

Marcin Giżycki  
Video-labirynty Anny Konik

Odmawiam pisania o sztuce „video”. Owszem, zgadzam się, by to wulgarnie spolszczone słowo określało sprzęt, technologię. Ale chcę, żeby w sztuce pobrzmiwało łacińskie „v”, jak w vide.

Anna Konik postępuje się video, ale uprawia video. Wielu ludzi robi video, niewielu jest artystów video. Przynajmniej tych prawdziwych, rozumiejących, czym dysponują, jak potężny, w sensie możliwości tworzenia znaczeń, środek wypowiedzi mają w swoich rękach. Bo video jest w swojej istocie najbardziej totalną dyscypliną sztuki, angażuje bowiem przestrzeń i czas, może być narracyjne, ale jednocześnie nie linearne. I z natury jest interaktywne, bo pozostawia widzowi swobodę wyboru początku i końca spektaklu.

Nie zawsze oczywiście tak się działo. Na początku było jednak raczej „video”. Niech mi wolno będzie tutaj przedstawić krótką historię sztuki video. Za pierwszego twórcę, który wprowadził przekaz telewizyjny do swoich instalacji uchodzi niemiecki artysta Wolf Vostell, który po prostu zaczął umieszczać działający telewizor w swoich instalacjach (w tamtych czasach używano się jeszcze określenia environments<sup>1</sup>) gdzieś na przelocie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych ubiegłego wieku. Później Nam June Paik, Koreańczyk działający w Niemczech i w Stanach Zjednoczonych, posłużył się telewizorami w wielu swoich rzeźbach, a także zniekształcał obraz na ekranie telewizora za pomocą magnesów.

W tych przedsięwzięciach nie chodziło o to, co można było dzięki telewizji przekazać. Liczyło się raczej to, co można było z nią zrobić. A można było telewizor pogrzebać, jak zrobił to Vostell w 1963 roku, albo wjechać w stertę odbiorników rozpędzonym samochodem, jak uczynili to członkowie grupy Ant Farm kilka lat później.

W działaniach tych zawarty był oczywiście krytyczny przekaz wymierzony w zinstytucjonalizowane medium. Jednakże w drugiej połowie lat sześćdziesiątych technologia, do której dotychczas dostęp mieli tylko producenci masowej informacji, trafiła na konsumencki rynek. Przyjmuje się, że pierwszym artystą, który zrobił z niej użytek był Paik. Co prawda kilka tygodni wcześniej Andy Warhol dostał do testowania przenośny sprzęt do magnetycznej rejestracji obrazu firmy Norelco, ale był to kosztowny, prototypowy system, który nie przyjął się na rynku. Warhol wykorzystał go między innymi w dwuekranowym filmie *Outer and Inner Space* z 1965 roku, w którym Edie Sedgwick, jedna z gwiazd Fabryki<sup>2</sup>, prowadzi dialog z sobą samą, widoczną na ekranie monitora. Romans Paika z video trwał znacznie dłużej i miał nieporównanie donioślejsze konsekwencje. Jak wieść niesie, Nam June po prostu kupił w październiku tego samego roku swój pierwszy magnetowid z kamerą w sklepie Liberty Music, w Nowym Jorku i jeszcze jakoby tego samego dnia dokonał swojego pierwszego nagrania. Nie jest pewne, jaki to był sprzęt, bo pierwszy przenośny magnetowid, Sony Portapak, pojawił się w sprzedaży dopiero dwa lata później, ale jest faktem, że 4 października 1965 roku Paik zaprezentował publiczności zebranej w Café au Go Go, w dzielnicy artystów Greenwich Village zapis video z ulicznej parady z okazji wizyty w mieście papieża (nomen omen, ukryty sens słowa „video” to „widzieć boga”). Pokazowi towarzyszył manifest, w którym padało między innymi stwierdzenie, że „tak jak kolaż zastąpił malarstwo olejne, tak teraz kineskop zastąpi płótno”. „W mojej utrwalonej na taśmie video elektrycznej wizji - ogłaszał artysta - nie tylko możesz ujrzeć od razu swój wizerunek i stwierdzić, jakich nabrateś złych nawyków, ale także zobaczyć siebie zdeformowanego na dwanaście sposobów, które tylko dzięki elektronice można uzyskać”<sup>3</sup>.

Takie były początki sztuki video. Od tamtego czasu video art przestał być czarno-białym ruchomym obrazem na ekranie pojedynczego monitora i stał się rozbudowaną, wieloekranową instalacją. Dawno też wyszedł z fazy badawczej, kiedy to wielu artystów zajmowało zgłębianie możliwości samej techniki video, jak deformacje obrazu, wielokrotne ekspozycje itp.

W naszych postmodernistycznych czasach ucichły też spory między „badaczami” i „aktywis-

tami". Ci ostatni w wideo widzieli przede wszystkim narzędzie komunikacji społecznej. „Obecnie - powiada Chris Meigh-Andrews - artyści pojmują wideo nie tyle jako medium, które powinno być badane i podziwiane samo dla siebie, ale jako znacznie bardziej złożony nośnik szerokiego zestawu kulturalnych i kontekstualnych zagadnień”<sup>4</sup>. Dziś można mówić o rzeczach ważkich i korzystać z całego arsenału środków, które daje cyfrowe, skomputeryzowane wideo. Anna Konik właśnie to robi: mówi o istotnych sprawach, nie rezygnując z atrakcyjnej, złożonej formy. Tym jednak, co mnie przede wszystkim interesuje w dokonaniach artystki, jest ich stosunek do tradycyjnych form kina, a w pewnym stopniu także teatru. Video art rozwijał się niejako w opozycji do, z jednej strony, telewizji, a z drugiej - filmu. Artyści uprawiający tę dyscyplinę szukali obszaru jej autonomii. Paradoksalnie, wraz z pojawieniem się cyfrowych sposobów rejestracji i obróbki obrazu wysokiej jakości, które stały się standardem zarówno w telewizji, jak i w kinie, a także nowych sposobów dystrybucji programów i filmów poprzez satelitę czy Internet, nie mówiąc już o szerokiej dostępności wieloekranowych, płaskich odbiorników HD i projektorów wideo, zewnętrzne, techniczne różnice między tymi trzema obszarami, a przynajmniej między telewizją i kinem, przestały mieć wielkie znaczenie. „Cyfrowe wideo - konstatuje Meigh-Andrews - błyskawicznie zaciera granice między kinem i telewizją, powodując, że to rozróżnienie ma jeszcze jakieś znaczenie wyłącznie dla najbardziej zagorzatych purystów”<sup>5</sup>. W gruncie rzeczy sposób pracy twórczo wykorzystującego nowe media filmowca dokumentalisty i artysty video, nie stroniącego od rzeczywistości, nie różni się w sposób oczywisty. Różnica jest w sposobie prezentacji i odbioru rezultatów ich pracy.

Anna Konik jest bardzo świadoma znaczenia przestrzeni i braku „ustalonych rytuałów” w odbiorze instalacji video<sup>6</sup>, niemniej na realizacje artystki składają się często zapisy, które same w sobie wchodzą na obszar filmu dokumentalnego. Warto się przyjrzeć nie tyle ich podobieństwu do dokumentu filmowego, co właśnie różnicom. W ten sposób możemy dotrzeć nie tylko do tego, co ważne w samej twórczości autorki, ale także do tego, co w ogóle jest istotne w dzisiejszej sztuce video. Przyjrzyjmy się trzem dziełom artystki: *In The Middle of the Way*, *Przezroczyście* i *Our Lady's Forever*.

Na pracę *In The Middle of the Way* (2001-2007) składa się osiem „filmów”. Każdy (z wyjątkiem ostatniego, o czym dalej) opowiada o spotkaniu artystki z osobą bezdomną w innym mieście. Są to bezpretensjonalne dokumentalne relacje z kilku godzin spędzonych przez Konik z każdym z bohaterów. Autorka towarzyszy im w wędrówkach po mieście, słucha ich wynurzeń, nigdy jednak nie wywiera na nich presji, nie stara się kierować rozmowy w jakąś konkretną stronę. Zadaje pytania bardziej dla podtrzymania konwersacji, niż w celu udowodnienia z góry postawionej tezy. Niekiedy udaje się jej utrwalić jakąś kapitalną myśl, genialne w swojej prostocie, choć bogate w treści powiedzonko, na przykład, gdy bezdomny warszawiak o imieniu Tadeusz mówi, że jest architektem, ale dawno się rozstał z zawodem: „I od tej pory się zhumanizowałem” - dodaje. Te portrety są urywkowe, nie dają nam pełnej wiedzy o bohaterach, nie są też socjologicznym studium bezdomności. Oglądane osobno, na przykład na ekranie komputera, pozostawiają niedosyt. Od filmu, dzieła zamkniętego, wymaga się więcej - pogłębienia tematu, dotarcia do sedna problemu. Ale epizody *In the Middle of the Way* to nie całkiem filmy, dopiero razem składają się na całość. Wyświetlane równocześnie tworzą portret zbiorowy, przestrzenną mozaikę losów, przy czym przestrzeń fizyczna galerii staje się metaforą przestrzeni geograficznej, w której żyją bohaterowie (Warszawa, Berlin, Moskwa, Cleveland, Youghal w Irlandii, Wiedeń i Zurych). Stąd też podążając od ekranu do ekranu, powtarzamy niejako doświadczenie samej autorki, artystki nomadycznej, o czym mówi ostatni z epizodów instalacji. Spotykamy jakby przypadkiem tych samych ludzi. Ten rodzaj czynnego uczestnictwa różni właśnie zasadniczo instalację video od

serii filmów dokumentalnych oglądanych w kinie czy w domu na ekranie telewizora.

O ile w *In the Middle of the Way* Konik posłużyła się metodą, powiedzmy, reportażową, to w *Przezroczyści*, instalacji z 2004 roku, zastosowała zupełnie inny, znacznie bardziej formalny zabieg zbliżenia się do swoich bohaterów. Z wyjątkiem Tadeusza - bezdomnego, o którym była mowa wyżej - są to ludzie bardzo wiekowi. Mówią o nieznośnej samotności i o śmierci, jako z niej wybawieniu. Artystka, jakby chcąc ulżyć ich osamotnieniu, przydała im sobowtórów, korzystając z możliwości, ja-kie daje technika cyfrowa. W jednym kadrze widzimy tę samą postać, ale podwojoną - czy może raczej rozdwojoną - snującą, niezależnie od swojego drugiego „ja”, monolog, a właściwie dwa monologi.

Monologi, bo jednak nie jest to w żadnym wypadku dialog z samym sobą. Wypowiadane zdania, nawet jeśli mówią o tym samym, to jednak płyną osobno, potęgując tylko dotkliwe poczucie opuszczenia, odosobnienia, wykluczenia bohaterów.

Z punktu widzenia formalnego, jest to praca niezwykle czysta, kontemplacyjna, kompozycyjnie wystudiowana, skłaniająca do skupionego odbioru. W symetrii kadru jest coś niewątpliwie wzniosłego. Ale żeby to w pełni odczuć, należy stanąć samemu w ciemnej sali wobec obrazów ukazujących postaci niemal naturalnej wielkości. Takiej intymności obcowania ze sfilmowanymi ludźmi nie może zaoferować kino.

Przy całej dokumentalnej prawdzie *Przezroczyści* jest w tej realizacji coś niewątpliwie teatralnego, a to za sprawą nieruchomego kadru i starannego ustawienia postaci, tak jakbyśmy obserwowali je siedzące na scenie ze środka pierwszego rzędu widowni. Jeszcze bardziej teatralna jest instalacja *Our Lady's Forever* (2006). Obecność pierwiastka teatralnego w realizacjach Konik w jakimś stopniu może tłumaczyć fakt, że autorka ma za sobą kilka lat doświadczeń scenicznych nabytych podczas pracy w Teatrze Akademia i z ludźmi chorymi psychicznie. *Our Lady's Forever* jest swoistą inscenizacją szkicu dramatu napisanego przez młodego schizofrenika. Miejszem akcji jest autentyczny, stary, opuszczony szpital dla psychicznie chorych w Irlandii. Po jego pustych wnętrzach błąkają się aktorzy: para młodych ludzi i dwójka dzieci. Być może dzieci to ci sami młodzi, tylko że kilka lat wcześniej, ale to pozostawione jest wyobraźni widza.

W ogóle jest to instalacja, którą musimy wypełnić swoimi dopowiedzeniami. Co ci ludzie tam robią? Czego szukają? Co znaczą ich szepty, urywki zdań? Cała czwórka nigdy się nie spotyka w labiryncie korytarzy i sal. Siedem ekranów instalacji oddaje nastrój tego labiryntu. Trochę mi to przypomina Nową książkę (1975), krótkometrażówkę Zbigniewa Rybczyńskiego, której bohater porusza się po dziewięciu matych ekranach, reprezentujących dziewięć miejsc w tym samym czasie. Albo pełnometrażowy film *Timecode* Mike'a Figgisa (2000), w którym akcja rozgrywa się na czterech ekranach równocześnie. Ale oba te dzieła, które być może powinny być powstać jako instalacje video, zatrzymują uwagę widza dzięki zabiegowi technicznemu, uwodzą pytaniem: „Jak to zostało zrobione?”. Konik jest jak najdalsza od epatowania widza technicznymi trikami, nie mówiąc już o tym, że w *Our Lady's...* nie ma jedności czasu i miejsca. Kilka ekranów służy artystce do osadzenia bohaterów w przestrzeni, spotęgowania poczucia ich odizolowania od świata zewnętrznego, zarówno w sensie psychicznym, jak i fizycznym. Dominującym, cały czas obecnym elementem aranżacji jest wmontowany w okno wentylator, urządzenie służące do sztucznego pompowania powietrza w duszne wnętrza, tu akurat nie przynoszący ulgi, bo nie-czynny. To ładna poetycka metafora.

Obok tematu samotności w *Our Lady's Forever* powraca też inny wątek twórczości Konik - choroba psychiczna - podjęty po raz pierwszy w pracy *Toys* z roku 2000 (instalacji będącej rezultatem działań z psychicznie chorymi), a także, w pewnym stopniu, w *In the Middle of*

the Way. W tym ostatnim dziele wspomniany już Tadeusz z Warszawy napomyka w pewnym momencie, że jego pasja zbierania wszystkiego, co wpadnie mu w ręce, musi mieć podłoże chorobowe, co oczywiście rzuca delikatne światło na okoliczności znalezienia się bohatera w obecnej sytuacji. A oba te wątki, choroba i samotność, składają się w jedną większą opowieść o wyobcowaniu, o wielu obliczach wypadnięcia poza „normalny” rytm życia. Przy czym rodzi się oczywiście pytanie o normę, o to, czy to społeczeństwo nie zachorowało, wyrzucając część swoich członków na margines. O tych sprawach mówi właśnie Anna Konik, artystka video, którą bolą ludzkie losy, ale która opowiadając o nich, nie stała się reportażystką.

Willa Zauroczonych (pierwsza prezentacja w 2009 roku) też wychodzi od konkretnego budynku - Willi Linde w Berlinie, oddanej artystom i naukowcom z różnych krajów na pobyty studyjne. Konik również miała oka-zję tam przebywać, słuchać wykładów, koncertów i w ogóle uczestniczyć w bogatym życiu tej intelektualnej i artystycznej „oazy” odizolowanej od zgiełku wielkiego miasta. Architektura zabytku, w połączeniu z niektórymi wystuchanymi w nim wykładami i lekturą Biblioteki Babel Borgesa, zainspirowała instalację, która nie porusza, jak poprzednie prace, bezpośrednio problemu samotności czy choroby, ale pobudza wyobraźnię w nie mniejszym stopniu niż *Our Lady's Forever*. W Willi Zauroczonych Konik dokonała dekonstrukcji architektury, by stworzyć wewnątrz nowe, pełne iluzji, ewokujące subiektywne doświadczenie autorki z pobytu w konkretnym miejscu. Temu ostatniemu służy też ścieżka dźwiękowa, na którą składają się urywki wykładów i odgłosów zastyszanych podczas pobytu autorki w willi. Cała praca jest więc wirtualną, iluzoryczną przestrzenią, zbudowaną z okruczeń wspomnień i wciągającą widza w swoją nie do końca odkrytą tajemnicę.

W instalacji *Play Back (of Irene)* prezentowanej po raz pierwszy publiczności w Atlasie Sztuki Konik podejmuje próbę szczególnie głębokiego wejścia w psychikę swojej kolejnej bohaterki - alpinistki, która przeżyła groźny upadek. Artystka ponownie próbuje stworzyć symboliczną przestrzeń, która odzwierciedlałaby - w sposób bardziej namacalny, sensualny niż czysty zapis filmowy czy słowo mówione - konkretne przeżycie, czyjeś doświadczenie. Tym razem obraz rozpisany został na monitory wkomponowane w białą konstrukcję. Dziełem tym artystka niewątpliwie otwiera nowy etap swoich twórczych poszukiwań.

1. Ojcem tego terminu był Allan Kaprow, który posłużył się nim po raz pierwszy w 1958 r. na określenie swoich aranżacji przestrzennych.
2. Studio Warhola.
3. Cyt. za: Chris Meigh-Andrews, *A History of Video Art: The Development of Form and Function*, Oxford-New York 2006, s. 16.
4. *Ibidem*, s. 277.
5. *Ibidem*.
6. Anna Konik, Vorwort, w tejże: *Projektraum DOR 28. Video als Raum*, Berlin 2010, s. 3.

dr hab. Marcin Giżycki, historyk sztuki i filmu, krytyk, autor filmów dokumentalnych i animowanych. Opublikował m.in. *Słownik kierunków, ruchów i kluczowych pojęć sztuki drugiej połowy XX wieku* oraz antologię *Postmodernizm - kultura wyczerpana?* Od 1988 roku związany jest z amerykańską uczelnią Rhode Island School of Design.