

Anna Konik  
rozmawia ze Stefanem Szydtowskim

Stefan Szydtowski: Niektóre Twoje prace są wyraźnie związane z miejscem i konkretnymi ludźmi, czy to wynika z Twojej postawy twórczej?

Anna Konik: Każda z moich prac jest ujawnieniem i przekroczeniem pewnego miejsca, każda osoba otwiera pewną historię, odmienny czas, spojrzenie, wrażliwość... Każda z nich to mój dziennik osobisty, bo z nimi i ich miejscami wiąże się coś ważnego dla mnie. Są zapisem dłuższego lub krótszego pobytu czy spotkania w: Dobrodzieniu, Warszawie, Berlinie, Moskwie, Stuttgartarcie, Salzburgu, Cleveland, Cork, Zug, Bielefeld... Czekanie, szukanie i bezpośredni kontakt pozwala mi na odnalezienie bohaterów moich prac, tak jak to było np. z budynkiem Our Lady's Hospital, moim głównym bohaterem Our Lady's Forever, czy z Willą Zauroczonych, którą pokazuję, po raz pierwszy w pełnej wersji, w Atlasie Sztuki. Zrealizowałam ją podczas mojego pięciomiesięcznego stypendium w Wissenschaftskolleg zu Berlin. Układ przestrzenny tego projektu odnosi się do formy architektonicznej budynku, w którym mieszkałam, ale i do tego, co przedstawia świat zewnętrzny i iluzoryczne wnętrze. To próba opowiedzenia historii z wnętrza, od środka, to interioryzacja oglądu rzeczy. Kamera nie obiektywizuje, jest kolejnym lustrzanym zwielokrotnieniem. To fascynacja siatką przestrzenną złożoną z tekstów, myśli, poglądów, wyobrażeń, życiorysów... Play back (of Irene), instalacja wideo pokazywana po raz pierwszy w Atlasie Sztuki, rozbita jest na 13 monitorów. Irene opowiada o swoim wypadku w górach, sytuacji zagrożenia życia. Jesteśmy świadkami jej retrospekcji. Tłem jest miejsce, w którym się to zdarzyło, to niecałe 30 sekund spadania oraz gwałtowny strumień przepływających myśli, obrazów, dźwięków, przypadkowych słów. Ekwiwalentem tej retrospekcji jest ścieżka dźwiękowa skomponowana, przy moim współudziale, przez poetę Donalda Bergera. Ten projekt wiąże się z konkretnym miejscem oraz dramatycznym przeżyciem osoby. To „materiał czyli temat” ciągnie mnie do ludzi oraz miejsc, które mają podobną radiację.

Częste urzeczenie miejscem i człowiekiem wynika prawdopodobnie z odmiennego przeżywania czasu z moich lat dziecińczych, ale jest to też pewnie moją osobistą potrzebą spotkania z innym. Dobrodzień to małe miasteczko poza czasem - ludzie noszą tam inne zegary - czas ma inną wartość niż w Warszawie czy Berlinie.

Czas przyzwala tam patrzeć i obserwować, i czekać na zmianę. Patrzenie przez okno w Dobrodzieniu i wyobrażanie sobie, zmieniło się teraz na patrzenie przez kamerę i doświadczenie. Zatem moje prace to pewna wizja miejsc, relatywnej powolności i powtarzalności, ewokacja ludzi, historii, ale i wiedzy; to podróż po obszarach niedookreślonych, które wymagają zrozumienia, a nie definicji.

S. Sz.: W pracach, które zmaterializowały się w postaci obiektów jest sporo ironii, w pracach wideo - empatii. Czy to kwestia medium, czy zmiany Twojego podejścia do tematu?

A. K.: Trudno mi zauważyć ironię w moich obiektach. Taka postawa jest mi obca. Są dwie kategorie obiektów - te, które dotyczą mojej prywatności i te, które są śladem, fragmentem wyjętym z pewnej całości, tzw. souveniry miejsc realnych. Utrwalają one pamięć o miejscach i spotkanych ludziach.

Obiekty takie jak Mój własny pokój, Przejście, Moje włosy związane są tematycznie ze mną. Czas, kiedy powstawały te prace, był dla mnie intensywny w odkrywaniu literatury, szczególnie tych Szaleńców, którzy nie poradzili sobie z życiem. Nie może więc to być ironia... Disco Relaxation to też nie jest dla mnie praca ironiczna, bo oklejenie matymi lusterkami przeskalowanej czaszki (dla której modelem była prawdziwa czaszka) to nie kpina. Pewna ironiczna polemika zaczyna się w tytule, który daje krytyczny kontekst, oparty na zamierzonej niezgodności dwóch poziomów wypowiedzi: dosłownego i ukrytego.

Wszystkie moje dotychczasowe projekty wideo powstały w spotkaniu z drugą osobą. To bardzo

intensywny czas wspólnego przeżywania. Termin empatia, po raz pierwszy użyty przez Krzysztofa M. Bednarskiego w tekście o Przewroczystości, który od tego czasu bardzo często przewija się w różnych opisach moich prac czy pytaniach, został jednak nie do końca zrozumiany. KMB pisał, że: „pojęcie empatii funkcjonuje nie tylko w sensie psychologicznym, ale także jako kategoria estetyczna”<sup>1</sup>. Rozpatrywanie empatii w kontekście moich prac jedynie jako wartości psychologicznej jest zbyt wąskim zawężeniem pojęcia. Obok warstwy psychologicznej ważna jest dla mnie struktura estetyczna i fenomenologiczna. Vivian Sobchak tak opisuje ten skomplikowany proces: „Oglądanie filmu jest równocześnie bezpośrednim i pośrednim doświadczeniem bezpośredniego doświadczenia przekazu. Widzimy równoległe świat w bezpośrednim doświadczeniu tego »innego« i bez niego jako bezpośrednie doświadczenie przekazywane przez kogoś »innego«. Gdy oglądamy film widzimy zarówno percepcję, jak i przedmiot tej percepcji”<sup>2</sup>. Połączenie dwóch doświadczeń, które później zostaje dopełnione przez widza, jest ważną syntaksą w moich pracach.

S. Sz.: W prawie wszystkich Twoich pracach istotnym problemem jest brak komunikacji, zrozumienia, czy może źle je odbieram? Czy uważasz, że poznanie możliwe jest z perspektywy peryferii? Granice mówią o centrum, nienormalni o normalnych, biedni o bogatych?

A. K.: Niezrozumienie, odmienność czy poszukiwanie kontaktu to ważne problemy w moich pracach, lecz są to tematy rozumiane przez mnie dużo szerzej.

W większości są to prace o ludziach, ich skrywanych historiach, słabościach, marzeniach, samotności, wykluczeniu i odrzuceniu, jak np. Przewroczystość, Our Lady's Forever, In the Middle of the Way, Toys stanowią jedną z wielu charakterystyk naszej rzeczywistości. Jest to obraz jednostki, ale i ogółu; zależności jednostki od zbiorowości, systemu. Nie da się ukryć, że to odbicie społeczeństwa w płynnej nowoczesności, które traci niepodważalną prawdę, przytłoczone niepewnością, zagubieniem, niepokojem, zdolne jest do szybkiego pozbywania się rzeczy niepotrzebnych. Nagrane historie, spotkani ludzie, zobaczone przestrzenie są odpadem owej sfragmentaryzowanej rzeczywistości, o której pisze Zygmunt Bauman<sup>3</sup>.

Dwa najnowsze projekty pokazywane w Atlasie Sztuki, Willa Zauroczonych i Play back (of Irene), stawiają pytania o komunikację jeszcze mocniej. Komunikacja czy jej brak interesuje mnie nie tylko jako temat międzyludzki, ale także jako narzędzie odnalezienia wymiaru przestrzeni. Zatrzymanie się przy interpretowaniu „słowa” jako jedynej formy wyrażającej brak komunikacji czy zrozumienia sptyca często wielowarstwowość istniejącą w moich projektach. Przyglądanie się peryferiom, o których mówisz, nie ma charakteru kuriozalności, to naturalna konsekwencja mojego widzenia ludzi.

Mamy skłonność do dzielenia świata na centrum i peryferie, do dzielenia ludzi na nienormalnych i normalnych, dla mnie granice te są płynne, często, to co jest brane za normalne jest nienormalne, i na odwrót.

S. Sz.: Czy najpierw obciąłeś włosy, a później pozbawiłeś się złudzeń, czy odwrotnie?

A. K.: Gdyby moje spojrzenie na świat było uzależnione od obcięcia włosów byłabym beztroskim człowiekiem. Niestety, włosy ciągle rosną... Fotoobiekt Moje włosy to bardzo osobista praca, wpisująca się w okres „używania” siebie jako tematu prac. Właściwie od jej zrobienia nigdy więcej nie skierowałam na siebie kamery, oprócz krótkiego epizodu w In the Middle of the Way - Postscriptum: Anna (Dobro-dzień-Warszawa-Berlin). Nie sądzę, żeby była to dla mnie specjalna cezura, może jedynie próba odnalezienia siebie.

S. Sz.: Lubisz kontrast, symetrię, rytm, kontrapunkt, czy nie szukasz jakiegoś sposobu przezycięcia tej klasyki?

A. K.: Jeśli te formalne elementy rozwiązań pojawiają się w moich pracach, to ze względu na

koncepcję pracy. Mają konkretne znaczenie w moich projektach wideo, odnajdują też dopełnienie w przestrzeni, która nigdy nie jest obojętna.

„... Ważnym jest, aby przestrzeń nie była bynajmniej rozumiana tylko w znaczeniu przenośnym, ale dostownie, jako wcielenie i rozszerzenie naszego ciała. Język ciała zawiera w sobie dialekt przestrzeni” - pisze o tym Bernhard Waldenfels<sup>4</sup>. Specyficzne możliwości wideo dają szansę na poszukiwanie różnych perspektyw miejsca, czasu, spojrzenia, kontrastu, symetrii, rytmu, kontrapunktu, a technika montażu na zdynamizowanie i zmiany perspektywy ich przyswajania przez ciało. Kontrast, symetria, rytm, kontrapunkt... są wpisane w nasze ciało i percepcję, choć to pozorne zjawiska. Cały czas uczymy się tego dialektukodu, dlatego w moich pracach jest zawsze balans pomiędzy akceptacją i sprzeciwem.

S. Sz.: Jak pracujesz? Jak się przygotowujesz do realizacji swoich dzieł, czy prowadzisz dziennik/notatnik, czy szkicujesz ołówkiem, czy fotografujesz?

A. K.: Przygotowywanie się do nowej realizacji jest dla mnie bardzo skomplikowanym i złożonym procesem. Nie potrafię określić, które z wymienionych przez Ciebie narzędzi odgrywa najważniejszą rolę. Myślę, że trudno byłoby mi nawet podać, kiedy dana praca miała swój początek. Głównym narzędziem jest patrzenie, które w dziwny sposób później się krystalizuje. Mając silnie rozwiniętą pamięć wizualną, konstruję prace w myślach. Często ograniczam ilość wypuszczanych obiektów, rysunków, notatek, zdjęć i papierów. Pod tym względem jestem purystką. Jeśli coś pojawia się w notatkach, to często dziwne diagramy, wyrazy, matematycznie rozpisane ścieżki wideo lub audio. Obiekty lub rysunki powstają zazwyczaj już po zrobieniu materiału filmowego; często wykonuję też szczegółowe modele konkretnych przestrzeni moich wideoinstalacji.

S. Sz.: Można odnieść wrażenie, że to temat, Twoi bohaterowie i ich historie Cię prowadzą, z drugiej strony mówiłaś kiedyś, że starasz się minimalizować ingerencję w materiał, jak Ci się zatem udaje robić filmy kilkuminutowe?

A. K.: Proces robienia filmu, polega na zebraniu jak największej ilości materiału, który podlega selekcji, i w zależności od koncepcji ekspozycji przestrzennej, specyficznemu montażowi. Nieuchronnie jest to materiał w jakiś sposób skonstruowany. Zawsze zostaje pytanie, jakie intencje ma się wobec swoich bohaterów.

Wyjaśnijmy jeszcze czas trwania filmu - a więc czym innym jest czas jednego filmu, a czym innym czas projekcji składających się na instalacje wideo. Moje wideoinstalacje tworzy zazwyczaj kilka filmów pokazywanych jednocześnie w tej samej przestrzeni lub kilku różnych. Gdyby liczyć ich przebieg linearnie, czyli budować z nich jedną ścieżkę, *Our Lady's Forever* trwałoby ponad 70 min, *Przezroczyść* ponad 30 min, *Willa Zauroczonych* 140 min, a *Play back (of Irene)* aż 221 min, itd. Zawarta jest w nich duża ilość materiału, który daje mi szansę pokazania różnych perspektyw przeżywania, widzenia, złożoności znaczenia np. jednego słowa... Są to często ujęcia z perspektywy ludzkiej, z poziomu przedmiotu, światła czy dźwięku, tak jak to było w *Our Lady's Forever*. Całkowite domknięcie tych ujęć wydarza się dopiero w galerii poprzez obecność widza, jego ruch to powtórny montaż, choć nie do końca przewidywalny. Należy pamiętać, że często są to projekcje symultaniczne, których percepcją nie jest percepcja ciągła. W moich projekcjach często używam zapętlenia (loop'u), które wprowadza inną jakość odbioru obrazu poprzez jego powrót.

S. Sz.: W Twoich filmach są opowiadane historie, fundujesz spotkanie różnych wymiarów czasu, tego, do którego się odnosimy (realnego), czasu projekcji, czasu wspomnianego (pamięci), czasu odczuwanego. Czy uważasz, że życie jest żywiołem, przeznaczeniem i że jedynie możemy poznawać cudze doświadczenia?

A. K.: Każda z moich wideoinstalacji ma swój odrębny czas, który konfrontowany jest z czasem rzeczywistym czy teraźniejszym oraz z subiektywnym czasem widza. Dzięki takiemu nałożeniu różnych wymiarów czasu granice wewnątrz nich stale się przesuwają. Poznając różnych ludzi, słuchając ich historii, wydaje mi się, że poznaję siebie odrobinę więcej. To tak, jakbym w jednym momencie mogła spojrzeć na siebie z 7 projekcji *Our Lady's Forever*, 4 projekcji *Przezroczystości*, 6 projekcji *Willi Zauroczonych* czy 13 z *Play back (of Irene)*. Kiedy moje miejsce zostaje zajęte przez widza, zachodzi kolejny etap odbioru. To jest właściwy moment, kiedy zaczyna się ścieranie różnych wymiarów czasu, historii, słowa czy indywidualnej pamięci. A za tym stoi skomplikowana gramatyka obrazu filmowego, której odbiorca nie musi być świadomy.

Warszawa - Bielefeld, 9 maja 2011

1. *Przezroczystość, Transparency, Transparenz*, red. Ewa Gorządek, Anna Konik [kat. wyst.], Warszawa 2004.
2. Adriano D'Aloia, *Edith Stein geht ins Kino - Empathie als Filmtheorie*, Sobchak Vivian, *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*, Princeton University Press, New York 1992.
3. Zygmunt Bauman, *Płynne życie*, Kraków 2007.
4. Bernhard Waldenfels, *Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen: Modi leibhaftiger Erfahrung* (suhrkamp taschenbuch wissenschaft), Frankfurt 2009, s. 78. Bernhard Waldenfels to jeden z wielu bohaterów mojej wideoinstalacji *Willa Zauroczonych*. W latach 2008/2009 był gościem Wissenschaftskolleg zu Berlin.