

PRÓBA

EVERYTHING



WAS

FOREVER,

UNTIL

IT WAS

Konrad Smoleński

NO MORE



CZASU







TIME

EVERYTHING

WAS

FOREVER,

UNTIL

IT WAS

Michał Libera
Konrad Smoleński

NO MORE

TEST

MICHAŁ LIBERA: Będziemy rozmawiać o twojej pracy *Everything Was Forever, Until It Was No More*, która w 2013 roku była prezentowana w Pawilonie Polskim podczas weneckiego Biennale. Rok później pojawiła się w CentrePasquart w Biel/Bienne, a teraz projekt będzie miał w Zachęcie swoją trzecią... Właśnie, co? Wystawę? Odsłone? Pokaz?

KONRAD SMOLEŃSKI: Wersję. Początkowo nie zakładałem rozwinięć tej pracy. Do Wenecji przygotowaliśmy z kuratorami zamknięty projekt, jednak już na otwarciu zamieniliśmy sygnał wejściowy, jakim jest dźwięk dzwonów, na saksofon Matsa Gustafssona, co znacząco zmieniło odbiór całości. Może warto na początku przypomnieć, że cały system polega na przetworzeniu zarejestrowanego na żywo dźwięku dzwonów. Zmiana źródła prowadzi do zmiany całości przebiegu. Ten eksperyment w Wenecji okazał się bardzo ciekawy i był pierwszym z elementów, które postanowiliśmy rozwinąć w kolejnych edycjach projektu — przetestować system z innymi źródłami, innymi muzykami, innym sygnałem wejściowym. Druga obserwacja z Biennale: mimo że instalacja była głośna i silnie oddziaływała na ciało, odbiorcy potrzebowali bliższego kontaktu — podchodzili do szafek i ścian, dotykali ich, opierali się o nie, przytulali. Widać było, że fizyczność instalacji ich pociąga. Z tego względu przy okazji kolejnego pokazu w Biel/Bienne pozwoliliśmy ludziom być bliżej, stać się częścią instalacji. Wreszcie w Wenecji nasze decyzje wymuszała przestrzeń Pawilonu Polskiego, a więc przenoszenie tej instalacji 1:1 nie miało sensu. Założyliśmy więc, że trzeci element instalacji, najbardziej zależny od architektury, będzie się zmieniał przy kolejnych edycjach projektu, pozwalając nam jednocześnie zrealizować nowe założenia.

ML: Te dwie obserwacje odnoszą się chyba do dwóch podstawowych współrzędnych pracy: architektonicznej, to znaczy związanej z budowaniem pewnej przestrzeni, oraz performatywnej, odpowiadającej za to, co będzie się w niej działo.

KS: Dla mnie od początku ta praca jest czymś innym niż obiektem/rzeźbą czy instalacją. Wszystko jest nagrywane na żywo i przetwarzane na żywo, co powoduje, że myślę o tym jak o performansie. Za każdym razem, kiedy doświadczałem kolejnego przebiegu, byłem trochę stremowany, z kilku powodów. Po pierwsze, chociaż wszystko zostało zaprogramowane, zawsze coś mogło pójść nie tak i zdarzało się na przykład, że jeden dzwon nie ruszył albo ruszył z opóźnieniem. Po drugie, każdy sygnał w zasięgu mikrofonu jest przez niego przechwytywany, a więc staje się materiałem, który następnie jest przetwarzany, w związku

z czym każdy przebieg jest inny podobnie jak każdorazowe wykonanie utworu na koncercie. Dla mnie od początku była to żywa sytuacja, nawet jeśli nie uczestniczy w niej człowiek. Dodatkowo, wprowadzenie do tej struktury muzyków, którzy w pewnym momencie zaczynają grać ze sobą, z sygnałem zarejestrowanym zaledwie kilka minut wcześniej, jest wskazaniem na możliwość myślenia o czasie w sposób nieliniowy.



ML: Zastanawiam się nad tym, jak zmienia się semantyka pracy, w miarę jak praca coraz bardziej otwiera się na swoją performatywność, czy też po prostu staje się przestrzenią, do której zapraszani są artyści, aby z nią grać. W Wenecji ona była skrupulatnie opisana, z odniesieniami do symboliki dzwonów, idei zatrzymania czasu itd. I wydawała mi się dość zamkniętą wypowiedzią, w której każdy element jest bardzo funkcjonalny i zmiana któregośkolwiek z nich chwieje całym systemem. Okazuje się, że tak nie jest?

KS: Ja nie widzę tu zachwiania koncepcyjnego, raczej rozwiniecie wyjściowego pomysłu i związanych z nim ścieżek interpretacji. Dzwony — najgłośniejszy instrument akustyczny, wprowadzają według mnie element myślenia o człowieku zanurzonego w praktykach magicznych także poza kulturą widzianą w krótkiej perspektywie ostatnich dwóch tysięcy lat. To widoczne jest już na poziomie produkcji instrumentu — łój zwierzęcy, zakopywanie w przesianej ziemi, ogień, ciekły metal. Trzeba pamiętać, że ten instrument jest o ponad dziesięć tysięcy lat starszy od chrześcijaństwa i opresyjnego sposobu regulowania czasu. Więc w samym sygnale wejściowym mamy wiele różnych znaczeń, ale ten sygnał poprzez obróbkę zostaje sprowadzony do prostej fizyki, fali, dronu pozbawionego sensu. To jak przetopienie instrumentu na powrót w gorącą masę i wlanie jej do środka ziemi. Jednak na pokazie w Biel dzwony są odsunięte

nieco na bok, a cały układ elementów wskazuje na miejsce, które zajmują podczas występów muzycy, następnie widzowie. Przeniesienie ciężaru z instrumentu na człowieka jest jeszcze bardziej widoczne w Zachęcie, gdzie większość występów będzie związana z głosem. Przesunięcie akcentów projektu na pewno zmienia możliwe odczytywanie pracy, jednak zawsze dotyczy ona sytuacji człowieka wobec prostej fizyki przestrzeni i czasu.

Dzwon jako źródło tego systemu przyszedł z doświadczenia akustycznego. W Alpach usłyszałem dzwony, które odbijały się w rozległej przestrzeni tak, że słabo słyszalny był wyjściowy dźwięk uderzenia, a znakomicie rozchodziło się ciągłe pasmo wybrzmienia. Nie było więc w tym dźwięku informacji — o czasie, nabożeństwie, śmierci czy pożarze — tylko czyste piękno akustycznej fali w relacji ze środowiskiem. Tak właśnie rozumiem muzykę — jako coś, co jest bliższe komunikacji sprzed czasów języka. Na wystawach ludzie zwykle stawiają sobie pytania o znaczenia, a Matsa nikt nie pyta, o czym on tak mocno dmuchał w saksofon.



ML: A mnie się to pytanie wydaje dość ważne i chyba nie jestem w tym odosobniony. Nie tak dawno widziałem Marcina Świetlickiego, który wszedł na scenę podczas koncertu freejazzowego, pytając saksofonistę, dosłownie, o czym jest jego piosenka... I gdyby zapytał o to ciebie, dałoby się odpowiedzieć, o czym są te drony, nawet odnosząc się do tych kategorii, o których mówisz — choćby pierwotności. Przecież w procesie

przetworzeń trzeba obrobić czy zredukować materiał wyjściowy, aby osiągnąć stan, w którym rozumiemy, że obcujemy z czymś bardziej podstawowym. To już nie jest zrozumiały język muzyczny czy komunikat religijny, ale jednak wypowiedź, która sama sobie stwarza pewną semantykę — z opóźnieniami, pętlami itd. I to system przetworzeń, który jest za nią odpowiedzialny, stanowi chyba kręgosłup *Everything Was Forever...* Nie przygotowujesz nowego systemu przetworzeń do każdego koncertu, prawda?

KS: Do każdego koncertu nie — na razie zrobiłem kilka zmian, ale raczej kosmetycznych. Podstawowy schemat postępowania z sygnałem źródłowym jest ten sam. Odnosząc się jeszcze do znaczeń, trzeba pamiętać, że operowanie pewnym językiem przekłada się na sposób rozumienia wypowiedzi. W przeciwieństwie do Świetlickiego nie potrzebuję przepisywania muzyki na literaturę czy malarstwa na poezję.

ML: Być może dlatego cały czas widzę w tej pracy nie instalację i chyba nie performance, ale pewne środowisko o zdefiniowanych parametrach, warunkach brzegowych — środowisko, do którego wchodzisz i powoli zaczynasz rozumieć, w jaki sposób ono cię ogranicza, zgodnie z jaką logiką rosną w nim rośliny.

KS: Pojęcie środowiska mi odpowiada, jednak środowiska otwartego na eksperyment bardziej niż systemu zamkniętego w wyznaczonych granicach.

ML: I chyba w tę stronę ta praca się rozwija od czasu Wenecji, w której była bardziej chyba domkniętym obiektem — bardzo klarownym, nawet jeśli rozwijającym się w czasie. A teraz, kiedy wchodzi nowi ludzie, chyba właśnie ten systemowy czy ekologiczny charakter wychodzi na pierwszy plan.

KS: Moim zdaniem system wcale nie jest mniej klarowny czy domknięty, dla mnie on ciągle opiera się na zwartym i konkretnym pomysle redukcji języka. Natomiast to, że publiczność staje się coraz bardziej częścią tego systemu, sprawia, że on okazuje się być bardziej pojemny. W weneckiej wersji wystawy zwiedzający był luźnym ciałem, satelitą, nie miał swojego miejsca, więc był obcy, w Białymostku znalazł miejsce na platformie, w centrum wydarzeń. Niezwykle ciekawe w tej wersji było też to, że przebieg procesu dźwiękowego był zobrazowany zachowaniem widzów, którzy od sztywnej pozycji siedzącej powoli przechodzili w bardziej miękką, horyzontalną. W trzeciej, warszawskiej wersji

podobnie jak w projekcie ONE MIND IN A MILLIONS HEADS, który przygotowuję do Hagi, chciałbym wciągnąć uczestnika na drugą stronę lustra, nie tylko na scenę, ale i do wnętrza głośnika.

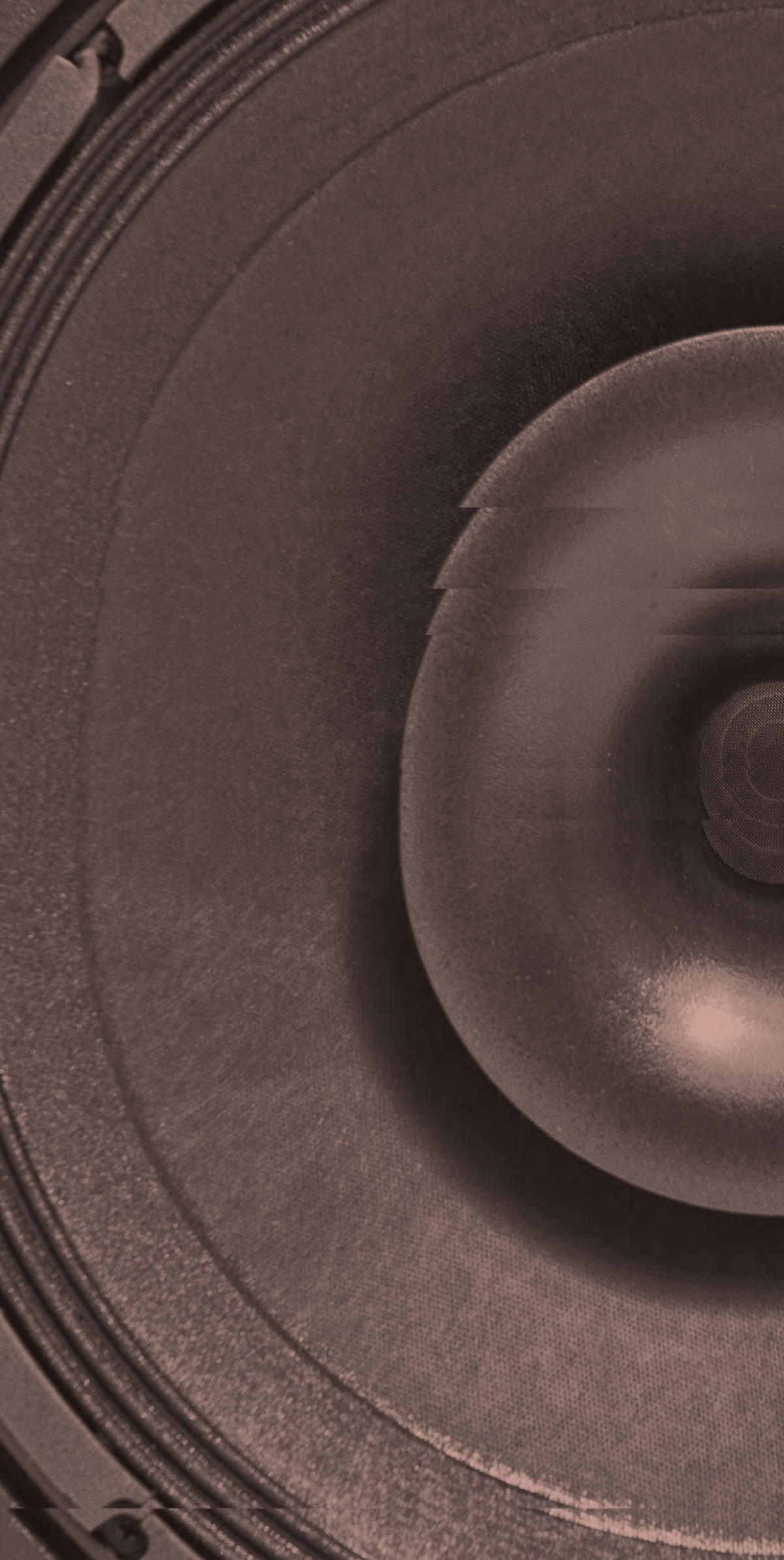
ML: Już w Wenecji, między innymi ze względu na samo ustawienie dzwonów i głośników, przestrzeń była odwzorowaniem systemu nagłaśniania — systemu stereofonicznego stworzonego na podobieństwo naszego organicznego słuchu. Myślisz o nagłaśnianiu jako odwzorowaniu ludzkiego słuchu? I wtedy wpuszczasz ludzi do środka technologicznej reprezentacji ich własnego słuchu i zasad jego funkcjonowania?

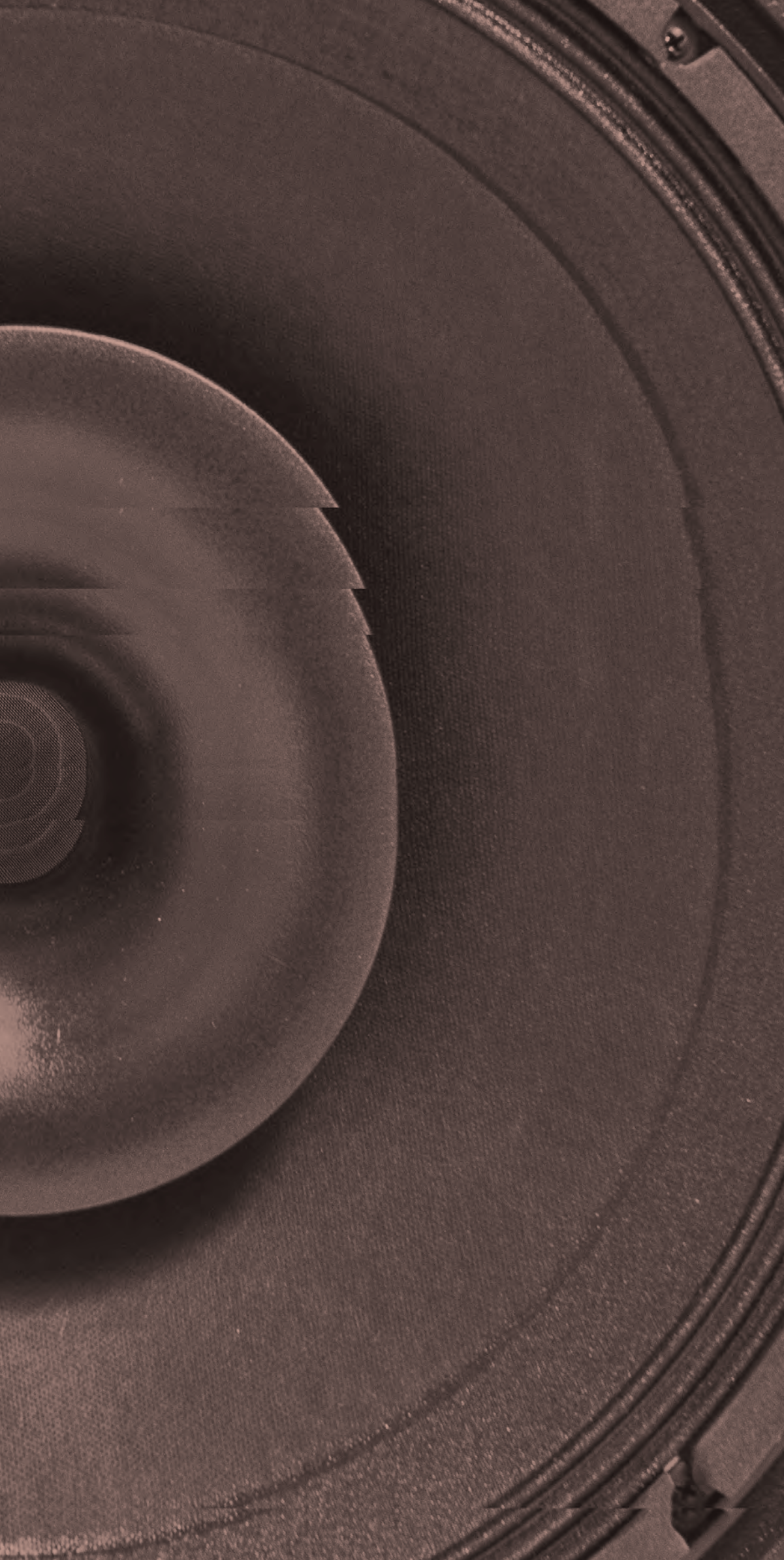


KS: Aspekt technologiczny jest dla mnie ważny. Technologia w naszym otoczeniu coraz bardziej się komplikuje i oddala, obsługa interfejsów jest dostatecznie skomplikowana, by nie zachęcać do zagłębiania się w trzewia, mechanikę. W dzieciństwie rozkręcałem większość urządzeń, żeby poznać ich działanie, obecnie układy scalone wyglądają podobnie obco w laptopie i żelazku. Jednak jeśli pomyślimy o ciele ludzkim i prądzie, to może otworzy się pewna przestrzeń na zbliżenie się do technologii. Dla mnie jest coś niezwykle pociągającego w energii elektrycznej, która w wydaniu technologicznym jest obca, mało naturalna. Z drugiej strony, ciągle rozmawiamy o przepływie energii. Zamiana energii elektrycznej na falę akustyczną jest przetworzeniem sygnału (informacji) do bardziej naturalnej formy. Spójrz w ten sposób na przebieg transformacji dźwięku w *Everything Was Forever...* Poprzez przechwycenie sygnału obrośniętego w treści i znaczenia, a następnie użycie technologii, uzyskujemy wynik bardziej naturalny, pozbawiony obciążeń kulturowych.

ML: Prąd tutaj faktycznie dużo zmienia — przecież to w erze elektryczności zaczęliśmy się interesować dźwiękiem jako dźwiękiem, jego naturą, a także sposobem oddziaływania na nasze ciało. Myślę, że prąd w związku z muzyką mówi jednak o czymś na kształt ekstremalnego afektu — skurczu ciała, który jest tak radykalny, że zaczynamy rozumieć, jak ono funkcjonuje.

KS: Dawno temu mieliśmy próbę w jakiejś piwnicy w Poznaniu i podłączyłem się do czyjegoś wzmacniacza. Przygotowaliśmy się do próby i perkusista poprosił, żebym zamknął drzwi. Trzymając struny basu w jednej ręce, drugą chwyciłem za klamkę i przyciągnąłem drzwi do framugi, zamykając obwód prądu. Był na tyle silny, że wygiąłem się w pałąk i skamieniałem. Natychmiast przestałem widzieć. To było jedno z ciekawszych i mocniejszych doświadczeń. Zajęło im chwilę, zanim zrozumieli, co się dzieje — myśleli, że się wygłupiam. Gitarzysta w końcu kopnął moją rękę i dopiero gdy puściłem klamkę, odzyskałem kontakt z rzeczywistością. W trakcie bycia przewodnikiem odczuwałem tylko niezwykłą sztywność i moc energii. Było to też doświadczenie kompletnie wyjęte z odczuwania czasu. Nie mówiłbym tu jednak o afekcie. Ta siła jest całkowicie pozbawiona emocji.





MICHAŁ LIBERA: We're going to talk about your new work *Everything Was Forever, Until It Was No More*. It was first shown in the Polish Pavilion during the Venice Biennale 2013, a year later it appeared at the CentrePasquart in Biel/Bienne, and now the project has finally reached Zachęta with its third . . . Yes, third what? Exhibition? Staging? Show?



KONRAD SMOLEŃSKI: Sequel. Initially, I didn't intend to make any alterations to the work. So, when we brought it to Venice, my curators and I believed we had a 'finished product', but then we made the first changes as early as at the opening stage, when we replaced the introductory bells with Mats Gustafsson's saxophone. This had a profound effect on the way people took in the entire project. Perhaps I should remind everyone, right at the outset, that the idea was to process a live recording of tolling bells. By changing the source material we changed the entire work. The Venice experiment proved compelling, and so we decided to further develop the project by testing it with other sources, other musicians, other input signals. Another thing we noticed at the Biennale was that even though the installation was incredibly loud and had a strong effect on the human body, the audience needed close contact — they would approach the cabinets and walls, and lean against them, snuggle up to them. They were clearly attracted by the physicality of the installation, and so, at the next Biel/Bienne show we allowed the audience to come closer and become a part of the installation. Finally, in Venice our decisions were determined by the layout of the Polish Pavilion, so it made no sense to transfer the installation 1:1. And so, we decided that the third element of the installation — the one most

dependent on the architecture — would change with every new presentation, thus allowing us to apply new ideas for the work's arrangement.

ML: It seems that like these two observations refer to the two primary 'coordinates' of the work: the architectural one, i.e. the building of a certain space, and the performative one defining what's going to take place in that space.

KS: For me, the work has always been more than just an object/sculpture or installation. Everything is recorded live and processed live, which makes me think of the work as a performance. I feel a bit of a stage fright with every new show, and the reasons are manifold. First of all, things sometimes go wrong, even if everything is pre-programmed; we have had situations when a bell completely failed to sound or the recording started with a delay. Secondly, every signal within the microphone's range is picked up by the microphone and thus becomes new material for processing — this makes every rendition different, very much like a song performed live at different concerts. For me, the project has been alive from the very beginning, even though none of the shows includes a living person. The additional introduction of musicians, who at some stage begin to perform with their own selves, i.e. along with the signal recorded only a few minutes before is indicative of the possibility to perceive time in a non-linear way.

ML: I'm wondering about the semantics of the work; does it change with the work becoming more and more open to its performativity or does it simply become a space where artist are invited to play with? In Venice, the work was described in detail, with references to the symbolic character of the bells, to the idea of frozen time, etc. And it seemed to me a complete statement in which all of the elements were very functional and a change of any of them would shake the whole system. It turns out that this is not the case?

KS: I'd say it's a development of the original idea and its possible interpretations, rather than a conceptual upheaval. In my opinion, bells — being the loudest of all musical instruments — allude to the idea of mankind immersed in magical practices, also those far exceeding the last two thousand years. You can see this even at the production stage of the instrument — suet, the sifted soil in which it is buried, fire, liquid metal. Remember that the instrument is more than ten thousand years older than Christianity and the oppressive regulation time. So, we have quite a few different meanings in the input signal itself, but on the other

hand, the input signal is processed and thus brought down to the level of simple physics, becoming a wave and a drone devoid of sense. It's like melting the instrument back into a boiling hot mass and pouring it into the earth. Yet, the bells were moved slightly to one side during the show in Biel, and the focal point of the entire arrangement became the spot occupied first by the musicians and then by the audience. This shift of weight from instrument to human is even more conspicuous in Zachęta, where most of the performances are voice related. Although the emphasis shift certainly brings different interpretations of the work, its overriding idea always remains that of person in relation to the simple physics of space and time.

The idea of a bell as the source of the system was inspired by an acoustic experience. It was during a stay in the Alps that I heard a peal of bells reverberating over a large area. I noticed that the initial strike tone was hardly audible, and it was the sustain that spread incredibly well. The sound didn't carry any information — about the current time, mass, death or fire — but carried the sheer beauty of an acoustic wave in relation to the surrounding environment. This is how I see music — as something that is closer to communication predating language. Visitors to exhibitions often try to figure out the meaning of this or that, but no one ever asks Mats what he's been blowing his saxophone so hard about.

ML: But these questions seems quite important to me, and I think I'm not the only one. Not so long ago I saw [poet and musician] Marcin Świetlicki step on stage during a free jazz gig and ask the saxophonist what the song was about, literally . . . And if he asked you the same question, it would be possible to provide an answer about what those drone are saying, even by referring to the categories you mention — such as the primeval for one. After all, the processing involves changes to or reduction of the input material to a degree at which we understand that we are communing with something more primitive. This is no longer a comprehensible language of music or a religious message, but a statement which creates its own semantics — with delays, loops, etc. And I think it's the processing system that constitutes the backbone of *Everything Was Forever* . . . You don't prepare a new processing system for every concert, do you?

KS: No, not for every concert — so far I've only made a few rather cosmetic changes. The handling of the input signal is primarily the same. Again, speaking meanings, we must remember that the way in which we use a language translates itself into the way a given message is understood. Unlike

Świetlicki, I don't need to translate music into literature, or painting into poetry.

ML: Perhaps that's why I see the work not as an installation and probably not as a performance, but as a kind of environment with defined parameters and boundary conditions — you enter this environment and then slowly begin to understand its confines, and the logic behind the plants growing there.



KS: I like the idea of environment, provided it is open to experiment, rather than perceived as a closed system contained within established boundaries.

ML: And I think this is the direction in which the work has been developing — since Venice, where it was probably closer to being a ready object — one that is clearly defined, regardless of its development in time. And now, with new people involved in the project, it seems that this systemic or ecological character takes centre stage.

KS: In my opinion, the system is still far from becoming less transparent or complete; for me it is still based on a concrete and coherent idea of reducing language. That the

audience becomes more and more involved as a part of the work actually makes the system more capacious. In Venice the visitor was a loose body — a satellite with no place of its own, and therefore a stranger. whereas in Biel the visitor found their own place on the platform, in the centre of events. Another incredibly interesting aspect of that show was that the sound process was illustrated by the behaviour of the audience, who slowly moved from a stiff sitting position into a softer horizontal one. In the third, Warsaw sequel I'd like to follow the idea used in another project of mine called *ONE MIND IN A MILLION HEADS* which I'm preparing for the Hague, Namely, I want to draw the visitor through to the other side of the looking glass — not just onto the stage, but also to the inside of the speaker.

ML: Even at the early stages in Venice, the space — with its layout of bells and speakers among other things — reflected the stereophonic sound system designed for our limited hearing. Do you see a sound system as a reproduction of human hearing? And then you let people enter this technological representation of their own hearing and the principles of its functioning?

KS: The technological aspect is important for me. Technology in our environment is growing increasingly complicated and detached, the operating of the interfaces is complicated enough to discourage anyone from going deeper, into the viscera, the mechanics. When I was a child, I used to take most of the household appliances to pieces, to see how they work. Nowadays integrated systems look as equally inaccessible in a laptop computer and as they do in an iron. However, if we think about the human body and electric current, perhaps there is some room for approaching technology. For me there is something incredibly appealing in electric energy per se, but not in its technological aspect which I find alien and quite artificial. And yet, we keep talking about energy flow. Also, the conversion of electrical energy into an acoustic wave represents the processing of a signal (information) into a more natural form. Take this approach and look at the sound transformation in *Everything Was Forever* . . . If we intercept a signal laden with content and meaning, and then apply technology to it, we obtain a more natural result — one which is devoid of cultural baggage.

ML: The electric current actually changes a lot — after all, it was at the age of electricity that we began to take an interest in sound per se, in its nature and the way it affects the human body. However, I think that electricity in conjunction with music represents something of a violent fit

of passion — a spasm so powerful that we begin to understand how our body works.

KS: A long time ago we had a rehearsal in a basement in Poznań, and I connected my gear to an amplifier. As we were preparing for the rehearsal, the drummer asked me to shut the door. While I was holding the strings of a bass guitar in one hand, I reached for the door handle with the other and pulled the door to the frame, thus closing the circuit. With a powerful enough current I was bent double and petrified, and completely blinded. That was one of the more interesting and powerful experiences I'd ever had. It took the other people a while before they realised what was happening, they thought I was fooling around. Finally, the guitarist kicked me in the hand and only then did I let go of the handle and regain contact with reality. Before that, when I acted as a conductor, I only felt the incredible force of electric energy making me completely rigid. I also lost the sense of time. Having said that, I wouldn't call it a fit of passion. This force is completely devoid of emotion.



Wydawnictwo towarzyszy wystawie *Konrad Smoleński. Everything Was Forever, Until It Was No More*
— *Próba czasu*

This publication accompanies the exhibition *Konrad Smoleński. Everything Was Forever, Until It Was No More*
— *Time Test*

11 października–16 listopada 2014, Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki
11 October–16 November 2014, Zachęta — National Gallery of Art
www.zacheta.art.pl

dyrektorka • director
Hanna Wróblewska



kuratorzy wystawy • exhibition curators
Daniel Muzyczuk, Agnieszka Pindera

współpraca ze strony Zachęty • collaboration on the part of Zachęta
Joanna Waśko

projekt graficzny • graphic design
Dagny & Daniel Szwed (moonmadness.eu)

tłumaczenie • translation
Jarosław Fejdych

zdjęcia • photographs
Bartosz Górka, Konrad Smoleński

druk • print
Argraf, Warszawa

ISBN 978 83 64714 09 2

Tekst, zdjęcia i projekt graficzny udostępnione na licencji Creative Commons Uznanie autorstwa-Na tych samych warunkach 3.0. Polska

Text, photographs and graphic design are licensed under a creative Commons Attribution-ShareAlike 3.0 Unported license

Wystawa *Konrad Smoleński. Everything Was Forever, Until It Was No More* swoją premierę miała w Pawilonie Polskim na 55. Międzynarodowej Wystawie Sztuki — la Biennale di Venezia, 2013. Druga odsłona wystawy miała miejsce w CentrePasquArt w Biel, 6 lipca–17 sierpnia 2014.

The exhibition *Konrad Smoleński. Everything Was Forever, Until It Was No More* had its premiere in the Polish Pavilion at the 55th International Art Exhibition — la Biennale di Venezia, 2013. The second installment took place at the CentrePasquArt in Biel/Bienne, 6th July–17th August 2014.

patroni medialni • media patronage

