

Z Emilią Kabakov rozmawiają  
Krzysztof Cichoń, Jan Morawicki i Ivan Petrov

Krzysztof Cichoń: Na początku chciałbym zapytać, którą już wystawę otwiera Pani w bieżącym roku?

Emilia Kabakov: To trochę dziwne pytanie. Jakoś nie mogę policzyć, która to wystawa - jest początek roku, więc to pierwsza wystawa.

K.C.: A ile takich wystaw jeszcze Pani otworzy?

E.K.: Powiem jak jest zawsze - mamy około 40 wystaw w roku. Zarówno grupowych, jak i indywidualnych. Ale robimy też różne inne rzeczy - projekty, wnętrza, pracujemy z teatrem, z operą.

K.C.: Czy Pani się denerwuje przed rozpoczęciem wystawy? Czy otwarcie jest ekscytujące?

E.K.: Samo otwarcie nie, ale wystawa - owszem.

K.C.: Wydaje mi się, że to, co Państwo robią, zawsze bazuje na pamięci miejsca, pamięci życia w Związku Radzieckim...

E.K.: Nie, nie zawsze. Niestety, większość odbiorców kieruje się tylko tym, co widzieli na samym początku - tymi mieszkaniami komunalnymi, naszymi starymi pracami. A oprócz tego mamy przecież ogromną ilość prac związanych z tematem utopii...

K.C.: Ale mieszkanie komunalne to również utopia... antyutopia.

E.K.: Cały Związek Radziecki to utopia, sama idea komunizmu, socjalizmu to utopia. Ale to jest bardziej związane z utopijną ideą szczęśliwego życia ludzi, która się nie sprawdziła. A utopia jako taka, którą teraz się zajmujemy, to np. idea snu, co związane jest z koncepcją Mielnikowa, który zbudował Muzeum Snu - to już jest coś innego. To się wiąże z Londynem, ze znajdującym się w parku Muzeum i różnymi stanami świadomości, kiedy człowiek jest na jawie lub śpi. Mamy mnóstwo prac, które nie są związane ze starą ideą życia radzieckiego. Kiedy Ilya wyjechał z ZSRR, myślał, że zawsze będzie pracował z tym tematem. Mniej więcej 8-9 lat później zainteresowanie tym tematem stopniowo zaczęło się zmniejszać. Powiedziałabym, że obecnie - w pewnym sensie - następuje powrót do idei konceptualizmu, do idei przestrzeni, głębokości białej przestrzeni.

K.C.: Chciałbym zadać jeszcze takie pytanie: po co w ogóle jest potrzebny artysta we współczesnym świecie?

E.K.: Mogę odpowiedzieć tylko w sposób banalny - nie po co jest potrzebny artysta, ale po co w ogóle jest potrzebna sztuka.

K.C.: A po co jest potrzebna sztuka?

E.K.: A Pan może na to pytanie odpowiedzieć? Ja się nie ośmielę... Myślę, że nie trzeba odpowiadać na takie pytanie. Po prostu są rzeczy, które różnią nas od zwierząt, a sztuka jest jedną z tych rzeczy.

Ivan Petrov: Czy ten nowy kierunek twórczości Ilyi Kabakova, nie związany z tematyką radziecką, odbierany jest przez pryzmat poprzedniego okresu?

E.K.: Odbierany przez kogo?

I.P.: Może są jakieś komentarze podczas wystaw? Być może wszyscy stale oczekują tego samego - powrotu do rzeczywistości radzieckiej?

E.K.: Dobre pytanie. Bywa i tak, i tak. Są ludzie, którzy się dziwią, że stale się zmieniamy, że robimy coś nowego. Są osoby, którym to się podoba, ale też są tacy, którzy nas za to nie znoszą. Mamy jedną kolekcjonerkę, która mówi: „Ja was nienawidzę. Tylko zdążę się przyzwyczaić i zrozumieć, co robicie, a wy już się zmieniacie i zaczynacie wszystko od początku. Ja nie mam na to czasu!”. Standard na Zachodzie jest taki, że artysta wybiera określony temat i pracuje z nim lub z jego elementami przez całe życie. Myślę, że tutaj działa system rynku - artysta jest rozpoznawany, jego cechy są znane. To jest bardzo wygodne dla kolekcjonerów i dla promocji artysty. Artysta, który pracuje tak, jak pracujemy my to ktoś bardzo często trudny do zrozumie-

nia, nie do zaakceptowania i to stanowi problem przy sprzedaży prac. Kiedy artysta stale nie jest kojarzony i rozpoznawany, to lepiej łatwiej jest sprowadzić go do jakiegoś jednego tematu - Kabakova na przykład zawsze się „sprowadza” do mieszkań komunalnych.

I.P.: Wychodzi na to, że odbiór zarówno sztuki, jak i rzeczywistości zatrzymał się na poziomie tych mieszkań komunalnych, a to, co następuje później - może w ogóle już nie interesuje większości...

E.K.: Nie powiedziałabym, że nie interesuje. Na przykład prace z dużą ilością postaci, które już nie dotyczą rzeczywistości radzieckiej, to bardzo interesujący temat. Robimy wiele takich wystaw i kolekcjonerzy mają wprawę w ich oglądaniu. A przecież z instalacjami zawsze są problemy. Teraz zrobiliśmy Dom Snu - budzi duże zainteresowanie, chociaż wystawa nie ma nic wspólnego ze Związkiem Radzieckim, jest zupełnie neutralna.

I.P.: Czy odbiór tej sztuki na Zachodzie, różni się od odbioru w Rosji?

E.K.: Oczywiście, że się różni. Nawet jeśli zaczniemy od początku, od mieszkań komunalnych. Prace te są jak metafora życia. One nie mają zupełnie nic wspólnego z realnym życiem. To jest tak naprawdę fantazjowanie artysty o rzeczywistości. I w tej metaforze można przekazać bardzo wiele pojęć... w tym również o życiu radzieckim. Zachód odbiera to albo na bardzo wysokim poziomie -jako metaforę, albo na bardzo niskim - jako coś etnicznego. Tutaj trzeba zawsze być ostrożnym. Wschód sądzi na ogół, że Kabakov wykorzystał materiał i problemy naszego życia, i na tym wyłynął. Nawet niedawno zadano mi takie pytanie: „Czy to prawda, że pierestrojka stworzyła Kabakova?”. Trzeba zacząć od tego, że Kabakov pracował już przed pierestrojką, był tym Kabakovem w moskiewskim kręgu konceptualistów, a po tym jak już pierestrojka się dawno skończyła - nadal pracował. To jest artysta, który pracuje na bazie fantazji, czego wielu nie rozumie. Nie tylko na podstawie rzeczywistości, polityki, ironii... To wszystko zostaje przetworzone przez fantazję.

I.P.: Czyli jest to bardzo dosłowny odbiór tej sztuki.

E.K.: Bardzo często jest właśnie tak. Mieliśmy nawet sytuacje skandaliczne, kiedy podczas wystawy Rosjanie wstawali i krzyczeli: „My nie mieszkamy w toaletach! Czemu wsadziliście nas do toalety?!”. Nie mieszkamy w toaletach, to oczywiste, nikt nie mieszka... I my tłumaczymy, że toaleta to metafora: tak, mieszkamy w toalecie, bardzo komfortowo, ciepło, przytulnie, tam utworzony jest taki mały, przytulny światek. „Nie - mówią - nie mieszkamy w toalecie”. I nie wiadomo, co odpowiedzieć.

I.P.: Po prostu dyskusja dotyczy w tym wypadku nie sztuki, a rzeczywistości.

E.K.: Tak, oni nie rozumieją tego od strony artystycznej.

Jan Morawicki: Mają Państwo doświadczenie wystaw w Rosji, w Ermitażu, na przykład...

E.K.: To był eksperyment.

J.M.: W związku z tym mam pytanie o perspektywę współczesnej sztuki w odniesieniu do Rosji i Europy Wschodniej. Oczywiście jest, że w odróżnieniu od Zachodu, istniały tam problemy związane z rzeczywistością polityczną. Jak jest teraz, czy są jakieś perspektywy? Perspektywy odbioru sztuki i perspektywy pracy artysty?

E.K.: Można być optymistą, można być pesymistą. Można powiedzieć, że są perspektywy i że ich nie ma. Zależy, na jakiej pozycji się stoi. W tym wypadku mogę przedstawić swój punkt widzenia, ponieważ Ilyi nie ma tutaj i nie mogę mówić za niego. Moim zdaniem wcześniej perspektywy sztuki były bardzo szczególne. Rosyjsko-radziecka sztuka okresu, kiedy Ilya tam pracował, to była (niestety lub na szczęście) sztuka mieszkania. Powstawała w mieszkaniu, była wystawiana w mieszkaniu. Podświadomie zorientowana była na przestrzeń i sytuację mieszkania. I dlatego,

jeżeli ją wystawiać, to, aby mieć sukces, trzeba znaleźć podobną sytuację - pokazywać ją w mieszkaniu, jako instalację. Nawet jeśli to są obrazy lub obiekty. W muzeach mało kto z tych artystów wypada naprawdę dobrze. Jak tylko wieszasz takie obrazy na zbyt dużej ścianie to katastrofa - ja sama kilka razy tak wpadłam, zrobiłam taką wystawę i okazało się, że trzeba przewieszać. W tych pracach jest intymność, domowa atmosfera. Powiedzmy, że można grać w piłkę na podwórku i na stadionie. Jeśli grasz na podwórku - jesteś tam pierwszym graczem, ale jeśli wypuszczą cię na stadion, to wcale nie oznacza, że możesz tam grać, że będziesz dobrze strzelał. Dzisiejsza sytuacja... ciężko powiedzieć. Są dobrzy artyści, ale na ile dobrzy - czas pokaże. To, co oglądaliśmy ostatnio - nie będę podawała nazwisk - to takie zabawianie się, jakby cały kraj błaznował. My wszyscy się bawimy. I oni też prowadzą tę grę z politykami, z sytuacją, tam są pieniądze, tam są jakieś dziwne elementy współczesnego bytu, który w rzeczywistości słabo znamy, ponieważ tam nie jeździmy. To, co zrobiliśmy w Sankt Petersburgu to rzecz unikalna, to była swoista sonda. Muzeum Guggenheima przedstawiało Kabakova w Ermitażu. Zachód przywiózł rosyjskiego malarza do Rosji - to sytuacja nienaturalna. Z tego powodu było troszkę nie tak, oczywiście... Szliśmy po ulicach jak gwiazdy rockowe, za nami tłumy... Dlatego nie możemy powiedzieć, jaka naprawdę jest sytuacja sztuki w Rosji. Oczywiście, jakieś wystawy się odbywają. Czy to jest rzeczywiste zainteresowanie sztuką, czy raczej zainteresowanie towarzystwem - nie mogę powiedzieć, tylko przyszłość pokaże. Ale są też bardzo dobre prace, są.

J.M.: Artyści Zachodu i przede wszystkim Kabakov odbierani są w Rosji (Pani już częściowo odpowiedziała na to pytanie, ale chciałbym uściślić) jako artyści właśnie zachodni czy jednak jako rosyjscy? Czy jest to sztuka rosyjska, ale przywieziona z Zachodu?

E.K.: To jest oczywiście rosyjskie. W Rosji - rosyjskie. To zabawna sytuacja. Ja też mogę zapytać: jak Panowie odbierają Kabakova? Jako rosyjskiego artystę czy jako zachodniego? Czy jako zachodniego, któremu się powiodło na Zachodzie?

K.C.: Jako rosyjskiego artystę, który osiągnął sukces na Zachodzie.

E.K.: Tak samo w Rosji. I na Zachodzie tak samo. Pozostaje się artystą rosyjskim. To bardzo dziwna sytuacja, ponieważ znamy ogromną ilość artystów, rosyjskich artystów i innych, którzy przyjechali na Zachód, do Stanów i zostali artystami amerykańskimi. Czy mówią o Chagallu, że to artysta rosyjski? Nie. Kandinsky? Tak, chociaż w rzeczywistości on przeżył całe swoje życie zagranicą. Ale, być może Panowie wiedzą, przez wiele lat w Rosji, wystawiając Kandinskiego, pisali: „artysta francuski”, a nie „rosyjski”. Tylko, kiedy zrozumieli, że to jest znakomitość i dobrze byłoby go mieć u siebie, w swojej historii sztuki, zaczęli pisać „rosyjski”. Amerykanie piszą tak: „Artysta amerykański urodzony w Rosji”, ale zazwyczaj zaczynają tak pisać, kiedy artysta już nie żyje, podczas gdy on przecież przeżył prawie całe życie na Zachodzie. Mamy wielu takich artystów.

I.P.: Dobrze, ale czy taki odbiór związany jest wyłącznie z tematyką twórczości?

E.K.: To nie jest z tym związane.

I.P.: Z czego wobec tego wynika różnica w odbiorze?

E.K.: W Rosji czy na Zachodzie?

I.P.: I w Rosji, i na Zachodzie. Z tego, co Pani mówi, artysta Ilya Kabakov wszędzie jest postrzegany jako artysta rosyjski, który osiągnął sukces na Zachodzie. Ale jednocześnie porównała go Pani do artystów, którzy są odbierani inaczej. Od czego to zależy?

E.K.: Myślę, że na początku, kiedy artysta żyje, każdy kojarzy go z tym miejscem, w którym się urodził. My nawet dostajemy jakieś biografie, wydrukowane w katalogach, czasopismach, gdzie jest napisane „artysta ukraiński”. Ponieważ (on się z tym nie afiszuje) Ilya się urodził na

Ukrainie, ale mieszkał w Moskwie. Całe życie, od siódmego roku życia w Moskwie, czyli jest to właściwie konceptualizm moskiewski - co ma wspólnego z Ukrainą? Na Ukrainie nie ma i nie było współczesnej sztuki. Ale niezależnie od tego Zachód patrzy tak: urodziłeś się w Szanghaju - jesteś artystą chińskim. Tak, w rzeczywistości możesz być Rosjaninem, ale skoro urodziłeś się w Szanghaju - jesteś Chińczykiem. Tak jest, póki artysta żyje. A kiedy umiera, wydaje mi się, że zaczynają patrzeć, czy to jest wygodne - wpisać tego artystę do swojej historii sztuki. Teraz Kabakov oficjalnie należy do zachodniej historii sztuki. Jeśli się weźmie podręcznik sztuki zachodniej, sztuki światowej, tam widnieje: „Ilya Kabakov, urodził się w Rosji, robił to i tamto...”, ale już nie jest napisane - „artysta rosyjski”, napisane jest „urodził się w Rosji czy tam w ZSRR”. Na Zachodzie, kiedy prezentują Kabakova na jakiejś wystawie, mówią: „Rosyjski malarz mieszkający na Long Island”. To jest bardzo specyficzne - wskazują na miejsce, gdzie obecnie mieszkamy. W Rosji mówią po prostu - Ilya Kabakov. I zakłada się, że my wiemy, kim on jest i co robi. Czyli jak gdzie jest wygodniej. Dalej już pracuje sama sytuacja historyczna.

K.C.: Nie narodowość jest ważna, a sukces... Czy mają Państwo jeszcze czas, żeby robić jakieś prywatne spotkania, żeby w kręgu przyjaciół czytać albumy? Czy jest to teraz niemożliwe?

E.K.: Dlaczego? Wszystko jest możliwe. Czas człowieka należy do niego. Robimy spotkania bardzo rzadko, ale robimy, choć potrzebne jest w takim wypadku bardzo małe audytorium. Różnica pomiędzy tym, jak się czytało te albumy w Związku Radzieckim i jak się je czyta na Zachodzie, jest duża ze względu na czas. Dlaczego? Sytuacja lat 70. to sytuacja martwa, sytuacja zastoju. Ludzie mieli dużo wolnego czasu - przed nimi życie, które nigdzie nie prowadzi. Czy się spędzi 30 godzin, czytając i wychodzą tylko na chwilę, czy 5 - nie ma żadnego znaczenia. Ten sam czas rzeczywistego obcowania ze sztuką. Na Zachodzie sytuacja jest inna. Nikt nie ma czasu. My zawsze mówimy, że człowiek na Zachodzie zawsze reaguje tylko na nazwiska, lecz nie widzi obrazów. Van Gogha może i widzi, ale chyba nie widzi też, dlatego że zauważa tylko napisaną na obrazie kwotę, za którą został on sprzedany. Dlatego czytanie albumów limitowane jest w takiej sytuacji przez czas. My wiemy bardzo dokładnie - na czytanie albumów możemy przeznaczyć maksymalnie dwie godziny, dlatego że widz po prostu nie wysiedzi dłużej. Jakim by nie był świetnym i wyrafinowanym widzem - dwie godziny będzie siedział, a potem zacznie się denerwować, że gdzieś musi iść, że coś mu się pali. I nawet jeśli to spotkanie w restauracji - będzie musiał już biec. Dlatego czasem nawet z przyjaciółmi siadamy i czytamy nie więcej niż trzy albumy. Tak robiliśmy. Czytamy we dwoje - po rosyjsku i po angielsku, z obu stron albumu. Ilya kartkuje, ja czytam, czasami na odwrót. Robimy to oczywiście dla nas.

K.C.: Wydaje mi się, że albumy Kabakova, czytanie albumów, to jest gatunek literacki, a nie gatunek sztuki. Jest to bardzo specyficzne i trudno zrozumiałe na Zachodzie, tam ludzie nigdy nie mieli czasu. Czytanie w kręgu przyjaciół - to kategoria geograficzna.

E.K.: Z jednej strony ma Pan rację. Albumy wykorzystują narrację, ale nie tylko literacką, lecz również wizualną. Jeśli się uważnie spojrzy na te albumy to tekst napisany ręcznie - to jest część obrazu. Nie można wziąć tylko obrazu, oddzielić go od tekstu, bo wszystko razem jest wizualne. Na początku albumy były pomyślane jako obrazki z tekstem. Teksty wykorzystywane są w pracach na papierze od dawna. Zaczęło się to w latach 20., we Francji. W tym wypadku jest narracja, jest historia, są postacie. Dlatego widz powinien mieć czas, żeby obejrzeć i przeczytać albumy. Albumy, choć i nie takich wielkich rozmiarów, robione były od dawna i przez wielu artystów. Teraz nie przypomnę sobie, ale widziałam je na wystawach sztuki lat 20., 30. i 40. Nieduże, ale zawsze jest tekst i jest obraz. Nie zawsze tekst jest sztuką wizualną, czasami jest tam zwykła narracja, ale bardzo często tekst był zrobiony sam dla siebie, dla czystej wizualności.

K.C.: Czy Kabakova odbierano na Zachodzie jako twórcę komiksów?

E.K.: Nie.

K.C.: Nigdy?

E.K.: Absolutnie nigdy. Ironię zawsze rozumieli dobrze. Zawsze rozumieli tę ukrytą kpinę i wszystko, co w niej zawarte - filozofię, koncept. Nigdy jako komiks.

I.P.: Pani mówiła o postrzeganiu Kabakova jako artysty rosyjskiego, a jak on sam siebie odbiera?

E.K.: Ilya ma bardzo szczególne cechy, o których mało ludzi wie. Ponieważ on jest praktycznie wychowankiem domu dziecka. Szkoła, w której się uczył - to był dom dziecka. On nie jest człowiekiem domowym. Kultura zawsze była dla niego tym czymś nieosiągalnym i boskim, czymś do czego dążył i co jest kryterium wszystkiego, co robi. Określony poziom kultury. To jest morze kultury, w którym on bez przerwy przebywa i z którego nigdy nie wychodzi. Czy są to książki, które czyta, czy rozmowy w domu. To jest człowiek, który nie chce, nie interesuje się, nie może nawet wejść w codzienność. On może wejść w nią z konieczności, ale z takim cierpieniem, że lepiej jest go tam nie wpuszczać. I tego nikt nie rozumie. Zawsze mnie to dziwiło, a znam go przecież całe życie, że nawet najbliżsi przyjaciele odbierali go jako... (ponieważ on jest człowiekiem bardzo ironicznym, sam z siebie stale się śmieje)... z jednej strony jako utalentowanego człowieka, a z drugiej - jako człowieka, który bardzo dąży do sukcesu i nastawiony jest na jego osiągnięcie. W rzeczywistości tak nie jest. To było bardzo ciekawe, że spędziwszy z nim tak wiele lat, znając go tak dobrze, tak naprawdę można go nie znać. Co się tyczy tego, że on tak ukrywa, kim jest w rzeczywistości - myślę, że to skutek wychowania w tej szkole. Żeby przeżyć, trzeba być jak wymyślona postać. I to pozostało na całe życie. On całemu światu pokazuje tę postać, która w danej sytuacji pomoże mu przeżyć, uratuje go. Prawdziwy Kabakov jest troszkę inny...

J.M.: Przy tworzeniu swoich prac Kabakov jest zorientowany na swoje doświadczenie - zarówno doświadczenie życia w ZSRR, jak i na Zachodzie - czy też korzysta z archiwów? Z czego powstają te prace?

E.K.: Z fantazji. I jak już powiedziałam - z historii sztuki. To jest zawsze orientacja na muzealną ścianę, na to miejsce - czy jest to obraz, czy instalacja - które ta praca zajmie w szeregu innych prac w historii sztuki. Na pewno tak właśnie jest i to odróżnia go od innych artystów. On tworzy pracę nie dla siebie, ale dla widza. Kiedy na przykład razem pracujemy nad instalacjami, nie zdarzyło się, żebym przyszła i powiedziała: podoba mi się bądź żeby on to powiedział. Zawsze planujemy sytuację, że wejdzie ktoś inny. I być może ten inny zupełnie nic nie wie, albo też wie bardzo dużo. Trzeba przewidzieć wszystkie poziomy odbioru dzieła - poziom widza zupełnie nie wiedzącego, co się dzieje w pomieszczeniu, do którego za chwilę wejdzie i zobaczy nie wiadomo co, i poziom osoby, która widziała już wszystko, która historię sztuki i rozmaite rozwiązania wizualne ma w oczach i w głowie.

J.M.: A na ile jest możliwa taka komunikacja pomiędzy profesjonalistą, historykiem sztuki, człowiekiem przygotowanym i osobą, która przyszła z ulicy, możliwe, że w ogóle po raz pierwszy usłyszała o Kabakowie?

E.K.: Możliwa. Można bardzo dobrze przewidzieć wszystkie poziomy odbioru pracy, jeżeli jesteś zorientowany na innego, a nie na siebie. Dlatego że bywają osoby, które wejdą, powiedzmy do Toalety, i zobaczą bardzo ciężkie warunki życia. Mieliśmy Kubańczyka, który wszedł i zaczął płakać: „Moja babcia miała taką samą toaletę”. Był też inny widz, który wszedł i mówi: „Przecież to jest rewelacyjne przedstawienie tego, co osobiste i znajduje się w przestrzeni publicznej”. Postawienie takiej Toalety, kiedy człowiek tam wchodzi i oczekuje publicznej przestrzeni to-

alety, a okazuje się, że tam mieszkają ludzie! Tu jest dysonans, szok. I to na ogromnej wystawie publicznej. I trzeba te rozgraniczenia dobrze znać, rozumieć metaforę.

J.M.: Pani już powiedziała, że wystawy są odbierane różnie, co jest naturalne. Które reakcje były najbardziej nieoczekiwane, rzeczywiście były niespodzianką? Kiedy osoba przychodzi i mówi coś, i Państwo sobie myślą: „Nie zastanawialiśmy się nad tym, ale może to jest to...”.

E.K.: Na przykład nigdy nie myślałam, że można do tego stopnia prymitywnie odbierać sztukę, żeby powiedzieć: „My nie mieszkamy w toaletach”. Nigdy. Albo na przykład Siedzący w szafie Primakow. Kiedy przychodzi widz i pyta: „Czy pan w dzieciństwie siedział w szafie?” Przecież to idiotyczne! Są oczywiście różne reakcje. My też różnie na nie reagujemy.

I.P.: Na początku naszej rozmowy powiedziała Pani o ewolucji tematyki w twórczości Ilyi Kabakova. A jeśli mówić o stylu artystycznym, o jakichś rozwiązaniach technicznych, to czy w tym zakresie widać ewolucję?

E.K.: Oczywiście, ogromną. Kabakov zaczynał od malowania, od obrazów, a instalacje zaczął robić już w Moskwie w 1984 roku - pierwsza instalacja została przygotowana w moskiewskiej pracowni. Ale im dalej, tym bardziej się chce oswajać nowe przestrzenie. Te pomysły są coraz większe. One jeszcze bardziej nawiązują, może nawet bardziej niż kiedyś, do historii sztuki, do prac innych. Idea jest taka: założmy, że rosyjska sztuka poszła nie drogą Malewicza i Kandinskiego, a na przykład drogą Rosenthala, który był uczniem Malewicza, ale potem odszedł, przyjął inny styl - co by się stało, gdyby historia sztuki poszła tą właśnie drogą? Takie teoretyczne badania - to coś innego niż prace. I takich rzeczy jest bardzo wiele. Na przykład praca z przestrzenią publiczną. Wcześniej nie było możliwości, nawet nie przychodziło nam to do głowy. Teraz pracujemy z przestrzenią bardzo wiele i jest to bardzo trudne, dlatego że wchodzisz w przestrzeń innych. Muzeum w dużym mieście jest dzisiaj dostosowane do wszystkiego, cokolwiek zrobi malarz. Wielu malarzy i artystów pracuje za pomocą szoku, oni chcą szokować widza i zupełnie nie biorą pod uwagę faktu, że artysta przychodzi, wystawia i wychodzi, a inni muszą żyć z tą pracą, codziennie tam przychodzić, siedzieć bądź patrzeć. Przestrzeń należy do ludzi nie związanych na co dzień ze sztuką. I musisz zrobić tak, żeby oni nie zniszczyli twojej pracy. A zniszczą ją, jeśli narusza ich codzienny spokój. Trzeba brać pod uwagę uczucia prostych ludzi, którzy znajdują się w tej przestrzeni. Zrobiliśmy ponad 25 takich prac. Zaczęliśmy pracować również z dekoracjami teatralnymi. My nie nazywamy ich oczywiście dekoracjami. Uważamy, że to są instalacje. To jest nawet warunek, kiedy robimy takie projekty, że to nie dekoracje, tylko instalacja. Podoba się, czy się nie podoba - aktorzy i cała ekipa będą w takiej instalacji pracować. Na co oczywiście reżyser, któremu raz zaproponowaliśmy coś takiego, od razu zaczął protestować. Powiedział: „A może to zmienimy, a może to...”. I ponieważ był znacząca osobą, sądził, że się z nim zgodzimy. Ale mieliśmy szczęście, że dyrektor tego festiwalu muzycznego, podczas którego powstawała ta praca, powiedział: „Albo będzie tak, jak mówi Kabakov, albo ten reżyser odchodzi”. I on odszedł, a my zostaliśmy i zrobiliśmy zupełnie rewelacyjną rzecz.

I.P.: To wiąże się z tym, o czym mówiliśmy na początku - wyjście z mieszkania do zupełnie nowych przestrzeni.

K.C.: Chciałbym zapytać o Pani kryteria oceny sztuki - dobrej i złej. Czy ma Pani takie?

E.K.: Nie ma dzisiaj takiej indywidualnej oceny. W sztuce nie może być nic indywidualnego. Sztuka jest publiczna. Indywidualne jest to, co masz w domu na ścianie. Powieszę prace artysty, który mi się podoba, ale nie mogę go wystawić w przestrzeni publicznej. Dlatego, że on może się tam okazać kiepskim artystą, złym, mimo iż w domu jest on całkiem dobry.

I.P.: A ocena publiczna - to jest sukces, uznanie?

E.K.: Nie. To jest to, co wytrzymuje ścianę muzealną. Wieszamy obraz i on pracuje na tej ścianie,

lub nie pracuje. On albo wchodzi do szeregu tych prac, które widzisz na tej ścianie, w sensie historycznym, albo nie osiąga poziomu historii sztuki. W domu można, w muzeum - nie. Ocena powinna być profesjonalna. A nieprofesjonalnie, z punktu widzenia ludzkiego, można powiesić wszystko, co się nam podoba.

I.P.: Jeśli mówić o wystawach w tej części Europy, w której tematyka radziecka jest niezbyt odległa - w Polsce, w innych krajach tego regionu, które obecnie już nie są częścią bloku sowieckiego - czy można wskazać na jakieś specyficzne cechy recepcji Kabakova podczas spotkań z ludźmi, którym pokazują Państwo swoje dzieła?

E.K.: Ogromne zainteresowanie. Różnica w stosunku do Rosji (i niech mnie zjedzą za to Rosjanie) - to brak zazdrości. Być może dlatego, że tutaj sytuacja między artystami jest bardziej pokojowa, a może dlatego, że nie jesteśmy swoi. Ta sytuacja jest bardzo zrozumiała - jeśli była grupa 30-40 osób i nagle jedna z nich staje się bardzo popularna i znana, a wcześniej wszyscy tak samo siedzieli w jednej kałuży, to dlaczego właśnie ty z niej wyszedłeś, a my zostaliśmy? To jest niesprawiedliwe, coś tutaj nie tak! Żaden artysta nie jest w stanie przyznać, że jest niewystarczająco utalentowany. O wiele łatwiej powiedzieć, że innemu się po prostu udało. Iz punktu widzenia ludzkiego to jest zrozumiałe. Nieprzyjemne, ale zrozumiałe.

I.P.: I to jest różnica na przykład pomiędzy Polską a Rosją.

E.K.: Tak, ale z drugiej strony można powiedzieć, że jest jeszcze jedna różnica - Polska w ostatnich latach wydała bardzo wielu ciekawych artystów, a Rosja, niestety, prawie nikogo. Niestety, to prawda. Dlaczego tak się dzieje - nie wiem, nie potrafię wyjaśnić. Z drugiej strony Zachód, weźmy Francję, też nie ma nikogo.

J.M.: A czy mają Państwo ochotę, możliwość lub perspektywę pracy w Rosji, na przykład tak, jak to robi Szemiakin, który mieszka w Stanach, ale ma jednocześnie wiele projektów właśnie w Rosji. Czy jest sens i możliwość oraz publiczność dla takiej pracy?

E.K.: Ciężko jest odpowiedzieć na to pytanie, ponieważ nie pracujemy w Rosji. Szemiakin tam pracuje, a my - nie. To są bardzo różni artyści i zajmują się różnymi rzeczami, dlatego ciężko jest porównywać. My nie próbowaliśmy.

J.M.: Nie próbowali Państwo dlatego, że...

E.K.: Nie chcemy. Nie mamy na razie ochoty. Być może ona się pojawi w jakimś momencie. Nigdy nie można mówić nigdy. Nie mogę powiedzieć, że w ogóle nie pojedziemy do Rosji. Byliśmy w Sankt Petersburgu i to doświadczenie było bardzo ciekawe. Wszystko było świetnie zorganizowane, świetnie nas przyjmowali. Oczywiście nie udzielaliśmy żadnych wywiadów, dlatego że każdy wywiad tam to całkowita porażka i potok złośliwości. Dlatego nie udzielamy wywiadów rosyjskim czasopismom, gazetom, telewizji - nigdy. Odmawiamy od razu. Dlaczego? Ponieważ nie ma wywiadu, w którym by nie przekręcono tego, co mówimy, czasami nawet sam ton rozmowy jest zupełnie inny niż ten, w którym ona przebiegała. To pierwsza sprawa. Druga - zawsze obowiązkowo powiedzą nam jakąś złośliwość, a nawet, jeśli bezpośrednio nie powiedzą - to zostanie ona dopisana potem. Obowiązkowo jest jakieś kłamstwo. Ja w takich wypadkach odpowiadam: po co wam wywiad? Piszcie, co chcecie, przecież i tak wiecie, co i jak ma być powiedziane.

Łódź, 13 stycznia 2006

Przełożył z języka rosyjskiego

Ivan Petrov