschoolowego iMaca rzuciłem slajd z górą Fudzi. Zrobiłem taką komputerową tapetę, tylko analogową. Czyli reprodukcja projektowana jest na ekran, ale oczywiście tak, żeby widz wiedział, o co chodzi - nie jest zbyt dokładnie dopasowana, trochę wychodzi poza komputer i wpada na ścianę. Tak że zdarzają się takie zdjęcia, na których mnie nie ma.

Włączasz projektor, ustawiasz, wchodzisz w kadr albo nie. I co dalej? Znowu robisz slajd z tej reprodukcji w konkretnej przestrzeni?

Nie, robię zdjęcie cyfrowe. Czyli mam plik, który oczywiście wymaga olbrzymiej obróbki, bo kontrast się nie zgadza, kolor się nie zgadza.

A jak zdjęcie cyfrowe jest już obrobione?

Jak już sobie uzbieram trochę tych plików cyfrowych to zanoszę je do naświetlania na slajd. I tyle. Czyli mamy slajd, potem plik cyfrowy i na końcu znowu slajd. Więc muszę zadbać o to, żeby wyglądało wiarygodnie, tak jak bym to od razu zrobił na slajdzie nie używając po drodze aparatu cyfrowego.

W którym momencie uznajesz, że projekt jest skończony?

Wydaje mi się, że on się skończy wtedy, kiedy ja naprawdę zacznę podróżować. I nie będzie mi to do niczego potrzebne po prostu. Nie będę musiał projektować tych swoich wyobrażeń.

Sam projekt nie jest skończony, ale chodzi mi o poszczególne prace. O ten moment, kiedy wiesz, że już jest ta decyzja, że to ustawienie zadziała i przechodzisz do zrobienia zdjęcia. Czy ten moment jest wychwytywalny, czy polegasz na intuicji?

Jest jak najbardziej wychwytywalny. Gołym okiem widzisz, czy ta przestrzeń działa, czy nie. Albo czy jej dużo brakuje, żeby zadziałało, czy nie. I co możesz zrobić, żeby to wspomóc. Wtedy ustawiasz aparat, robisz te dwieście zdjęć po to, żeby to jedno było najlepsze. Pojawia się przecież mnóstwo problemów technicznych. Trzeba się dobrze wpasować w wybraną przestrzeń. Trzeba zrobić tak, żeby to wyglądało naturalnie. Zdjęcie, wiadomo, musi być ostre i nieporuszone. A czasy naświetlania są bardzo długie, bo jest w cholewę ciemno. I tak dalej, i tak dalej. Więc szczerze mówiąc bardzo rzadko mi się

zdarza robić fotkę samemu. Zawsze mam kogoś do pomocy. Bo nie wyobrażam sobie, że ustawiam samowyzwalacz i latam tam i z powrotem. To trzeba przecież precyzyjnie kontrolować.

A w jaki sposób się ta praca zmieniała w czasie realizacji?

Na początku to wyobrażenie było dosyć dosłowne, czyli że ja tam jestem w tej Afryce. Dosłowne i takie reklamowate. Z zrobieniem min i z lekkim przegięciem. Potem przestałem się przebierać i zacząłem akceptować to, że siedzę w tym metrze w Chicago...

W piżamie.

W piżamie na przykład. Albo że widać mi tylko kawałek nogi. I ta noga jest z nieznanych powodów bosa. Czyli zacząłem akceptować tę niewiarygodność. To był chyba najlepszy etap tej pracy. Najbardziej z serca. I jednocześnie dość ponury. Bo było widać, że mnie wcale w tych wszystkich miejscach nie ma. Tylko jestem tutaj i aż tak dobrze się tymi „wyprawami” nie bawię. A teraz trwa trzeci etap, który zaczął się przy okazji wystawy w Zachęcie. I czeka na realizację, bo jak za razie to tylko taki pomysł, który będzie to eksploatował w bardziej symboliczny, konceptualizujący sposób. Może mnie tam w ogóle nie być, prawda? Projekcja tej góry na ekran iMaca była jakimś takim początkiem. Być może się okaże, że ten trzeci etap w ogóle wykończy tą pracę i że dalej już nic się nie da z nią zrobić.

I pojedziesz na wczasy.

Wtedy rzeczywiście gdzieś pojedę.

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.