

Zależy mi na znalezieniu małej szczeliny,  
która powoduje chwilowy zwrot akcji,  
wprowadza zamęt, a czasem zadziwia  
z Elżbietą Jabłońską  
rozmawia Tomasz Zatuski

Tomasz Zatuski: Jak wygląda u Ciebie proces tworzenia projektów prac? Czy są jakieś względnie stałe czynniki, które bierzesz pod uwagę przy podejmowaniu decyzji o kształcie i charakterze nowej pracy? Czy za taki czynnik można by uznać lokalny kontekst miejsca, w którym dana realizacja ma być prezentowana?

Elżbieta Jabłońska: Praca nad projektem jest dla mnie wypadkową kilku konkretnych danych. Przede wszystkim tego, co mnie najbliższej otacza - mam tu na myśli moją realną sytuację życiową - następnie zaś moje możliwości intelektualno-kreacyjne. Pozostałe dane to: miejsce, czas, proponowana przestrzeń, warunki techniczne, jak również kontekst lokalny miejsca oraz szereg dodatkowych informacji bądź przeczuć. Myślę, że prace, które realizuję, są we mnie od zawsze, „noszę” je ze sobą aż do momentu, kiedy pojawi się sytuacja pozwalająca nadać im kształt rzeczywisty.

TZ: Od czego zaczęłaś tworzenie swojego projektu dla Atlasa Sztuki?

EJ: Przede wszystkim od nieograniczonej możliwości, od „rozeznania w terenie”, w tym od przeczuć dotyczących miejscowego, a więc łódzkiego klimatu, od moich aktualnych życiowych doświadczeń, od obserwacji i rozmyślań o sztuce.

TZ: A konkretnie? Jakie doświadczenia, obserwacje i rozmyślenia były decydujące dla ostatecznego kształtu tej realizacji? Przykładowo, na ile brałaś pod uwagę zwyczajową rzeczywistość wernisaży wystaw sztuki?

EJ: Praca realizowana na wystawę w łódzkim Atlasie Sztuki dzieli się na dwie zasadnicze części, które w naturalny sposób się uzupełniają. To co zaproponowałam publiczności, wynika logicznie z przestrzeni galeryjnej składającej się z dwóch sal oraz z interesującego mnie podziatu, który bierze się z usytuowania budynku galerii w bardzo szczelnie zamkniętej przestrzeni podwórza. To poczucie „zamknięcia” spotęgowane jest aktualnie zastąpieniem ogromnych okien obiegających cały budynek. Dwoistość, o której mowa (budynek w podwórku, otoczony kamienicami zbudowanymi w zupełnie innym stylu, budynek galeryjny, otoczony kamienicami mieszkalnymi, czy wreszcie zamknięcie sztuki w galerii w ogóle) stała się zasadniczym punktem odniesienia dla mojego projektu. Jeśli zaś chodzi o wernisażowe wieczory, to ich obserwacja była powodem powstania tzw. „działań stołowych”, czyli cyklu Przez żółądek do serca. Dzień otwarcia wystawy jest charakterystycznym rodzajem święta i właśnie to święto jest dla mnie inspiracją.

TZ: Tym, co szczególnie przykuwa uwagę w Twoim projekcie dla Atlasa Sztuki jest zaaranżowanie w konkretnym, jednostkowym miejscu oraz czasie złożonej gry przestrzennej i ideowej pomiędzy „otwartością” i „zamkniętością”, pomiędzy „zewnątrzem” i „wnętrzem”. Wykorzystując specyficzne usytuowanie budynku galerii, doprowadziłaś do zaistnienia kilku powiązanych, „szkatułkowo” zawierających się w sobie przestrzeni, w których granice między otwartością tego, co zewnętrzne i zamkniętością tego, co wewnątrz stają się dynamiczne, nieoczywiste, zależne od usytuowania widza i jego „decyzji kategoryzacyjnej”. Skąd to zainteresowanie motywem niejednoznacznego charakteru przestrzeni? Jakie znaczenie ma dla Ciebie ta problematyka? Na ile można by ją odnosić do kwestii instytucjonalnego sposobu istnienia sztuki?

EJ: Pracując nad projektem, zwracam uwagę na wiele często odmiennych szczegółów, dlatego tak ważne jest dla mnie „rozpoznanie terenu”, znalezienie informacji na bazie których powstaje pewna opowieść. Podobnie było w przypadku realizacji, o którą pytasz. „Niejednoznaczny charakter przestrzeni” to coś, co w przypadku Atlasa Sztuki pojawia się w sposób bardzo oczywisty. Mam tu na myśli konkretnie architekturę galerii, jej usytuowanie, podział jej wnętrza. Natomiast w sensie bardziej ogólnym chodzi mi o samą instytucję galerii, a także funkcjonowanie sztuki właśnie w takiej zinstytucjonalizowanej przestrzeni.

TZ: Jak byś określiła swoją obecną pracę w relacji do wcześniejszych realizacji? Co jest w niej kontynuacją wątków wcześniejszych, a co stanowi w Twoim odczuciu element nowy?

EJ: Mam wrażenie, że jest dużo wątków, które kontynuuję w tej pracy; elementem kontynuowanym jest również sama wielowątkowość - większość moich wcześniejszych prac posiadała ten właśnie aspekt. W roku 2003, kontynuując cykl Przez żołądek do serca, zrealizowałam pracę pt. Kuchnia. W swojej zasadniczej koncepcji był to dalszy ciąg „działań stołowych”, które wzmocniłam, dodając cztery klasyczne szafki kuchenne eksponowane w trakcie trwania wystawy. Elementem dodatkowym było powiększenie ich do zdecydowanie niewygodnych rozmiarów. W trakcie prezentacji tej pracy w Neuer Berliner Kunstverein dodatkowo pojawił się wątek społeczny - sytuacja polskich kobiet pracujących nielegalnie w Berlinie. Podobnie jest z projektem przygotowanym dla Atlasa Sztuki. Zrealizowana na obecnej wystawie ogromna zabudowa o kształcie mebla jest rozbudowanym do absurdu elementem Kuchni, niezliczona ilość drzwiczek nawiązuje w odległy sposób do Gier domowych, natomiast dziesiątki kelnerów, dbających o dobre samopoczucie gości wernisażowych, to nawiązanie do akcji Przez żołądek do serca. Nowe elementy to rozmach, przestrzenność, szczególna otwartość oraz element dyskomfortu, zagrożenia, niestabilności, który również się tu pojawia.

TZ: Obecnie prezentowana praca to projekt na wskroś autorski: sama decydowałaś o tematyce, głównym motywie, tytule wystawy, sama też określałaś - a w każdym razie aprobowałaś - wszelkie szczegóły realizacyjne. Chciałbym Cię natomiast zapytać, co sądzisz o typowych projektach kuratorskich, w których przed artystami i artystkami stawia się z góry określone zadanie, wyznacza pewne - najczęściej tematyczne - ramy działania. Czym ten rodzaj wypowiedzi na zadany temat różni się, z Twojej perspektywy, od projektu autorskiego?

EJ: Projekty kuratorskie, o których wspominasz, kojarzę dość jednoznacznie z wystawami zbiorowymi, a więc z prezentacją kilku lub kilkunastu zupełnie różnych osobowości artystycznych. Jest to sytuacja specyficzna, często bardzo trudna i skomplikowana. Zupełnie naturalne wydaje mi się podejmowanie prób nadania takiej wystawie jednego wspólnego tematu czy tytułu. Biorąc udział w wystawach tematycznych, mój sposób myślenia na temat projektu niewiele się zmienia. Zwracam uwagę na ten sam rodzaj danych. Mam tu na myśli miejsce, czas, przestrzeń i całą masę dodatkowych informacji, a przede wszystkim swój aktualny stan, nazwijmy to stan ducha, oraz własne możliwości umysłowe i kreacyjne. Wśród tych wszystkich danych jedną z informacji jest „zadany temat”, a więc tytuł i komentarz kuratorski.

TZ: Wolisz projekty autorskie czy kuratorskie?

EJ: Podział na projekty autorskie i kuratorskie nie jest chyba rozróżnieniem szczególnie trafnym. Biorąc udział w wystawie „tematycznej”, a tym samym zbiorowej, nie pozbawiam mojej pracy aspektu autorskiej wypowiedzi. Różnica polega raczej na sposobie eksponowania prac, które w sposób naturalny wchodzą ze sobą w rodzaj dialogu i często nabierają nowych znaczeń. Zdarza się, że na wystawę „tematyczną” kurator zaprasza artystę z powstałą wcześniej, konkretną pracą, ponieważ właśnie ta praca w istotny sposób wpływa na ogólny kształt wystawy. Bywa, że otrzymując zaproszenie do wzięcia udziału w opatrzonej konkretnym tytułem wystawie, mogę zrealizować nową pracę, ale wówczas i tak brane są pod uwagę moje wcześniejsze projekty, a więc nie jestem osobą anonimową i prawdopodobnie można się po mnie „czegoś”, mniej lub bardziej jednoznacznie określonego, spodziewać.

TZ: Nie zgodziłabyś się zatem ze stwierdzeniem, że projekty kuratorskie to współczesna forma „mecenatu ideowego”? Do jakiego stopnia można mówić o współkreacyjnej roli kuratorów i kuratorek w odniesieniu do, prezentowanych w ramach ich projektów, prac artystycznych?

EJ: To stwierdzenie wydaje mi się zupełnie nie do zaakceptowania. Być może są artyści, którzy

realizując swoje prace, mocno inspirują się ogólnymi tendencjami panującymi w sztuce, próbują robić prace „modne”. Wówczas może pojawić się coś na kształt „mecenatu ideowego”, jest to jednak zupełnie inna sytuacja, którą odbieram negatywnie. Kiedy kurator zaprasza do współpracy konkretnych artystów, najczęściej ma już bardzo określoną wizję wystawy. Projekty kuratorskie odczytuję więc raczej jako projekty autorskie odnoszące się do konkretnego zagadnienia... Współkreację, o którą pytasz, odnajduję w tajemniczych związkach, jakie pojawiają się między poszczególnymi pracami i są czytelne tylko dla bardzo wnikliwych i wytrwałych odbiorców. W żadnym wypadku nie można tu mówić o współkreacji w odniesieniu do „dzieła”.

TZ: Twoją praktykę artystyczną wydaje się cechować duże uwrażliwienie na kwestie społeczne. Czy sądzisz, że edukacja artystyczna pomogła jakoś skryształizować się bądź rozwinąć w Tobie takiej tendencji - a może przynajmniej jej nie przeszkadzała?

EJ: Moja edukacja artystyczna przebiegała w dość klasyczny sposób - były to pięcioletnie studia na Uniwersytecie im. Mikołaja Kopernika w Toruniu. Z tamtego czasu najbardziej pamiętam spotkania z przyjaciółmi, wspólne, długotrwałe zabawy przeplatane rozmowami o sztuce. Tak więc myślę, że edukacja nie wpłynęła w sposób znaczący na moje, jak to określiłeś, „uwrażliwienie społeczne”; nie jestem pewna, czy w ogóle jest możliwe jakiegokolwiek oddziaływanie w tej sferze. Sądzę, że wynika to po prostu z osobowości, wychowania i szczególnej sympatii do ludzi oraz świata.

TZ: Czy takiego „uwrażliwienia społecznego” w działalności artystycznej można by w ogóle jakoś uczyć w „akademiach sztuk pięknych”?

EJ: Zdecydowanie nie.

TZ: W ostatnich latach wiele Twoich akcji organizowała figura pomagania innym, szczególnie tym, którzy mają jakieś problemy o charakterze społecznym. Zastrzegasz jednak, że w swym ukierunkowanym społecznie działaniu nie jesteś „społecznicą”, lecz pozostajesz artystką...

EJ: „Figura pomagania”!? A to dopiero! Jeszcze nikt tego tak nie nazwał. Pomaganie to po prostu pomaganie. Teraz jest czas pomagania, które również w obszarze sztuki daje wiele możliwości. Nie chcę jednak ograniczać pola swoich działań, ani poruszanych problemów. Co więcej, nie jest prawdą, że akcje pomagania dotyczą tylko tych, którzy mają problemy o charakterze społecznym. „Programem pomagania” objętych jest znacznie więcej środowisk. Podczas zesztoroczego Biennale w Pradze realizowałam akcję pomagania biorącym udział w wystawie artystom. Stworzyłam im możliwość skorzystania z fachowej pomocy w trakcie trzech ostatnich dni montażu wystawy. Sytuacja ta jest zupełnie czytelna i zrozumiała dla tych, którzy uczestniczyli w wielkich zbiorowych wystawach. W trakcie montażu wystawy, w której bierze udział ponad 100 artystów, pojawia się charakterystyczny rodzaj załamania, właśnie na dwadzieścia dni przed otwarciem, gdy zaczyna brakować podstawowych narzędzi, materiałów, pomocników, a przede wszystkim czasu. Inną realizacją z cyklu Pomaganie była akcja zatytułowana Help Yourself przeprowadzona w lipcu 2003 roku w galerii w Ustce. Tam zaoferowałam rodzaj „pomocy” kilkusobowej grupie osób związanych ze sztuką - kuratorów, krytyków, artystów. Zorganizowałam im kilkudniowy pobyt w nadmorskiej miejscowości, w środku sezonu wakacyjnego, w celu zregenerowania sił oraz odwrócenia ich uwagi od obszarów związanych ze sztuką. Zapewniłam im noclegi, wspólny posiłek, spacer i odpowiednią lekturę. Oczywiście było również wśród moich akcji pomaganie bezrobotnym, bezdomnym mężczyznom w Krakowie, którym zorganizowałam warsztaty origami. W ciągu dwóch dni panowie wykonywali papierowe tulipany, które w Dniu Kobiet wręczali napotkanym paniom. Niemniej jednak większość tych realizacji z takich czy innych względów pozostaje w obszarze sztuki, a ich zasięg jest znacznie ograniczony i trudno mówić wówczas o jakiejś czystej formie pracy społecznej. Zresztą nie

zależy mi na takiej formie działania.

TZ: Przyznaję, że określenie pomagania słowem „figura” nie jest może najszcześniejsze. To, że takie określenie jednak mi się narzuciło, wynika chyba z przekonania, że w momencie, gdy jakaś aktywność zaczerpnięta ze „zwykłego życia” zostaje przeniesiona w kontekst artystyczny, traci swą zwykłą tożsamość i przestaje być „po prostu” tym, czym jest lub wydaje się być w życiu codziennym. Tak też pomaganie w sztuce, poprzez sztukę lub jako sztuka przestaje być chyba zwykłym, „po prostu” pomaganiem. Zmiana, jakiej ulega zwykła, codzienna czynność stając się sztuką może być zarówno „na plus” jak i „na minus” - wszystko zależy od punktu widzenia. Weźmy Twoje własne doświadczenie: punktem wyjścia dla zrealizowanej przez Ciebie w 2003 roku znakomitej akcji pt. Pomaganie było naklejone na rynnę ogłoszenie pewnej kobiety poszukującej pracy. Spróbowałaś ją odszukać, a gdy to się nie udało, znalazłaś inną kobietę w podobnej sytuacji materialnej. Dałaś jej pracę polegającą na wyhaftowaniu srebrną nitką na białym materiale treści wspomnianego ogłoszenia za sumę 500 zł (tyle wynosiło Twoje honorarium autorskie). Wiem, że nie poznałaś tej kobiety i nie uczestniczyłaś w otwarciu wystawy, gdyż - jak stwierdziłaś - nie chciałaś przy tej okazji „przeforsowywać jakiejś swojej sprawy”. Po tem jednak efekt całej tej akcji został pokazany w Zachęcie na konkursowej wystawie Spojrzenia, którą zresztą wygrałaś. To może prowadzić do wniosku, że akcja ta przyczyniła się jednak do wsparcia Twojej własnej „sprawy”, do „promocji” Twojej własnej działalności artystycznej (choć trzeba pamiętać, że z wygranej sfinansowałaś z kolei zapłatę dla bezdomnych składających z papieru tulipany). Czy nie jest tak, że - niezależnie czy się tego chce, czy nie - zawsze wtedy, gdy nawet najzwyklejsze, najbardziej codzienne działanie jest wykonywane w kontekście sztuki, „forsowane” są pewne „sprawy” artystyczne? A czasami nawet są one forsowane tak mocno, że ograniczeniu bądź zniwelowaniu ulega normalna, codzienna efektywność tego działania?

EJ: Oczywiście masz rację, twierdząc, iż wszelkie gesty, czynności, działania nabierają innego charakteru w momencie „wprowadzenia” ich w kontekst sztuki. Mam jednak nadzieję, że coś ciekawego wydarza się wtedy również po tej drugiej stronie, czyli po stronie sztuki. Poprzez wybranie jakiejś zwykłej, codziennej sytuacji i przeniesienie jej w zupełnie inny, obcy obszar z jednej strony podkreślamy jej istotę, z drugiej zaś nadajemy inny charakter owemu obszarowi lub poszerzamy sposób jego rozumienia i postrzegania.

TZ: Czy można mówić o jakiejś „efektywności” sztuki w pomaganiu ludziom? Na czym miałyby ona polegać?

EJ: Efektywność w kontekście sztuki jest nie do zdefiniowania, zresztą sama próba jej definiowania jest chyba niepotrzebna.

TZ: Czy sądzisz, że „coś ze sztuki” może się czasem zdarzać po stronie „właściwej”, „czystej” działalności społecznej?

EJ: Nie wiem i trudno jest mi to ocenić, a przede wszystkim znowu nie jestem pewna, czy taka ocena jest potrzebna. Sztuka dotyka aktualnie tak wielu problemów - jednym z nich może być pomaganie odczytywane jako rodzaj działalności społecznej. Dla mnie samej ważniejsze jest wskazanie problemu, stworzenie sytuacji, potencjalnej możliwości niż końcowy efekt tych działań.

TZ: Twoje prace - szczególnie chyba Supermatka - bywają interpretowane w kontekście myśli i praktyki feministycznej. Jak się zapatrujesz na taką interpretację? Czy kontekst ten odgrywa pierwszoplanową rolę w sposobie, w jaki Ty sama projektujesz i odczytujesz swoje realizacje? A może zamiast określenia „feminizm” lub „postfeminizm” wolisz - szerzej rozumianą - „sztukę kobiecą”?

EJ: Na to pytanie najchętniej odpowiedziałabym słowami Ilyi Kabakova, że każda interpretacja

jest dobra. Muszę jednak dodać, że kontekst feministyczny czy postfeministyczny nie odgrywa żadnej roli ani w sposobie projektowania, ani późniejszego odczytywania przez mnie własnych realizacji. Trudno mi w ogóle zaakceptować sytuację takiego jednoznacznego przypisywania prac do bardzo określonych nurtów.

TZ: A gdyby ktoś jednak próbował wyłuskać te elementy Twojej praktyki, które dają się ująć jako (post) feministyczne, to czy zgodziłabyś się ze stwierdzeniem, że zawierają się one w przesadnym, ostentacyjnym identyfikowaniu się z określonymi rolami społecznymi - przede wszystkim odgrywanymi przez kobiety - a także, iż owa nadmierna identyfikacja doprowadza daną rolę do absurdalnego przerysowania, przez co eksponuje jej charakter w sposób zabawny, ironiczny, lecz zarazem zapewnia względem niej pewien refleksyjny i krytyczny dystans?

EJ: Odpowiem krótko: zgodziłabym się na taką interpretację.

TZ: Patrząc na to, co robisz z jeszcze innej perspektywy, można chyba powiedzieć, że bardzo interesuje Cię codzienność jako „temat” lub „przestrzeń działania” dla sztuki. Dlaczego? Co może przynieść sztuka angażująca się na różne sposoby w codzienność, uparcie zwracająca się ku temu co powszednie? Czy może zmienić potoczne, zasadniczo negatywne konotacje związane z codziennością - bezustanna krzątanina, wysiłek, zabieganie, nuda, mechaniczna powtarzalność, pospolitość, banał, „zwykłość” aż do bólu itd.? Dowartościować codzienność? „Uniezwyklić” ją? Czy też raczej skłonić do - zapewne niełatwej - afirmacji tych wszystkich wspomnianych jej aspektów? A może z drugiej strony chodziłoby o - z definicji chyba niemożliwe i utopijne - dążenie do wtopienia sztuki w codzienność?

EJ: Rzeczywiście, wiele moich dotychczasowych realizacji zaczerpniętych jest z rzeczywistości potocznej, tej najbliższej, otaczającej mnie. Kierowanie uwagi na obszary zwykłe, pospolite, nudne, często męczące ma na celu zarówno ich „dowartościowanie”, jak również afirmację tych wszystkich „nieciekawych” aspektów codzienności. Fakt ukazywania pewnej zwykłej sytuacji, banalnej czynności, czy jakiejś powszechnej skłonności, powoduje chwilę interesującej mnie refleksji – nawet jeśli jest to krótkotrwały przebłysk, nagłe olśnienie. Codzienność jest pozornie przewidywalna, lecz na jej drugim biegunie sytuują się zjawiska wyjątkowe. To, co określamy mianem codzienności, bezsprzecznie składa się właśnie z obu tych biegunów i mam nadzieję, że moje prace chociaż w jakimś stopniu dotyczą tych dwóch krańcowych sytuacji. Ogromna kuchnia ustawiona w galerii po to, bym mogła wykonywać przy niej mechaniczne, powtarzalne, powszechnie znane gesty krojenia, rozcinania, mieszania, smarowania, obierania, wystawiania, przelewania, wycierania, gotowania, zmywania... jest jednak dużo większa niż normalnie, wręcz ogromna i przytłaczająca. Przewidywalne jest moje zachowanie, lecz zupełnie zaskakujące i wyjątkowe są wymiary mebla, przez co również moja praca przy nim nabiera innego sensu. Dowartościowanie i afirmacja potoczności to ważny element moich prac, ale tym, co również mnie interesuje, jest wprowadzenie niespodziewanego chaosu i zamieszania w zastany porządek. Jedną z takich prac jest Flipper z 2002 roku, gra zręcznościowa. To, że wnętrze automatu bilardowego zostało zmienione w małe mieszkanie i wyposażone w miniaturki domowych sprzętów, spowodowało zaistnienie gry o zupełnie innych zasadach. Wpadająca kula wprowadzała bowiem nagły zamęt, chaos i nieodwracalne zniszczenia. Podobną zasadą kierowałam się w pracy Naruszenie realizowanej na biennale w Łodzi. Tam chaos był tylko naruszeniem istniejącego ładu, lecz bardzo istotnym naruszeniem, ponieważ odbywającym się w Muzeum Historii Miasta - w miejscu przeznaczonym do porządkowania, katalogowania, przechowywania... Oprócz afirmacji i dowartościowania wszystkiego co banalne, powtarzalne i zwykłe, aż do bólu zależy mi również na znalezieniu małej szczeliny, która powoduje chwilowy zwrot akcji, wprowadza zamęt, a czasem zadziwia.

TZ: W jednym z wywiadów powiedziałaś, że „samo życie może być sztuką”. Jak należy to rozumieć?

EJ: To stwierdzenie dotyczy jednostkowej sytuacji, nie dającej się przenieść na język czy obszar sztuki w sensie ujawnionym. Myślałam tu o „dobrym życiu”. To mój ideał i do tego dążę. Przeżyć dobrze dzień - czyż nie jest to sztuką?