



My się z Japonią mijamy.

Z Anią Rottenberg rozmawia Paweł Kowal

Porozmawiajmy o styku polskiej sztuki i Dalekiego Wschodu, a precyzyjniej – Japonii. Chciałbym wyjść od Pani spojrzenia na problem sztuki, która aż tak bardzo przekracza granice kulturowe, mentalne.

W zasadzie mijamy się z Japończykami gatunkowo. Nasze doświadczenie historyczne odcina mangę (tradycyjną japońską technikę artystyczną) i całą historię mody na orientalność od lat osiemdziesiątych XIX w. w Europie Zachodniej, a potem od współczesnej polskiej sztuki. W XIX w. nastąpiło otwarcie się Japonii na świat po wiekach izolacji i japońska sztuka zachwycała Europę.

Druga połowa XIX w., Japonia otwarta...

Tak! Od lat osiemdziesiątych mamy falę naśladownictwa japońskich drzeworytów. Van Gogh zrobił sporo dzieł bezpośrednio inspirowanych tymi drzeworytami. W polskim malarstwie też można znaleźć kilka przykładów japońskich inspiracji. Ale to była moda, która się skończyła w okolicach pierwszej wojny światowej. Teraz jest współczesność, XXI w., a to są dwie różne rzeczy. Dużą rolę odegrało japońskie kino – te filmy zrewolucjonizowały kinematografię w latach sześćdziesiątych. Były to wybitne dzieła, które wbijały w fotel, ale w żaden sposób nie intensyfikowały prób zrozumienia japońskiego społeczeństwa. To jest zdumiewające, wiesz? Masz *Kobietę z wydm*, czytasz przetłumaczoną japońską powieść czy oglądasz *Tron we krwi* albo *Rashomon* i nie myślisz, z jakiej kultury to wynika. Teatr kabuki, w którym spektakl trwa osiem godzin, nikogo w Polsce nie interesował. Później zaistniała japońska architektura, i to w całej Europie, ale u nas była wyjęta z kontekstu. Japończycy natomiast są znacznie bardziej aktywni w próbie zrozumienia kultury polskiej.

Czyli uważasz, że Japończycy byli bardziej aktywni w próbach rozumienia polskiej kultury niż Polacy japońskiej?

Tak. W Polsce literatura japońska tłumaczona była dość wąskim strumyczkiem, który z czasem troszkę się rozszerzył dzięki popularności powieści Harukiego Murakamiego. Jak już wspomniałam, było też kino i moment zachwytu japońskim plakatem, który dał się w Polsce poznać dzięki Biennale Plakatu w latach siedemdziesiątych. Rzadko jednak zdarzały się wystawy Japończyków – to były pojedyncze przypadki, na przykład wystawa współczesnej sztuki japońskiej w Muzeum Sztuki w Łodzi pod koniec tej samej dekady. Mamy za to rodzimego Japończyka Kojiego Kamojiego, który uważa się za polskiego artystę, chociaż tworzy w absolutnie zenistycznym i japońskim duchu.

Jeszcze do tego wrócimy. Koji Kamoji jest fenomenem.

Zgoda, ale polska wystawa w Japonii odbierana jest lepiej niż japońska tutaj. Chociaż akurat teraz w Zamku Ujazdowskim można oglądać dzieła grupy Hyslom, którą poznałam w Japonii. To młodzi artyści, którzy kompletnie nie myślą o tradycji. Ich wizje są absurdalne i swoje działania też doprowadzają do absurdu. Jest też jednak wielu współczesnych japońskich twórców, którzy tkwią we własnej tradycji lub też w taki czy inny sposób do niej nawiązują.

Jeśli chodzi o sztukę, to my się z Japonią mijamy. Mamy akurat rok polsko-japoński, więc było sporo takich inicjatyw: młoda sztuka tu, młoda sztuka tam, wspólne wystawy itd. Ale to jest wyjątek. Nikt w Polsce nie napisał książki o współczesnej sztuce japońskiej, a w Japonii na temat naszej powstały dwie. Nieżyjący już Hiroshi Minamishima stworzył podręcznik polskiej sztuki powojennej uwzględniający najnowsze wówczas nazwiska (to były lata dziewięćdziesiąte), a autorką drugiej jest Akiko Kasuya, która zrobiła też kilka polskich wystaw. Stała obecnością w Japonii, głównie w Osace, cieszy się Mirosław Bałka, który ma tam co parę lat indywidualną wystawę i swoich zwolenników, wielbicieli... My nie mamy takiego artysty z Japonii, którego sobie ukochamy i będziemy stale zapraszać do Polski, a jakies muzeum zrobi mu wystawę indywidualną czy program edukacyjny wokół jego dzieł. Nie ma! Przy okazji roku polsko-japońskiego była u nas już wcześniej prezentacja grupy Hyslom, była wystawa polsko-japońska w Krakowie, Poznaniu, Szczecinie. Wychodziły z tego bardzo ciekawe dialogi, bo artyści się spotykali: najpierw byli razem trzy tygodnie w Polsce, potem w Japonii, ale to jest próba zrozumienia na poziomie trzydziestu osób. Artystką, która próbuje głębiej wejść w kulturę japońską i troszkę się nią zainspirować, jest Agnieszka Brzeżańska, częściowo w ramach idei „Cała Ziemia parkiem narodowym”.

A czy zastanawiała się Pani kiedyś, jakie elementy polskiej kultury urzekają Japończyków? Skąd bierze się to zainteresowanie? Może jest to po prostu japońskie zainteresowaniem światem?

Nie wiem, bo osobą, która podbiła Japonię, zanim ci fachowcy zaczęli robić wystawy, był Tadeusz Kantor ze swoimi przedstawieniami. Miał tam *Umarłą klasę*, *Wielopole*, *Wielopole* – jeździł i grał.

A co Japończycy rozumieją z *Wielopola*?

You tell me. To zupełnie inna kultura, także w przestrzeni publicznej. Byłam ostatnio w Kioto, które jest pięknym miastem. Nie wolno ci tam palić papierosów na ulicy, ale możesz w restauracji. To jest fenomen. W restauracji – proszę, a na ulicy – nie, bo dostaniesz mandat.

A może Japończycy widzą jakieś historyczne kalki, na przykład powojenne... Może Polska kojarzy im się z historią... Może chodzi o problem zniewolenia?

Nie, oni tego nie mają. Oczywiście jest ten słynny japoński konsul, który uratował wielu Żydów. To piękna karta, ale nie sądzę, żeby chodziło o kwestie historyczne, bo oni są jednak bardzo zanurzeni we własnej kulturze i jeżeli interesuje ich coś ze świata, to po pierwsze dlatego, że jest szeroko znane. Pewnie właśnie z tego względu wybrali Kantora i Abakanowicz. Kantor jeździł ze swoim teatrem po całym świecie, Abakanowicz zrobiła dla Hiroszimy ten zespół siedzących figur, nawiązała do ich wojennej traumy. Może nawet ona sama zainicjowała ten kontakt? To nie jest tak, że oni ją odkryli jako mało znaną Polkę i uwierzyli w jej potencjał. Może pomogła galeria Marlborough, z którą współpracowała.

Może chodziło tu o jakiś rodzaj empatii – że oni jednak tych Polaków w Hiroszynie lubią, właśnie ze względu wizytę papieża Jana Pawła II i rzeźby Abakanowicz?

No tak, w Hiroszynie ją lubią... bo okazało się, że ona tę realizację zrobiła dobrze i ciekawie. Dostali taką ofertę, nawet jeżeli wcześniej tego nie rozważali. A potem nawet zrobili wokół tego balet...

Pierwszą dużą retrospektywę miała w Tokio. To był ciekawy moment, ponieważ mieliśmy wtedy do czynienia z ekspansją Wajdy, tuż po tym, jak otrzymał Nagrodę Kioto. Wajda ma długą historię kontaktów z kulturą japońską. Połowa lat osiemdziesiątych, początek dziewięćdziesiątych... Abakanowicz też się tam wtedy pojawia.

My się z Japonią mijamy

Kantor jeździł tam w latach siedemdziesiątych, a Wajda dostał Nagrodę Kioto w roku 1987, zanim w Polsce zmienił się system. Może dlatego, że był w opozycji do Jaruzelskiego? W roku 1993 otrzymał ją też Witold Lutosławski, o czym mniej się mówi, ponieważ kompozytor nie obrócił jej w popularyzację japońskiej kultury, jak zrobił Wajda, budując muzeum Manggha i eksponując orientálną kolekcję zgromadzoną przez Feliksa Jasińskiego.

Minęło już jednak od tego sporo czasu, a to znaczy, że była jakaś nowa fala zainteresowania Polską.

Oni też mieli swoje grupy performatywne. W latach sześćdziesiątych też robili happeningi i wchodzili w nurt międzynarodowej awangardy, więc oczywiście interesowało ich to samo czy podobne rzeczy do tych, które działy się na świecie i właśnie na tej fali zainteresowali się Kantorem.

A może jednak było jakieś zaintrygowanie. Wydaje się, że pewną popularnością cieszył się w Japonii Lech Wałęsa. Może należy to jakoś wiązać z polityką czy szerzej – życiem społecznym?

Trzeba by porozmawiać na ten temat z Japończykami.

A czy intuicja nie podpowiada Pani, skąd bierze się tam popularność Bałki? Dlaczego on się tam przyjął?

Być może dlatego, że pokazuje mniej niż więcej i daje się to odczytać gdzieś na poziomie ich zenizmu. Chodzi o to, że prawie nic nie widać, a jest tam ogromnie dużo w środku. Myślę, że to jest jeden z czynników.

W dużym stopniu obecny także u Abakanowicz.

U Abakanowicz dużo widać.

Ale uniwersalnie.

Ale Bałka też wchodzi na poziomy uniwersalne. Nie orzeka o swoim Otwocku, tylko od razu o losie człowieka.

W których przypadkach artysta pozwalający sobie na taki ogólny sąd jest wiarygodny, a w których nie?

Trzeba umieć zastosować właściwy język, jak w literaturze. Wszystko zaczyna się i kończy na języku: poezja, proza, książki, sztuka... Należy znaleźć odpowiedni język, żeby wyrazić ideę. Jeśli nie ma języka, to choćby nie wiem co się robiło, nie uda się.

A co z inspiracjami polskich artystów, na przykład technikami wschodnimi? U Abakanowicz pojawia się przecież ten tusz.

To jest raczej tradycja chińska. Tusz, znak, cała idea pisania znaku, która też jest związana ze słynną ideą zen, czyli łukiem, strzałą i dłonią. Albo dłonią i pędzlem. Nie wiadomo, czy to pędzel prowadzi rękę, czy ręka prowadzi pędzel. To jest oczywiście oparte na ćwiczeniu, które czyni mistrza. Ale to jest chińska teoria, chińska tradycja, a nie japońska.

Dobrze, wróćmy jeszcze do *Pleców*. Pamięta Pani ich realizację w Hiroszynie, dobrze ją Pani zna. Jak widzi Pani to dzieło na tle całej twórczości Abakanowicz i podobnej sztuki na świecie?

Magdalena była wyjątkowa. Sięgnęła po jutę, biedny materiał, dlatego że w tamtym czasie wielu artystów sięgnęło po biedny materiał. Zrobił to Kantor, odwołując się do zużytych przedmiotów, do rzeczywistości najniższej rangi, jak to nazywał. Zajmowała się tym cała włoska *arte povera*, która wykorzystywała wtórnie raz już zużyte przedmioty, dopatrując się w nich bardzo atrakcyjnego tworzywa. Tyle że Abakanowicz zrobiła z niej rzeźby i materiał przestał być bezforemny. Utwardziła go żywicą, a przez to zastosowała go jako nowy materiał rzeźbiarski, który ma swoją nośność znaczeniową. Figury w Hiroszynie wyrażają poczucie zagrożenia – siedzą zgarbione, boją się. Jest tam uczucie lęku, obawa przed tym, co może spaść z góry, z nieba. To bardzo czytelne. *Arte povera* stało się nagle atrakcyjne, uprawiano tę sztukę konceptualnie, trochę dla zabawy, a Magdalena Abakanowicz zrobiła z niej dramat, bez poczucia humoru, bez dystansu. Podczas gdy cała światowa sztuka była autotematyczna i zajmowała się samą sobą, choć z dużym dystansem, Magdalena skasowała cudzysłów. Wykorzystała odkryte tworzywo i wcieliła weń własne potrzeby, absolutnie poważnie, bez żartu, bez gry. Tam nie ma gry!

Pewne rzeczy wymagają absolutnej powagi. Ona ujęła tym Japończyków, dla których w kontekście Hiroszimy nie ma miejsca na żaden żart ani ironię.

Tam nie ma żartów.

I nie ma miejsca nawet na ten poziom czarnego humoru.

Ona zastosowała środek przekazu bezpośredniego. Każdy, kto patrzy na tę figurę, rozumie, co ona wyraża, gdyż czytelna jest tam mowa ciała. Ciało mówi różne rzeczy, w zależności od emocji. Ona posadziła te figury na ziemi, wyeksponowała napięte plecy, znalazła sposób na przekazanie określonego

My się z Japonią mijamy

stanu emocjonalnego. Na tym polega uniwersalność jej przekazu. Czuje to każdy Japończyk, który patrzy na to dzieło.

Rozumie i nabiera subiektywnego przekonania, że został zrozumiany.
Tak.

A potem nad tym rozmyśla...

Sądzę, że chciała, by było to dzieło dla każdego. Jest ono czytelne i zrozumiałe nawet w kulturze zen, że wróćę w ten sposób do tego, jak tworzy Mirosław Bałka. On potrafi zakomunikować coś za pomocą bardzo szczątkowych środków, ale jego przekaz obliczony jest na inny rodzaj refleksji – nie bije po oczach.

Gdybyś zrobiła ranking polskich artystów XX–XXI w., którzy podejmują ważne działania na styku z Japonią, to jak byś ich ustawiła?

Kantor, Wajda, Lutosławski, Abakanowicz, Bałka i trochę młodszych twórców, jeszcze nie do końca sprawdzonych. Koniec.

A Koji Kamoji po której jest stronie według Pani?

Mówi, że jest polskim artystą. Była kiedyś taka historia... W 1996 r. robiłam w Budapeszcie wystawę i powiedziałam: „Koji, gdybyś przyjechał, byłoby fajnie, ale nie mogę zapłacić za twój bilet, nie mamy funduszy”. Postanowił pojechać, wsiadł do pociągu, ale zatrzymali go na słowackiej granicy i powiedzieli: „Musi mieć pan wizę”. On na to: „Ale przecież jestem polskim artystą!”, a straż graniczna: „Ale ma pan japoński paszport”. Wrócił do Warszawy, załatwił sobie tę wizę, po czym przyjechał do Budapesztu, chodził po mieście i jak każdy japoński turysta dużo fotografował. Okradli go na moście Małgorzaty – nikt przecież nie wiedział, że jest polskim artystą, wszyscy myśleli, że jest japońskim turystą!

Wciąż nie ma polskiego obywatelstwa?

Nie chce. Wystawę otwierał wtedy prezydent Kwaśniewski. Opowiedziałam mu tę historię, na co on natychmiast zadeklarował, że da mu polskie obywatelstwo, a Koji szepnął: „Ja nie chcę”. W ubiegłym roku była jego piękna retrospektywa w Zachęcie. Fantastyczna! Tam dopiero naprawdę widać było jego japońskość.

Skąd wzięła się jego popularność w Polsce i dobre ceny na aukcjach?

Koji to po prostu bardzo dobry artysta, ale jeszcze całkiem niedawno wcale nie był taki popularny. Gdy go poznałam w 1973 r., słyszało o nim zaledwie paru krytyków, w tym Ryszard Stanisławski, dyrektor Muzeum Sztuki w Łodzi.

Kupował jego rzeczy?

Tak. Kamoji związany był z awangardą, z którą i ja się przyjaźniłam. To był w Polsce krąg pięćdziesięciu osób – oni wiedzieli, kim jest Koji Kamoji. To wszystko. Trwało to bardzo długo. Potem stał się popularny, a dziś jest klasykiem. Koji ma już osiemdziesiąt pięć lat, a wciąż jeszcze nie jest międzynarodową gwiazdą. Poza Polską nie ma na niego rynku. W Japonii też nie. Ale przyjdzie na to czas.

Dziękuję za rozmowę.