

Ryszard W. Kluszczyński
Zawsze pomiędzy
Notatki o obrazach i przestrzeniach
(w ruchu)

Pojawiające się w ostatnich latach na świecie publikacje, będące wynikiem badań nad tendencjami rozwojowymi charakteryzującymi współczesną twórczość artystyczną, zwracają uwagę na bardzo istotne przeobrażenia, jakie dotknęły pola sztuk wizualnych w końcowym okresie dwudziestego stulecia. Najważniejsze konsekwencje opisywanych tam transformacji są przy tym uznawane również za fundament i zarazem horyzont najnowszych, kształtowanych obecnie postaw artystycznych, co oznacza także, że diagnozowany stan rzeczy postrzegany jest jako trwały i posiadający znaczący wpływ na formowanie przyszłości.

Charakterystyczny obraz wspomnianych wyżej procesów, skądinąd bardzo symptomatyczny dla rozwijającej się obecnie i zyskującej na znaczeniu perspektywy badawczej wobec kultury, przynosi, między innymi, opublikowana w 2005 roku przez Oxford University Press książka *Themes of Contemporary Art: Visual Art after 1980*. Jej autorzy, Jean Robertson i Craig McDaniel, także przedstawili pogląd, według którego strategię działania współczesnej sztuki uległy w okresie ostatnich dwóch dekad minionego wieku zasadniczej i precyzyjnie ukierunkowanej transformacji. Zgodnie z ich koncepcją, dzisiejsza sztuka (dodałbym jednak w tym miejscu, że początki tego procesu możemy lokalizować już w wystąpieniach nowej awangardy końca lat pięćdziesiątych i początku sześćdziesiątych ubiegłego wieku, inicjujących wówczas działania intermedialne i multimedialne) ostatecznie porzuca panującą w niej jeszcze do niedawna jednorodność strukturalną i tworzywową, przestając mieścić się w swym obecnym upostaciowieniu w granicach tradycyjnie wyznaczanych dotąd przez parametry wybranego rodzaju i medium. W zarysowanym w ten sposób ujęciu, z którym skądinąd trudno byłoby się nie zgodzić - jest ono bardzo dobrze udokumentowane, a liczbę argumentów przemawiających na jego rzecz można by powiększać w nieskończoność - ani czystość rodzajowa, ani tym bardziej pielęgnowanie i eksplorowanie w działaniach artystycznych jedynie tych właściwości, które są charakterystyczne dla wykorzystywanych mediów, nie określa obecnie tworzonych dzieł. Do rangi reprezentatywnych, a zarazem w dużej mierze dominujących atrybutów współczesności, urastają dziś w zamian różnorakie postaci transgresyjności oraz kształtowanej przez nią hybrydyczności. Inter-, multi- oraz hipermedialność tworzą oblicza obecnej sztuki, a transkulturowość wyznacza format środowiska jej działania. Doświadczenie proponowane przez współczesną sztukę staje się więc coraz częściej i w coraz większym stopniu obcowaniem ze strukturami heterogenicznymi, zróżnicowanymi wewnątrznie zarówno na poziomie strukturalnym, jak i materiałowym. Transmedialność określa charakter najnowszych praktyk artystycznych, nadając wyraz zarówno poszczególnym dziełom, jak i całym programom sztuki.

Robertson i McDaniel, wśród procesów, które w największym stopniu wpływają na formy kształtowania się sztuki po 1980 roku, wymieniają: rozwój nowych mediów; pogłębiające się zróżnicowanie postaw twórczych (pluralizm artystyczny) powiązane - co szczególnie istotne - z rosnącą świadomością i akceptacją faktu, że różnorodność staje się podstawowym atrybutem rzeczywistości we wszystkich jej przejawach; oddziaływanie teorii na praktyki artystyczne (metadyskursywność); oraz interakcje sztuki z kulturą wizualną codzienności. Dodałbym, że w różnych środowiskach i w różnych okresach procesy te układają się w różne porządki i hierarchie. Z kolei najważniejsze, kluczowe motywy i tematy współczesnej sztuki, te, które nadały tytuł przywołanej książce to, zdaniem jej autorów, czas, przestrzeń, ciało, język, tożsamość oraz - zaskakująca i nieco staroświecko brzmiąca w tym kontekście - duchowość (jeśli jednak oderwać to pojęcie od kojarzonych z nim zwykle tradycyjnych kontekstów, to i ono również ukaże swoją użyteczność dla analizy teraźniejszej sztuki).

Zarysowana wyżej koncepcja znakomicie tłumaczy zarówno genezę, jak i sam przebieg procesów, które dotknęły w dyskutowanym okresie video art. Można też wręcz powiedzieć (bo

działa to w obie strony), że twórczość wideo i jej dzieje stanowią wyśmienity przykład omawianych tu procesów. U początków swego rozwoju, w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych ubiegłego stulecia, sztuka wideo - pomimo oczywistej, technologicznomedialnej i artystycznej złożoności, która ją charakteryzowała, wiążąc w ten sposób, wydawałoby się nieuchronnie, z licznymi innymi dziedzinami sztuki i nadając jej swoiście pasożytniczy charakter¹ - w rzeczywistości rozwijała się w wymuszonej, zasadniczej izolacji od większości innych zjawisk artystycznych, przede wszystkim od podstawowych, uznawanych wówczas ciągle za najważniejsze, nurtów ówczesnej sztuki skupionej na artefakcie. Sztuka wideo, za sprawą samego jej medium, postrzegana była jako dziedzina autonomiczna, odrębna, wręcz oddalona od tradycyjnych rodzajów nowoczesnych praktyk artystycznych. Uprawiający ją artyści sami więc, paradoksalnie, skazywali się poniekąd na równie alternatywny, podziemny status. Bowiem wybór medium wideo czynił niejako automatycznie podejmującego taką decyzję twórcę artystą osobnym, identyfikował go z rolą artysty wideo, a nie po prostu z pozycją artysty. Inną kwestią, nie wpływającą jednak ani na opis, ani na ocenę rozważanych zjawisk, jest to, że artyści uprawiający wideo często i chętnie przyjmowali wówczas takie właśnie awangardowe, dystansujące utożsamienie. Czy z wyboru, czy z konieczności jednak, w ramach ówczesnego systemu instytucjonalnego sztuki, medium wideo narzucało identyfikację zarówno artystom, jak i wytworom ich pracy, czyniło je swoistymi, alternatywnymi, osobnymi zjawiskami.

Sytuacja sztuki wideo zaczęła się pod tym względem zmieniać właśnie w latach osiemdziesiątych, kiedy to zaczęły się pojawiać w jej polu coraz liczniejsze dzieła z premedytacją skierowane przez ich twórców w stronę tradycyjnych form artystycznych. Zaczęło rozwijać się wideo-malarstwo, obok wideoinstalacji znaczącą pozycję zaczęła dla siebie zdobywać także i wideoreżba (bardzo znamiennej ewolucję przechodzi, na przykład, w tym zakresie twórczość Nam June Paika), zaczęło się mówić o muzyce wideo i wideotańcu. Wraz ze słabnięciem znaczenia nurtów konceptualnych w sztuce, które dotąd sprzyjały izolacji i estetycznej odrębności sztuki wideo, wzmocnieniu ulegała rola tendencji rozwijających związki sztuki wideo z tradycyjnymi dyscyplinami artystycznymi. Jednak ostateczna integracja wideo w polu sztuk wizualnych mogła się rzecz jasna dokonać dopiero w wyniku transformacji systemu instytucjonalnego sztuki, transformacji włączającej wideo do ogólnego instrumentarium sztuki. Stało się tak ostatecznie w ostatniej dekadzie dwudziestego wieku. Symboliczną a zarazem spektakularną tego proklamacją stała się wystawa Billa Viola w amerykańskim pawilonie podczas 46. Biennale w Wenecji w 1995 roku. Warto jednak przy tym pamiętać, że dokonująca się wówczas zmiana statusu sztuki wideo była częścią znacznie szerszego, przedstawionego wyżej, procesu przeobrażającego współczesną twórczość artystyczną.

W polskiej sztuce wideo możemy oczywiście bez trudu zaobserwować występowanie analogicznych procesów. Charakterystyczne dla lat siedemdziesiątych analityczne, konceptualne, metadyskursywne wideo, skupione na charakterystycznych dla siebie właściwościach medialnych, sformatowane w tym kształcie przez artystów skupionych w Warsztacie Formy Filmowej (a także i wokół niego) zaczęło w kolejnej dekadzie ustępować miejsca ekspresjonistycznym wideoperformansom, krytycznemu wideo społecznemu, hybrydycznemu wideomalarstwu (wytaniającemu się z połączenia malarstwa, filmu i wideo). W latach dziewięćdziesiątych polska scena sztuki wideo nabrała już w pełni zróżnicowanego charakteru, rozszerzając następnie i pogłębiając tę właściwość w swym dalszym rozwoju.

Twórczość Anny Konik, której przede wszystkim poświęcony jest niniejszy tekst, ujawnia, jak sądzę, swoje charakterystyczne właściwości wtedy właśnie, gdy przyglądamy się jej w kontekście podjętych w poprzednich akapitach rozważań. Konik rozpoczęła pracę artystyczną w końcu

lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku, a więc w chwili, kiedy opisane wyżej transformacje w zasadzie już się dokonały. Trafiła więc na ogólnie ukształtowaną, pluralistycznie zorientowaną scenę artystyczną, na której wideo odnalazło już swoje miejsce, pełniąc tam rolę jednego z wielu dostępnych, równorzędnych instrumentów kreacji (aczkolwiek warto zauważyć, że w aktualnym porządku sztuki Zachodu rola odgrywana przez wideo nieoczekiwanie bardzo wyraźnie zyskała na znaczeniu, szczególnie nieproporcjonalnie do pozycji zajmowanej na rynku sztuki). I dlatego właśnie artystyczne wybory Anny Konik, które sprawiły, że także w jej twórczości wideo spełnia, niezmiennie dotąd, niezwykle istotną, żeby nie powiedzieć - najważniejszą funkcję, nie umieściły jej wraz z tworzonymi przez nią pracami w odrębnej enklawie video art, lecz wpisały w wielomedialne, wielotworzywowe pole współczesnej sztuki. Zarazem jednak wybory te spowodowały, że właściwości, które wideo jako medium wnosi do sfery twórczości artystycznej, nadały jej dziełom specyficzne, wynikające z wybranych przez nią narzędzi cechy i pomogły zarazem ukształtować poetykę charakteryzującą jej dotychczasową twórczość.

Musimy w pierwszej kolejności zauważyć, że Anna Konik, wykorzystując szeroko instrumentarium wideo, nie tworzy jedynie wideozapisów (zwanych popularnie filmami wideo), lecz wideoinstalacje. Obrazy wideo są przez nią tworzone, gromadzone i opracowywane po to, aby ostatecznie stać się częścią wielowymiarowej, złożonej, czasoprzestrzennej struktury artystycznej. Doświadczenie odbiorcze jej prac nie sprowadza się więc do oglądania wideo (niezależnie od tego, jak ważne znaczenia i wartości są z nimi związane), lecz jest każdorazowo doświadczeniem zbudowanego przez nią miejsca.

Wybór instalacji wideo jako formy wypowiedzi wprowadził do twórczości Anny Konik rozpięcie pomiędzy światem, do którego odsyłają nas elektroniczne obrazy, a przestrzenią galeryjną, w której zostały one ulokowane. Tworzone przez nią obrazy wideo układają się w linearne sekwencje, budujące strukturę narracji, które przedstawiają (nieobecne) osoby, (niegdysiejsze) wydarzenia, (odległe) miejsca. Narracji, które, skądinąd, odwołują się w swym kształcie do poetyk filmowych i pozwalają mówić o pracach Konik także i w kategoriach kina dokumentalnego, filmowego eseju czy audiowizualnej impresji. Narracje te wpisane są zarazem w przestrzeń instalacji, stając się w ten sposób częścią symultanicznego układu i przyjmując postać aranżacji, w której relacje pomiędzy poszczególnymi, przestrzennie ulokowanymi linearnymi sekwencjami wideo są równie ważne, jak relacje występujące wśród obrazów budujących każdą z nich z osobna. Instalacje Anny Konik zderzają w ten sposób tryb wiecznej teraźniejszości, właściwy układowi przestrzennemu, z trybem czasu przeszłego, charakterystycznym dla obrazowych dyskursów wideo. Ich konfrontacja w obrębie dzieła prowadzi każdorazowo do interesujących przeobrażeń i przesunięć w całościowej konstrukcji jego struktury relacji czasoprzestrzennych. Rozwój usytuowanych równolegle wobec siebie strumieni obrazów wideo (dyskursów audiowizualnych), wewnątrznie zorganizowanych diachronicznie, ale wobec siebie pozostających w relacji synchronicznej, dynamizuje bowiem przestrzeń dzieła, nadając jej cechę czasowości, podczas gdy trwałe umiejscowienie tych strumieni wraz ze wspomnianą ich synchronizacją w ramach porządku przestrzennego nadaje im z kolei cechę stałości. Odbiorcy także wpisują się w tę dialektykę transformacji, przemieszczając się między obrazami i wspomagając w ten sposób zarówno proces dynamizacji przestrzeni, jak i tendencję do stabilizacji dyskursów obrazowych, do osadzania historii w trwałych, choć zarazem personalizowanych lokalizacjach. Aktywność odbiorców, budująca relacje pomiędzy każdym lub każdą z nich z osobna a poszczególnymi składnikami środowiska instalacji, tworzy każdorazowo w ich doświadczeniach zmienną, indywidualnie kształtowaną i przeżywaną postać dzieła.

Dynamika zmiennych relacji pomiędzy sukcesywnością następowania posobie obrazów wideo

a równoczesnością występowania-obok-siebie składników układu przestrzeni instalacji, przynosi ponadto w wypadku twórczości Konik inne jeszcze konkretne efekty: przemieszcza protagonistów historii opowiadanych przez obrazy, przenosi ich z narracyjnej przeszłości do przestrzennej teraźniejszości, uobecnia w środowisku instalacji i - wreszcie - czyni ich swoiście współobecniymi z odbiorcami dzieła. Publiczność może nawiązać w swych indywidualnych doznaniach bliższy z nimi kontakt, zbudować własną, intymną przestrzeń - miejsce refleksji i pogłębionych przeżyć, może wreszcie przekroczyć barierę obcości w akcie sprowokowanej przez dzieło empatii.

Pojęcie empatii, które pojawia się w kontekście rozważań nad twórczością Anny Konik, posiada bardzo specyficzny charakter i strukturę. Zbliża nas do Innego, pozwala nam przeżyć jego czy jej emocje bądź ból, ale zarazem przynosi nam też szczególne odczucie samotności, oddala nas od nas samych.

Pomimo prowokowanego lub przynoszonego współodczuwania empatia dostarcza też równoległe, graniczne doświadczenie niemożliwości utożsamienia się z innym. Umieszcza nas w sferze pomiędzy zapominaniem o sobie i wyobrażaniem czy doświadczeniem siebie jako innego. Umiejscawia pomiędzy „ja” a „ktoś inny”, zawsze w ruchu.

Nie jest to jedyna forma doświadczenia bycia pomiędzy, jaką przynosi bądź inicjuje twórczość Anny Konik. Jej instalacje na wiele różnych sposobów przynoszą publiczności to właśnie doznanie. Właściwość owa uobecnia się na różnych poziomach struktury dzieł i w różnych wymiarach ich doświadczenia.

Sztuka Anny Konik dzieje się pomiędzy sferą sztuki a rzeczywistością artystycznie nieprzetwarzaną, pomiędzy mediami i dyscyplinami artystycznymi, pomiędzy filmem, wideo, fotografią i instalacją, literaturą i teatrem. Dzieje się więc także pomiędzy obrazem, słowem i dźwiękiem, przedmiotem i pustką, światłem i mrokiem, obecnością i przemijaniem, trwaniem, ruchem i zmianą. Piszę: dzieje się, gdyż ma ona zawsze charakter procesualny, a za sprawą odbiorców jest także każdorazowo wydarzeniem wbudowanym w hybrydyczne środowisko, z którego wyłania się instalacja.

Estetyka jej dzieł ma charakter nomadyczny. Jest estetyką ruchomych obrazów w dynamizowanej przestrzeni, obrazów o różnym formacie i charakterze (obrazy projekcji wideo, obrazy monitorowe, obrazy fotograficzne), doznawanych ze zmiennej i ruchomej perspektywy, w ciągłym przepływie. Obrazy te swoją obecnością organizują strukturę doświadczenia przestrzeni, a ta z kolei określa ramy i tryb doświadczenia obrazów oraz obrazowanych światów.

Obecność owych światów przypomina nam natomiast o jeszcze jednym, charakterystycznym dla sztuki Anny Konik aspekcie - egzystencjalnym. Hybrydyczna, wielowymiarowa, a przede wszystkim nomadyczna struktura jej instalacji odwzorowuje równie złożony, nomadyczny tryb jej własnego życia, które przebiega głównie w podróży, pomiędzy miejscami, rozwija się w ruchu.

Doświadczenie zmienności, bycia pomiędzy, jakiego doznaje odbiorca instalacji Anny Konik, doświadczenie zanurzenia w rozbiegających się, ale zarazem w pewien sposób połączonych strumieniach czasu, obecności w oddalonych, ale po-wiązanych w ramach instalacji miejscach, jest zakorzenione w źródłowym doświadczeniu świata, jakie jest jej udziałem.

A w ten sposób odbiorcze doświadczenie jej dzieł prowadzi również ku refleksji na temat tożsamości, zarówno w wymiarze jednostkowym, jaki i zbiorowym. Prowadzi ku pytaniom o siebie samego czy siebie samą, o nasze życie w czasie, jak też i o związki, jaki budujemy z innymi, o nasze poczucie przynależności i empatycznie doznawane uczucie solidarności, konfrontowane z równoległe przeżywanym doświadczeniem granic.

Wpisanie perspektywy artystki, jej egzystencji, w strukturę tworzonych przez nią instalacji nadaje im również, pomimo częstej w wypadku twórczości Anny Konik, rozległej i rozbudowanej architektury tych dzieł, charakter swoistego dziennika (wideo), notatnika z podróży, zwierzenia nawet, aczkolwiek zwykle nie wypowiedanego wprost (choć i taki tryb możemy w jej sztuce odnaleźć), lecz poprzez aranżację cudzych głosów, znalezionych obrazów, jak również miejsc, pomiędzy które jesteśmy wprowadzani.

Prywatność, intymność tej formy komunikacji, ponieważ jest wpisana w hybrydyczną konstrukcję sceny, na której zachodzi, wymaga od każdego z odbiorców odnalezienia swego własnego miejsca, utworzenia indywidualnej perspektywy. Ona dopiero pozwoli odnaleźć się wewnątrz struktury dzieła, w jej fizycznej i mentalnej przestrzeni, pośród obrazów...

¹ Zob. rozdział Wideo jako intermedium z mojej książki Film - wideo - multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej, Instytut Kultury, Warszawa 1999.

Ryszard W. Kluszczyński, profesor Uniwersytetu Łódzkiego i Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi. Autor wielu książek o sztuce współczesnej. Krytyk i kurator specjalizujący się w sztuce nowych mediów.