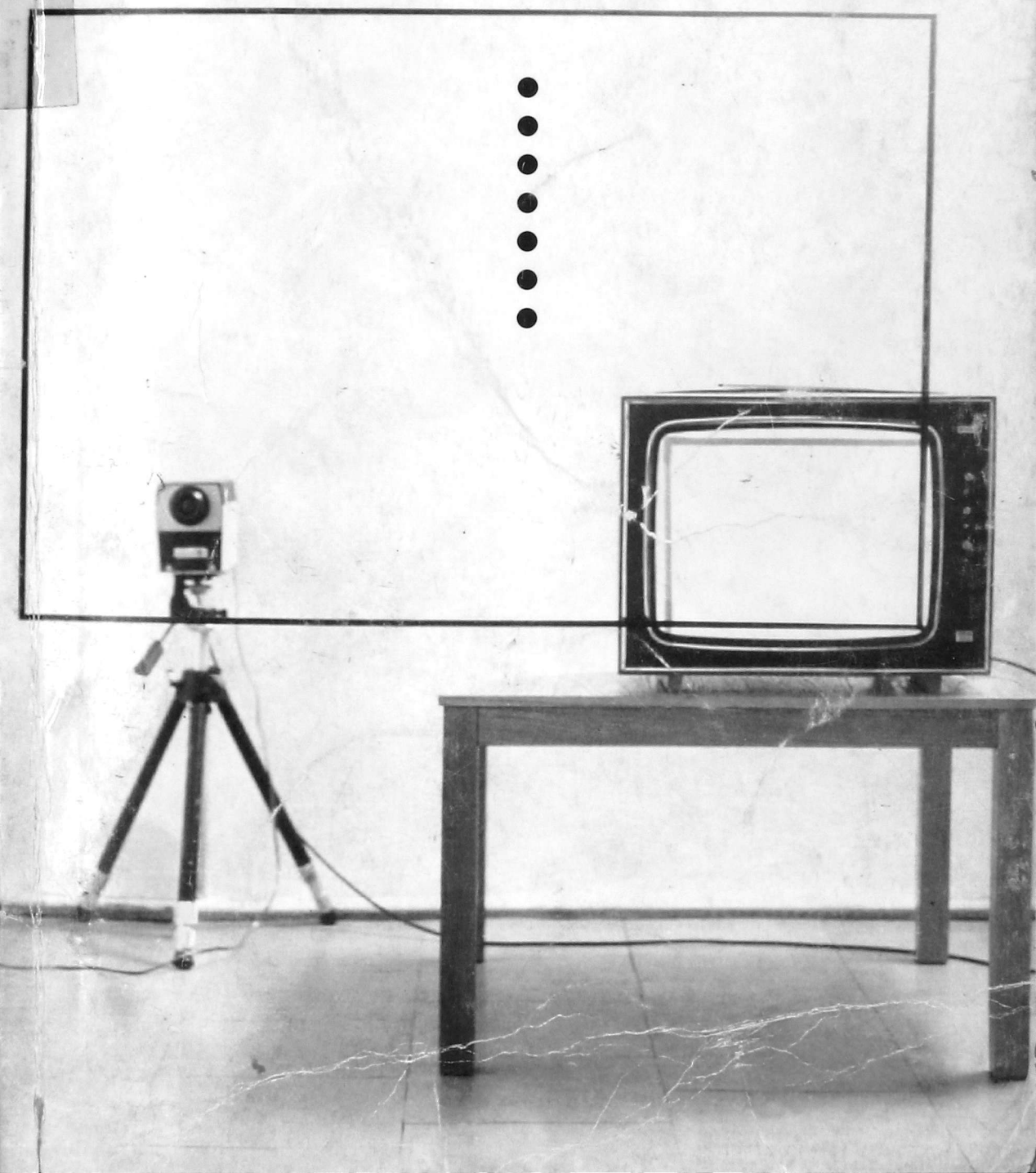
zeszyty artystyczne

Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych w Poznaniu



17.696

Akademia Sztuk Pięknych Biblioteka w Poznaniu

Cz 213 / 1994 / nr 7

Uniwersytet Artystyczny
Biblioteka Główna
w Poznaniu

zeszyty artystyczne

Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych w Poznaniu

Poznań 1994

800

Akademia Sztuk Pięknych
Biblioteka
w Poznaniu

17.696

Spis treści

zeszyty artystyczne nr 7

	Zamiast wstępu	5
Tomasz Szczuka	O prawdzie przedstawienia	7
Marek K. Wasilewski	Dlaczego wideo?	10
Lechosław Olszewski	Gdzie jest człowiek? Akcyjna działalność Warsztatu Formy Filmowej	18
	Rozmowa z Wojciechem Bruszewskim	35
	Rozmowa z Józefem Robakowskim	47
	Rozmowa z Pawłem Kwiekiem	59
	Rozmowa z Antonim Mikołajczykiem	69
Antoni Mikołajczyk	Instalacje wideo – medium czy rzeźba	79
Ryszard W. Kluszczyński	Fragmenty do historii sztuki wideo w Polsce	92
Izabella Gustowska	Rzeczy, rzeczy...	104
Marek K. Wasilewski	Słowo o Felcynie	106
Jacek Felcyn	Estetyka i ... postmodernizm	109
	Kronika	117

Zamiast wstępu

Po długiej przerwie pojawiają się ponownie „Zeszyty Artystyczne". Nie są to jednak te same „Zeszyty", które w latach 80. wydawane były przez redakcję pod kierunkiem prof. Jarosława Kozłowskiego i których wysoka jakość merytoryczna jest do dziś bezdyskusyjna. Mam nadzieję, że obecna edycja pisma choć w części dorówna wydaniom poprzednim. Wideo-art nie jest nowym zjawiskiem w sztuce polskiej. Zwiększone ostatnio zainteresowanie tym środkiem ekspresji, mnożące się festiwale i przeglądy, wprowadzenie tej dziedziny do niektórych bardziej otwartych uczelni artystycznych powodują, że coraz dotkliwiej odczuwa się brak szeroko dostępnych publikacji na ten temat. Materiały zawarte w siódmej edycji „Zeszytów Artystycznych" starają się w części lukę tę wypełnić. Każdy, kto choć trochę zetknął się z problematyką video-artu, zdaje sobie sprawę ze znaczenia Warsztatu Formy Filmowej. Działalności tej niezwyczajnej grupy artystycznej poświęcony jest szkic Lechosława Olszewskiego, a także obszerne fragmenty nie opublikowanej dotąd w całości pracy Tomasza Samosionka. Jest to unikalny cykl rozmów przeprowadzony pod koniec lat 80. z członkami Warsztatu, w których komentują oni po latach początki polskiego wideo. Do działalności WFF nawiązuje też artykuł Antoniego Mikołajczyka, który od czterech lat prowadzi pracownię „Instalacji i wideo" na PWSSP w Poznaniu. Ryszard Kluszczyński to najbardziej zorientowany w Polsce krytyk piszący o wideo. Dlatego warto

zapoznać się także z jego tekstem analizującym wydarzenia z tej dziedziny na przestrzeni ostatnich lat. „Zeszyty Artystyczne" to pismo związane przede wszystkim z poznańską Uczelnią. Wspomnienie o przedwcześnie zmarłym artyście, studencie PWSSP w Poznaniu Jacku Felcynie, jest nie tylko obowiązkiem, ale i potrzebą serca. Na koniec chciałbym podziękować prof. Wojciechowi Müllerowi za zachętę do podjęcia tej pracy i życzliwą opiekę, Tomaszowi Samosionkowi za uśmiech i udostępnienie cennych materiałów ze swoich zbiorów, Ryszardowi W. Kluszczyńskiemu za poważne potraktowanie pomimo grypy oraz Antoniemu Mikołajczykowi i Józefowi Robakowskiemu, bez których przyjaznej obecności to wydanie „Zeszytów Artystycznych" prawdopodobnie nigdy nie doszłoby do skutku.

Marek K. Wasilewski

Poznań, marzec 1994

O prawdzie przedstawienia

Tomasz Szczuka

Obrazy, które fundujemy sobie w świadomości, bierzemy zwykle za przedstawienia rzeczywistości, za reprezentację tego, co prawdziwe bądź za rzeczywistość samą. Obraz świadomościowy, przedstawienie i rzeczywistość (dokładniej pojęcie „rzeczywistość") nakładają się na siebie w potocznym doświadczeniu, co sprawia, że wyznaczenie linii granicznych między uchwyceniem rzeczywistości a tym, co tej próbie podlega, okazuje się niemożliwe. Kierując się zdrowym rozsądkiem i obiegowymi sądami, trudno więc dostrzec odrębność realności przedstawienia i przyznać, że rządzi się ona własnymi prawami. W tym potocznym nastawieniu świadomości przedstawienie nie może stać się przedmiotem refleksji. Trzeba zatem przekroczyć granicę potoczności.

Punktem wyjścia niech będzie tu „jaskinia" Platona, która przywoływana wielokrotnie stała się „przedmiotem gotowym" świadomości wykształconej publiczności. Najczęściej mówi się tu o cieniach utożsamianych z iluzorycznym wyobrażeniem o tym, co ma być prawdziwe, w istocie zaś jest jedynie fantazmatem. Mamy zatem tożsamość: cień–pozór. Cień nie może być niczym więcej jak tylko złudą. Ale może właśnie przedstawienie powołuje swą domenę cieni, które są nierzeczywiste tylko w tym sensie, że wymykają się potocznym wyobrażeniom o rzeczywistości. Nie o to tu

jednak chodzi, zdrowy rozsądek bowiem nie jest satysfakcjonującym filozofa kryterium prawdy.

Wróćmy zatem do Platona, który w „Państwie" wyróżnia dwie klasy przedmiotów: klasę przedmiotów, które „są" (onta), i tych, które „się stają" (gignomena). *Błąd popełniany przez zwykłego człowieka* – jak zauważa John L. Austin – *polega na tym, że nie odróżnia on spostrzegalnych gignomena od onta i sądzi, że istnieje tylko jeden zbiór przedmiotów, zbiór przedmiotów widzialnych, którym przypisuje jednak własności – takie jak „rzeczywistość" – które w sposób właściwy przynależą jedynie do onta*[1]. W rezultacie przedstawianie sobie rzeczywistości zapośredniczone przez doznania zmysłowe i rzeczywistość uznawane są za to samo. Ten splot pomyłek przesądza o zasadności (zasadności w powszechnym mniemaniu) orzekania o przedstawieniu (niezależnie od medium), że jest prawdziwe lub fałszywe. Fałsz oznacza deformację, o której wszak można mówić tylko wówczas, gdy porównuje się przedstawienie z pierwowzorem, czy raczej z tym, co uznaje się za pierwowzór. Ale jeśli przedstawienie nie jest prostym powtórzeniem, rodzajem repetycji, jeśli więc nie naśladuje, to zestawianie go z potocznym wyobrażeniem o rzeczywistości nie pozwala przekonać się, czy jest prawdziwe, prawda przedstawienia bowiem nie dotyczy relacji między przedstawieniem a rzeczywistością. Prawda przedstawienia ignoruje zdroworozsądkowe przekonania, kreując swoją własną rzeczywistość staje się mitem, który pożera potoczność, na której się wspiera, by pozbawić ją znaczenia.

Przedstawienie stało się więc mitem, powołując swój własny kulturowy świat, w którym samo przedstawienie ma przedmiotowy charakter. Nie jest jednak wyłącznie przedmiotem materialnym (materialność jest tylko jednym z jego aspektów i to niekoniecznym). Przede wszystkim jest przedmiotem intencjonalnym, kierując uwagę ku temu, co Bogdan Baran nazywa przedstawionością, a co w zachodnioeuropejskiej tradycji autor ten wiąże z transcendentalną fenomenologią i kubizmem: *ani transcendentalną fenomenologię, ani kubistów nie zajmują przedstawienia rzeczy, lecz relacje między człowiekiem a rzeczą, a więc sama przedstawioność. Kubizm wyzwala rzecz z jej praktycznych związków, by przez to wycięcie ukazać ją „ex*

(1) J. L. Austin, *Mówienie i poznawanie*. Warszawa 1993, s. 388.

(2) B. Baran, *Postmodernizm*. Kraków 1992, s. 222.

negativo" (...) twórca kubistyczny nie tyle odtwarza przedstawianie się rzeczywistości, ile powtarza akt jej przedstawiania, tj. „konstytucji" przez wyobraźnię[2].

Przedstawioność to zatem sposób prezentowania się nam tego, co czynimy przedmiotem naszej uwagi. Stąd mamy reprezentację, która zawsze odsyła do czegoś (do tego, co reprezentowane) i do siebie samej (stąd jej reprezentacyjność).

Pozbawiona samozwrotności reprezentacja nie reprezentuje, musi koncentrować uwagę na sobie, by powołać swój świat. Wybór techniki czy medium nie ma w tym wypadku znaczenia. Testująca rozmaite możliwości kultura masowa, ze swoją apologią banału, zmusza do ciągłego przesuwania granicy możliwości technicznych, ale pytanie o artystyczne jakości pozostaje, stawiane z coraz większą dobitnością przez fotografię i wideo uzmysławia, że postęp technologiczny i sam wybór techniki o niczym nie przesądza.

Dlaczego wideo?

Marek K. Wasilewski

Rozczarowanie związane z intelektualną kompromitacją telewizji stało się jednym ze źródeł, z których narodziła się sztuka wideo. Niemiecki artysta Wolf Vostell wyemitował w 1959 roku pracę pod tytułem „Telewizja dla milionów", pozostawiając na trzy minuty zaskoczoną publiczność przed pustym ekranem telewizyjnym[1]. Cztery lata później Vostell wyraził swój protest w znacznie bardziej drastycznej formie. Podczas happeningu w miejscowości New Brunshwick w USA dokonał publicznego spalenia odbiornika telewizyjnego. W 1963 roku Koreańczyk Nam June Paik, który zajmie wkrótce czołowe miejsce wśród twórców wideo, zbudował w galerii Parnass w Wupertalu instalację z monitorów telewizyjnych[2]. Przy pomocy elektromagnesów wpływał na zmianę obrazu, doprowadzając do swoistej dekompozycji przekazywanych sygnałów. Powstały w ten sposób obrazy-sekwencje o nieregularnych formach abstrakcyjnych, nazwanych „TV decollage". Magia sztuki wideo polegała na tym, że wykorzystywała technologię przekazu telewizyjnego, łamiąc wszystkie możliwe reguły przez telewizję ustalone. W ten sposób nowy rodzaj działania osiągnął podobne znaczenie, jak swego czasu awangarda filmowa lat dwudziestych. Na czym jeszcze polega niezwykłość wideo? Czym różni się ono od kina? Jakie nowe możliwości otwiera przed twórcą? Jeden z najciekawszych artystów wideo Zbigniew Rybczyński odpowiada na te pytania następująco: *Największa różnica polega na tym, że wideo jest procesem natychmia-*

(1) Rob Peree, *Into video art*. Amsterdam 1988, s. 4.

(2) Tomasz Rudomino, *Mały leksykon sztuki współczesnej*. Warszawa 1990, s. 98.

(3) *Fantazja na żywo*. Rozmowa ze Zbigniewem Rybczyńskim. „Kino" 1991, nr 2, s. 9.

stowym. Natomiast kino to proces chałupniczy, na który składa się kręcenie, wożenie materiału do laboratorium, przeglądanie materiału, który potem trzeba ciąć nożyczkami, sklejać itd. Film w jakimś sensie jest bliski teatrowi: filmujesz to, co ustawiasz przed kamerą jak na scenie... Potem dochodzą rozmaite zabiegi, ale to nie jest już proces żywy, nie dzieje się w realnym czasie. Wideo jest nagrywane i odtwarzane natychmiast. Podczas pracy można obserwować już gotowy produkt. Elektroniczny montaż sprawia, że wszystko to, co w kinie jest procesem skomplikowanym, długotrwałym, to można obserwować na żywo[3]. Według Rybczyńskiego wideo bardziej przypomina malarstwo, gdyż jest to tworzenie obrazu, który składa się z wielu płaszczyzn i wielu elementów przestrzennych.

Wideo jest produktem rewolucji elektronicznej, która w znacznym stopniu zmieniła obraz świata. Technologia, która tak bardzo odmieniła życie, musiała znaleźć swoje odbicie w sztuce. Musiała stać się narzędziem artystycznym. Najbardziej spektakularnym przejawem nowej ery w technologii obrazu jest system High Definition. Rybczyński pracuje z materiałem HD, który pochodzi z Japonii. W całych Stanach Zjednoczonych istnieją cztery zestawy tego typu.

Interesującym może się wydać fakt, że Rybczyński jest w swoim zainteresowaniu systemem High Definition zupełnie osamotniony. Możliwości związane z HD mogą pociągnąć za sobą olbrzymie przemiany ekonomiczne w ramach szerokiej koncepcji obejmującej produkcję telewizorów, komputery, banki danych i telekomunikację.

Przykładem zniewalającego działania High Definition jest wideoklip Johna Lennona „Imagine". O uroku tej kompozycji stanowi złudzenie ruchu, które zostało osiągnięte przez kontrolowany cyfrowo ruch nieruchomych planów. Wrażenie potęguje poruszanie się w tle z tą samą szybkością krajobrazu, widocznego przez okna pokoju. W ten sposób postacie otwierające drzwi, zawsze te same, z prawej strony pokoju (i ekranu) sprawiają wrażenie, że wchodzą do następnego pokoju. Następuje idealne złudzenie płynności, mimo że mamy sklejkę, a ta sama dekoracja filmowana jest trzy, cztery razy. Podczas gdy kino opiera się na następstwie planów, w wideo mamy obraz wieloczęściowy,

rozbity na wiele fragmentów, oparty na grze, która czyni je na przemian raz planem, raz kontrplanem[4].

Artysta zajmujący się sztuką wideo rozporządza wielkim arsenałem środków, dzięki którym może on niemal dowolnie kształtować kolor, formę i rytm swoich obrazów. Wideo nie tylko perfekcyjnie odzwierciedla naturę, dysponuje też nieograniczonymi możliwościami manipulowania rzeczywistością. Jest to jeden z większych problemów, z którym przyszło się zetknąć twórcom wideo. Technologia, która otwiera szeroki wachlarz możliwości, bywa czasem trudną do pokonania barierą. Artysta musi bowiem stawić czoła nowoczesnemu ekwipunkowi. Pozorna łatwość jego obsługi powoduje, że dziś, po trzydziestu latach doświadczeń, niewiele trzeba, aby popaść w banał. Jak zauważa Stefan Szczypka, jeden z jurorów festiwalu WRO'92, względna łatwość posługiwania się powszechnie dostępnymi środkami elektronicznymi sprawia, że do branży wchodzą neofici, nie znający podstawowych kanonów estetycznych, nie zorientowani w historii sztuki[5]. Wideo, tak jak pozostałe dziedziny sztuki, zajmuje się zagadnieniami koloru, linii, formy przestrzennej i ich możliwymi związkami. Różni się jednak od nich wykorzystaniem zupełnie innego materiału, całkiem innym charakterem pracy artysty. Podobnie jak rysunek i malarstwo, wideo ujawnia się jako manifestacja możliwości dwuwymiaru. Na podobieństwo rzeźby dotyka problemu przestrzeni. Jak widać, wideo można sytuować pomiędzy różnymi dziedzinami sztuki. Z kina może czerpać ruch, fabułę i dźwięk, a ze sztukami plastycznymi łączy je zagadnienie formy, wrażliwości i określenia się wobec przestrzeni. Walter Benjamin w eseju „Dzieło sztuki w dobie mechanicznej reprodukcji" zauważa, że wideo, podobnie jak każde nowe medium, natrafia na opór tradycji[6]. Nie wypełnia pustki, która bez niego istniała, lecz tworzy zupełnie nową ikonografię i styl. Wideo to nie tylko nagrywanie taśm dla galerii czy telewizji. Znacznie bardziej ciekawe aspekty tej sztuki odnajdujemy w multimedialnych formach przestrzennych. To właśnie w nich artyści określili swoje najpełniejsze doświadczenie wobec wideo.

Christine Ross stawia hipotezę, że wyjątkowość sztuki wideo i co za tym idzie, jej specyficzny wpływ na krytykę artystyczną polegają na tym, że generuje znaczenia, które z teo-

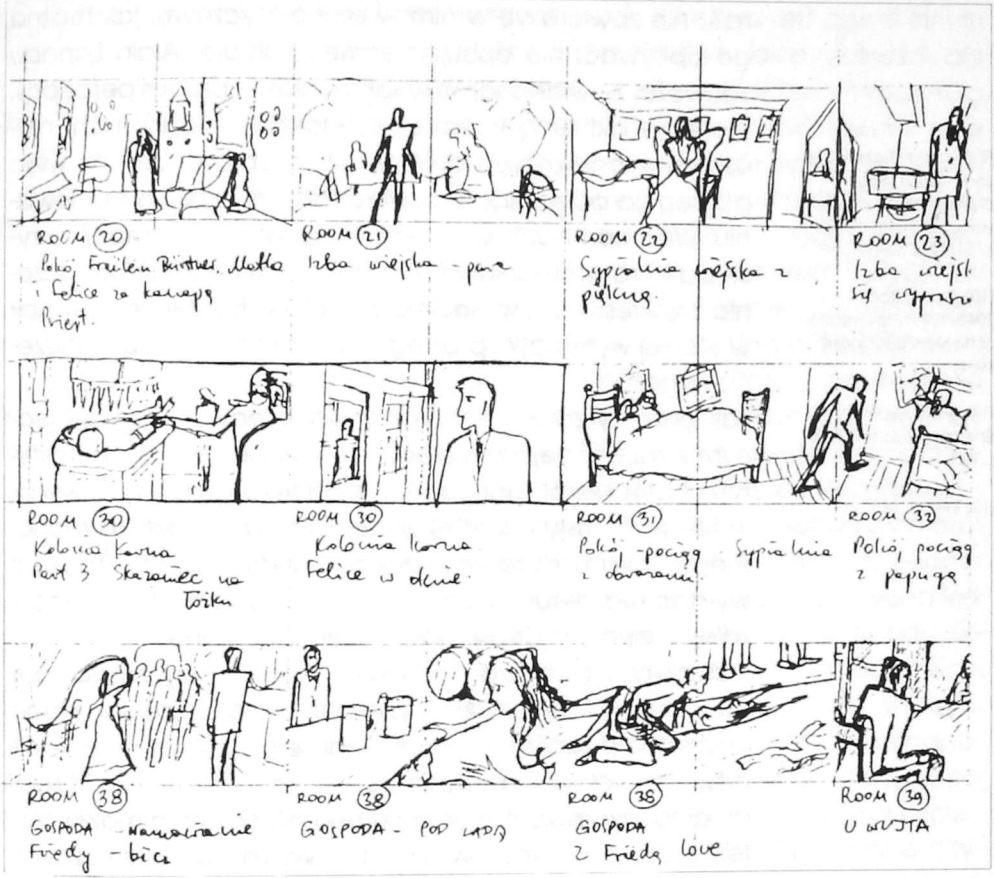
(4) Jean Paul Fargier, *Genialny Polak*. „Kino" 1991, nr 2 (za: „Cahiers du Cinema" 1988, nr 3).

(5) *Komputer i wizjonerzy*. Rozmowa ze Stefanem Szczypką. „Kino" 1992, nr 7, s. 20.

(6) *The luminous image*. Stedelijk Amsterdam 1984.

(7) Christinne Ross, *Video: toward a renewal of art criticism*. „Parallelogramme, Contemporary Canadian Art News", s. 13.

(8) Ross, op. cit.



Sceny z „Franza Kafki" rozrysowane przez Zbigniewa Rybczyńskiego

retycznego punktu widzenia nie muszą być kompletne, w pełni ukończone, stabilne i stosujące się do określonych reguł. Zarówno opis, jak i interpretacja dzieła muszą wskazywać na jego niestabilność. Widz jest przedmiotem procesu, nieustannie musi określać siebie wobec przekazu[7]. Należy się tu odwołać do tego, co Alain Landau określa jako „lenteur perceptible", czyli opóźnienie postrzegania[8]. Chodzi o to, że nigdy nie można odczytać od razu obrazu wideo (w przeciwieństwie do malarstwa czy rzeźby).

Jego sens wynika ze stopniowego odsłaniania poszczególnych sekwencji, powoduje to, że widz nie może od razu objąć myślą całości dzieła. Zmuszony jest więc do interpretacji poprzez swoją pamięć i osobiste doświadczenie. Tu wyrasta pierwszy problem dla krytyka sztuki. Jeśli treść ob-

razu nie zawiera się w nim w sensie fizycznym, jak można go opisywać, nie opisując samego siebie. Alain Landau zauważa, że wideo samo w sobie ilustruje proces percepcji. Preferuje aktywną interpretację faktów, ciągły ruch, nieustanną konstrukcję i dekonstrukcję obrazu. Jest to więc percepcja polegająca na nieustannym przewartościowaniu. Widz bombardowany jest dużą ilością informacji, przyswaja je za pośrednictwem pamięci i całego doświadczenia z zakresu kultury, socjologii, polityki itd. Nie jest jednak w stanie wytworzyć prostego systemu zależności znaczeniowych.

Jak pisze Ryszard Kluszczyński, wideo powoli staje się jednym z najważniejszych elementów współczesnej ikonosfery[9]. Następuje ekspansja wideo na festiwalach filmowych, w telewizji i instytucjach kulturalnych. Nowa sztuka ruchomego obrazu dużo zawdzięcza elektronicznym środkom wyrazu. Od kierunku ich rozwoju i od wyobraźni twórców zależy dzisiaj przyszłość nowej kultury wizualnej.

Kluszczyński zauważa, że wideo przeszło trzy zasadnicze fazy przeobrażeń. Okres pierwszy to włączenie wideo w działania realizowane oryginalnie w innych obszarach artystycznych, jak: performance, rzeźba, instalacja. Okres drugi to faza poszukiwania autonomii, drążenia możliwości technicznych i rozpoznawania wymiarów estetycznych i semantycznych wideo. Okres trzeci to działania, które integrują wideo z innymi mediami posługującymi się ruchomym obrazem, działania budujące nową syntetyczną sztukę wizualną.

Boudrillard powiada, że rzeczywistością w dzisiejszych czasach jest tylko to, co daje się adekwatnie zobrazować. Jest nią także to, co już zostało zreprodukowane. Świat, w którym się poruszamy, jest więc w równym stopniu prawdziwy, co wyimaginowany, „widmowy".

Proces ten jest tak sugestywny, że coraz łatwiej rezygnujemy z czynienia rozróżnień. Coraz łatwiej godzimy się na różnego rodzaju inscenizacje. Zachowujemy się więc jak ludzie, którzy witając na stadionie w Los Angeles papieża Jana Pawła II, pozdrawiali przede wszystkim transmitowane za pomocą wideo gigantyczne obrazy jego postaci. Sam papież był ledwo widocznym punktem. Gabor Body, pisząc o swoich doświadczeniach z nowymi mediami, wspo-

(9) Ryszard Kluszczyński, *Joan Jonas albo przyczynek do sztuki video*. „Obieg" 1992, nr 11/12, s. 38–39.

(10) Gabor Body 1946–1987. Presentation of his work Budapest, 1987.

(11) Alicja Kępińska, *Energie Sztuki*. WP 1990, s. 120.

(12) Ibid., s. 121.

minał: *Jest dla mnie oczywiste, że obraz jest czymś innym od rzeczywistości. Można o nim mówić jak o realności, ale to nie jest to samo. Żyjemy w czasach, które wykorzystują obraz w znacznie większym stopniu niż jakiekolwiek inne cywilizacje. Wiele religii sprzeciwiało się wykorzystywaniu obrazu właśnie z powodu jego uwodzicielskiej siły, iluzji rzeczywistości, jaką te obrazy tworzą*[10]. Alicja Kępińska zjawisko to nazywa „rzeczywistością widmową"[11]. Problem ten dobrze oddaje praca Gretchen Bedner „Untitled 12 tv sets" („Bez tytułu 12 zestawów telewizyjnych") z 1986 roku. Pokazała ona ścianę z dwunastu monitorów, opatrując je nazwiskami różnych artystów. Każdy monitor emitował inny zestaw obrazów, tak więc każdemu nazwisku przyporządkowany został inny fragment rzeczywistości. Wszystkie obrazy łączą się ze sobą, tworząc pozornie jednolitą całość. Ta poskładana z kawałków całość była fałszem. Bedner demaskuje w ten sposób zasadę, na której zbudowana jest widmowa rzeczywistość. Dowiadujemy się, że składa się ona z nieustannych zapożyczeń, repetycji i miksacji wątków. Jest to fałsz, któremu wierzymy i chcemy wierzyć. Gerald Marzorati powiada, że dzisiejsza sztuka szuka odpowiedzi na pytanie: Jak kłamią obrazy? Twierdzi dalej, że po doświadczeniach z mediami elektronicznymi artyści tworzą już nie obrazy, ale sztukę o obrazach[12]. Jednocześnie artyści pragną wykazać, że struktura doświadczenia nowej rzeczywistości jest niejasna, wątła i dwuznaczna. W tym celu konstruują swoje utwory z tego samego materiału, z którego skonstruowane są obrazy medialne, używają fotografii, slajdu i wideo, przetwarzając jeden obraz na drugi (np. taśma filmowa, która filmuje fotografię zdjętą z obrazu wideo).

Widmowa rzeczywistość manipuluje naszą realnością w jeszcze inny sposób. Narzuca swój własny rytm, przyzwyczaja do częstych zmian klimatów i emocji. Coraz częściej pojawiają się pytania o stan psychiczny społeczeństwa, o to, dlaczego tak wielu ludzi dostaje bólu głowy od czytania dłuższego niż trzydzieści sekund, o postępującą inwazję obrazu i stopniowy odwrót od słowa pisanego.

W sztuce wideo manipulowany czas telewizji zastąpiony zostaje smakowaniem jego realnego wymiaru. W 1972 roku Michael Cardena nakręcił taśmę „Two hands warm a cube

into circle nr 1" („Dwie ręce ogrzewają kostkę lodu w kręgu nr 1"). Przedstawia ona dwie ręce trzymające kostkę lodu. Kamera pokazuje spadające krople wody, rozpryskujące się na podłodze. Widz jest świadkiem tego wydarzenia w wersji trwającej dokładnie tyle, ile wymaga tego przejście z jednego do drugiego stanu skupienia[13].

Mniej więcej w tym samym czasie powstała praca Johna Baldesari pod tytułem „Folding Hat". Tu też powtarza się obraz pary rąk. Trzymają one miękki filcowy kapelusz i próbują go zmienić na różne sposoby. Kapelusz opiera się uparcie pracy rąk, powracając zawsze do dawnego kształtu. Całość trwa około pół godziny. Oglądający nie widzi właściciela kapelusza, ale cały czas słyszy jego pogwizdywanie[14]. Taki rodzaj dzieła sztuki bez wątpienia odebrany by był przez większość ludzi jako nudziarstwo. Ale termin „nudziarstwo" broni się tylko w kategoriach rozumowania telewizji – medium wykorzystującego te same narzędzia, ale posługującego się zupełnie innym kodem, innymi prawami i innym poczuciem czasu, który przełożony jest na pulsujący rytm zmieniających się obrazów. Problem istnienia dwóch rzeczywistości znakomicie ilustruje praca pioniera wideo Nam June Paika – „Telewizyjny Budda" (1973). Pokazuje ona posążek Buddy siedzącego naprzeciw monitora telewizyjnego i kontemplującego swój elektroniczny wizerunek. Z drugiej strony tenże wizerunek obserwuje swój pierwowzór. Dwie rzeczywistości w obrębie jednego dzieła wywołują pytania nie tylko o naturę medium, ale o naturę rzeczywistości w ogóle.

Obecnie Paik zainteresowany jest przekazem satelitarnym. *Koniec wieku* – pisze Paik w swoim eseju o sztuce satelitarnej – *przynosi nam nowe narzędzia, nowe pomysły. Odkrywamy nowe zależności pomiędzy naszym umysłem, myślą i światem zewnętrznym. Satelity komunikacyjne są jednym z najpotężniejszych narzędzi ludzkiej wideosfery*[15]. Paik powiada, że patronem nauk w czasach industrialnych i przedindustrialnych był Arystoteles. Dzisiaj, w dobie kreowania nowej kosmicznej estetyki patronem tym może być tylko legendarny wojownik ninja Sarotubi Sasuke, który opanował sztukę stawania się niewidzialnym. Pierwszym zadaniem wojownika jest bowiem nauczyć się sztuki błyskawicznego pokonywania przestrzeni i siły grawitacji. Dzisiejsze satelity

(13) Rob Peree, *Into video art*. Amsterdam 1988, s. 28.

(14) Ibid., s. 29.

(15) *The luminous image*. Amsterdam 1984, s. 67.

(16) Ibid., s. 66.

robią to bez najmniejszych trudności. Pionierem satelitarnego nurtu sztuki wideo jest Douglas Davis[16]. Początkowo z braku funduszy były to jedynie teoretyczne rozważania i pokazy symulacji, które miały na celu uzmysłowić możliwości medium. Pokaz taki miał miejsce między innymi w 1977 roku na „Documenta" w Kassel. Inna prezentacja odbyła się za pośrednictwem nowojorskiej telewizji kablowej. Podczas trwania akcji Davis dotknął palcem narożnika ekranu i poprosił, by wszyscy widzowie kanału Manhattan Cable dotknęli palcem swoich domowych ekranów w tym samym miejscu. Z kolei para artystów Kit Galloway i Sherrie Rabinowitz pracowała nad projektem połączenia Los Angeles i Nowego Jorku zatytułowanym „Let me cry three times". Chodziło o uzewnętrznienie aspektu wzajemnej komunikacji poprzez umożliwienie kontaktu za pośrednictwem transmisji ludziom, którzy nie widzieli się od lat.
Doświadczenia Nam June Paika objęły swoim zasięgiem 10 milionów Koreańczyków, 5 milionów Amerykanów, 3 miliony Europejczyków. Jednak nie sama liczba jest tu najważniejsza. Paik zainteresowany jest przede wszystkim w stwarzaniu więzi między ludźmi i wskazaniem pozytywnych właściwości medium. Sztuka satelitarna musi wypracować język zrozumiały dla wszystkich ludzi z różnych kręgów kulturowych. Musi liczyć się z wyzwaniem czasu i przestrzeni. Multimedialna, multitemporalna i multiprzestrzenna symfonia wykracza swymi zagadnieniami już w następne stulecie.

Gdzie jest człowiek?
Akcyjna działalność Warsztatu Formy Filmowej

Lechosław Olszewski

Po zanegowaniu i obaleniu w sztuce lat 60. wszystkich barier, nie zostało – zdawać by się mogło – nic więcej, czemu można by się jeszcze przeciwstawić. Nowa generacja, która wchodziła w życie artystyczne w końcu lat 60. i na początku 70., znalazła się w sytuacji nieważkości. Mogła robić wszystko, twierdząc, że jest to aktywnością twórczą, łącznie z nierobieniem niczego, co mogło być też formą nieujawnionej aktywności artystycznej. Swoisty kryzys dzieła spowodował „jałowienie awangardy", procesowi temu sprzyjał zaś w Polsce klimat lat 70.

Przejęcie władzy przez kolejną „ekipę" zaowocowało nową polityką. Zaczęto tworzyć swoistą mitologię sukcesu, której symbolem stał się zakup w lipcu 1972 roku licencji na produkcję coca-coli. Stymulowano fikcyjne życie polityczne poprzez np. celebrowanie bez umiaru w 1973 roku w całym kraju obchodów 500-lecia urodzin Mikołaja Kopernika. W tę atmosferę symulacji wpisywała się również sztuka, ze swoim rytuałem sympozjów, plenerów, wystaw, zlotów, spotkań i prezentacji[1].

Oto sytuacja, w jakiej rozpoczął swoją działalność Warsztat Formy Filmowej (WFF), wpisując się w rozkwitający nurt sztuki fotomedialnej. Właśnie w początku lat 70. artyści (głównie

(1) Zob. P. Piotrowski, *Dekada*. Poznań 1991.

(2) Zob. artykuły R. W. Kluszczyńskiego, np. *Kino w diasporze. Awangarda filmowa w Polsce lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych*. „Oko i Ucho" 1989, nr 1; *Film awangardowy i sztuka video w Polsce*. „Środek Europy" (katalog), CSW Warszawa 1991.

debiutujący) skoncentrowali się na problemie tzw. nowych mediów, dynamiczne bowiem zmiany w sztuce, które zachodziły w latach 60. w Polsce, w niewielkim stopniu objęły fotografię i film.

Pisząc o WFF akcentuje się, że członkowie grupy podjęli zadanie badania właściwości medium filmowego, a analiza przez nich prowadzona powoduje, że powstałe prace zaliczyć można do nurtu sztuki konceptualnej, która na terenie kina przybrała postać tzw. filmu strukturalnego. Twórczość ich łączy się z dokonaniami Michaela Snowa, George'a Landowa, Poula Sharitsa. Wspomina się, że wpisując się w ten nurt, potrafili w sposób interesujący podjąć tradycję sztuki polskiej i rosyjskiej lat 20. i 30. Stąd ideologia i praktyka konstruktywizmu stała się dla członków WFF ważnym źródłem inspiracji artystyczno-teoretycznej. Pomija się milczeniem natomiast działalność grupy, a przede wszystkim sposób, w jaki „warsztatowe" filmy funkcjonowały[2]. Zapomina się o innej tradycji, równie ważnej jak konstruktywistyczna, do której odwoływali się członkowie WFF, mianowicie dadaizmu. To właśnie za pośrednictwem dada ukształtowana została praktyka WFF. Nie było to jednak zapożyczenie starej idei, prosta kontynuacja, ale wykorzystanie strategii w nowej sytuacji, a więc interpretacja.

Aby wyjaśnić, co mam na myśli, należy cofnąć się do początku lat 60., kiedy to na Uniwersytecie im. Mikołaja Kopernika powstała grupa fotograficzna „Zero-61". W jej skład wchodzili m.in. Józef Robakowski (wcześniej działający w toruńskiej grupie „Oko"), Andrzej Różycki (od 1964) oraz Antoni Mikołajczyk i Wojciech Bruszewski (od 1967). Należeli oni również do klubu filmowego „Pętla" oraz udzielali się w dwóch innych przedsięwzięciach: interdyscyplinarnej grupie „Krąg" (działającej od 1965) oraz fotograficznej „Rytm" (od 1963). Okres współpracy w latach 60. charakteryzował się, obok tworzenia czysto tradycyjnych fotografii, prowadzeniem różnorodnych eksperymentów. Kierująca nimi chęć zmiany implikowała różnorakie zabiegi na gotowych zdjęciach, jak również najróżniejsze działania w czasie ich powstawania. Odbywał się specyficzny proces „zaprzeczania" tradycyjnych technik i konwencji. Dla nas najciekawsze jednak będzie przypomnienie dwóch wystaw „Kręgu". Były one rozwinięciem koncepcji Robakowskiego

sformułowanej w pracy „Durszlak" (1961) – autor na płytę nakleił fotografię kuchennego naczynia, w którego ucho wbił kilkucalowy gwóźdź). Obie wystawy odbyły się w roku 1966. Na pierwszej fotografie znalazły się w otoczeniu niezwykłych przedmiotów: wypchanych ptaków, krokodyla, kręgu wieloryba, dwugłowego cielaka. Druga zaaranżowana została na dziedzińcu toruńskiego Uniwersytetu. Zdjęcia fragmentów rzeczywistości skonfrontowano z nią samą. I tak fotografię spychacza z górą piachu, drzewa z rzeczywistym drzewem, a zdjęcie płotu powieszono na parkanie[3]. Stworzenie możliwości gry między przedstawieniem, rzeczywistością przedstawianą i rzeczywistością przedstawienia miały tutaj dadaistyczne korzenie, podkreślał to fakt organizowania wernisaży „Kręgu" 1 kwietnia. Wśród eksponujących pojawił się również malarz i fotografik – Józef Korbiela, stworzona przez „zerowców" postać, która mogła firmować prace każdego członka grupy. Multiplikacja nazwiska nie była oczywiście czymś bez precedensu, wystarczy przypomnieć inicjatywę Hansa Richtera, Franza Junga, Johannesa Baadera i Roula Hausmanna – „Chrystus & Co." Zanik problemu autorstwa był konsekwencją odrzucenia dzieła sztuki jako samoistnej wartości. Multiplikacja nazwiska jednocześnie podważała system sztuki żerujący na pojęciu „geniuszu".

Rozbieżności co do dalszego funkcjonowania „Zero-61" spowodowały rozpad grupy. Najbardziej radykalni: Bruszewski, Mikołajczyk, Robakowski i Różycki założyli efemeryczną grupę „Zero-69", która stała się zalążkiem WFF. Nim jednak do tego doszło, odbyły się dwie ważne wystawy. W 1969 roku w Toruniu w starej Kuźni członkowie „Zero-69" zaaranżowali niezwykłą ekspozycję[4]. Fotografie na niej zostały skonfrontowane z rozpadającym się starym ceglanym budynkiem i zupełnie nieartystycznymi przedmiotami wyciągniętymi ze śmietnika czy złomowiska: butwiejącymi deskami, oponami samochodowymi, okiennymi ramami, zużytymi butami bądź specjalnie spreparowanymi, jak wypełniony gipsem płaszcz. Część z nich przedstawiona była na zdjęciach. Efektem tej konfrontacji było nie tyle podniesienie do poziomu artystycznego, śladem Marcela Duchampa, używanych, pospolitych przedmiotów, co uprzedmiotowienie fotografii. Ukazano ją jako zwykłą rzecz:

(3) K. Jurecki, *W stronę awangardy fotograficznej 1960-1968. Grupa „Zero-61"*. „Projekt" 1988, nr 1.

(4) Zob. materiały zamieszczone w „Fotografii" 1969, nr 9.

(5) K. Jurecki, *Fotografia polska. Początki neoawangardy*. „Projekt" 1988, nr 6.

(6) Oczywiście nie wszyscy byli członkami Warsztatu od początku. Współpracowali: J. Zagrodzki, A. Barański, J. Świdziński, G. J. Blum-Kwiatkowski, Z. Dłubak, G. Królikiewicz. Sympatyzowali: F. i S. Themersonowie, E. Rudnik, A. Pawłowski, J. Patkowski, B. Schäffer, K. Sosnowski, J. Kurek i wielu innych. Zob. J. Ciesielska, *Fotografia, film, wideo w Polsce – kalendarium wydarzeń*. (w:) *Film awangardowy w Polsce i na świecie*. Łódź 1989, s. 188; por. T. Samosionek, *Sztuka video w Polsce* (maszynopis niepublikowanej pracy dyplomowej na Wydziale Operatorskim PWSFTViT). Łódź 1989, s. 329.

łatwopalną, odwróconą, naklejoną na strzępy ubrania, położoną na stercie złomu, rozsypaną na oczach widzów. Wystawa w swym zamierzeniu była protestem przeciwko utracie przez sztukę (fotografię) kontaktu z rzeczywistością. Należało ją skompromitować, przenieść w inny wymiar egzystencji, by mogła na nowo znaczyć. Aranżacja w Kuźni odrzuciła więc fotografię jako estetyczną formę, opowiadając się za materią żyjącą własnym życiem, a poprzez to ustanowiła nowe związki między fotograficznym medium i widzem.

W październiku 1970 roku powstał w łódzkiej PWSFTViT Warsztat Formy Filmowej. Wydarzenie to poprzedziła mająca miejsce w maju wystawa Robakowskiego „Formy fotograficzne". Tutaj w inny sposób zatarta została granica między zdjęciem i realnymi przedmiotami. Rezygnując z estetyczności artysta stworzył różnorodne konfiguracje zwielokrotnionego obrazu, naklejone na przestrzenne pospolite lub specjalnie przygotowane przedmioty. Widz mógł ingerować w niektóre prace: usiąść na „Krześle", kręcić „Rolkami" czy napompować „Dmuchaną głowę"[5].

Jak sądzę, postawa wobec sztuki członków WFF ukształtowana została już w latach 60., w czasie doświadczeń przede wszystkim w zakresie fotografii (co odbiło się także na formie pierwszych filmów: „Inwentaryzacja" Bruszewskiego oparta była głównie na zdjęciach). Praca twórcza dla przyszłych „warsztatowców" nie mogła być zawężona do jednej, ściśle określonej metody działania. Artysta musi mieć do wyboru szereg możliwości, by uniknąć konwencjonalizacji i utraty kontaktu z rzeczywistością pozaartystyczną. Stąd też, angażując się w twórczość filmową, nie zrezygnowali z różnorodnych środków plastycznych: form przestrzennych, przedmiotów gotowych, collage'u, malarstwa. Nową metodą okazały się spektakle audiowizualne, w których współistniał element filmowy, teatralny, muzyczny i fotografia.

WFF powołany został przez grono studentów i absolwentów łódzkiej PWSFTViT. W pracach zespołu uczestniczyli oprócz Bruszewskiego, Mikołajczyka, Robakowskiego i Różyckiego – P. Kwiek, J. Łomnicki, R. Waśko, T. Junak, M. Koterski, K. Bendkowski, Z. Rybczyński, R. Gajewski, jak również: J. Freda, J. Połom, R. Lenczewski, Z. Sowiński, A. Paruzel, J. Koło-

Biblioteka Szkoły Filmowej w Łodzi

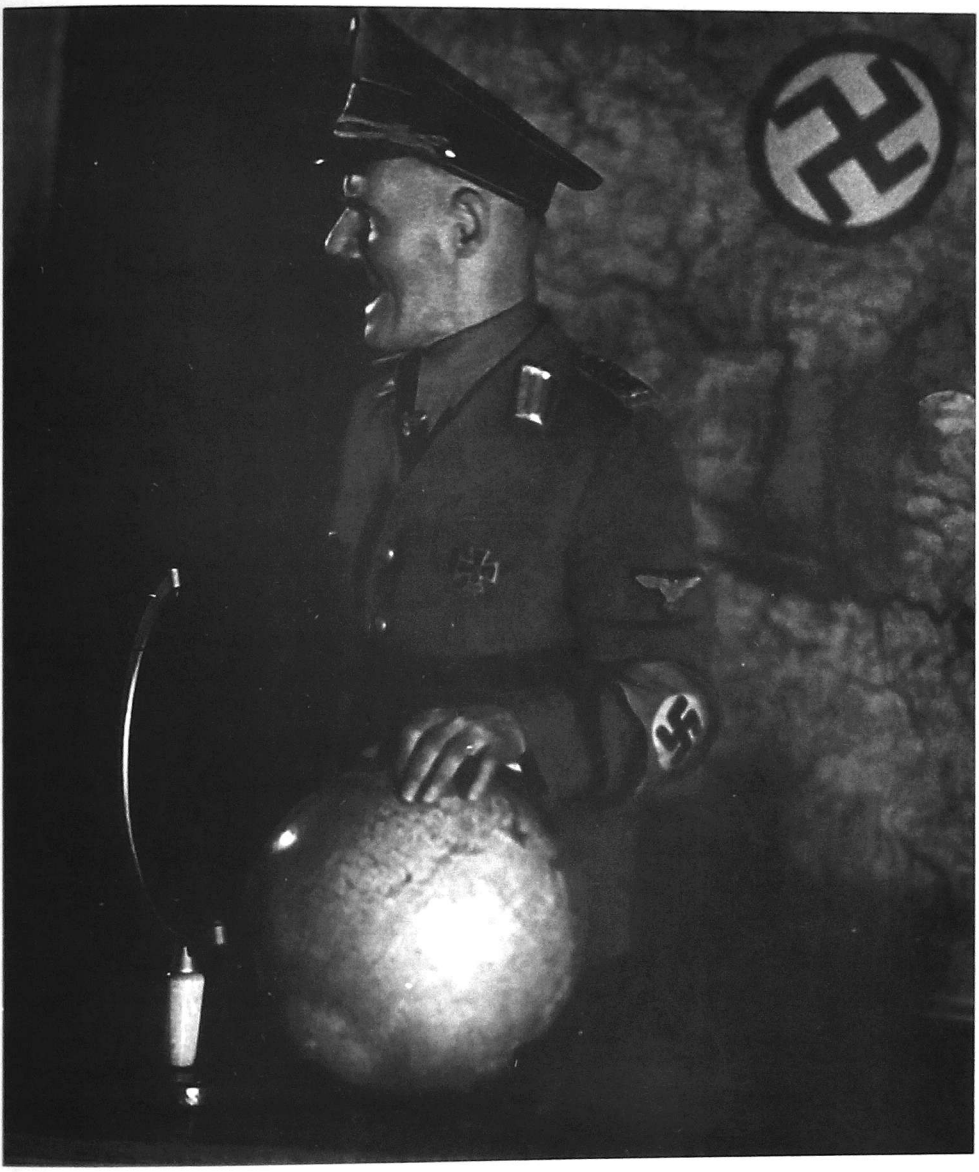
drubiec, J. Szczerek, T. Konrat[6]. Jak z tego przeglądu wynika, grupa skupiła wokół siebie plastyków, muzyków, fotografów, filmowców, poetów, techników, co nie jest bez znaczenie przy próbie określenia dokonań łódzkiej grupy. Przyjrzyjmy się ideom, które spowodowały powstanie Warsztatu i na których opierała się jego działalność.

Warsztat – jak głosił manifest grupy – *realizuje: filmy, zapisy i transmisje telewizyjne, audycje dźwiękowe, wystawy plastyki, zdarzenia, interwencje. Warsztat uprawia także działalność krytyczną i teoretyczną. Nie uprawia żadnej działalności komercyjnej, a realizatorzy pracują całkowicie bezinteresownie. Warsztat bada i ma ambicje rozszerzać możliwości sztuk audiowizualnych w oparciu o aktualne tendencje w sztuce współczesnej*[7]. Już z tego krótkiego fragmentu możemy się zorientować, że działania teoretyczne i „akcyjne" były równie ważne dla „warsztatowców" jak twórczość filmowa, która zdecydowała o sposobie postrzegania grupy. Jednak dopiero uchwycenie związku między teorią i dwojakiego rodzaju działalnością (oraz między realizacjami filmowymi i akcjami) pozwala na nowo spojrzeć na dokonania Warsztatu. Przypomnijmy, że artyści WFF odrzucili film jako iluzję, jako odtwarzanie świata poprzez określoną anegdotę. Kwestionowali film w sensie tradycyjnym, imitującym dokonania muzyczne, teatralne, plastyczne. Uznali rzeczywistość za daną na zasadzie przekazów i podjęli jej badanie poprzez analizę funkcjonowania środków kontaktowania się z nią. Wykorzystywali do tego celu różne przekaźniki, zaczynając od magnetofonów, kamer filmowych i telewizyjnych, kończąc zaś na magnetowidzie, oscyloskopach, oscylografach i dalekopisach. Koncentrowali się więc na samym medium i sposobach jego wyzyskania. Taką postawę można by określić jako warsztatowo-profesjonalną lub laboratoryjno-eksperymentalną[8].

Cytowana powyżej wypowiedź nie była jednak jedynym tekstem, który wyrażał idee stanowiące podstawę działalności grupy. W 1972 roku, po odbytym w dniach 22–25 marca w Zakopanem V Przeglądzie Filmów o Sztuce, w „Studencie" pojawiło się oświadczenie podpisane przez Bruszewskiego, Mikołajczyka, Robakowskiego i Koterskiego, w którym ogłosili: *Będziemy w każdym wypadku i wszelkimi sposobami starać się o to, aby ludziom bezmyślnym, nie-*

(7) Tekst wydany pierwotnie w formie ulotki był wielokrotnie przedrukowany np. (w:) „Powiększenie" 1988, nr 3 (31), s. 104–105.

(8) Wg: S. Morawski, *Antologia postaw i programów awangardowych*. „Kino" 1976, nr 5.



Edward Kowalski jako Adolf Hitler w spektaklu „Kariera i śmierć Adolfa Hitlera"

kompetentnym lub kłamliwym odechciało się szafować tym terminem (Wielka Sztuka – przyp. L.O.) *i wszelkim innym pustostowiem. Będziemy ich za to publicznie ośmieszać. (...) Wreszcie – zapowiadamy swoją obecność. Ostrzegamy osoby niekompetentne przed pochopnym podejmowaniem się wygłaszania wszelkiego rodzaju pogadanek, refe-*

ratów – chałtur na festiwalach, sympozjach i przeglądach. Będziemy też bezwzględnie tępić wszelkie dyskusje prowadzone w formie „być może lecz niemniej, ewentualnie bezsprzecznie", będącej doskonałym i perfidnym narzędziem w zacieraniu, gubieniu, rozmydlaniu prawdy. Będziemy je tępić bez względu na to, czy są wynikiem złej woli, czy bezmyślności i nieuctwa[9]. Oświadczenie było zarysowaniem postawy, jaką członkowie WFF przyjęli wobec sytuacji polskiej kinematografii, którą próbował scharakteryzować Robakowski w artykule „Paszkwil na polską kinematografię[10]. Autor przedstawił w nim przyczyny słabości kinematografii, wskazywał na *fatalną strukturę administracyjną*[11], *masę bezproduktywnych, nie mających nic do powiedzenia „reżyserów", czekających od lat na „wybitny" scenariusz*, na *samozadowolenie z owocnej pracy (...)*, które *(...) potwierdzane jest corocznie wieloma przeglądami, konkursami i festiwalami, których już tyle mamy, że je trudno zliczyć. Wszędzie fety, pełna gala, delegacje, najlepsze hotele, no i wiele, wiele nagród za byle co.* Wspomniał również o roli krytyki: *Przy okazji tych niekończących się „uroczystości" mają szansę wykazać się i dorobić nasi zatwardziali i zastygli teoretycy i wszelkiego kalibru krytycy (...), mówiący wciąż o tych samych sprawach, staroświecko, najchętniej o historii, o naszym heroizmie, skłonnościach do romantyzmu itd.* Zakończył: *W tej sytuacji pozostaje mi jedyne wyjście, heroiczne, lecz tym razem konstruktywne i rozsądne – rzucić hasło: rozgonić to „filmowe towarzystwo", chore, bezproduktywne, wyizolowane, manieryczne – a przy okazji prowadzące do prowincjonalizmu.*

Interwencje miały być w swych założeniach atakiem na ludzi odpowiedzialnych za nienormalny stan sztuki (kinematografii), okazało się jednak, że były jednocześnie obroną warsztatowej twórczości przed ugrzęźnięciem w beznadziejnej sztuczności kulturalnych rytuałów.

Pierwsza interwencja miała jeszcze zupełnie niewinną postać, mianowicie akcji ulotkowej. Na odbywającą się na początku 1971 roku wystawę „Fotografowie poszukujący" członkowie Warsztatu spreparowali dwustronicowy tekst, będący zbiorem cytatów z rozpraw teoretycznych dotyczących fotografii i recenzji wystaw różnych autorów, ułożonych w miarę możliwości w „logiczną" całość. Cytaty nie

(9) Oświadczenie. „Student" 1972, nr 9.

(10) Pierwotnie tekst ukazał się w: „Student" 1973, nr 3. Cyt. za: „Powiększenie" 1988, nr 3 (31), s. 120–122.

(11) Co zresztą skrzętnie ocenzurowano; zob. *Wypisy ze sztuki*. Galeria Arcus. Lublin 1978, s. 39–40.

(12) Odbitka ulotki u autora.

(13) Wszystkie cytaty pochodzą z relacji: K. Eberhard, *Pół żartem, pół serio*. „Ekran" 1971, nr 29; por. O. Sobański, *Jak i o czym dyskutowano w Łagowie*. „Magazyn Filmowy" 1972, nr 32.

były oczywiście przypadkowe. Odzwierciedlały one stan intelektualny polskiej krytyki, ujawniający się w takich wypowiedziach: *W systemie niesprzecznych przeciwieństw mają swe miejsce masowe środki przekazu. W tej antynomii, stanowiącej naturę narzędzia obiektywnego, przyuczonego przez człowieka do stronniczości, czyli uległości woli jednostki, tkwi powód, dla którego między innymi fotografia wydaje się dyscypliną tak bardzo nośną „mentalnie". Podczas gdy pojęcie „dobrego obrazu" w plastyce jest „platońskie" to pojęcie „dobrego zdjęcia" jest „dialektyczne"...*[12].

Kolejna interwencja miała odmienny charakter. Członkowie Warsztatu zaaranżowali ją w czasie Przeglądu Polskich Filmów w Łagowie w 1971 roku. Okazją do przeprowadzenia interwencji stała się projekcja trzech filmów WFF: „Rynek", „Inwentaryzacja" i „Dziury". Artyści z WFF rozsiedli się między widzami, prowokując oglądających do wyrażenia swojej opinii retorycznymi pytaniami w rodzaju: *Gdzie jest człowiek?* Co miało ironiczny podtekst, ponieważ tak brzmiał najczęściej powtarzany zarzut w stosunku do ich twórczości. Na rezultaty nie trzeba było długo czekać. Filmy okazały się równie groźne, jak kilkadziesiąt lat wcześniej „Pies Andaluzyjski", którego projekcja spowodowała dwa poronienia. Te w Łagowie miały jednak inny charakter – intelektualny. *Już podczas projekcji ostatniego filmu sala ocknęła się z festiwalowej drzemki, rozległy się spazmatyczne okrzyki: „nie bić po oczach" (...), tak więc temperatura na sali wzrosła i kiedy zapaliło się światło, wszyscy byliśmy już przygotowani do dyskusji*[13]. Rozpoczęła się dyskusja. *(...) najbardziej do głosu wyrywał się pan Bogdan Poręba, który od razu całą rzecz ustawił na płaszczyźnie ideologicznej. (...) Odnalazł w nich* (prezentowanych filmach – przyp. L.O.) *odbicie szerszego problemu, owego fatum ciążącego nad kinematografią polską. Formalizm, bełkot, ucieczka od ważnych problemów epoki – oto, co zdaniem Mówcy charakteryzuje owe próby. Ci młodzi nie są winni, tak zostali wychowani, do realizacji takich filmów są nakłaniani przez pewne odłamy* – zakończył Poręba. Ryszard Pietrusiński nawiązał polemicznie do wypowiedzi Poręby: *Kategorycznie zaprzeczał, jakoby filmy młodych miały być oderwane od życia. „Zwróćmy uwagę na fakt – wołał patetycznie –*

że kubek, który stoi obok staruszka w filmie «Inwentaryzacja» jest pusty. Co to oznacza? Jest to świadectwem naszej obojętności wobec losu starych ludzi. Gdzie jest opieka społeczna? Dlaczego nie znalazł się nikt, kto by napełnił kubek biednego staruszka" – zakończył Mówca wśród rzęsistych braw. Niektórzy twierdzili, że znany aktor mówiąc to dusił się ze śmiechu, ale ja tego nie spostrzegłem. Głos ponownie zabrał Poręba, który tym razem wskazał na krytyków *hołdujących czczemu formalizmowi i żonglerce intelektualnej.* Głos Poręby nie usatysfakcjonował J. Nasfetera, który *(...) surowo skarcił ich* (twórców filmów – przyp. L.O.) *za nieliczenie się z nerwami, czasem samopoczuciem ludzi dorosłych i poważnych; zażądał, aby położyć kres karygodnej zabawie, zaapelował do sumień.* Na apel odezwał się S. Chęciński. *Nie, nie podejrzewał młodych o złe intencje. Zrobili filmy takie, jakie potrafili; pokazali je, licząc na rzetelną ocenę. Tej oceny nie dokonano. Pan Chęciński podjął się tego zadania: stwierdził, że były po prostu złe, tak złe, że – jak się wyraził – „szkoda kopać leżącego".* Był to ostatni głos polemiczny. Bardzo trafnie podsumował przebieg zdarzenia K. Eberhard: *Dyskutanci ruszyli do swych festiwalowych kwater, lecz nie szli lekkim krokiem. W duszach ich zalęgło się straszliwe przypuszczenie: a może to była pułapka, zastawiona na nich z zimnym wyrachowaniem? Może tym młodym chodziło właśnie o to, aby polała się obficie ta struga komunałów, aby odbyła się parada schematików myślowych, aby ujawniły się pawłowskie odruchy wzorcowego, to znaczy niezbyt bystrego, lecz śmiertelnie poważnego dyskutanta?*

Na I Festiwalu Studentów Szkół Artystycznych (Nowa Ruda, 1971) doszło do *małego aktu przemocy fizycznej.* W czasie wygłaszania referatu wyniesiony został przez Warsztatowców z sali konferencyjnej Jan Świdziński. Zachował jednak do końca zimną krew i nie wypuścił z ust nabitej fajki.

Tyle wyrozumiałości nie wykazali organizatorzy Festiwalu Filmów o Sztuce w Zakopanem w 1972 roku, kiedy w czasie wręczania nagród członkowie Warsztatu zaprotestowali przeciwko werdyktowi jury. Przyznało ono jedną z nagród filmowi „Chwała bykowi", którego reżyserem był A. Papuziński. W czasie wręczania „premii" na scenie pojawili się m.in. Bruszewski i Koterski, którzy oddali symboliczne strzały

(14) Poeta, pisarz (autor nie wydanej 220-stronicowej powieści „Antek Rozpylacz"), aktor samouk, scenarzysta, krawiec, miłośnik zwierząt, podróżnik, skrzypek, pieśniarz, recytator, kompozytor, tancerz, konferansjer, pedagog, statysta, reżyser, poliglota, dramaturg, teoretyk, krytyk sztuki, filozof... Występował w filmach: J. Kondratiuka („Wniebowzięcie", „Niedziela Barabasza" – kompozycja i tekst piosenki), M. Piwowskiego („Rejs", „Muchotłuk", „Psychodrama") oraz A. Różyckiego, J. Robakowskiego, W. Wasilewskiego. Stale współpracował z WFF i PWSFTViT.

(15) Cytat z wiersza „Reinkarnacja" (1969); zob. *Hommage a Wacław Antczak.* Łódź 1985. Autorskie wykonanie wiersza zarejestrował WFF (pod tym samym tytułem) w 1974 roku.

(16) T. Nyczek, *O starych wujach.* „Student" 1972, nr 8.

(17) W. Antczak, *Ósme kino.* (Ulotka wydana z okazji imprezy; odbitka u autora).

z „korkowców" w stronę reżysera i operatora – G. Dubowskiego. Zza kurtyny wyszedł jednocześnie Wacław Antczak[14], recytując wiersze w rodzaju:

Na jednej gałęzi
Rośnie wiele wisien
Ja nie mam majątku
I nie podobam Ci się...[15]

Organizatorzy zareagowali, wystosowując oświadczenie: *W imieniu organizatorów pragniemy przeprosić uczestników (...) za nieodpowiedzialne wystąpienia niektórych uczestników, (...) „samozwańczych kontestatorów", z których obecności w przyszłym roku z uczuciem ulgi zrezygnujemy. (...) udowodnili swoim zachowaniem, że brak im elementarnego rozeznania w poruszanych sprawach, natomiast nie brak im tupetu i arogancji*[16].

Wszystkie te przykłady pokazują, że interwencje WFF miały charakter prowokacji, czy to w stosunku do krytyków, czy świata sztuki (filmu). Nie miały one ściśle określonej formy. Charakteryzowały się niepewnością tego, co nastąpi, i w tym upodabniały się do happeningów. Taka zresztą artystyczna działalność nie była obca młodym twórcom. Jeden z ich happeningów odbył się 18 grudnia 1971 roku na Czerwonym Rynku w Łodzi. Była to „Permanentna wysprzedaż towarów wątpliwego pochodzenia". Po śmierci ciotki Robakowskiego rzeczy z jej mieszkania – meble, książki, stare puszki itp. zostały wystawione na sprzedaż. Akcję prowadził Wacław Antczak, proponując za poszczególne rzeczy absurdalne ceny. Członkowie WFF wmieszani w tłum zachęcali przypadkowych przechodniów do kupna. Niedługo po zakończeniu akcji ludzie powoli zaczęli rozkradać niesprzedane rzeczy, aż w końcu ktoś podpalił stare łóżko i ogień strawił to, co zostało. Zdarzenie otwierało zorganizowaną przez „warsztatowców" imprezę „Ósme kino", która prócz poddania krytyce osiągnięć pracy studentów Szkoły Filmowej miała *(...) sekundo popularyzować filmy wśród ogółu młodego społeczeństwa i szerzyć jednocześnie kulturę wśród niższych mas i jednocześnie wprowadzać. Kwarte – żeby wprowadzać kulturę do mas. My idziemy z kulturą do ogółu...*[17] Oprócz happeningu odbył się np. koncert „Świst polifoniczny" Janusza Hajdena, który grał na

harmonii, czy „Film a poezja" – wystąpienie „znanego poety i tłumacza literatury" inż. Gabriela Dąbrowskiego.

Za formę parahappeningową można również uznać odbywający się od 1972 roku z udziałem członków WFF spektakl „Kariera i śmierć Adolfa Hitlera" w reżyserii Edwarda Kowalskiego, emerytowanego działacza społecznego. Amatorski teatrzyk został wsparty przez członków Warsztatu i wzbogacił się o wypożyczone przez nich ze Szkoły Filmowej kostiumy. Rolę tytułową odtwarzał sam reżyser, natomiast młodzi z PWSFTViT w mundurach (kolejarskich) postacie potwornych zbrodniarzy. Większość uczestników raczej słabo orientowała się w scenariuszu, co zmuszało ich do żywiołowej improwizacji. *Widowisko historyczno-satyryczne utworu Edwarda Kowalskiego po raz pierwszy grane było przez amatorski zespół teatralny na scenie świetlicy fabrycznej po akademii 1-majowej 1947 r. w Zakładach Dziewiarskich im. Emilii Plater w Łodzi. (...) Na międzyzakładowym konkursie świetlicowym zespół sztuką tą zdobył pierwsze miejsce. Sztuka ta dozwolona do rozpowszechniania przez Wojewódzki Urząd Cenzury Publikacji i Widowisk grana była wielokrotnie przez ten sam zespół m.in. w Teatrze Żołnierza Polskiego z udziałem żołnierzy Wojsk Szkoły Politycznej (...). Ogólna liczba widzów, którzy tę sztukę oglądali wyniosła ponad 55 tysięcy*[18]. Widowisko budziło mieszane uczucia widzów i raczej bez przychylności było komentowane w lokalnej prasie[19].

Opisałem tylko jeden przykład, kiedy film stał się pretekstem do wywołania zdarzenia. Niemniej była to częsta praktyka WFF. Typowym działaniem była reinterpretacja pojęcia filmowego seansu. W czasie odbywającego się od 15 do 20 czerwca 1973 r. w Elblągu Kinolaboratorium (V Biennale Form Przestrzennych), zorganizowanego przez WFF i G. Kwiatkowskiego, miała miejsce prezentacja tzw. spontanicznego spektaklu audiowizualnego. Był on realizowany na żywo poprzez manipulacje kolorowymi foliami, przedmiotami, taśmami przezroczystymi przed lampą projektora kinowego. W efekcie akcji (uzupełnionej oprawą dźwiękową) na ekranie kinowym powstawała różnorodna gama barwnych świateł, cieni, kształtów[20]. Działanie przerodziło się w manifestację integrującą wiele dyscyplin, uczestniczyli w nim bowiem poeci, plastycy, filmowcy, mu-

(18) E. Kowalski – ulotka rozdawana przed spektaklami (odbitka u autora).

(19) Np. reakcją na wystawiony w 1972 roku w Toruniu w Klubie „Iskra" spektakl był artykuł W. Roszewskiego (podpisany Prześmiewca), *Śmiech przez łzy*. „Nowości" z 20 grudnia 1972, nr 298.

(20) Zob. „Notatnik Robotnika Sztuki 5", Elbląg 1973.

(21) Celował w tych działaniach A. B. Wiśniewski; zob. B. Kowalska, *Awangarda malarska 1945–1980. Szanse i mity*. Warszawa 1988, wyd. II, s. 202.

zycy oraz zebrana publiczność. Nie był to jedyny taki przypadek przemieszania różnych elementów wizualnych i akustycznych z potokiem słownym. Bliska bowiem „warsztatowcom" była nieokreśloność wydarzeń, tworzenie układów przejściowych, manipulacja wieloma materiałami, improwizacja, łączenie różnych dyscyplin. Afirmacja swobody twórczej i odrzucenie możliwości spekulacji dziełem sztuki determinowała koncepcję jednorazowości zjawiska, jego podobieństwo do życia, nie dających się przewidzieć wydarzeń. Kontrola ograniczała się jedynie do zawierzenia automatyzmowi wypadków. Było w tym tyle prowokacji, co zabawy. Podobnie zresztą jak we Fluxusowej praktyce, podszytej witalnością dadaizmu. Sami zaś dadaiści organizowali spektakle protohappeningowe (np. w Théâtre des Champs Elysées), których jednym z elementów była projekcja filmowa.

Ruch dada była to rebelia zarówno przeciwko naturalizmowi, jak i ekspresjonizmowi, tyleż przeciwko iluzji estetycznej, co przeciw patetycznej penetracji głębin duchowych. Odrzucali więc jednocześnie pozy zarówno estety, jak i metafizyka.

W tym kontekście interesującym dla nas wydarzeniem była nieudana interwencja w czasie festiwalu w Edynburgu w 1972 roku. Główną atrakcją sztuki polskiej były tam pokazy spektakli J. Szajny i T. Kantora. Doszło między nimi do swoistego współzawodnictwa o publiczność , a co za tym idzie o pierwszeństwo w artystycznej hierarchii. Członkowie WFF postanowili uzgodnić ich pozycje. Wykorzystali do tego propozycję nakręcenia reportażu dla tamtejszej telewizji. Zrealizowali go, jednak przy sprawozdaniu ze spektakli „polskich klasyków" zamienili ścieżki dźwiękowe. Na obraz ze spektaklu Kantora został nałożony dźwięk ze spektaklu Szajny i odwrotnie. Film nie został jednak wyemitowany.

Charakterystyczne dla tego czasu jest właśnie podważanie autorytetu Kantora[21]. Członkowie WFF zaliczyli jego twórczość do tendencji poetycko-zaangażowanej (lub biorąc pod uwagę inny aspekt: emocjonalno-ekspresyjnej) w sztuce w odcieniu mistycyzującym. Według nich tendencja ta odwoływała się *do „wrażliwości" odbiorcy (wartości estetyczne), a z drugiej, do jego „poczucia człowieczeństwa" (wartości „treści")*... Wyrażała to, co przeciętny widz rozu-

mie, lecz nie umie wyrazić. *Schlebianie widowni oraz okazjonalne bratanie się z widzem należy do nieodłącznego rytuału tego typu działalności. W samej zasadzie funkcjonowania posiada zatem jakiś element zachowawczy*[22].

Praktyka Warsztatu ujawnia pewien „stan umysłu", bliski twórcom „Cabaret Voltaire" i ich spadkobiercom, np. letrystom. Przypomnę chociażby zerwanie przez nich w 1952 roku konferencji prasowej Charlie Chaplina w paryskim Ritzu z okazji premiery „Świateł rampy". Podobnie działali sytuacjoniści, gdy zorganizowali akcję ulotkową w 1958 roku przeciwko odbywającemu się w Belgii spotkaniu krytyków sztuki zrzeszonych w AICA. Metodą skandalu posługiwał się również Victor Martin. Najbardziej znany miał miejsce w 1964 roku przy okazji ślubu duńskiej pary królewskiej. Gdy Maciunas przedstawił w 1963 roku plan rozpowszechnienia idei Fluxusu w Nowym Jorku, jedną z metod określił jako sabotaże i zakłócenia spokoju[23]. Demonstracje te przepojone były duchem przekory, protestu, niszczenia tradycyjnej estetyki i akcentowały nierozerwalność artystycznej praktyki z „życiem".

Wiązało się to z postulatem WFF tworzenia nowych form ekspresji, nowego systemu komunikacji. Sztuka nie może być działalnością specyficzną dla grona szczególnie uzdolnionych. Środowiska twórców zaś nie powinny przekształcać się w zamknięte elity, tracić kontaktu z rzeczywistością. Taki sens miał kilkudniowy pobyt Kwieka w przypadkowo wybranej osadzie Niechcice w woj. piotrkowskim. Umożliwił tam realizację krótkich, zwykle 1-minutowych filmów dowolnym sposobem młodym ludziom z grupy skupionej przy tamtejszym Domu Kultury. Realizowali je na podstawie swoich pomysłów, takich jak „Scena potrącenia staruszka przez grupę młodzieży szeroko idącą chodnikiem".

Działania WFF można by więc scharakteryzować poprzez dwa stwierdzenia. Po pierwsze: sztuka stała się dla nich narzędziem dekompozycji symulacyjnych zachowań w obszarze kultury (filmu). Przeciwstawiali się sztucznie tworzonym przedstawieniom życia, zniekształconym przez proces „obróbki" – podporządkowania schematom zachowań. Zakłócali więc pozbawione treści rytuały odprawiane przez artystyczne (filmowe) „towarzystwo", burzyli poczucie oczywistości i nienaruszalności istniejącego porządku. Po drugie:

(22) Manifest, w: „Warsztat Formy Filmowej 7", Łódź 1975. Przedruk w: „Powiększenie" 1988, nr 3 (31), s. 106-108.

(23) Na temat letryzmu, sytuacjonizmu i Fluxusu zob.: S. Home, *Gwałt na kulturze. Utopia, awangarda, kontrkultura. Od letryzmu do Class War*. Warszawa 1993.

(24) Co pokrywałoby się z dwoma (na cztery) nurtami poszukiwań miejsca i roli sztuki w świecie w ideologii kontrkultury; zob. A. Jawłowska, *Koncepcje sztuki w ideologii kontrkultury*. „Biuletyn Rady Artystycznej ZPAP" 1975, nr 1(118).

Józef Robakowski i Edward Kowalski w spektaklu „Kariera i śmierć Adolfa Hitlera"

sztuka stała się aktem wspólnego przeżywania. Twórczość ukazuje się w tej perspektywie jako działalność naturalna, witalna. Przekraczali więc granicę powagi, respektu, jako czynników hamujących twórczość. Proponowana przez nich koncepcja miała zlikwidować rozdźwięk między wielkimi wartościami ideowymi i artystycznymi, zamkniętymi w dziełach, a życiem wewnętrznym zwykłych ludzi, między wielkimi osiągnięciami nauki i techniki a ubogą i monotonną codziennością, jaka przypada w udziale większości społeczeństwa[24].

Uzupełnieniem tej koncepcji była twórczość warsztatowa (filmowa) rozumiana jako wyraz sprzeciwu wewnątrzfilmowego, który zasadzał się na prawie do nieskrępowanego eksperymentowania przeciw dyktaturze biurokracji oraz na przekonaniu, że swoistości sztuki filmowej nie zostały jeszcze gruntownie spenetrowane i do końca wyeksploatowane.

Taki sposób myślenia powodował, że oprócz twórczości,

której zapleczem było myślenie analityczne, znalazło się miejsce dla teatru Kowalskiego i wierszy Pana Wacka. Jego zresztą osoba i jego najbliższe otoczenie stało się podstawą „Przekazu osobowości Wacława Antczaka" w ramach XII Biennale Sztuki w Sao Paulo (1973). *Treścią pokazu będzie nobilitacja artysty – przedstawiciela łódzkiego folkloru miejskiego, ukształtowanego (...) poza oficjalnymi prądami artystycznymi, poza tym, co nazywamy sztuką, poza wykształceniem artystycznym...*[25] Do realizacji zostały zastosowane różne środki przekazu: słowny, nutowy, fotograficzny, filmowy i magnetofonowy.

Podsumowaniem koegzystencji dwóch tradycji, a właściwie wybranych z nich wątków, była seria odbywających się codziennie zdarzeń i działań, mająca miejsce w salach wystaw czasowych Muzeum Sztuki w Łodzi od 31 stycznia do 25 lutego 1973 roku.

W czasie otwarcia „Akcji Warsztat" dokonano rejestracji fotograficznej przybyłych gości. Następnego dnia zaś odbył się spektakl teatralny – „Kariera Adolfa Hitlera". 3 lutego miała natomiast miejsce akcja dźwiękowa Bruszewskiego – „Skrzyżowanie", będąca egzemplifikacją idei czystej rejestracji. Polegała na tym, że 4 mikrofony, zainstalowane na rogach skrzyżowania ulic Więckowskiego i Gdańskiej, połączono (poprzez wzmacniacze) z 4 kolumnami głośnikowymi odpowiednio ustawionymi w rogach sali wystawowej Muzeum. Przez cały dzień przestrzeń dźwiękowa skrzyżowania ulic istniała również w galerii[26]. Innego dnia udostępniono widzom-dyletantom instrumenty, na których mogli grać do woli w czasie otwarcia Muzeum. Mikołajczyk natomiast zaproponował „Konstrukcję przestrzenną" – stawianie drewnianej konstrukcji w muzealnych salach. W ramach „Akcji" odbyły się też dwie wystawy: pokaz „Fotografii astralnej" Robakowskiego i fotografii Z. Dłubaka pt. „Ocean". W „Elektronicznych antynomiach" Połoma tekst Samuela Becketta został poddany symultanicznym przetworzeniom na systemy zapisu – począwszy od dalekopisów, po system kart perforowanych, taśmę magnetofonową i oscylograf. Różycki zaprezentował „Identyfikację pozorną" – akcję z użyciem autora filmu i fotografii. Film przedstawiający samego autora i wyświetlany na prostokącie powiększonego zdjęcia jego własnej twarzy zakłócany

(25) *7. Warsztat Formy Filmowej*, Łódź 1975, s. nlb.

(26) Opis za: K. Lubelski, *Warsztat Formy Filmowej – próba dzisiejszej awangardy*. (w:) *Z dziejów awangardy filmowej*. Katowice 1976, s. 141.

(27) U. Czartoryska, *Akcja Warsztat*. „Projekt" 1973, nr 4.

(28) J. Robakowski, *Warsztat Formy Filmowej*. (Referat wygłoszony podczas dnia WFF na prezentacji Młodego Kina Polskiego w Rzeszowie, w 1975 roku). (w:) *Wypisy ze sztuki*. Lublin 1978, s. 20–21.

był w czasie projekcji jego własną obecnością. Kwiek i Łomnicki wykonali dwie improwizowane akcje: „Kwiekołom" i „Łomokwiek". „Komunikat audiowizualny" Robakowskiego był natomiast mutacją teatru cieni. Kiedy indziej zorganizowano konkurs widzów na tzw. „podpis artystyczny". Realizacją zespołową była natomiast „Obiektywna transmisja telewizyjna" na trzy kamery (umieszczone w trzech różnych punktach miasta), trzy monitory (transmitujące w Muzeum obraz non stop przekazywany przez kamery) i trzy mikrofony (dźwięk), będąca prototypem instalacji[27]. Była to najbardziej spektakularna akcja Warsztatu i przy tym najlepiej egzemplifikowała postawę wobec sztuki jego twórców łącząc elementy analityczne z akcyjnymi.

Członkowie WFF podejmując idee sztuki konceptualnej skonfrontowali je z wypracowaną wcześniej (jeszcze w latach 60.) koncepcją sztuki. Odwołując się do tradycji sztuki analitycznej nie zrezygnowali z inspiracji dadaizmu, którego praktykę wykorzystali (przede wszystkim w swoich interwencjach) do rozpoznania rzeczywistości społecznej.

To właśnie tu, odpowiadając na sakramentalne pytanie, znajdował się **człowiek**: *W zdarzeniach odeszliśmy od „artystowskich" happeningów Kantora czy Wł. Borowskiego, wchodząc swoimi akcjami w tzw. ŻYCIE (...) Forma interwencji była, naszym zdaniem, jedyną możliwością protestu na szerzące się wszędzie samozadowolenie naszych „animatorów życia artystycznego", szczególnie dla niezliczonej ilości różnego typu konkursach, festiwalach, przeglądach, fetach itp. W wyniku niekiedy perfidnej reakcji tracili głowę nasi wytrwali krytycy, teoretycy, mistrzowie kina, no i organizatorzy (...) Staraliśmy się znaleźć związek naszej pracy z rzeczywistością (...) Zaczęliśmy po prostu rozumieć, na czym polega „wejście" naszych realizacji w rzeczywistość, stąd zmiana poglądów na sztukę, którą przestaliśmy traktować jako upiększanie świata, a raczej jako narzędzie jego analizowania*[28].

Rozmowa z

WOJCIECH BRUSZEWSKI, urodzony w 1947 roku. Artysta uprawiający fotografię, film eksperymentalny, wideo, tworzący obiekty i instalacje medialne, eksperymentujący z drukiem. Współautor pierwszego w Polsce zapisu wideo (1974). Od połowy lat 80. konsekwentnie wykorzystujący komputer jako środek arystycznej ekspresji. Członek legendarnej formacji Warsztatu Formy Filmowej. Wystawia w Polsce i za granicą. Jego prace wideo prezentowane były podczas DOCUMENTA 8 (1987). W latach 1989–1992 z berlińskiej Ruine der Kunste na falach radiowych emitowany był nieprzerwanie generowany przez komputer filozoficzny dialog „Infinite Talk". Interaktywny performance z użyciem komputera ROMANTICA prezentowany był podczas „Lochów Manhattanu", Łódź 1989 oraz WRO 89 i Monitora Polskiego WRO 94. Prowadzi pracownię komputerową na PWSSP w Poznaniu.

Wojciechem Bruszewskim

TOMASZ SAMOSIONEK: Na początku lat 70. zrealizował Pan „Pictures Language". Była to pierwsza praca w Polsce zarejestrowana metodą wideo. Proszę powiedzieć o przygotowaniach i późniejszej metodzie zapisu. Czy praca ta miała wpływ na dalszą Pańską pracę z wideo? Pytanie to stawiam w kontekście pewnej odmienności „Pictures Language" w stosunku do Pańskich prac np. z lat 1975–1976. W realizacji tej zmuszał Pan publiczność do jawnego działania, do nieskrępowanej aktywności, do żywej nauki języka obrazów. Jednocześnie badał Pan sposoby nauki grupy, jej reakcje na obrazy odpowiadające konkretnym literom. Odczuwam, że jest ona odmienna od problemów, które zajmowały Pana trzy, cztery lata później.

WOJCIECH BRUSZEWSKI: Rzeczywiście, mam zaszczyt być autorem pierwszego w Polsce artystycznego zapisu wideo. Praca ta powstała w 1973 roku. W tymże samym roku zaistniała w Polsce pierwsza instalacja wideo, której autorem był Zespół Warsztat. Powstała ona podczas Akcji Warsztat w Muzeum Sztuki w Łodzi. Wydarzenie „Pictures Language" sygnowane jest nie tylko moim nazwiskiem, ale również nazwiskiem poety Piotra Bernackiego. Jako realizatorzy pomagali nam koledzy: Paweł Kwiek, który siedział w wozie transmisyjnym i naciskał guziki, oraz czterech kamerzystów – Ryszard Lenczewski, Krzysztof Bobrowski, Krzysztof Wawrzyniak oraz Jacek Łomnicki. Taki zespół zrealizował pierwsze wideo w Polsce. Co jest w tym najśmieszniejsze, że to pierwsze, niezależne, artystyczne wideo w Polsce było realizowane za pomocą superprofesjonalnego wozu transmisyjnego telewizji łódzkiej i profesjonalnych kamer. Normalnie nikt nigdy nie miałby pieniędzy na coś podobnego, a jednak tutaj to się wydarzyło. Może warto przy okazji opowiedzieć pewną anegdotę, komu zawdzięczam pod względem administracyjno-technicznym fakt, że dostałem wóz transmisyjny. Byłem wówczas na trzecim roku studiów

reżyserskich. Postanowiłem to zrealizować w ramach widowiska telewizyjnego. Opiekunem tego widowiska miał być Janusz Majewski. Przedstawiłem mu projekt, który był de facto ideą poetycką, sformułowaną przez mojego kolegę, Piotra Bernackiego. Każdemu przedmiotowi w plenerze otwartym przyporządkowuje się jakąś literę, np. A to piasek, kamień to B, droga to C itd. Tym nowym kodem nadaje się tekst. W tym wypadku rzeczą obojętną było, jaki to będzie tekst. Transmitujemy wiadomość poprzez naturę. Oczywiście, należy tu wspomnieć, że dla mnie aż po dzień dzisiejszy sprawa, czy litera A to piasek, czy litera B to kamień, była rzeczą obojętną. Natomiast dla Bernackiego nie było obojętne, czy piasek to A czy B. Między literą a przedmiotem dostrzegał on jakieś siły metafizyczne. Miał on taki punkt widzenia, że np. kamień to może być tylko ta litera a nie inna, bo tylko ona ma związek z kamieniem. Ja się z nim wstępnie zgodziłem i mówiąc szczerze, było mi to zupełnie obojętne, dlaczego tak jest. Dla mnie interesująca była sama idea, dlatego postanowiłem ją zrealizować. W założeniu mieliśmy jechać gdzieś w Polskę, stanąć z kamerami i zacząć realizację. I teraz tę ideę, która była paranoją na papierze, przedstawiam profesorowi w szkole filmowej jako widowisko telewizyjne. I tenże Majewski mówi mi tak: „Proszę pana! Ludzie dzielą się na tych normalnych i na tych nienormalnych. Ja reprezentuję tę część normalną, a pan tę część nienormalną. Ale ja uważam, że my, ludzie normalni, od czasu do czasu powinniśmy coś zrobić dla tych nienormalnych i dlatego ja panu ten projekt zatwierdzam". I dzięki temu powstało to historyczne wydarzenie. Pierwszy artystyczny zapis wideo w Polsce.

T.S.: Kto napisał partyturę do tego utworu?

W.B.: Partytura była pisana wspólnie, ale ona mogła być właściwie napisana dopiero w tymże plenerze. Dlaczego? Ponieważ tam, w sytuacji zastanej, poeta Bernacki zadecydował, które przedmioty bierzemy na warsztat. I wówczas mogła powstać partytura czy też coś, co wtedy oficjalnie nazywało się scenopisem. Przedmiotem transmisji była informacja na temat transportu bagażu w przedsiębiorstwie LOT. Istniał taki informator LOT-u, pierwsze pismo z brzegu, jakie mieliśmy pod ręką. I to była informacja, która miała być nadana tą machiną, która została zainstalowana.

I teraz, jeżeli w słowie, które było np. słowem „bagaż", następstwo liter B oraz A występowało tak, że np. kamień, który był literą B, a kupa piachu, która była literą A, występowały w obrębie widzenia jednej kamery, to była panorama z kamienia na piasek. Natomiast jeżeli litera G, czyli np. drzewo, musiała być pokazana przez inną kamerę, to wtedy było ostre cięcie. W związku z tym każdy z kamerzystów biorąc tekst o bagażach w Locie szybko sobie przeanalizował ten „scenopis", tzn. wiedział, że ma w tym wypadku ujęcie statyczne, później panorama z piasku na kamień i z kamienia na niebo, a potem cięcie. Wszyscy inni rozpisali sobie to w podobny sposób. Najgorsze zadanie miał Kwiek, który siedział przy guzikach. Ja siedziałem obok i recytowałem rozkazy do mikrofonu, które słyszeli kamerzyści. Nie patrzyłem w ogóle na ekrany. Oni mieli słuchać i mechanicznie wykonywać, a Kwiek naciskać guziki. Ta cała paranoja odbywała się na oczach techników z telewizji, którzy pukali się w głowę i uważali, że tutaj jest coś nie w porządku. Kto wie, czy ich organizacja partyjna nie planowała wystąpić z jakimś protestem, że państwowe pieniądze wydaje się w ten sposób. Po pierwszych pięciu minutach wszystko nam się posypało. Musieliśmy zatrzymać machinę, cofnąć taśmę i powiedzieliśmy: „Jeszcze raz! Tylko wszystko musi pójść od początku do końca!" Machina ruszyła i poszła bez zacięcia aż do zakończenia rejestracji przez 25 minut. I ci panowie z telewizji po pierwszych dziesięciu minutach zauważyli, że nie ma lepszego ćwiczenia na sprawność takiego zespołu, który chodzi jak maszyna. Nie było mowy o poprawkach, o elektronicznym montażu. Oceniam, że była to dobra praca, która, niestety, ze względów technicznych w tej chwili nie istnieje. Zapis nie przetrwałby do dziś dnia, a poza tym zostałby najzwyczajniej skasowany, bo ktoś następny miał coś realizować. Wykonałem wtedy kilka zdjęć i jest to jedyny ślad, że taka praca powstała. Odbyły się dwie projekcje: jedna w szkole filmowej (oficjalne zaproszenia, przyszli koledzy i przez 25 minut nudzili się) oraz druga w galerii EL w Elblągu podczas V Biennale Form Przestrzennych – KINOLABORATORIUM.

T.S.: Ale podczas tej prezentacji uczył Pan przecież języka, nowego kodu, alfabetu, który narzucał sam obraz. Uczył Pan widownię, publiczność, która podczas tej realizacji była zmuszona do tego typu inicjatywy.

W.B.: Faktycznie, w tej pracy na początku był wstęp. Wstęp można powiedzieć – dydaktyczny, tzn. pokazywana była np. litera A, a potem pokazywany był przedmiot, z kolei była pokazywana np. litera L oraz przedmiot, dalej B – przedmiot, O – przedmiot. I tak powstawało słowo ALBO. Potem z tej pary prostych znaków dawało się zbudować inne słowo, coś tam takiego bardzo elementarnego. Widz po pewnym czasie orientował się, że ma do czynienia z językiem. Owszem, widzi: drzewa, kwiaty, krowy, strumienie, ale nie ma do czynienia z rzeczywistością. Kiedy uznaliśmy, że ta lekcja jest już rozumiana (założyliśmy teoretycznie, że będzie to trwało około 5 minut) wszystkie słowa, litery, plansze zostały odłożone na bok i od tego momentu nastąpił właściwy zapis, który trwał kolejne 20 minut. Tak, miało to charakter trochę dydaktyczny. Gdybyśmy puścili tylko ten plener, to nikt by nie wiedział, o co chodzi; to byłaby rzeczywiście czysta paranoja.

T.S.: Jaki wpływ na Pańską twórczość tamtego okresu miał Zbigniew Dłubak?

W.B.: Jest faktem, że Dłubak zarówno na moją postawę artystyczną, jak również na postawę moich kolegów, którzy się do tego nie przyznają, miał duży wpływ. Był bardzo aktywny jako artysta-teoretyk. Robił dużo wystaw, wygłaszał dużo odczytów. Większość tych rzeczy robił pod szyldem Związku Polskich Artystów Fotografików, którego w niedługim czasie staliśmy się członkami. Kontakty były bardzo silne. I jeżeli ktoś zadałby mi pytanie: Kto był moim mistrzem w dziedzinie sztuki? Bo każdy ma jakiegoś mistrza. Albo się do tego przyznaje, albo nie. Ktoś taki, kto daje impuls na resztę życia – w moim wypadku kimś takim był Dłubak. Młody człowiek zawsze poszukuje wsparcia. Wsparciem byliśmy również sami dla siebie. Byliśmy grupą zbuntowaną w szkole filmowej, niezadowoloną z akademickiego programu. Po pierwszym roku doszliśmy do wniosku, że niczego ciekawego nie dowiemy się od naszych wykładowców, że trzeba przejść na system samokształceniowy. Sami sobie narzuciliśmy pewien naukowy program, zresztą realizowaliśmy go pod szyldem koła naukowego. Szkoła nie pomagała nam w sensie programowym, dydaktycznym. Natomiast bardzo pomagała nam materialnie. Dzięki szkole powstały wszystkie realizacje telewizyjne, wideo czy filmy. Mieliśmy wówczas ambicje naprawy, po-

prawy czy też odnowy kinematografii, które po pewnym czasie okazały się nierealne. Tej kinematografii nie można naprawić. Można najwyżej się z niej wycofać i założyć jakąś sytuację alternatywną. Tą sytuacją alternatywną były galerie (...) Jest takie coś, co zawsze z pogardą nazywaliśmy tendencją trupkarską. Jest taka tendencja w sztuce, która lubi grzebać się w bebechach, tzn. w podświadomej, nieświadomej duszy człowieka. Tę tendencję reprezentują różni artyści, ale bardzo często reprezentują ją ludzie młodzi, na progu startu, gdy jeszcze nie mają własnego programu artystycznego, czerpią z własnej, nagiej duszy. To jest najprostsze. Przy tym jeszcze niektórzy ludzie wmawiają im, że jest to postawa autentyczna, prawdziwa, że pokazujemy swoje wnętrze i mamy odwagę to zrobić. Być może każdy z nas takie dziełka popełniał. Ja miałem na początku dwa takie filmy. Jeden nazywał się „Inwentaryzacja", a drugi „Klaskacz". Pierwszy został zrobiony w roku 1970, a drugi w 1971. I na tym koniec. Skończyła się ta rzecz, o której mówię. Człowiek młody musi się realizować w tego typu dziele i uważam, że dwa takie filmy zrobiłem, ale nie ciągnąłem tego przez lata. To, co nastąpiło później, było o wiele bardziej interesujące. Zresztą jedni z nas byli bardziej „zimni", a inni nie, i kontynuowali tę półekspresyjną postawę. Tego nie da się wyraźnie odcedzić czy też przyporządkować wszystkich jakiemuś jednemu manifestowi artystycznemu.

T.S.: Jakie znaczenie dla Pańskiej twórczości posiada warstwa dźwiękowa filmów, zapisów wideo. Do tej pory, poza nielicznymi pracami wykonanymi techniką wideo, problem ten był dla Pana nierozłączny. Od Pańskich pierwszych filmów, takich jak np. „YAA" czy „Bezdech", aż po zapisy wideo z lat 80., które miałem okazję obejrzeć w Berlinie Zachodnim w 1985 roku. Pamiętam, była tam taka praca z gramofonem (...)

W.B.: Tak, to był gramofon, który miał cztery ramiona w przeciwieństwie do gramofonu, który posiada jedno ramię. Ja robiłem różne prace. Zawsze chodziło o badanie pewnych fenomenów. Głównie chodziło o fenomeny percepcyjne. Może jednak nie o samą percepcję, ale o moment gry pomiędzy naszym przyzwyczajeniem, naszym schematem, który nosimy w umyśle, w zderzeniu ze zjawiskiem, które powoduje upadek tego schematu; pewne zakłócenie w potocznym rozumieniu rzeczy. Zrobiłem film

pt. „Zapałki". W filmie tym poddałem badaniu fakt synchroniczności dwóch zjawisk. Okazało się, że kilka wersji akustycznych, różnie przesunięty dźwięk względem obrazu, odbieramy jako zupełnie normalny; że nie ma jakiegoś absolutnego przywiązania warstwy akustycznej i wizualnej, że są one powiązane dość luźno. To był wynik tego doświadczenia. I teraz tak postawiony problem mógł być zbadany w inny sposób, np. przy użyciu wideo. I powstała praca ze stoperem i tykaniem. Na całym ekranie jest stoper i wskazówka, która się porusza. W momencie włączenia stopera włącza się jednocześnie cykanie tego stopera. Przez jakiś czas przyzwyczajam widza do tych dwóch obrazów: obrazu wizualnego i obrazu akustycznego. I kiedy one zostają w umyśle połączone trwale, tzn. wskazówka, jej niejednostajny, ale lekko skokowy ruch i zsynchronizowany z tym: cyk, cyk, cyk; w tym momencie zaczyna się zmieniać częstotliwość cykania. Cykanie zostało zrealizowane za pomocą generatora, nie pochodziło z mikrofonu. Gdy zwalniało się cykanie w generatorze, zwalniał się ruch wskazówki, przy przyśpieszonym cykaniu – wskazówka przyspieszała. Zakłócając warstwę akustyczną, automatycznie zakłócałem warstwę wizualną dla widza, dla umysłu. Z kolei wspomniane wcześniej doświadczenie z płytą gramofonową nie dotyczyło percepcyjnych spraw. Wynikało ono z moich zainteresowań maszyną. Najczęściej interesowała mnie maszyna człekopodobna. Np. kamera, która „widzi" i my widzimy, czy też urządzenie, które „słyszy" i my słyszymy. Badając te maszyny, zastanawiałem się zawsze nad samym sobą. (W ogóle lubię maszynerię różnego rodzaju). Inną pracą były „Szklanki". Puka się w szklankę i puka w szkło ekranu, czyli szkło ekranu i szkło szklanki i różna reprezentacja akustyczna tego samego obiektu, jego obrazu. W każdym razie muszę powiedzieć, że w mojej twórczości przewijają się różne wątki. Co jakiś czas przewija się wątek tekstu jako obiektu. Np. „Outside". To była w zasadzie praca tekstowa, mimo że połączona z instalacją wideo; taką pracą był wspomniany „Bezdech" – manipulacja dialogami, taką pracą był „Pictures Language", gdzie chodziło o jakąś formę tekstu, która nie występuje w literaturze. Jako ciekawostkę powiem, że realizuję jeszcze jedną ideę „Bezdechu" w postaci obiektu akustycznego. Zasad-

niczym elementem będzie komputer posiadający zdolność syntezy mowy. Praca ta będzie miała swoją premierę w Berlinie Zachodnim, ponieważ tam posiadam środki techniczne, aby ją zrealizować. Będzie się to nazywać „The Infinite Talk", czyli „Nieskończona rozmowa", a jej treścią będzie problem nieskończoności, dialog dwóch wysyntetyzowanych osób. Jeżeli ta praca będzie uruchomiona, to założenie jest takie, że nie będzie wyłączona nigdy. No chyba, że galeria po prostu zapadnie się pod ziemię. Ta rozmowa będzie miała pewne pozory rozwoju, natomiast de facto stać będzie w miejscu, ponieważ komputer operować może 512 blokami tekstowymi, które będą dość specyficznie losowane. Będzie pytanie, odpowiedź i rzeczy, które w siebie wchodzą. Zasada podobna jak w filmie „Bezdech", tylko rozmowa będzie dłuższa i bez części wizualnej. W „Bezdechu" chodziło również o postawienie w cudzysłów normalnego, aktorskiego filmu. „Treść" filmu jest melodramatyczna. I byli tacy widzowie, którzy się wzruszyli i nie zauważyli moich manipulacji. Takim np. widzem był Franciszek Trzeciak, natomiast dla innych było jasne, że chodzi o coś zupełnie innego. Chodzi o manipulacyjny charakter filmu fabularnego (*śmiech*). I nie mówię, że ten cały film jest manipulacyjny, ale taka jest po prostu jego nożyczkowa struktura. I tę strukturę wziąłem na warsztat. Było to, oczywiście, znacznie trudniejsze, niż zrobić zwykły film fabularny w szkole filmowej, taki krótki, 10-minutowy, tzw. fabułkę. Film ten musiał być tak zaprojektowany, aby każde ujęcie z każdym innym dało się zmontować.

T.S.: Jeśli jesteśmy już w połowie lat 70., to chciałbym przypomnieć, że około 1976 roku wydarzyła się rzecz wyjątkowa, a mianowicie zakupił Pan, być może jako pierwszy, magnetowid.

W.B.: Tak. Przypuszczam, że byłem pierwszym prywatnym posiadaczem magnetowidu w Polsce. Szpulowy sony. Mam go do dziś dnia.

T.S.: Tak. I tutaj kryje się bardzo proste pytanie. Otóż, co się wydarzyło po tym zakupie? Jak to urządzenie zmieniło Pańską mentalność, a może nawet koncepcje artystyczne?

W.B.: To chyba jedno z ważniejszych pytań. Otóż ja w całej swojej tzw. twórczości artystycznej jestem pod urokiem maszynerii różnego rodzaju. I właściwie wszystkie rzeczy, które cenię w jakiś sposób, były zawsze próbą zrozumienia

świadomości, hipotetycznej świadomości maszyny. Np. praca pt. „Horyzont". Uważam ją za jedno z ważniejszych dzieł. Była to próba porozumienia się z aparatem o nazwie „Horyzont". Jest on bardzo specyficzną maszyną, ponieważ jego model widzenia nie jest powtórzeniem modelu oka, a przecież zwykły aparat fotograficzny jest takim powtórzeniem.

T.S.: Oczywiście zależy to m.in. od zastosowanego obiektywu.

W.B.: Nie, nie. Ja mam na myśli soczewkę, pudło i część światłoczułą. To jest dokładnie to samo: aparat i oko i tutaj zachodzą pewne analogie, natomiast „Horyzont" naświetla za pomocą ruchomej szczeliny. I w związku z tym widzi pewne rzeczy zupełnie inaczej, np. szybko poruszające się obiekty. On fotografuje obiektywnie, ale obiekty przy pewnej szybkości mogą być zupełnie inaczej odwzorowane, np. samochód fiat 125 jadący z Warszawy do Łodzi, czyli z lewej w prawo, przy pewnej szybkości i w pewnym momencie naciśnięcia migawki zostanie odwzorowany jako samochód jadący w przeciwnym kierunku, pomimo że całe otoczenie tego samochodu zostanie odwzorowane prawidłowo, czyli tło, szosa, drzewa, chmury, natomiast samochód zostanie odwrócony, przy pewnej, dokładnie obliczonej szybkości jego ruchu, odległości od aparatu, kąta widzenia itd. Ta praca polega na określeniu tych wszystkich kwestii oraz na wykonaniu dowodu w postaci fotografii. A teraz o inspiracji. Jeżeli dostrzegłem w aparacie „Horyzont" taką możliwość, to po prostu go kupiłem. Kosztował dwa i pół tysiąca złotych i zacząłem go analizować. Był taki moment, to był przełom 1975 i 1976 roku, że maszyneria, którą badałem do tej pory, czyli film, wyprzytykała mi się. Zrobiłem parę filmów i zatrzymałem się w rozwoju wewnętrznym czy – artystycznym, w świadomości. Poczułem moment stagnacji. I doszedłem do wniosku, że jeżeli czegoś nie zrobię, co będzie nową inspiracją, to po prostu zwariuję. To potęgował fakt, że zrobienie filmu było coraz trudniejsze. Przestałem być przecież studentem szkoły filmowej, a w żadnej wytwórni filmowej nie zgodzono by się... Zresztą nic nie chciałem robić w tych wytwórniach. Interesowałem się wtedy dość poważnie wideo. Doszedłem do wniosku, że jeżeli nie kupię magnetowidu, to stanę w miejscu. Trzeba było się spiąć i kupić. Kiedy go kupiłem,

stałem się nagle człowiekiem wolnym; mogłem w domu robić wszystko, na co miałem ochotę, byłem niezależny od laboratoriów, które wywołują ten film. Kupiłem sobie jedną czy dwie taśmy, które wystarczyłyby na dwie godziny projekcji. Nagle okazało się, że mam tyle taśmy, ile w całym życiu nie miałem. I ten magnetowid posłużył mi do realizacji moich najbardziej znanych prac wideo, które były pokazywane na Documenta 6, i dzięki którym dostałem stypendium DAAD w Berlinie Zachodnim. To był właśnie ten wysiłek, ale to nie mogło trwać w nieskończoność. Pewnego dnia magnetowid stanął na półce i stoi po dzień dzisiejszy. Trzeba było się zainteresować czymś innym. Jakąś inną maszynerią. W tej chwili interesuję się komputerem, ale nie twierdzę, że będę się nim interesować do emerytury. Jeszcze o jednej ważnej rzeczy chciałem powiedzieć. Otóż, moja wydajność artystyczna jest nieduża. Być może najwięcej prac zrealizowałem na wideo i stąd w wielu kręgach towarzyskich uważa się mnie za *videomakera*. A ja nie chcę być zakwalifikowany jako *videomaker*. Na przykład (*śmiech*) mogę się uważać za poetę, prawda? Zrobiłem tych rzeczy mało i moja wydajność artystyczna ostatnio jest jeszcze mniejsza. Zresztą tej dużej wydajności tak naprawdę to nie miałem nigdy.

T.S.: Mam przed sobą przygotowane wcześniej kalendarium wydarzeń i okazuje się, że prac wcale nie było tak mało. Do tego jeszcze dochodzi obecność na wernisażach, pokazach itd. Nie tylko w wideo, ale również podczas prezentacji chociażby instalacji świetlno-akustycznych. Jedną z nich pamiętam z 1983 roku podczas łódzkiej Pielgrzymki Artystycznej.

W.B.: Gardzę tymi pielgrzymkami, dlatego sam sobie się dziwię, że wziąłem w tym udział. Może to wyłącznie przez sympatię do Zagrodzkiego. Ale nie do pielgrzymki! To była właściwie fotografia, ponieważ były tam wykonywane zdjęcia fotograficzne okiem człowieka. Błysk i później przez jakiś czas ciemno. Nie wiem, jakie były tam warunki, ponieważ mnie nie było, kiedy instalację pokazywano. Ale krótko, w oku pod wpływem błysku powstaje obraz fotograficzny. Ja tę pracę zrealizowałem trzy razy. W dwóch pierwszych realizacjach, które były robione w Niemczech, zachodziło takie zjawisko, że po błyśnięciu światła fotografia pozostawała w oku. I nawet gdy człowiek zmieniał położenie, ta fotografia istniała przed nim.

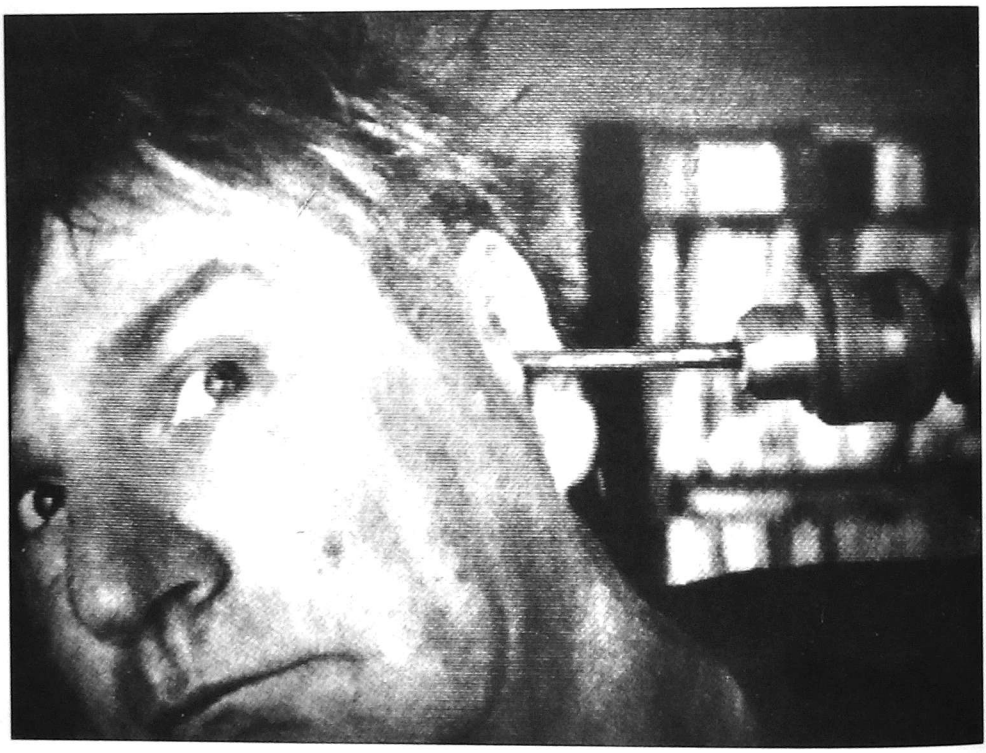
T.S.: Prosiłbym Pana o wypowiedź nie na temat charakteru i rozległości zmian w rozumieniu sztuki, a być może i zmiany poglądów, mentalności, duszy artysty i stanu jego umysłu właśnie na początku lat 80. To znaczy, czy sztuka uległa komercjalizacji czy skostnieniu, czy artyści stali się mądrzejsi czy głupsi. Dotyczy to zarówno artystów pracujących w kraju, jak również tych, którzy np. w latach 80. wyjechali i pracują za granicą.

W.B.: W sztuce panuje bezrybie. Mówmy więc o komercji. Np. Rybczyński wykonuje tzw. działalność komercyjną, ale nie ma w tym nic złego. Ja też to robię. Przecież ja w Polsce prowadzę podwójne życie. Z jednej strony znany jestem jako artysta, ale z drugiej strony robię przecież komercję, żyjąc z produkcji fotografii reklamowej. Ja z tej komercji nie mogę zrezygnować. Jest moim głównym źródłem utrzymania, bo pensja docenta w tej chwili jest śmieszna. Uważam, że w Polsce istnieje pogarda dla komercji. Przecież Rybczyński zawsze miał taki projekt. Wszystkie prace, które realizował od początku w Warsztacie, były pomyślane jako precyzyjny produkt, który może być perfekcyjnie wykonany do celów kinematografii zawodowej. Przecież on nigdy do niczego nie celował. I teraz w USA konsekwentnie realizuje ten program od początku do końca. On nie przeżył żadnej metamorfozy na gorsze. I dlatego uważam, że polskie kino, którego prawie zupełnie nie oglądam i trudno mi się tutaj autorytatywnie wypowiadać, (ale to, co widzę w telewizorze, to widzę); kino polskie jest takie marne dlatego, że reprezentuje pogardę dla komercji. Samo to kino nie reprezentuje żadnych wartości zawodowych. Np. w szkole filmowej, gdy ja byłem studentem, zawsze podziwiano szkołę czeską, a szczególnie Formana, za to, że robi filmy takie naturalne, że one są takie niezagrane, że wszystko to są chyba naturszczycy, że to wszystko jest improwizacją i że on to potrafi tak świetnie robić. I teraz czytam wypowiedź Formana mieszkającego w Stanach i okazuje się, że te czeskie filmy miały tak precyzyjny scenariusz, którego „Lot nad kukułczym gniazdem" już nie posiadał. Tak dokładnie mijają się opinie polskiego filmowca, polskiego reżysera z rzeczywistością. Wierzy w przypadek, wierzy w improwizację, wierzy w naturszczyka, a nie wierzy w umiejętności zawodowe. Wyśmiewano Kuszewskiego, byłego rektora, że miał takie ambicje. Na przykład założył studium scenariopisarstwa, bo ta sprawa w Polsce leży, a Forman mówi, że

pisze scenariusz w trzy osoby i tylko rzeczy zaakceptowane przez wszystkich trzech wchodzą do scenariusza. Sztuka może to różnie definiować, jest przejawem wolności, natomiast paradoksalnie wolną dziedziną jest komercja, gdzie można stosować każdy chwyt. Ona nie ma wewnętrznych skrupułów. Jako artysta grafikę komputerową nazywam pogardliwie pseudosztuką. Bo tak jest w tej chwili. Artyści grafiki komputerowej są dla mnie pseudoartystami. Jest to jeden z zakazów. W ramach tej rozmowy założyłem jakiś jeden kaganiec – sztuce, natomiast w komercji ktoś powie: co mnie to obchodzi, że jest to pseudosztuka. I sądzę na przykład, że taki Rybczyński jest bardziej wolnym artystą w tej chwili niż niejeden artysta awangardowy, który uważa, że jest wolny. Artysta jest skuty pętami presji środowiska, presji towarzystwa wzajemnej adoracji, presji, że muszę lub nie muszę wystawiać, bo w takim a takim kraju żyję, albo że tylko w kościele będę wystawiał. To są wszystko pęta. Sztuka jest spętana, jest zniewolona. A komercja jest wolna. Dlatego mam w tej chwili pewien pociąg do komercji. I jeżeli mam być wolny jako artysta, to pewnie prędzej będę wolny w dziedzinie komercjalnej. Ryzykuję tylko jedno, że powiedzą: Och, to jest ten komercjalista! Dno!

18 lutego 1988 r.

Rozmowa z



JÓZEF ROBAKOWSKI (ur. 1939) jest autorem filmów, cykli fotograficznych, zapisów wideo, przestrzennych aranżacji plastycznych/istalacji, rysunków, obiektów, inicjatorem wystaw problemowych i akcji artystycznych. Jest absolwentem Wydziału Sztuk Pięknych UMK w Toruniu i Wydziału Operatorskiego PWSFTviT w Łodzi. W latach 19070-81 był nauczycielem akademickim. Współzałożyciel grup artystycznych – OKO, STKF Pętla, ZERO-61, KRĄG (Toruń) i Warsztat Formy Filmowej, Telewizyjna Grupa Twórcza Stacji "Ł" (Łódź). J. Robakowski brał udział w wielu krajowych i zagranicznych manifestacjach artystycznych, od 1959 roku preferując wystawy tzw. ROŻNYCH MEDIÓW.

Józefem Robakowskim

TOMASZ SAMOSIONEK: Jak to się stało, że propozycje twórców pracujących w Warsztacie Formy Filmowej na początku lat 70. były tak bardzo interesujące, nie odbiegały w żadnym stopniu od osiągnięć tych artystów, którzy od dawna zajmowali się zagadnieniami związanymi np. ze strukturą obrazu filmowego. Mam tutaj na myśli artystów pracujących głównie w Stanach Zjednoczonych. Mówię to w kontekście pogłębiającej się na początku lat 60. intelektualnej izolacji Polski od krajów Zachodu.

JÓZEF ROBAKOWSKI: Punkt wyjścia musiałby być wcześniej określony, czyli w latach 60., ponieważ tutaj istniało praźródło. To praźródło pojawiło się w momencie, kiedy dokonania grupy „Zero-61" zderzyły się z tym, co proponował jako program w szkole filmowej profesor Lewicki. Okazało się, że miał on olbrzymi wpływ na to, co można nazwać podejściem analitycznym do działań w sztuce. Gdy przyjechałem w 1966 roku do Łodzi, miałem już za sobą wiele praktyk artystycznych wynikających z pewnej tradycji sztuki, głównie sztuki wynikającej z dadaizmu, ale też z dobrym rozeznaniem sztuki tradycyjnej, głównie na początku XX wieku. Studiując historię sztuki wraz z Zagrodzkim, z Różyckim na jednym roku, co jest bardzo ważne, mieliśmy wyśmienitego pedagoga – profesor Puciatę-Pawłowską, która fantastycznie przygotowywała nas w sensie rozeznania w nowoczesnej sztuce polskiej XX wieku. Jej „bożyszczem", o którym ciągle mówiła, był Malczewski, ale nie tylko. Szczególnie był dla niej ważny Wojtkiewicz, grupa pięciu itd. W kontekście historii sztuki powstawały moje artystyczne dokonania, które wynikały dla mnie głównie z dadaizmu, dadaizm na własną odpowiedzialność przeanalizowałem w wyśmienicie zaopatrzonej bibliotece Uniwersytetu w Toruniu. Tak że zdarzyło się tutaj rozeznanie historyczne z rozeznaniem pracy artystycznej, co było nad

wyraz istotne, ponieważ okazało się, że te praźródła, podsuwane nam przez panią profesor, były czymś tradycyjnym i wielu kolegów, jak Wardak czy Różycki, dość znacznie temu ulegali w swojej pracy artystycznej, realizując fotografię wywodzącą się z symbolizmu. Na przykład Różycki nazywał swoją fotografię „Zatrutą studnią", podobnie Wardak, dla którego nowoczesną artystką była Anna Günter i jej poświęcał swoje prace. Dla mnie „mistrzem" był Man Ray i Hans Richter, po prostu zupełnie inny świat, „świat dadaistyczny". Dlatego w „Zero-61" właściwie się „dusiłem" i nie specjalnie lubiłem symboliczny kurs, który lansowała ta grupa. Mnie zależało na rozluźnieniu mentalnym, które właśnie dawał dadaizm. Dlatego lepiej czułem się w grupie równoległej „Krąg", skupiającej plastyków, filmowców, poetów, rzeźbiarzy i fotografików; w tej roli, kiedy wykonywaliśmy tam bardzo wiele absurdalnych gestów w postaci niesłychanych scenografii w czasie wystaw, całych zdarzeń... Te wystawy miały charakter zdarzeń parateatralnych z różnymi akcjami, „grepsami", przeradzającymi wystąpienia grupowe w spektakl. Ta formuła odpowiadała mi najbardziej. Byłem najbliższy postaci symulowanej, która w rzeczywistości nie istniała, a nazywała się Józef Korbiela, pod którą lubiłem podstawiać swoje prace. Bardzo ważną funkcję odegrał także Zagrodzki, który był z Łodzi. Jako jedyni napisaliśmy wtedy prace magisterskie o artystach żyjących w XX wieku. Zagrodzki opracował pracę o Samuelu Hirschenbergu, a ja o Tymonie Niesiołowskim. To był absolutny wyłom. Byliśmy przecież na studiach historycznych w Toruniu, na których panował kult średniowiecza, wspaniale zresztą nam przybliżany przez wyśmienitego profesora Gwidona Chmarzyńskiego z Poznania, który był osobowością niesłychanie precyzyjną i analitycznie myślącą. Miało to niewątpliwie wielki wpływ na prace z zakresu historii średniowiecza, które musiały być bardzo wnikliwie opracowane. Lubiłem gotyk, który operował bardzo ścisłymi kategoriami. Napisałem pracę seminaryjną na temat malarstwa niderlandzkiego i niemieckiego. Profesor Chmarzyński imponował mi jako człowiek. Miał on też niewątpliwie wpływ na Zagrodzkiego, który w ramach prac seminaryjnych przybliżył nam postać Katarzyny Kobro, artystkę na wskroś nowoczesną, wtedy zupełnie nieznaną.

Kiedy znalazłem się w Łodzi, zderzyłem się z wizją sztuki wyjątkowo precyzyjnej, z „techniczną szkołą" Lewickiego. Na jego wykłady mogli przychodzić wszyscy zainteresowani. Były one na bardzo wysokim poziomie. Profesor Lewicki w umiejętny sposób podsuwał nam aktualne lektury. Lektury te, co widać w wielu pracach, zaczęły oddziaływać na naszą wyobraźnię. Będąc jeszcze w Toruniu, zainteresowany byłem głównie filmem, podczas gdy moi koledzy zorientowani byli na fotografię. W 1958 roku zdawałem egzamin do szkoły filmowej, lecz się do niej nie dostałem. Postanowiłem skończyć studia w Toruniu, aby ponownie zdawać egzamin w Łodzi w 1966 roku. Poza Lewickim i jego konkretnym programem, wyśmienitą kolekcją „ar", podstawowym moim celem było znalezienie źródeł, które mogłyby przybliżyć mi tę nowoczesność już w zupełnie innej kategorii. Nowoczesność wynikającą z filmu awangardowego, który poznałem dość dobrze w klubie DKF w Toruniu, gdzie można było przejrzeć całą awangardę lat 20., szkołę rosyjsko-radziecką, jak również szkołę niemiecką, francuską i amerykańską.

W programie u profesora Lewickiego mieliśmy ćwiczenia analityczne, które prowadziła Maria Kornatowska. Była to analiza graficzna filmu. Na stole montażowym trzeba było „rozpisać" film na czynniki pierwsze. Analizy te stały się później właściwością Warsztatu. Prace „przebiegały" niejako w izolacji, ponieważ na ogół filmową „Szkołę Polską", w sensie popularnym, rozumiano z reguły poprzez symbolizm, poprzez romantyczną tragedię ludzkiego losu (filmy Wajdy, Munka). Trzeba więc było stworzyć zupełnie inną płaszczyznę, która przeciwstawi się temu, co jest okryte sensem symbolicznym, co jest wieloznaczne w obrazie filmowym czy fotograficznym. Lewicki, jak wspomniałem, zaczął nam proponować znakomite lektury (Bazin, Barthes itd.). Lektury te wywarły olbrzymi wpływ na Bruszewskiego. W 1969 roku z okazji sympozjum toruńskiego „W Kuźni" napisał tekst o ontologii obrazu fotograficznego, gdzie widać wyraźny wpływ koncepcji Bazina. W jednym ze swoich tekstów bardzo precyzyjnie wypisałem szereg tych autorów, których prace profesor nam proponował. Ciekawą rzeczą jest to, że pracowaliśmy w kompletnym oderwaniu od sztuki zachodniej. Jeżdżąc jednak często do Mosk-

wy, miałem możliwość „rozpracować" bezpośrednie źródła, czyli filmową awangardę radziecką. To samo zresztą robił na swoje konto Zagrodzki. Jeżdżąc już jako pracownik Muzeum Sztuki do Moskwy odnalazł nowe źródła związane z Władysławem Strzemińskim i Katarzyną Kobro. Zaczęliśmy działać jako neopozytywistyczna grupa artystyczna, która w sensie ideologii była osamotniona na naszym terenie, była jedyną. Może tylko postawa Andrzeja Pawłowskiego, profesora z Krakowa, i postawa Dłubaka była bliska temu myśleniu.

Od 1969 roku „belfrem" w szkole był Dłubak. Jego wiernym przyjacielem stał się Bruszewski. Napisał on pracę magisterską (wyszła w formie kolejnego zeszytu Warsztatu), w której wyraził hołd dla Dłubaka. Te wszystkie siły, czyli: Muzeum Sztuki – Zagrodzki, wcześniej Toruń jako wyjście z nurtu symbolicznego w nurt neodadaistyczny, wyśmienita książka Czartoryskiej o fotografii (reprodukcja Moholy-Nagy'a, Man Raya, bauhausowskie podejście do sprawy), potem szkoła rosyjska – to był punkt wyjścia. Co wynikło w pierwszym spotkaniu z awangardą światową?

W 1974 roku w Knokke Heist w Belgii odbył się gigantyczny festiwal, na którym przedstawiliśmy zestaw filmów. Okazało się, że dla realizatorów i ekspertów z Zachodu te filmy były niezmiernie atrakcyjne z tego względu, że podjęliśmy badania na temat realizacji obrazu i dźwięku, czego oni właściwie w ogóle nie robili. Oni pracowali nad strukturą filmu fabularnego na zasadach tzw. „brudnej mentalności". Filmy te dotyczyły rozbicia mentalnego. Były to filmy fabularne, estetyczne, montaż w pojęciu klasycznym nie istniał, występowały długie ujęcia lub bardzo krótkie, migotliwe, dalej pętla, niszczenie obrazu, destrukcje, degradacje filmu jako obrazu fabularnego. Początkowe problemy, na jakie się natknęliśmy, wynikały z warsztatowego podejścia do analizy, do struktury tego medium, jakim jest film czy fotografia.

Moje pierwsze prace analityczne (10 pól ostrości) pojawiły się w 1969 roku. Spowodowałem kompletną degradację symbolicznego obrazu, który jeszcze rok wcześniej prezentowałem na „Fotografach subiektywnych" w Krakowie. Wtedy każdy jeszcze myślał „pięknym obrazem". Szczytowym osiągnięciem „pięknego obrazu", pomimo iż składał

się on z collage'ów, gotowych, przylepionych do fotografii materiałów, były prace Andrzeja Różyckiego. Po aranżacji „Kuźni" w 1969 roku, gdzie nastąpiła kompletna degradacja pięknego, salonowego obrazu na rzecz znalezionego przedmiotu jako fotografii. Tam oryginalne fotografie ulegały zniszczeniu, triumfowały fotografie urojone – „przedmioty" w kontekście zastanej sytuacji, które dla mnie znaczyły – fotografia, czyli pojawienie się dosłownego przedmiotu zamiast fotografowanego obrazu. To była nowa wartość!

T.S.: Czyli powrót do myślenia neodadaistycznego?

J.R.: Ale w innym znaczeniu, w innych okolicznościach, po wielu przewartościowaniach. Stąd pojawia się tam stary płaszcz, buty, przedmioty po człowieku, dziwne rekwizyty znalezione na miejscu, a wystawione i sygnowane jako własne. Normalnie historycy uważali, że dadaizm bardzo daleko rozmija się z konstruktywizmem. Dopiero teraz, wyszła książka A. Nakova, w której dadaizm został zestawiony z konstruktywizmem. Okazuje się, że dadaiści z konstruktywistami wspaniale współpracowali. Jeździli na te same wystawy, brali wspólnie udział w dadaistyczno-konstruktywistycznym kongresie w Weimarze w 1922 roku. Były to bardzo podobne, racjonalne postawy, z tym, że jedna była prowadzona ku zasadzie intelektualnego absurdu, a druga na zasadzie konkretnej, myślowej pracy, która wynikała bardziej z neopozytywistycznego rozumienia rzeczy. Autor tej książki w bardzo przejrzysty sposób wyjaśnia te problemy.

T.S.: Porównując pomnik Trzeciej Międzynarodówki Tatlina z suszarką na butelki Duchampa.

J.R.: Te zestawienia są na każdym kroku. Widocznie ten kontakt ich bardzo interesował. Wspólne zdjęcia, realizacje itd. Niewątpliwie, stąd wyniknęła moja postawa, ukształtowanie postawy. Byłem po wyższych studiach, po długoletniej działalności w Toruniu. Przygotowało to mnie do postawienia następnego kroku – kompletnie przeobrażającego moje rozumienie sztuki. W tym wszystkim niewątpliwie najwięcej pomógł mi Lewicki, który dostarczał najprzeróżniejszych materiałów, książek itd. Wielce inspirujące okazały się rozmowy z profesorem, jego sposoby analizowania filmów, aż do absurdalnych instruktaży, których był zagorzałym zwolennikiem.

T.S.: Czego dotyczyły te instruktaże?

J.R.: Profesor Lewicki napisał książkę o gramatyce języka filmowego. Jest to superabsurdalna książka, ale żeby zrozumieć jej absurdalność, trzeba mieć świadomość innych problemów i założeń. Te inne problemy profesor ustawicznie nam podsuwał jako pewne sugestie do dyskusji, a w konsekwencji do zrozumienia języka filmowego. Zresztą on pierwszy dojrzał wartość Warsztatu Formy Filmowej i z niesłychaną życzliwością traktował nasze pierwsze filmy. Również docent Kotowski, który był wtedy rektorem PWSFTViT, stał się promotorem naszych działań. To on pozwolił nam stworzyć koło naukowe, oddał nam do dyspozycji niezbędną bazę techniczną. Stał się również kurierem tej działalności. Razem z nim i ze swoimi pracami pojawialiśmy się na przeglądach filmowych w Moskwie, w szkole enerdowskiej, a potem w Edynburgu itd. Pomagał nam także docent Nartowski, który fundował pierwsze prace rozpoczynającego studia w szkole filmowej Zbigniewa Rybczyńskiego. Pojawił się potem Waśko, Kwiek, Bendkowski, Koterski, Połom i wielu, wielu innych ludzi. Warsztat miał strukturę otwartą. Każdy mógł tam funkcjonować. W realizacjach filmowych prym wodzili Bruszewski, Waśko, Rybczyński, Kwiek i ja, natomiast Mikołajczyk, który od 1972 roku był wykładowcą w łódzkiej Szkole Plastycznej, całkowicie poświęcił się problemom fotografii. W 1972 roku przyszedł do szkoły filmowej Andrzej Różycki z obciążeniem symbolicznego myślenia, które ma właściwie do tej pory, ale gdy zderzył się z wyklarowaną już wtedy sytuacją Warsztatu, zaczął robić interesujące prace na temat analizy mediów. Gdy w 1974 roku dyskutowaliśmy z niemieckimi artystami i ekspertami, okazało się, że oni mieli podobny punkt wyjścia. Również dla nich wielkim mistrzem był Dziga Wiertow, którego znali z dwóch czy trzech filmów, natomiast przynajmniej ja znałem Wiertowa poprzez ogromny zestaw filmów oglądanych w Moskwie. Wszyscy byliśmy przecież gruntownie wykształconymi filmowcami, natomiast oni byli amatorami, dochodzącymi do filmu przez pracę awangardową. Z tym, że w latach 60. posiadali o wiele głębszą świadomość tzw. „luzu artystycznego", ponieważ poprzez tzw. „destrukcje", które dokonywali na filmie, poprzez atak na struktury zastane potrafili precyzyjniej rozpracować istotę tradycyjnego

filmu. W związku z tym, że nie mieliśmy dostępu do wielu wybitnych filmów, które na Zachodzie normalnie funkcjonowały, u nas tego typu zagadnienia nie istniały i nie podlegały dyskusji. Zbudowaliśmy program „pozytywny", ale w sensie absurdalnym. Były to filmy kompletnie rozmijające się z programem szkoły filmowej. Ich źródłem był własny program artystyczny, który mogliśmy realizować siłami koła naukowego. Jednocześnie przy realizacji filmów odpadały wszelkie obciążenia wynikające z zadań narzuconych z góry przez profesorów. W pierwszych naszych ćwiczeniach operatorskich widać już te nowe problemy, niemniej jednak ciągle jeszcze zamazane założeniami programowymi. Natomiast to pełne zwolnienie nastąpiło dopiero w 1970–1971 roku, kiedy pojawiła się nowa koncepcja drogi czystego kina („Rynek", „Test I", „Test II"). Poprzez to, że pracowaliśmy w warunkach profesjonalnych, szybko uzyskaliśmy wysoki pułap techniczny filmów. Artyści zachodni pracowali wyłącznie na ósemkach i szesnastkach, podczas gdy nasze realizacje wykonywaliśmy na materiale 35 mm. Mieliśmy pełną możliwość synchronizacji dźwięku z obrazem. W związku z tym powstało wiele filmów badających te relacje. Poza tym towarzyszyło nam wielu zwolenników. Byli to dźwiękowcy, którzy bardzo zainteresowali się naszymi propozycjami. Okazało się, że w każdym dźwiękowcu istniała wielka ochota rozpoznania obrazu filmowego poprzez medium, w którym pracował. W ten sposób „odnaleźliśmy" Jana Fredę, który był technikiem dźwięku i debiutował w moim filmie pt. „Żywa galeria" jako realizator opracowujący całą koncepcję dźwięku, co było dla niego nobilitacją. Mieliśmy wszędzie podobnych zwolenników, dzięki którym m.in. stworzyliśmy techniczną „bazę".

Poszukiwanie tradycji było czymś niesłychanie ważnym, ponieważ tradycja ta istniała tu, właśnie w Łodzi. Pozostała tylko kwestia wejścia na właściwy trop. Niewątpliwie, była to zasługa Zagrodzkiego, którego w 1973 roku rektor Kotowski zaprosił do szkoły filmowej na wykłady. Okazało się, że tradycja analitycznego myślenia o sztuce znalazła ujście w pracy Władysława Strzemińskiego i Katarzyny Kobro. Stąd pojawił się kult dla grupy „ar". Dlatego pierwszy film, jaki zrobiłem profesjonalnie, był poświęcony Kobro, stąd

potem filmy Waśki i Zagrodzkiego o konstruktywizmie. Dalej – dzięki odnalezionemu w szkolnym archiwum filmu pt. „Żywot człowieka poczciwego" (1938) poznaliśmy Themersonów. Pierwsi robiliśmy projekcje filmów Themersonów, podczas gdy nikt o ich twórczości filmowej nie chciał słyszeć. Lansowaliśmy Stefana Themersona podczas „Kino Laboratorium", a w szkole filmowej przy każdej okazji pokazywaliśmy „Żywot człowieka poczciwego", podobnie jak filmy Richtera, które odnajdywaliśmy w archiwum i które okazywały się kapitalnymi przykładami przedwojennych awangardowych tradycji w filmie.

W jednym z numerów czasopisma „Projekt" pojawił się artykuł Janusza Zagrodzkiego poświęcony polskiej awangardzie filmowej czasów międzywojennych. Materiały te zainteresowały Heinów z RFN, którzy włączyli je do historii awangardy światowej. To była nasza dobra i potrzebna tradycja, która dodawała nam otuchy i umożliwiała udział w następnych imprezach filmowych, takich jak np. Documenta w Kassel, w Kolonii, w Londynie. Bardzo ważną rzeczą było to, że ta tradycja była tuż pod nosem, bez niej to wszystko na pewno nie miałoby takiego znaczenia. W dyskusjach zagranicznych zawsze mogliśmy powiedzieć: „Ale chwileczkę! Wy tak, ale my tu jeszcze mamy Szpakowskiego, Hillera, Szczukę, Podsądeckiego itd., itd.

Dla mnie Hiller był ważną postacią, którą odkryłem dla siebie w czasach toruńskich. Robiłem własne heliografie już w 1959 roku. Po zobaczeniu Hillera w Muzeum Sztuki malowałem fotografie tuszami w ten sposób, przez jego doświadczenia stawałem się sobą.

T.S.: Jak to się stało, że dotknąłeś kamerę wideo i elektroniczny system zapisu obrazu dopiero w połowie lat 70., podczas gdy kilku Twoich kolegów z Warsztatu o wiele wcześniej skierowało swoje zainteresowania w stronę tego medium. Czy wynikało to z Twojej nieufności do elektroniki, którą w końcu chyba polubiłeś, czego wynikiem było szereg interesujących prac, także teoretycznych?

J.R.: Kiedy się pojawiły polskie prace wideo, a był to właściwie 1974 rok, to, moim zdaniem, nurt analityczny już upadł. Pamiętam taką sytuację, że kiedy zrealizowałem typowy, ostatni film analityczny w 1974 roku pt. „Mój film", nie zrobiłem następnego filmu przez dwa lata. Był to moment zapaści. Potem pojawiło się moje kino mechaniczno-

biologiczne. Ale to już inne problemy. Badania relacji: dźwięk–obraz, narzucanie struktur graficznych na kino czy wideo – były próbą krystalizacji świadomości. Dla mnie filmy Warsztatu z lat 1974–1975, nawet te doskonałe filmy Bruszewskiego czy Waśki, były tylko potwierdzeniem artystycznych przeczuć, intuicji, które realizowałem na początku lat 70. Dlatego ta praca już mnie nie interesowała, szukałem nowych, indywidualnych problemów. W zderzeniu mojej biologii z nowym sprzętem zrodziły się inne problemy mentalne. Rozpoznanie wideo, jego natury następowało poprzez intensywną pracę na tym sprzęcie. Szczególnie zaczął interesować mnie problem manipulacji drugim człowiekiem poprzez sztukę. Dlatego cenię pracę, którą wykonałem z Andrzejem Paruzelem pt. „Nakazy" w 1977 roku w sali STK, gdzie głośno artykułowałem szereg poleceń, które on z kamerą wideo w ręku natychmiast wykonywał. To zagadnienie postawiłem również w realizacji pt. „Twarz TV" czy „Odcinek A-B". Moje „operacje artystyczne" zachodziły między moją sugestią a jej reakcją u innego człowieka. „Polecenia", jak się dziasiaj okazuje, są punktem wyjścia do pracy bieżącej. Problem manipulacji obecnie mniej pasjonuje właśnie w technice wideo. Bruszewski i Waśko w latach 1974–1975 „dopiłowywali" kino analityczne skończonymi, precyzyjnymi realizacjami. Te realizacje były potrzebne dla propagandy naszych ideałów, jednak dla samych twórców były one już pracami wyjaśnionymi. Najbardziej twórczy w latach 1974–1975 był dla mnie Paweł Kwiek. Podejmowałem z nim kilka akcji artystycznych. On pierwszy w Warsztacie przeprowadzał różne operacje artystyczne z udziałem ludzi. W przedsięwzięciach tych świetnie się czuli Różycki oraz Mikołajczyk, który brał udział w teatrze Kowalskiego. Z tych też działań wyniknęła współpraca z moim „mistrzem", Wacławem Antczakiem. Okazuje się, że zarysowały się tutaj dwie mentalności, dwie postawy. Pierwsza badała sztukę opierając się na tzw. mediach strukturalnych, druga postawa, bardziej humanistyczna, zaczęła badać relacje między własną osobą a ludźmi, z którymi się ta osoba zderza. Takie zaczynają być moje realizacje wideo w 1975 roku, podpatrujące zachowania ludzi, ewentualnie ich reakcje przy użyciu tego medium (problem intymności budowany przez kontakt, rozmowy itd.).

Stopniowo na wideo zaczęło się nakładać wiele nowych znaczeń istotnych dla sztuki aktualnej. Wideo polubiłem dopiero wtedy, gdy mogłem z nim obcować na co dzień. Podobnie jak Bruszewski, który kupił magnetowid i miał go pod ręką w domu.

Obecnie, mając wideo w domu, traktuję je jako narzędzie do obserwowania samego siebie, ludzi, różnych reakcji, zmian, które zachodzą w człowieku, w jego wyglądzie, w jego całej strukturze życia.

T.S.: Czyli służy Tobie jako narzędzie dokumentacyjne?

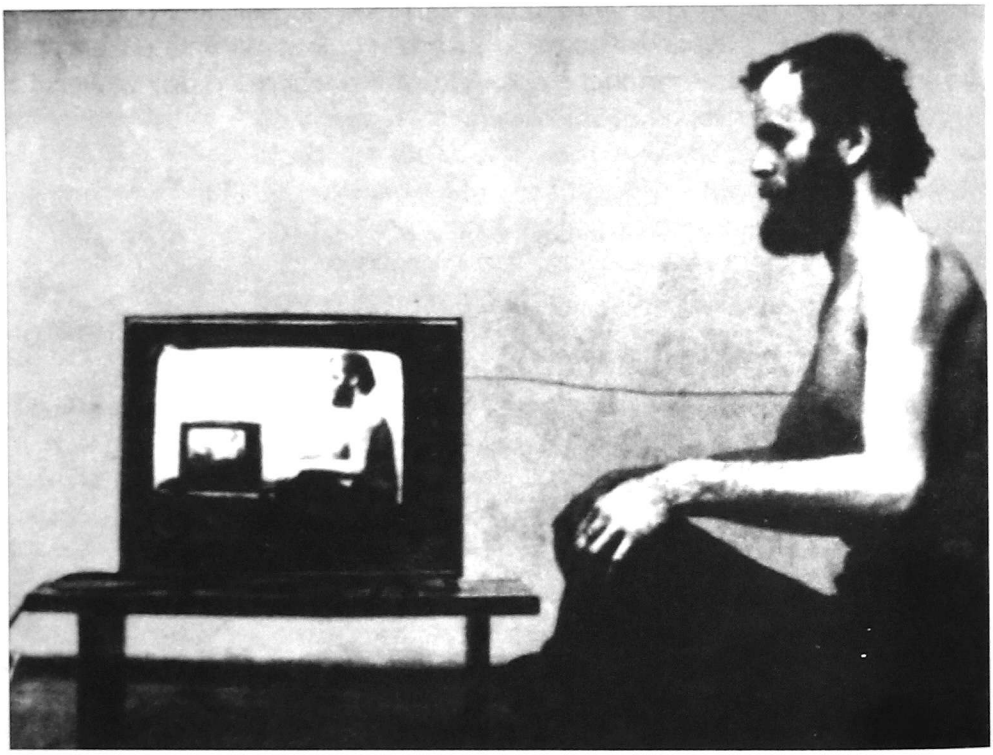
J.R.: Chyba nie można powiedzieć, że tylko narzędzie dokumentacyjne, ponieważ służy ono jako narzędzie badań w obszarze sztuki, której „realność" wcale nie musi być potrzebna. Narzędzie to kapitalnie zapisuje mentalność i jej przeobrażenia w człowieku. Aby to zauważyć, często trzeba pokusić się o taki rodzaj zapisu, który wynika z podejścia strukturalnego, analitycznego. Posiadam bardzo dużo realizacji wynikających z takiej postawy, pomimo iż przedmiot badań jest inny. Polubiłem wideo jako narzędzie lepsze od kina w sensie operatywności, natychmiastowości odtworzenia zapisu.

T.S.: Do tego stopnia, że pewne filmy wykonane np. na materiale światłoczułym 16mm przepisujesz na taśmę magnetyczną, które później funkcjonują tylko w tym systemie zapsu.

J.R.: Tak, tak, one są takimi wideofilmami i to jest jeszcze coś innego. Okazuje się, że niektóre czynności lepiej wykonać na materiale światłoczułym, ale w zestawieniu z możliwościami, które niesie ze sobą wideo. Przykładem tego jest „Film z mojego okna" wykonany klasyczną techniką. Przez 5–6 lat kamerą 16 mm rejestrowałem pewne sytuacje, które obserwowałem przez okno. Z racji czysto technicznych łatwiej jest rejestrować na taśmie filmowej, natomiast udźwiękowienie jest potem łatwiejsze na wideo. Zrobiłem sześć czy siedem takich wideofilmów. I faktycznie, bardzo dobrze wyczułeś, że mnie wideo w 1974 roku w sensie analizy tego medium już nie interesowało. W 1975 roku moje realizacje na wideo są już inne, obserwują zachowanie człowieka, jego biologiczne możliwości w kontekście tego medium. Stąd pojawiły się moje zapisy mechaniczno-biologiczne, „ćwiczenia na dwie ręce", w których wykorzystując to urządzenie, rozszerzam sobie świat rozpoznania

artystycznego. Tak był w roku 1970 traktowany „Rynek", podobnie w 1973 roku „Idę". Te urządzenia podsuwają jeszcze inne wyjścia niż te, które zdarzają się na co dzień. Te narzędzia posiadają możliwość wykrywania świata dla nas niewidocznego, poza percepcją. Podobnie traktuję fotografię, którą uwielbiam z tego względu, iż można na niej najprecyzyjniej zapisać wszelkie zmiany mentalnościowe. Fotografia jest dla mnie podobnym narzędziem jak u Witkacego – notatnikiem przeobrażeń mentalnościowych, wyglądu, jego zmienności. Fotografia jest dla mnie często punktem wyjścia, zapisem jakiejś sugestii, którą później rozwijam za pomocą innych mediów. Właśnie umiejętność rozpoznania mediów to wielka wartość pracy w Warsztacie, pracy zbiorowej.

Rozmowa z



PAWEŁ KWIEK (ur. 1951) studiował w PWSFTviT w Łodzi. Był członkiem Warsztatu Formy Filmowej. Autor realizacji filmowych, wideo, performance itp.

Pawłem Kwiekiem

PAWEŁ KWIEK: Zostałem wychowany głęboko i mądrze w domu rodzinnym przez matkę, która była marksistowską działaczką, sekretarzem partii, dyrektorem Instytutu Gruźlicy. Wychowała mnie w duchu racjonalizmu, materializmu dialektycznego i hurraoptymizmu, jeśli chodzi o działalność w organizacjach społecznych. Oczywiście takie wychowanie było bardzo dobre, ponieważ dawało ostrogi na życie. Tak uważałem piętnaście lat temu. Miałem siłę przebić się do szkoły filmowej tuż po maturze. Sukces tego wychowania był jednak połowiczny, czyniło ono z człowieka swego rodzaju kalekę. I ja takim socjalistycznym kaleką byłem. Od początku nie mogłem znaleźć odpowiedzi na pytanie: Jak żyć? Jak podejmować decyzje w życiu? Naturalnie, podejmowałem normalne, codzienne decyzje, nie mniej jednak nie mogłem znaleźć żadnego głębszego uzasadnienia filozoficznego czy psychologicznego na taki a nie inny fakt z życia. Czym umotywować to, że podejmuję taką, a nie inną decyzję, skąd to się bierze, że postępuję tak, a nie inaczej? Były to centralne pytania, na które szukałem odpowiedzi. I sztuka była dla mnie terenem, poligonem, na którym stawiałem próbne, hipotetyczne pytania i roboczo na nie odpowiadałem. Była terenem badawczym, przede wszystkim poznawczym. Starałem siebie poznać w kontekście świata. Oczywiście, proces takiej samoedukacji jest w sztuce przyspieszony i wychowanie domowe po roku obecności w szkole filmowej całkowicie się zdewaluowało. Wystąpiłem z ZMS w szkole filmowej, z organizacji zupełnie nieadekwatnej do rzeczywistości w uczelni artystycznej. Ku żalowi mojej matki nie wstąpiłem do partii, mimo że miałem taki zamiar na pierwszym roku studiów. Wręcz odwrotnie. Przestawiłem się ze świadomości

działacza na świadomość człowieka estetycznego. Z tym, że tę estetykę, motywację do życia rozumiałem bardzo nowocześnie. Z Józkiem Robakowskim przyjęliśmy postawę odrzucającą całą historię sztuki, a przede wszystkim tzw. bebecharstwo, czyli to, co my nazywamy sztuką ze słomą w butach, czyli: Kantor, Hasior, malarstwo materii w swoim późniejszym stadium, ekspresjonizm różnego typu, a zostawiamy to, co jest racją, porządkiem, świadomością, precyzją działania. Z takiej perspektywy ocenialiśmy to, co się dzieje w aktualnej sztuce. Świadomość estetyczna, która na tym wyrosła, cechowała się nowoczesnością, polegającą na tym, że nie chodziło o piękno formy (nawet w malarstwie materii chodziło jeszcze o swoiście rozumiane piękno przez brzydotę, przez zaprzeczenie, przez kontrast). Nam zależało na pięknie formy myślowej. Tak jak powiedział fizyk Werner Heisenberg, że dla niego prawda mieści się w kryteriach piękna wtedy, kiedy tworzy piękne konstrukcje myślowe. I kiedy wpadliśmy na trop pewnej prawdy w swojej pracy albo na trop pięknej konstrukcji, pięknego stworzenia, wtedy mieliśmy satysfakcję i spełnienie. Tym niemniej pomimo satysfakcji i spełnień, odkryć cząstkowych w całym kosmosie, centralnym motywem, który pojawiał się we mnie, było pytanie poznawcze – pojęcie: metoda, metodycznie. I kiedy pojawiło się wideo, byłem już analityczny, precyzyjny, bardzo metodyczny w swojej pracy. Wideo odkryło przede mną nową rzeczywistość. Zajmowałem się tym medium przez dwa lata. Odrzuciłem film, odrzuciłem inne przygody. Nie przechwalając się, uważam, że w tym pierwszym okresie zrobiłem najlepsze prace w Warsztacie Formy Filmowej i w Polsce, że jestem prekursorem podejścia do wideo, do warsztatu twórczego, które samo w sobie wystarcza jako narzędzie dla artysty bez odwoływań do literatury, do innych dziedzin sztuki. Mogłem dowolnie penetrować telewizję, wideo i jego strukturę.

T.S.: Ale czym cechowała się postawa związana z wideo?

P.K.: To, co mnie zafascynowało w telewizji, to była jednoczesność obserwacji skutku z działającą przyczyną. Czyli można było tworzyć sytuacje modelowe, w których był natychmiastowy efekt działania, które można było obserwować i czynić z faktu obserwacji następny obiekt poznania, którym się operuje. „Rzeczywistość studia telewizyjne-

go" z kamerami była „kawałkiem" mózgu człowieka, który ma takie cechy, jak percepcję, strukturę poznawczą, pewne możliwości operacji na przedmiocie, na tym, na co patrzy, i pewne możliwości operacji na przedmiocie myślowych penetracji, czyli na samym zapisie. I kiedy dołoży się do tego strukturę żywego intelektu, który wchodzi w ten układ, w taki model rzeczywistości, jaką stwarza telewizja, to tworzy się podwójna możliwość penetracji rzeczywistości, która jest modelem, ale jednocześnie ten model jest rzeczywistością dla tego człowieka. To jest tak jak w poezji. Czasem wchodzi się w pewną rzeczywistość poetycką, ma się świadomość warsztatu poetyckiego, więc się modeluje słowa, ale jednocześnie człowiek jako podmiot poetycki istnieje w tej rzeczywistości także realnie i przeżywa ją realnie. Tylko wysokiego lotu poeci, jak na przykład Eliot, potrafią coś takiego zrobić. Więc po pierwsze – można było wytwarzać takie modele. A drugie to, że modele stwarzane przez telewizję, przez układy kamer, magnetowidów, monitorów dawały możliwości obserwacji tego, co jest poza horyzontem codzienności, co jest na krańcach poznania. Tak więc można było budować takie modele, które mówiły o podstawowych rzeczach filozofii; co to jest przedmiot poznania, co to jest podmiot poznania, z czym mam do czynienia, tzn. czy to jest obiekt czy narzędzie, czy to jest przedmiot czy podmiot poznania, gdzie się kończy moja kompetencja poznawcza, a gdzie się zaczyna operacja. Oczywiście, później przeszedłem na formę bardziej procesualnego myślenia, w której operacja stawała się często przedmiotem poznania. Ale pierwszą realizacją, jaką zrobiłem, która nie jest nigdzie ujawniona i jest to jej pierwsze ujawnienie publiczne, oczywiście poza układem w studiu telewizyjnym, była instalacja poświęcona Lao-Tse. Było to pierwsze nagranie na Marysinie z Warsztatem Formy Filmowej. I było to hommage dla Lao-Tse. Stworzyłem w telewizyjnym studiu układ kamer, monitorów i miksera trickowego. Gdy stanąłem w przestrzeni studia, to na ekranie monitora był widoczny mniejszy kadr, w którym ja też byłem. Byłem jednocześnie w mniejszym i większym kadrze. Jedno w drugim; tylko że było cztery czy pięć kamer, więc przez stół mikserski mogłem miksować obrazy – ten w środku i ten na zewnątrz. Rzecz polegała na tym, że ręką dotykałem do

granic obrazu, a z drugiej strony dotykałem do swojej ręki. Operowałem dwoma rękami. Jedną ręką przed jedną kamerą, drugą przed następną tak, że na monitorze przez granicę obrazu one się dotykały. Człowiek będąc obserwowany, przez wiele punktów widzenia dawał wiele obrazów siebie, ale jednocześnie znajdował linię łączącą przez taką metafizyczną granicę przestrzeni pomiędzy obrazami rzeczywistości. Znajdował punkty wspólne między tymi obrazami rzeczywistości. Była to instalacja i zapis wideo, który niestety został natychmiast skasowany, ponieważ nie mieliśmy przydziału taśmy.

T.S.: A na czym rzecz polegała w sensie filozoficznym?

P.K.: Chodziłem w studiu telewizyjnym, wykonywałem operacje rękami tak, aby dotykać przestrzenie, ale jednocześnie recytowałem Tao-Te-King:

Trzydzieści sześć szprych w piaście (tworzy koło).
Dzięki pustce między nimi istnieje pożytek z koła.
Z gliny formuje się naczynia i garnki.
Dzięki pustce w ich wnętrzu istnieje pożytek z naczyń.
W ścianach domów wycina się drzwi i okna.
Dzięki pustce w ich wnętrzu istnieje pożytek z domu.
Na tym właśnie polega korzyść z pełnego i pożytek z pustego.

Recytacja tego poematu w rzeczywistości telewizyjnego studia, ilustrowana przykładami zrobienia niemożliwego, czyli zetknięcia się obiektów z dwóch różnych punktów widzenia zmiksowanych trickowo, dała mi niesłychane przeżycie, napęd na następne dwa lata. Odkryłem, iż w telewizji można dotykać spraw metafizycznych, filozoficznych, wykonując bezpośrednio bardzo proste operacje w prostych sytuacjach, wystarczy tylko głębiej spojrzeć.
Drugą realizacją modelową była „Sytuacja studia telewizyjnego", z tym, że nie odnosiło się to jedynie do relacji pomiędzy studiem telewizyjnym a reżyserem, tak jak to zaakcentowałeś, ale odnosiło się do pozycji kreatora w procesie kreacji. Gdy ciągniesz kreskę po papierze, zakładając na chwilę, że jesteś rysownikiem a nie wideowcem, to zaczynasz ją w jakimś punkcie, potem ją ciągniesz, zmieniasz jej kierunek pod wpływem tego, co już do tej pory narysowałeś, czyli jest to ciągłe sprzężenie zwrotne między tym, co było, a tym, co jest i będzie. I tutaj istnieje ciągłe

reżyserowanie sytuacji studia. Wyraźnie mówię, z której kamery ma mnie być widać i jednocześnie zachowuję się tak, że wiem, z której kamery jestem widziany, a więc kreuję tę sytuację. Zresztą bardzo lubię porównywać bardzo skomplikowane modele telewizyjne do bardzo prostych sytuacji tak, jak na przykład rysowanie, do którego w 1975 roku jeszcze raz powróciłem. Były to prace rysunkowe. Zaczynałem kreskę w punkcie, który znam, a nie wiem, w którym skończę. Często wychodziłem poza blejtram na ścianę, gdzieś w galerii albo też rysowałem kreskę, o której nikt nie wiedział, gdzie jest jej początek, a gdzie koniec. Wiązało się to z pewnym cybernetycznym modelem, który przyjąłem i stosowałem na wystawie „Uczestnictwo, Poznanie, Decyzja", który mówi: to, co i jak poznajemy, jest wynikiem aktualnego sposobu dzielenia rzeczywistości. To jest jedno z centralnych pojęć cybernetyki, nauki, która dzieli rzeczywistość na systemy i podsystemy oraz bada związki między nimi. Kreacja wartości odbywa się też w ten sposób, że dzieli się rzeczywistość, przyjmuje pewne wartości ułamkowe i dopiero na ich podstawie wytwarza się syntezę wartości wytworzonej społecznie, które np. młodzież przyjmuje jako aksjologiczne dane już wyjściowe, dane z góry, lecz tym niemniej wytwarzane przez człowieka.

„Video C" jest moją pierwszą pracą, oczywiście, oprócz realizacji z Lao-Tse, która była formą metafizycznej ekspresji w studiu telewizyjnym, robiąca krok do przodu w Polsce w kontekście prac wideo na świecie. W czasie realizacji w moim przeżyciu zachodziła bardzo piękna rzecz, której się nawet nie spotyka w teatrze, mimo iż teatr może operować dziesięcioma rzeczywistościami naraz. Zachodziło tutaj sprzężenie obiektywnego i subiektywnego podmiotu i przedmiotu, pasywnego i aktywnego w obydwie strony. Nie było wiadomo, czy kieruję ruchem po ekranie, czy też gałką sterowniczą trójkącika; czy ruszając trójkącikiem w sensie intencjonalnym, poruszam gałką po to, aby wywołać skutek na ekranie. Nie wiadomo było, w którą stronę ta relacja zmierza. Ta realizacja wideo nawet na niewykształconych widzów wspaniale działała, przemawiała do ich podświadomości. Ludzie kupowali tę pracę, ponieważ była prosta i bardzo precyzyjnie działała.

Najbardziej rozbudowaną pracą były rysunki wideofotograficzne, skonstruowane w podobny sposób jak Lao-Tse, z tym, że zamiast operować pomiędzy obrazami, dotykając ich palcami, rysowałem między nimi granice. Kółko w mikserze trickowym rozszerzało się i wychodziła spirala, a jak się zmniejszało, pokazywała się spirala w inną stronę. Podobnie było z kwadratami. W sztuce wideo była to pierwsza sytuacja połączenia trzech mediów w jedną całość, czyli rysunku, wideo i fotografii. Rysunki wideofotograficzne były drugą moją pracą wnoszącą do sztuki światowej pewną nową jakość.

T.S.: Tutaj jest wyraźnie widoczny fakt pewnej odmienności Twoich prac. Dochodzi element teatralności w działaniu. Myślę jednak, że jest to sprawa marginesowa.

P.K.: Tak. To jest sprawa marginesowa. Nigdy nie robiłem tzw. performances, aby występować jako jakiś demiurg. Wystarczyła mi satysfakcja, że oto na łyżce daję widzowi pewną treść poznawczą.

T.S.: Okazało się, że wielu artystów, którzy pracowali z wideo, doszło do wniosku, że zostało w tym medium zrobione wszystko. Nagle do użytku weszła nowa generacja komputerów, mikserów, kamer, systemów zapisu itd., która ten problem zaczyna w nowy sposób przetwarzać, wyciskając wszystkie soki ze starych, sprawdzonych schematów, matryc. Czy nie sądzisz, że w związku z taką postawą następuje powolny zmierzch tej sztuki?

P.K.: Odpowiem ci bardzo nieskromnie na to pytanie. Uwzględniając moje prace, które są ewenementem na rynku polskim i zagranicznym, dochodzę do wniosku, że na tym etapie postępu technologicznego, który mamy w tej chwili, większość podstawowych odkryć została zrobiona. Można pewne rzeczy tylko doszczegóławiać i modyfikować. Główna metoda poznawcza i penetrująca pewne zjawisko została zrobiona. Tak jak w fotografii do 1900 roku zrobiono prawie połowę tego, co się wydarzyło do 1980 roku. Mam podobną intuicję i używam wideo do rejestracji wydarzeń jako wygodny środek do dokumentacji. Nie robię już modelowych sytuacji, ponieważ sam przeżyłem już o wiele wyższe skale rzeczywistości, może bardziej mistyczne, ale na pewno dające pełniejszy obraz człowieka. Tak że była to bardzo ważna stacja, nawet stacja centralna, niemniej jednak stacja przesiadkowa na drodze poznawczej. Przesiedliśmy się teraz do pociągu wyższego rzędu, do pełnego

udziału w kulturze, czyli w duchu. W tej chwili odnosimy się do tradycji ludzkości. Pytamy o doświadczenia, kim jest człowiek, dokąd zmierza, skąd pochodzi (co jest np. podstawowym pytaniem gnostyków). Te prądy myślowe, ruchy, tego typu postawa w tej chwili zaczynają na nowo odrastać w neopozytywizmie, który sugeruje, że jednym z podstawowych filarów przyszłości ludzkości będzie oparcie się na duchu, na wartościach, na specyficznie pojmowanej religii, na pewnym pogłębieniu istoty człowieka o wymiar duchowy.

T.S.: Czyżbyś widział koniec tej sztuki?

P.K.: Tak. Pojawiła się w kulturze nowa ciekawostka techniczna i została ona całkowicie spenetrowana przez artystów. Najlepszy przykład mamy na Infermentalu. Na dziesięć realizacji jedna jest ciekawa, poznawcza. Inne to powtórzenia i obracanie w kółko tego samego.

T.S.: Jak w tym kontekście sytuujesz siebie, chodzi o problem wolności w sztuce? Początek końca czy też koniec początku? Czy ta sytuacja miała wpływ na Twoją osobowość?

P.K.: Miała bardzo wielki. Była szkołą charakteru. Dokonywałem gigantycznych wysiłków, aby nie zmienić swojego wewnętrznego postępowania ze sobą pod wpływem zewnętrznych nacisków. Na czym polegała ta trudność? W tym okresie po raz pierwszy w życiu przechodziłem coś, co się w mistyce chrześcijańskiej nazywa drogą krzyżową. Polega to na tym, że człowiek przechodzi przez stacje męki Chrystusa, przeżywając je na sobie. Sam jest ukrzyżowany, biczowany, ma koronę cierniową na głowie, przechodzi umywanie nóg. Chrystus był wielkim prekursorem. Ujawnił publicznie proces wtajemniczeń. Ludzie naśladując Chrystusa mogą przechodzić przez stacje wtajemniczeń, przez stacje mistycznego rozwoju na samym sobie. Nie muszą wszystkiego czerpać od kapłana. Są kapłanami dla siebie samych. Dla mnie w tym czasie był to okres odkrywania rzeczywistości ciał mistycznych. Mogłem się wcielać w różne ciała mistyczne: w ciała wojska, partii, Kościoła. Byłem tak medialnie wrażliwy, że mogłem czuć, jak mój duch wciela się w pewne wyższe całości nieświadomości społecznej. I oczywiście nastąpiła wielka walka duchowa, ażeby utrzymać się przy duchowości typu religijnego. Chrześcijańskiego, buddyjskiego lub ekumenicznego. Szerzej mówiąc:

kościoła dobra, prawdy i miłości. Wszystko po to, aby nie wejść w jakąś grupę społeczną, która ma partykularne, wąskie interesy. Oczywiście, dominacja policji i wojska była wtedy straszliwa. Wielokrotnie czułem się zjedzony przez oddział milicji, który szedł ulicą, a ja przechodziłem obok. Były to bardzo dramatyczne, ciężkie doświadczenia, które m.in. doprowadziły mnie do choroby psychicznej. Miałem epizod psychotyczny. Przez rok byłem chory na ciężką psychozę, z której się wyleczyłem. Tym niemniej doświadczenia duchowe w tamtym czasie były tak silne, że moja struktura obronna racjonalnego umysłu nie wytrzymała napięcia i poddała się na pewien okres.

T.S.: Heisenberg kiedyś powiedział, że główna siła napędowa wszystkich wynalazków ludzkości XX wieku tkwi w grupie. Postawa wspólnego działania może przynieść efekt. I właśnie wytwarza ciało mistyczne, które później pracuje w nieświadomości samo. Czy w latach Twojej największej aktywności twórczej skojarzonej z wideo próbowałeś ten problem penetrować?

P.K.: Tak, tak. Byłem na to bardzo uczulony. Trzy czwarte moich prac ze studentami polegało na penetrowaniu zjawiska zbiorowego twórcy, ponieważ film jest pracą zbiorową, kreacją zbiorową. Uczyłem ich technik postępowania w sytuacji, kiedy twórców jest wielu, a jedno dzieło sztuki.

T.S.: A na czym to działanie polegało?

P.K.: Polegało przede wszystkim na odwracaniu pewnych normalnych struktur, które panują w filmie, w ekipie filmowej, na inne. I tak np. dziesięciu operatorów było przyporządkowanych jednemu reżyserowi, dalej dziesięciu reżyserów wysłuchiwało propozycji jednego operatora. Innym razem wspólnie wymyślaliśmy układy jakichś sytuacji, po czym każdy osobno je realizował. I to był społeczny wymiar mojej pracy na terenie dydaktyki. W sensie artystycznym zawsze lubiłem łączyć się z kimś drugim w celu wywołania dialogu. Moimi interlokutorami przez wiele lat byli: Robakowski, później Waśko i Paruzel. Z Waśko przyjąłem wymiar metodycznej współpracy. Pokazywaliśmy swoje filmy wyłącznie dla siebie, urządzaliśmy sobie spotkania dyskusyjne tylko po to, aby poruszyć jakiś problem. Proces ten zakończył się wspólnie wykonaną pracą, która nazywała się: „Samoweryfikujące się punkty" i którą zaprezentowaliśmy w Lublinie w 1980 roku. W dwójkę zrobiliśmy jedno dzieło sztuki, pod którym podpisaliśmy się osobno. Mieliśmy prawo

do pokazywania jej publicznie w różnych miejscach jako swoją pracę, pomimo że była to jednocześnie praca drugiego z nas. Było to przekroczenie sytuacji jednoosobowego autorstwa na korzyść grupowego. W Lublinie mieliśmy wielką przemowę na temat zmian etycznego stanowiska artysty, wytwórcy dzieła sztuki na korzyść jego partycypacji w tym, co mu się wydaje twórczo interesujące w danej sytuacji. Był to zbiór tekstów o sztuce, o naszym stanowisku, zapisany w punktach, który w formie plakatu powiesiliśmy na ścianie. Po omówieniu jednego z punktów kilka osób z publiczności wstało, posądzając nas o wywrotową robotę i ostrzegając, że za tego typu działanie i myślenie idzie się u nas do więzienia...(*śmiech*). A przecież chodziło o wytworzenie takiej organizacji międzyludzkiej, która opiera się na wartościach, a nie na systemie formalnym. I konkluzja jest krótka: dzieło sztuki zmieniło swój status.

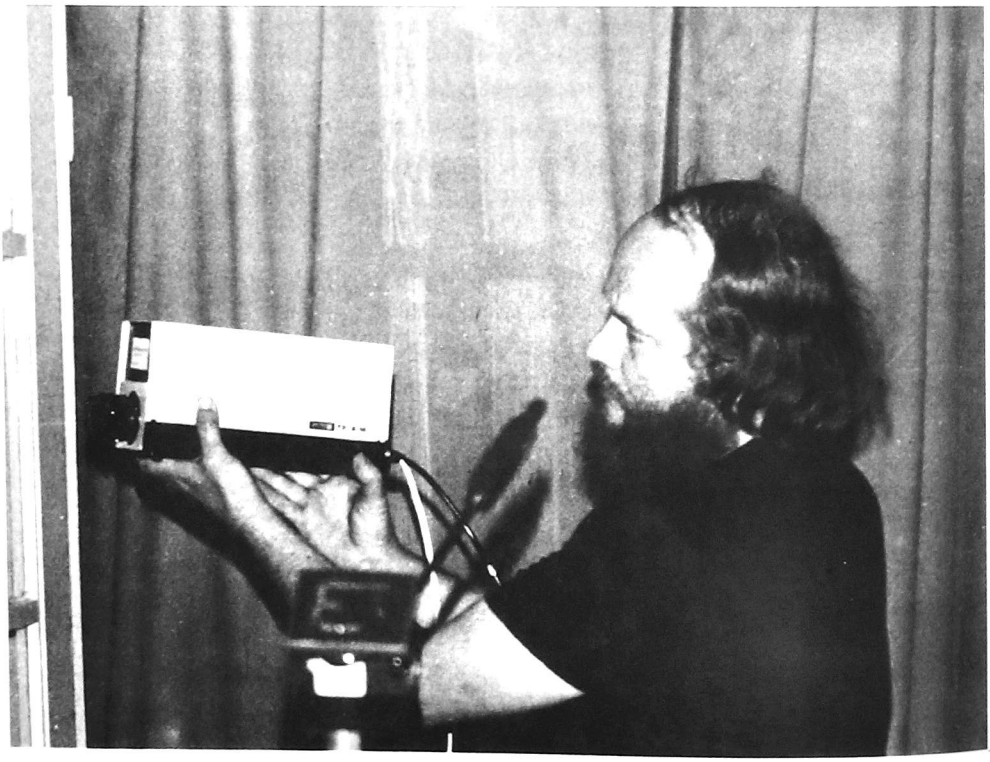
T.S.: I co Tobie to dało?

P.K.: To mi dało wolność. W tej chwili mogę się z każdym połączyć, jeżeli tylko zaistnieje twórcza możliwość interakcji. Nie mam żadnych obciążeń. Mogę za chwilę z tobą zrobić film, tak jak wcześniej robiłem z Józefem Szajną. Jeżeli istnieje interakcja i jeśli ona jest realna, to mogę się tutaj cały włączyć.

T.S.: Dziękuję za rozmowę.

Łódź, 26 marca 1988 r.

Rozmowa z



ANTONI MIKOŁAJCZYK (ur. 1939) studiował na Wydziale Sztuk Pięknych UMK w Toruniu; członek Warsztatu Formy Filmowej. Prace w zakresie rzeźby, instalacji, fotografii, rysunku i wideo. Autor 80 wystaw indywidualnych, uczestnik 200 wystaw zbiorowych. Obecnie prowadzi pracownię Instalacji i Wideo na PWSSP w Poznaniu.

Antonim Mikołajczykiem

TOMASZ SAMOSIONEK: Jak sądzisz, dlaczego na początku lat 70. nastąpiło tak gwałtowne zainteresowanie nowym medium – nowym sposobem zapisu obrazu wśród polskich artystów?

ANTONI MIKOŁAJCZYK: Nagłe zainteresowanie się możliwościami wideo było chyba rzeczą oczywistą. Medium, które z jednej strony fascynowało swą łatwością rejestracji idei, jej przekazania, jak również natychmiastowej możliwości zobaczenia tego, co się zrobiło, w przeciwieństwie do taśmy filmowej, która wymaga np. skomplikowanej obróbki w laboratorium. Oczywiście, telewizja jako środek przekazu była znana od kilkudziesięciu lat. Niemniej jednak było to zupełnie inne narzędzie. Fascynowało nas ono w Warsztacie Formy Filmowej, który niejako z racji swoich założeń zakładał badanie narzędzia, operowanie i wykorzystanie wszelkich możliwości, które w nim tkwią (nie pomijając innych sfer aktywności twórczej). Myślę, że sprawa polegała na tym, że taka możliwość pojawiła się dlatego, że byliśmy związani ze szkołą filmową, która jako pierwsza dysponowała odpowiednim sprzętem wideo i wyposażeniem technicznym, chociaż w porównaniu z dzisiejszym, bardzo ciężkim i topornym. Był to, jak już wspomniałem, zupełnie nowy instrument, nowe narzędzie, które mogliśmy wypróbować w konkretnej koncepcji artystycznej. I takim pierwszym sprawdzianem była „Akcja Warsztat" z 1973 roku, gdzie m.in. wprowadziliśmy wideo jako coś zupełnie nowego, do sal muzealnych z transmisją obrazów z trzech miejsc: ze skrzyżowania ulicznego, ze stolarni i mieszkania.

T.S.: Kto był pierwszym pomysłodawcą instalacji w Muzeum Sztuki, bo o ile dobrze pamiętam, w opisach czy nawet w programie „Akcji Warsztat" nie ma słowa na temat pomysłodawcy, realizatora czy autora scenariusza tego

przedsięwzięcia. Czy przypominasz sobie, kto partycypował w tych zamierzeniach?

A.M.: O ile pamiętam, sprawa wyglądała w ten sposób, że pojawiła się taka możliwość poprzez wprowadzenie zajęć studenckich z wozem transmisyjnym. Powstał pomysł konkretnego wykorzystania tego ćwiczenia dla sztuki, bo tak wtedy to określaliśmy. Z „Akcji Warsztat", o ile sobie przypominam, najbardziej zaangażował się w tę realizację (w sensie organizacyjnym) Wojciech Bruszewski i Paweł Kwiek. Reszta skorzystała z okazji.

T.S.: Czyli inspiracja wyszła od strony studentów.

A.M.: Z jednej strony zaistniała taka możliwość, spowodowana programem szkolnym, stworzenia akcji artystycznej z udziałem szerokiej publiczności w salach muzealnych, której pomysł podrzucili „warsztatowcy". Więc zamiast zwykłego, klasycznego ćwiczenia powstała ważna dla polskiej historii sztuki wideo akcja artystyczna, o ile wiem, to pierwsza w naszym kraju. Ponieważ kryły się za tym olbrzymie koszty, więc w innym układzie nikogo z artystów nie byłoby stać na to, ażeby coś takiego sobie zafundować.

T.S.: Tak. Była to pierwsza poważna realizacja. W 1973 roku. W roku 1987 można zauważyć stopniowy brak zainteresowania artystów tym medium, zarówno jeżeli chodzi o instalację, jak i samą formę zapisu. Słyszy się pogląd, że artyści wyczerpali swoje możliwości związane z eksploatacją tego elektronicznego sposobu artystycznej narracji. Chciałbym usłyszeć Twoje zdanie na ten temat, od człowieka, który swoje ostatnie prace wideo datuje na rok 1981.

A.M.: Ta moja decyzja wiąże się przede wszystkim z pobytem na targach Fotokina w 1982 roku. Wtedy właściwie zobaczyłem to, czym się stało medium, to znaczy, jak wideo dokładnie zostało wprzęgnięte w komercję i jak ten środek przekazu jednoznacznie stał się jej synonimem. Oczywiście, istniały również znane fakty artystycznego traktowania wideo. Nie mówię tutaj o takich artystach, którzy dokonali wyboru tego medium w swojej artystycznej drodze życiowej, jak np. Nam June Paik czy Peter Waibler. Oni do tej pory posługują się tym narzędziem i z niego nie rezygnują. Mówię o licznych nowych nazwiskach, dla których wideo stało się narzędziem do kształtowania rynku komercyjnego. Jest to fakt!

Ten początkowy – ambitny charakter aktywności twórczej został tutaj w pewnym sensie zagubiony, wyciszony, czy

nawet przygwożdżony komercją. W chwili obecnej, w 1987 roku, wideo jednoznacznie kojarzy mi się jeżeli nie z fantastyką czy z horrorem lub z pornografią, to z czymś takim, co się włącza w zaciszu domowym dla relaksu, np. ze świetnie skrojonymi wideoklipami. Olbrzymia liczba programów tego rodzaju, które na targach Fotokina były prezentowane, to wręcz patologiczne zainteresowanie wyłącznie stroną sprzętowo-techniczną z pominięciem istotnych problemów artystycznych związanych z wideo, straszliwie mnie załamało. Wcześniejsze zniechęcenia były spowodowane techniczną niemocą „naszego sprzętu" wideo. Niemniej jednak wynikały z czysto elementarnych przesłanek. Na przykład nie mogłem pokazać swojej taśmy wideo w galerii „Labirynt" w Lublinie w 1980 roku, ponieważ została nagrana w Łodzi na innym egzemplarzu magnetowidu tego samego typu.

T.S.: Wydawać by się mogło, że każdy dzień, każdy miesiąc, a z pewnością rok przynoszą coraz bardziej rozbudowane udoskonalenia techniczne z zakresu elektronicznego systemu zapisu obrazu. Ten niezwykły sprzęt mógłby stać się narzędziem dla wielu artystów. Nowe miksery, udoskonalenie barwy, nowe systemy zapisu, polepszanie rozdzielczości i definicji obrazu mogły przecież stać się podnietą dla szerszych penetracji tego zjawiska. Nastąpiła jednak dość paradoksalna sytuacja. Wystąpiła wśród artystów przedziwna nieufność wobec tej ilości i jakości nowego tworzywa. Oczywiście, istnieją artyści tacy, jak np. Paik czy Waibler, którzy niezmiennie kontynuują raz obraną drogę. Z drugiej strony są tacy (jak chociażby bliski nam Zbigniew Rybczyński), którzy ostatnio rozpoczęli pracę wyłącznie na wideo. Przykład ten jest być może zbyt skrajny, ponieważ dotyczy produkcji czysto komercyjnych zapisów, niemniej jednak i tam zauważyć można ciągłe przenikanie pierwiastków o zabarwieniu awangardowym (oczywiście w aspekcie zagadnienia).

A.M.: Wydaje mi się, że artyści, którzy wypróbowali to medium, po pewnym czasie zmęczyli się nim. Myślę tutaj o dwóch sprawach. Pierwszą jest pewien rodzaj ograniczenia, które narzuca wideo, czyli zamknięcie się w obrębie dosyć małego formatu obrazu telewizyjnego. W związku z tym dokonuje się pewien rodzaj uproszczenia, które narzuca wideo w formie i jakości przekazu, czyli selektywnej barwy, innego sposobu zarejestrowania obrazu. Druga sprawa wiąże się z pewnym zmęczeniem naszej percepcji, która może być skoncentrowana, w stu procentach aktywna tylko do pewnego momentu. Możemy sobie

pozwolić na pełną koncentrację na pół godziny, godzinę, w zależności od indywidualnych możliwości percepcji. Ale później jesteśmy zmęczeni i w związku z tym program, który składał się z elementów jednostkowych, wzajemnie ze sobą powiązanych, wymagających ściśle ograniczonej w czasie konstrukcji, po jakimś czasie staje się nieczytelny. Pod koniec lat 70. zaistniało jeszcze jedno zjawisko – ogólne przesycenie w sztuce różnymi mediami. Odwrót od sztuki racjonalnej, sztuki opartej na intelekcie konceptualizmu, minimal-artu, land-artu, sztuki wideo, fotografii na rzecz sztuki emocji i ekspresji, Neue Wilde, transawangardy etc. Ale wszystko to, w chwili obecnej, ponownie się odwraca w drugą stronę, wraca na fali odbicia zainteresowaniem sztuką racjonalną, neokonstruktywizmem, instalacjami budowanymi na podstawie wzorów geometrycznych etc.

T.S.: Właśnie. Wracając do instalacji wideo. Powiedziałeś kiedyś, że oglądanie tego typu realizacji wymaga specyficznego skupienia, pewnej intymności.

A.M.: Tak. Uważam, że instalacje wideo jako medium, które jest w zasadzie statyczne (pomimo iż istnieje pewien ruch, ale wewnątrz kadru), jest dla mnie znacznie ciekawszą propozycją artystyczną przez to, że istnieje możliwość podejścia, możliwość zastanowienia się, prześledzenia wszelkich wariantów czy podtekstów artystycznych w sposób czasowo nieograniczony, co jest niemożliwe przy projekcji taśmy wideo. Mankamentem istniejącego sprzętu wideo w naszej polskiej sytuacji jest niska jakość. Sprzęt dobrej jakości i w dużej ilości pojawił się w ostatnich latach. W latach 70. był on czymś tak wyjątkowym, że właściwie każda projekcja była wielką loterią: czy tym razem uda się, czy nie. Wielokrotnie istniał taki problem, że był obraz, ale bez dźwięku lub obraz monitora był przesunięty albo też cała masa innych usterek. Każdy z nas przeżywał z tego powodu frustracje, ponieważ nieraz żmudna praca mogła w jednej chwili być zniweczona. Pamiętam sporo takich przygód. Sprzęt ten sprawiał nam ciągłe niespodzianki. Nigdy nie był technicznie doskonały. Był to wielki mankament. W chwili obecnej sytuacja jest nieporównywalna, inna.

W związku z tym sądzę, że rola wideo w Polsce będzie coraz ważniejsza, ale nie w sferze dokonań artystycznych, lecz raczej jako środka dokumentującego sztukę.

T.S.: Czy jesteś w stanie dostrzec pewne tendencje artystyczne, które miały miejsce w polskim ruchu wideo. Swego czasu, w galerii „Labirynt" Józef Robakowski wygłosił tekst, w którym wyszczególnił zasadnicze tendencje, jakie występują w ruchu wideo na świecie, a mianowicie: kierunki dokumentacyjne, jak np. akcje Schuma przy rejestracji działań land-artu, cykl happeningowych zapisów Kaprowa itd. Jak sądzisz, czy w Polsce można wyróżnić określony nurt, który mógłby zdominować pozostałe? Czy istnieje taki nurt, który się wyraźniej zarysował?

A.M.: W latach 70. bardzo mała grupa artystów używała w Polsce wideo jako narzędzia twórczego. Byli to przede wszystkim członkowie Warsztatu Formy Filmowej, Laboratorium Technik Prezentacyjnych, później krótko członkowie Zespołu „T". Grupy te były przeważnie powiązane z uczelniami o profilu filmowym, korzystający ze sprzętu szkolnego, lecz często wymagało to sporo specjalnych starań. Siłą rzeczy istniała więc tendencja do wykorzystania sprzętu szkolnego przede wszystkim do realizacji własnych projektów twórczych, które i tak nie zawsze mogły być w pełni przeprowadzone. Stąd też części moich projektów wideo nie zrealizowałem w formie zapisu z powodu braku możliwości dotarcia do kamery. Tak np. było z moimi projektami przygotowywanymi dla Wolfgang Museum w Essen, które nie zostały zrealizowane. Przedstawiłem więc je w formie projektów rysunkowych. Dzisiaj, gdy kamera wideo dostępna jest niemal dla każdego, może to wszystko brzmieć groteskowo, ale niestety tak było. W tym czasie nie mógł powstać żaden nurt np. dokumentacyjny, chyba że własnych działań, ale przecież nie o to chodzi... Te tendencje dokumentacyjne zaczęły się pojawiać w Polsce w początkach lat 80. przy różnego rodzaju galeriach czy grupach wideo. Niestety, polskie muzea w dalszym ciągu nie są zainteresowane dokumentowaniem sztuki czy prowadzeniem wideoteki artystów. Wracając do pytania, uważam za najciekawsze te realizacje, które wykraczają poza okrąg znanych już rozwiązań artystycznych. Z ciekawszych dla mnie, poza Warsztatem, w latach 70., były próby przetworzenia obrazu na dźwięk przez Grzegorza Zgraję, który razem z bratem dokonał stopniowego przeobrażenia obrazu fotograficznego twarzy człowieka na zapis nutowy. Ta rysunkowa partytura była później odtwarzana na instrumentach muzycznych. Być może z realizacją Zgrai byłem

emocjonalnie związany, gdyż na początku lat 70., chyba w 1973 roku, miałem pomysł filmu, który był oparty na ścisłych zależnościach pomiędzy poszczególnymi barwami i dźwiękami. Poprzez naniesienie barwy na klawiaturę fortepianu można byłoby przenieść każdy utwór muzyczny na sferę wizualną i odwrotnie. Pod każdą barwą przeniesioną na film można by było usłyszeć odpowiadający jej dźwięk. Przedstawiłem nawet ten pomysł do realizacji w Warsztacie, jednakże ze względu na duże koszty realizacja filmu nie doszła do skutku. Pomysł ten w formie uproszczonej, poprzez użycie różnobarwnych flamastrów na czystej taśmie filmowej 35 mm, zademonstrowałem w galerii „Remont" w Warszawie w 1975 roku podczas akcji Warsztatu pt. „Dwa dni". Podobną rolę przypisywałem instalacji, w której obraz telewizyjny nie odgrywał specjalnej roli, lecz samo zmasowanie monitorów powodowało nowy efekt, tworzyło nową konstrukcję, tak jak w przypadku artysty z Berlina Zachodniego Wolfa Kahlena, który pewną liczbę monitorów ułożonych jeden na drugim obwiązał drutem kolczastym, nadając tej akcji wieloznaczny charakter – tworząc swego rodzaju wideo-rzeźbę.

T.S.: Już nie wspomnę o Twojej hibernacji myśli, a raczej hibernacji dźwięku – pracy, którą wykonałeś podczas pleneru w Osiekach. Czy po tym, co powiedziałeś, uważasz ją za szczególnie dla Ciebie ważną?

A.M.: Właściwie dotykałem wtedy, oprócz fascynacji światłem, problemu „zamrożenia" różnych mediów, ponieważ interesował mnie moment podświadomości artystycznej. Wiemy, że pewne wiadomości, pewne idee docierają do naszej jaźni poprzez świadomość. Nie jesteśmy ich w stanie zatrzymać czy głębiej poznać. One przemykają przez naszą świadomość jak promienie światła przez szybę. Nie zatrzymane przenikają dalej do naszej podświadomości. Z tego schowka podświadomości w odpowiednim, korzystnym momencie wypływają, ujawniając swoje istnienie. Mimo że one są w nas, często nie jesteśmy w stanie ich ujawnić. Ale przeprowadzając głodówkę makrobiotyczną, po jakimś czasie z tej podświadomości można ujawnić znaczne pokłady tych zakamuflowanych dotychczas w nas wrażeń, informacji. One są tam zahibernowane. Uważam, że jest taki moment, który tkwi w naszej podświadomości i w naszej świadomości. Jest to ta energia, która jest w nas i która jest

też wokół nas. Energia otaczającej nas rzeczywistości, otaczającego nas świata. Jest to ciągłe drganie cząstek naładowanych światłem, przekazywania impulsów energii, z której sami jesteśmy zbudowani oraz cały otaczający nas wszechświat. Dlatego podział świata na żyjącą i martwą materię wynika z naszej zarozumiałości, gdyż nawet skała żyje swoim życiem, setkami tysięcy, milionów ruchów jej cząstek. Jeszcze nie tak dawno uważaliśmy, że roślina posiada tylko prymitywne życie biologiczne. Nagle okazało się, że nie tylko oddycha, ale również potrafi przeżywać. Wykazuje uczucia strachu, radości, nienawiści czy frustracji. Reaguje wstrętem na gwałtowną śmierć zadaną zwierzęciu w jej bliskości. To wszystko wykazują precyzyjne instrumenty fizyczne. Ale jak twierdzi George Kubler, nie jesteśmy w stanie uchwycić jakiegoś zdarzenia, dopóki nie dokona się i stanie historią, kurzem i popiołem kosmicznej burzy, którą nazywamy teraźniejszością i która bezustannie szaleje przez świat stworzenia. Nie możemy więc poznać czasu, gdyż nie jest on poznawalny sam w sobie. Możemy tylko określić, co się w nim zdarza. Możemy go jednak zahibernować w postaci zatrzymanych, ulotnych fenomenów rzeczywistości. Możemy więc zarejestrować cały cykl zdjęć na jednej klatce filmu czy też dziesiątki rysunków wykonywanych przez istniejące punkty światła w przestrzeni, tworzące swego rodzaju architekturę napięć energii światła. Tym są dla mnie cykle: „Zapisy świetlne" i „Partytury miast".

T.S.: Jesteś plastykiem. Jakie znaczenie dla Twojej działalności posiadało wideo? Skąd zainteresowanie tą formą przekazu?

A.M.: Okres mojego dzieciństwa przypadał na lata 50., lata totalnego reżimu, fałszu i zakłamania. W okresie tym już jako uczeń szkoły podstawowej znajdowałem się w niesłychanym chaosie sprzecznych wiadomości i prawd. Inną prawdę przekazywała nam szkoła, jeszcze inną grono nauczycieli, inną dom rodzinny. Odbywało się to w ten sposób, że nauczyciele wychowani i wykształceni na solidnych, przedwojennych podstawach przekazywali nam najpierw swoją wiedzę, która była na ogół zupełnie inna niż w obowiązujących podręcznikach, później „przerabialiśmy" materiał z tychże podręczników, wiedząc już, że są to propagandowe brednie. Z inną edukacją często spotykaliśmy się w domu. W ten sposób praktycznie przekonywali-

śmy się, że w szkole, ale i w świecie wszystko jest relatywne. Każda niemal lekcja z podręcznika historii, biologii, fizyki zaczynała się albo od adoracji Stalina, albo od stwierdzenia wyższości nauki socjalizmu nad upadającą, zgniłą pseudonauką imperialistyczną. Do szkoły na specjalne zajęcia polityczne przybywali jacyś dziwni „pedagodzy", którzy informowali nas, łącznie z dokumentacją, o zrzucaniu przez samoloty amerykańskie stonki ziemniaczanej na nasze pola. Takie edukacje były wtedy na porządku dziennym. Powodowały jednak efekt odwrotny od zamierzonego. Z tego wczesnego i późniejszego okresu życia wyniosłem totalną nieufność do wszelkich informacji i „prawd", zwłaszcza tych przekazywanych przez prasę, radio, film, fotografię, a później telewizję. Dlatego też, oprócz twórczego wykorzystania, zawsze intrygował mnie problem podważenia jednoznaczności każdego medium.

T.S.: Na ile nasza percepcja zdolna jest do przyjęcia krytycznej postawy wobec przekazywanej nam informacji przeciwko stanowi bierności czy zgody na manipulację naszą świadomością?

A.M.: W latach 70. zależało mi na zadaniu pytania dotyczącego tożsamości medium jako takiego. Dla mnie najciekawszą stroną wideo było wykorzystanie tego narzędzia w formie transmisji czy też instalacji, a zarazem podważenie autorytetu tego obrazu. Problem ten pojawił się w instalacji, którą przeprowadziłem w 1976 roku w galerii Domu Środowisk Twórczych w Łodzi. Instalacja nosiła tytuł „Rzeczywistość – obraz rzeczywistości". Na dwóch monitorach był umieszczony ten sam obraz. Obiektywnie wyglądało to tak, jakby te dwa obrazy były identyczne. Po pewnym czasie okazywało się, że na jednym monitorze jest ruch, a na drugim tego ruchu nie ma. Instalację tę wykonałem za pomocą dwóch kamer, z których jedna rejestrowała rzeczywistość, a druga jej obraz wykonany za pomocą fotograficznej odbitki, wykonanej dzień wcześniej. Inną instalacją, przeprowadzoną w tej samej galerii DST, był „Obraz pozorny". Kamera umieszczona była w galerii przed tarczą zegara. Mikrofon wzmacniał dźwięk jego tykania. Monitor transmitował jego obraz. Po chwili okazało się, że pomimo ruchu wskazówek zegara jego obraz był nieruchomy, pokazywał ciągle tę samą godzinę. W tym przypadku badałem percepcję widza, który właściwie nie zastana-

wiał się, dlaczego te godziny się nie zgadzają. Dopiero po kilkunastu minutach (u jednych wcześniej, u innych później) okazywało się, że coś tutaj nie gra. Wtedy korygowałem pracę zegara, udając, że coś faktycznie jest nie w porządku. Po pewnym czasie okazywało się, że jest to pułapka, ponieważ druga, ukryta kamera, przekazywała obraz fotograficzny tego samego budzika. Podobny problem poruszałem w instalacji-transmisji pt. „Przestrzeń określona" w galerii „Jaszczurowej", gdzie pokazywałem równocześnie sześcian i fotografię tego sześcianu. Poprzez medium wideo obrazy tej geometrycznej formy stwarzały iluzję identyczności. Płaski obraz otrzymywał formę przestrzenną. Z kolei ta przestrzenna forma pozostawała sobą lub też ulegała spłaszczeniu, w zależności od tego, jak się na nią patrzyło. Problem ten był dla mnie bardzo interesujący, ponieważ dotyczył przekształceń dwuwymiarowego świata w obraz trójwymiarowy poprzez włączenie go w układ działania wideo. Zdjęcie, które poddajemy procesowi reprodukcji, na odbitce nabiera charakteru trójwymiarowego, przestrzennego. Gdybym obok siebie ustawił fotografię swojej postaci, to przy zachowaniu wszystkich proporcji, na monitorze moja postać i fotografia mojej osoby poprzez działanie kamery wideo nabiorą charakteru identyczności. W ten sposób nastąpi zakłócenie realności transmitowanego świata rzeczywistości. Pojawia się nowa realność – realność nierzeczywista.

Kiedyś w domu, w obecności kolegów wykonałem takie ćwiczenie. Podczas oglądania filmu telewizyjnego, a był to dramatyczny kryminał, nakryłem cały ekran telewizyjny czarnym papierem, pozostawiając z boku maleńki odsłonięty kwadracik. Dźwięk pozostał w formie nienaruszonej. Poprosiłem wszystkich o śledzenie akcji tylko poprzez dźwięk i malutki ekranik w górnym narożniku odbiornika telewizyjnego. Co jakiś czas ujawniałem, jak przedstawia się pełna, wizualna strona tego filmu. Wtedy okazywało się, że każdy inaczej budował wyobrażeniowy obraz. Było to znacznie ciekawsze od normalnego oglądania filmu, każdy bowiem budował własny świat wizualny, był twórcą swego indywidualnego obrazu rzeczywistości. To doświadczenie wykorzystałem później w instalacji pt. „Transmisja relatywna" w galerii „Labirynt" w Lublinie w 1980 roku. Na monitor

telewizyjny odbierający aktualny program (dziennik telewizyjny) nałożyłem czarny ekran z papieru, w którym były wycięte dwa otwory. Z każdego otworu był transmitowany obraz na dwa monitory za pomocą dwóch kamer wideo znajdujących się obok siebie. Dźwięk programu telewizyjnego był wzmocniony. Nagle okazało się, że emitowany dziennik stał się tak niesłychanie dramatyczny, tak ostry w swojej wymowie, że stał się powodem zaniepokojenia kierownika. Przypadkowe fragmenty, ujawniane na monitorach, takie jak: wielkie oko, czyjaś drżąca ręka, nabierały charakteru politycznej agitacji. Przy tym wszystkim podkład dźwiękowy był pozornie neutralny.

T.S.: Poprzez przypadkowy wybór fragmentów monitora zachodziły wzajemne relacje...

A.M.: Mimo że były to relacje przypadkowe, to jednak istniała jakaś mocna więź łącząca te dwa obrazy.

T.S.: ...a nie dostrzegalna w obrazie o pełnym wymiarze klatki, w tym przypadku ekranu.

A.M.: Oczywiście! Obraz oka, chyba tajniaka, pilnującego jakiejś politycznej sytuacji i ta drżąca ręka były niesamowicie zagęszczonym symptomem całej tej relacji. Okazuje się, że tego rodzaju doświadczenia są bardzo istotne i nie można ich wykonać w jakimkolwiek innym medium.

Instalacja wideo – medium czy rzeźba...

Antoni Mikołajczyk

Instalacja jako forma wypowiedzi artystycznej

Istnieją różnorodne definicje na określenie instalacji. Na ogół przyjmuje się definicję instalacji jako formy plastycznej wpisanej w określoną przestrzeń fizyczną, zbudowaną do konkretnego wnętrza z elementów przestrzennych, egzystującą przez ściśle określony czas. Posiada więc pewne cechy wspólne z environment, które pojawiło się w sztuce lat 60. Environment miało jednak wyraźne ograniczenie: zawładnięcie przestrzenią w kontekście malarsko-architektonicznym lub rzeźbiarskim.

Etymologia instalacji nie udzieli nam żadnego sensownego wyjaśnienia tego określenia. Powinowactwo z zespołem urządzeń technicznych dodatkowo czyni sprawę mocno nieprecyzyjną.

Geneza instalacji w sztuce

Artysta uczestnicząc w bezustannym konflikcie pomiędzy samorealizacją jego czystej idei a oczekiwaniami tych, dla których jego dzieło stanowi przede wszystkim obiekt wymiernych korzyści finansowych – wybiera formę instalacji jako bardziej adekwatną do rzeczywistości współczesnego świata, a zarazem wolną od ciśnienia rynku komercji. Instalacja stała się więc swego rodzaju *signum temporis* współczesnej sztuki, nie dezawuując równolegle funkcjonujących innych sposobów wypowiedzi artystycznej.

Paradoksalnie okazało się bowiem, że wysiłki artystów zmierzające w przeszłości w kierunku zbudowania dla nich bezpiecznej przystani, w której mogliby swobodnie pracować bez obciążeń typu egzystencjalnego – przynosiły często utratę najważniejszej rzeczy dla artysty: wolności i niezawisłości.

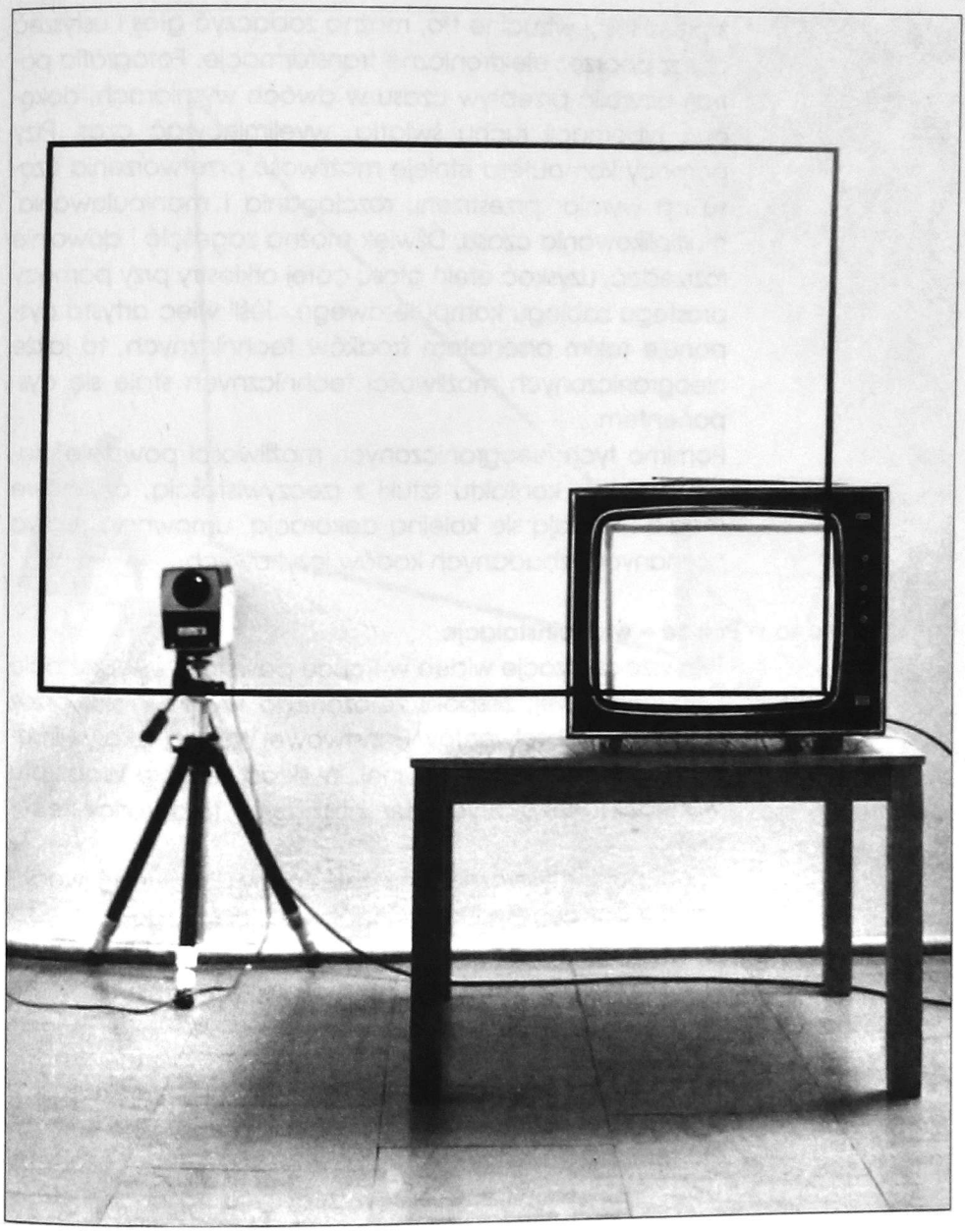
Ars elektronica

Nowym zjawiskiem powstałym w świecie współczesnym jest sztuka, która przybrała nazwę *ars elektronica*, obejmująca wszelkie przejawy wykorzystania możliwości elektroniki do tworzenia realizacji twórczych. Dziedzina ta jest miejscem zupełnie innej relacji artysty w stosunku do cywilizacji, w której się znajduje. Bazująca w dużej mierze na twórcach nie posiadających profesjonalnego wykształcenia plastycznego, którzy korzystając z łatwości dostępu do wysokiej klasy sprzętu elektronicznego, starają się realizować swoje pomysły artystyczne przy użyciu komputera, sprzętu audiowizualnego, magnetowidu i wideo. Stosunkowo trudno zaliczyć do tego grona artystów, którzy wykorzystują sprzęt wideo do tworzenia zapisu dokumentalnego jakiegoś faktu artystycznego o charakterze akcji, instalacji czy performance. Jest to swego rodzaju klasyczna dokumentacja nie posiadająca znamion wideo kreacyjnego.

Pojawia się tutaj dosyć ciekawy i zarazem trudny do zdefiniowania problem. W jaki sposób należy traktować instalacje dźwiękowe lub wideoinstalacje – czy jako odrębną część kategorii artystycznych pod nazwą instalacje, czy też jako rodzaj twórczości należącej do działu *ars elektronica* z wynikającymi z tego tytułu konsekwencjami. Sądzę, że należy ten problem potraktować indywidualnie w zależności od stopnia zaangażowania się artysty w określonej dziedzinie twórczości. Wielu bowiem artystów nie identyfikuje się z ogromnym ruchem uczestników wideofestiwali, mimo swojego zaangażowania twórczego w dziedzinie wideo.

Media jako nowa kategoria percepcji

Poprzez media możemy dostrzegać nowe aspekty rzeczywistości, których nie moglibyśmy bez nich uzyskać. W wideo możemy przetworzyć czas na przestrzeń i uczynić



Andrzej Paruzel wideo–instalacja, „Prostokąt" (1977r.)

z przeszłości wizualne tło, można zobaczyć głos i usłyszeć obraz poprzez elektroniczne transformacje. Fotografia potrafi utrwalić przepływ czasu w dwóch wymiarach, dokonać hibernacji ruchu światła, wyeliminować czas. Przy pomocy komputera istnieje możliwość przetworzenia czasu na wymiar przestrzeni, rozciągania i manipulowania, multiplikowania czasu. Dźwięk można zagęścić i dowolnie rozrzedzić, uzyskać efekt głosu całej orkiestry przy pomocy prostego zabiegu komputerowego. Jeśli więc artysta dysponuje takim arsenałem środków technicznych, to jakże nieograniczonych możliwości technicznych staje się dysponentem...

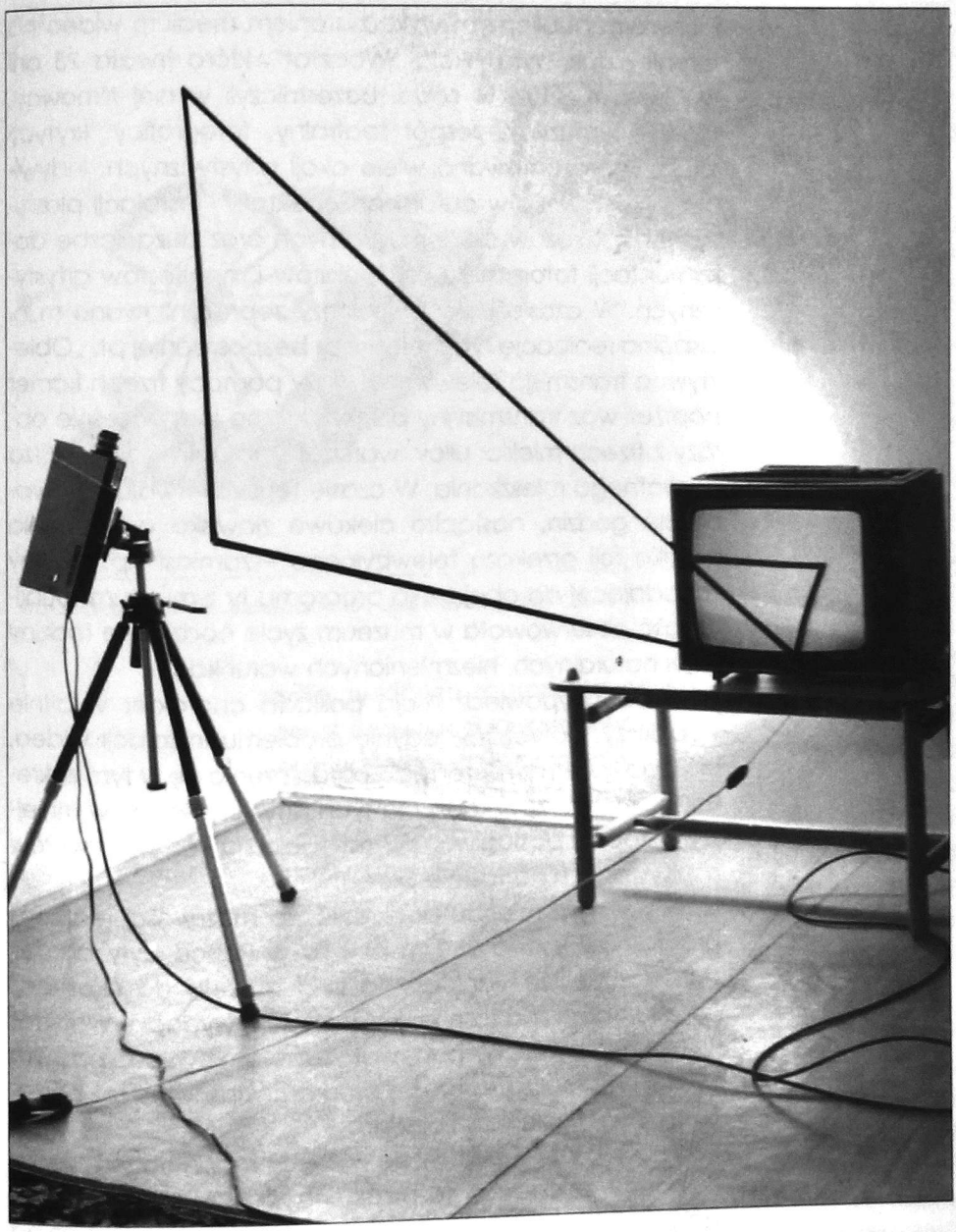
Pomimo tych nieograniczonych możliwości powstaje ciągle problem kontaktu sztuki z rzeczywistością, czy nowe media nie stają się kolejną dekoracją, umowną zabawą poznanych i zbadanych kodów językowych.

Początki wideo w Polsce – wideoinstalacje

Pierwsze realizacje wideo w Polsce powstały w Warsztacie Formy Filmowej, zespołu założonego w 1970 roku przez studentów i absolwentów Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Telewizyjnej. W skład zespołu Warsztatu wchodzili także plastycy, literaci, muzycy, fotograficy, technicy.

Koncepcja artystyczna Warsztatu Formy Filmowej wywodziła się z polskiego nurtu racjonalnego, opartego na tradycjach konstruktywistycznych Strzemińskiego, Kobro, a także propozycji Themersonów, Hillera, doświadczeń Witkacego, Tytusa Czyżewskiego, Leona Chwistka i innych.

Członkowie Warsztatu Formy Filmowej wypowiadali się obok filmu poprzez różnorodne środki plastyczne, projekcje diapozytywowe, utwory fotograficzne i paramuzyczne, spektakle audiowizualne, zapisy i instalacje wideo. Wypowiedzi te posiadały często formę oprawy ludycznej, różnego rodzaju interwencji, które można porównać z doświadczeniami ruchu fluxus. Ważnym elementem twórczym i nowatorskim były formy łączenia różnych elementów medialnych: filmu, fotografii, teatru, muzyki oraz wszelkie sposoby transmisji i rejestracji wideo. Głównym celem penetracji twórczej było badanie środków przekazu, zapisów mechanicznych sposobów rejestracji i komunikacji medialnej.



Andrzej Paruzel wideo-instalacja, „Trójkąt" (1977 r.)

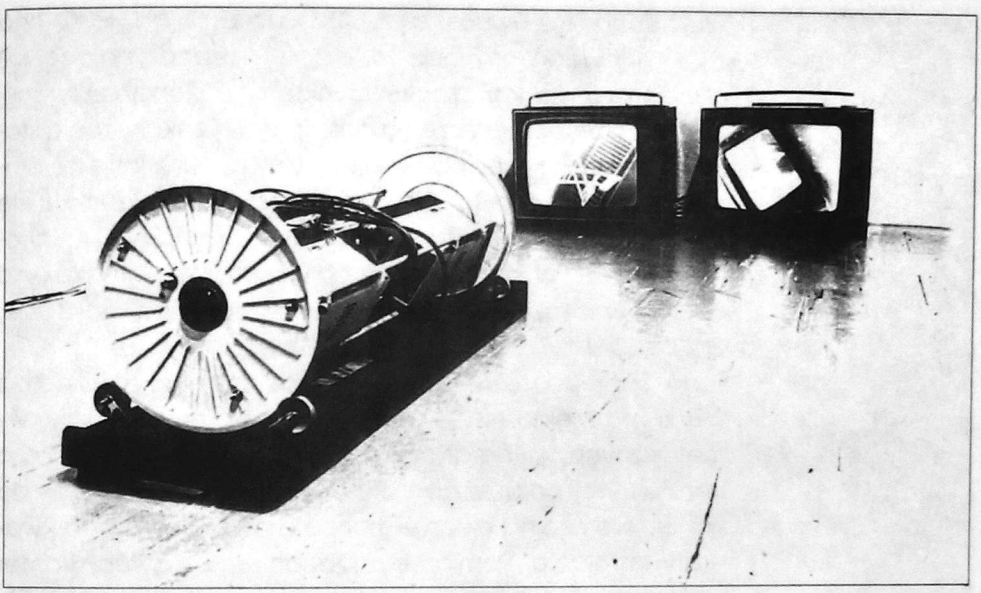
Pierwszym publicznym wykorzystaniem medium wideo na terenie sztuki była akcja „Warsztat", która trwała 23 dni w Muzeum Sztuki w Łodzi. Uczestniczyli w niej filmowcy, plastycy, muzycy, zespół teatralny, fotograficy, krytycy sztuki. Zaprezentowano wiele akcji artystycznych, indywidualnych pokazów autorskich, spektakli i instalacji plastycznych, pokazów audiomuzycznych oraz dużą liczbę dokumentacji fotograficznych, tekstów i manifestów artystycznych. W czasie trwania imprezy zaprezentowano m.in. wspólną realizację typu rejestracji bezpośredniej pt. „Obiektywna transmisja telewizyjna". Przy pomocy trzech kamer poprzez wóz transmisyjny przekazywano jednocześnie obrazy z trzech miejsc: ulicy, warsztatu stolarskiego i wnętrza prywatnego mieszkania. W czasie tej akcji trwającej dwanaście godzin, nastąpiło ciekawe zjawisko odwrócenia niejako roli przekazu telewizyjnego – zamiast np. rodziny zasiadającej do obejrzenia programu tv z muzeum, publiczność obserwowała w muzeum życie codzienne rodziny w jej naturalnych, niezmienionych warunkach.

Ponieważ wypowiedź moja posiada charakter wybitnie wybiórczy, dotyczący jedynie problemu instalacji wideo, dlatego jestem zmuszony do ograniczenia się w tym zakresie, być może ze szkodą dla tych artystów, którzy w mniejszym stopniu posługiwali się instalacją na korzyść utworów zapisywanych na taśmie wideo.

Należy w tym miejscu podkreślić, że możliwości realizacji programów wideo w tym okresie w Polsce były bardzo ograniczone, ze względu na brak sprzętu do rejestracji i zapisu obrazu na taśmie wideo. W tym wypadku Warsztat Formy Filmowej dysponował sprzętem wypożyczonym z PWSFTViT, realizując często program własny lub też będący formą ćwiczenia szkolnego.

Pod koniec lat 70. pojawił się w Polsce magnetowid produkowany w zakładach Kasprzaka na licencji Philipsa, bardzo złej jakości, który z powodu swoich usterek technicznych na długo zahamował rodzimą twórczość w dziedzinie wideo.

Ze względu na wymienione trudności realizacyjne, część zamierzeń artystycznych pozostawała w fazie projektu, do wykorzystania przy nadarzających się okazjach wyjazdów zagranicznych na festiwale czy wystawy sztuki. Taką imprezą był m.in. Festiwal Szkół Artystycznych w 1976 roku w Cie-



Wojciech Bruszewski, „Instalacja dla Pana Muybridg'ea" (1977)

szynie, w którym zaprezentowano szereg instalacji wideo. Janusz Szczerek zaprezentował w pracy „VII sytuacji" siedem wariantów relacji między obiektem a jego obserwatorem. Janusz Kołodrubiec w realizacjach „Lustro I", „Lustro II" zastosował obwód składający się z kamery i monitorów, umożliwiając ingerencję w obserwowany obraz wideo. Grupa o nazwie Laboratorium Technik Prezentacyjnych w Cieszynie, w składzie: Jadwiga Singer, Jacek Singer, Grzegorz Zgraja oraz Marek Kołaczkowski, przedstawiła program pt. „Konfrontacje", który składał się z obiektu – ciągnika rolniczego, przezroczy, fotografii i wideo. W sposób ciągły pokazywały się publiczności barwne slajdy, odbitki fotograficzne, obrazy ciągnika na monitorze oraz oryginalny ciągnik. „Konfrontacja" w formie rozbudowanej zaprezentowana została na sympozjum w Uniejowie pt. „Fotografia poza galerią" w 1976 roku. Do instalacji zostału użyte: dwie kamery wideo typu TP-K-16, dwa monitory, silnik typu Diesel od traktora, fotografie fragmentów silnika, przezrocza cz-b. oraz zapis efektów dźwiękowych na taśmie oraz dźwięk pracującego silnika traktora.

W 1976 roku w galerii „Labirynt" podczas ogólnopolskiego spotkania „Video Art" zaprezentowana została instalacja

Wojciecha Bruszewskiego pt. „Od x do z". Składała się ona z kamery i monitora oraz linii ciągłej, rozpoczynającej się punktem „x", a kończącym punktem „z", przebiegającej wzdłuż ścian pomieszczenia galerii, której zakończenie stanowił transmitowany obraz telewizyjny punktu. Inną instalacją tego autora było „Sound pieces", która składała się z kamery, monitora i szklanki umieszczonej przed monitorem, na którym znajdował się obraz szklanki. Autor kolejno uderzał w rzeczywistą szklankę i w jej obraz na monitorze, uzyskując zmienność barwy dźwięku.

Tego samego roku powstały wideoinstalacje Ryszarda Waśki: „Powiększenie" – analiza dwóch różnych figur geometrycznych, kwadratu oraz prostokąta, które ulegając transformacji poprzez aparaturę wideo upodabniają się do siebie, tworząc na ekranie monitora dwa identyczne kwadraty. Instalacja „Pomiar" była zbudowana z dwóch kamer umieszczonych tyłem do siebie na przeciwległych krańcach galerii, każda podłączona do swojego monitora. Kamery przesuwane po osi do drugiego końca galerii w jej środku, mijając się, pokazywały nawzajem siebie na monitorach. W wydawnictwie „Warsztat Nr 7" umieszczony jest projekt instalacji Waśki pod nazwą „II video", składającej się z czterech kamer i podłączonych do nich monitorów zainstalowanych w galerii. Kamery były ustawione obiektywami do siebie parami, po dwie z każdej strony budynku, zasłonięte narożnikiem. Pomiędzy tymi kamerami porusza się realizator, powtarzając swoją drogę pięciokrotnie.

W czasie kolokwium pt. „Warsztat – teorio-praktyka", które odbyło się w 1976 roku w Domu Środowisk Twórczych, przedstawiłem kilka instalacji wideo. W realizacji pt. „Obraz pozorny" zostały użyte dwie kamery wideo oraz jeden monitor. Kamera pierwsza umieszczona została przed zegarem, mikrofon wzmacniał jego dźwięk, na monitorze znajdował się obraz zegara. Obraz ten jednak po chwili projekcji okazywał niezgodność pomiędzy godziną na zegarze a godziną obrazu na monitorze. Obraz ten był bowiem transmitowany z ukrytej kamery, ze zdjęcia fotograficznego tego zegara. Po chwili okazywało się, że identyfikację rzeczywistości i jej obrazu zakłócał dokładną percepcję obydwu. Podobny charakter posiadała wideoinstalacja tego autora pt. „Rzeczywistość – obraz rzeczywi-

Antoni Mikołajczyk „Transmisja rzeczywistości", Konstrukcja w Procesie Łódź 1981

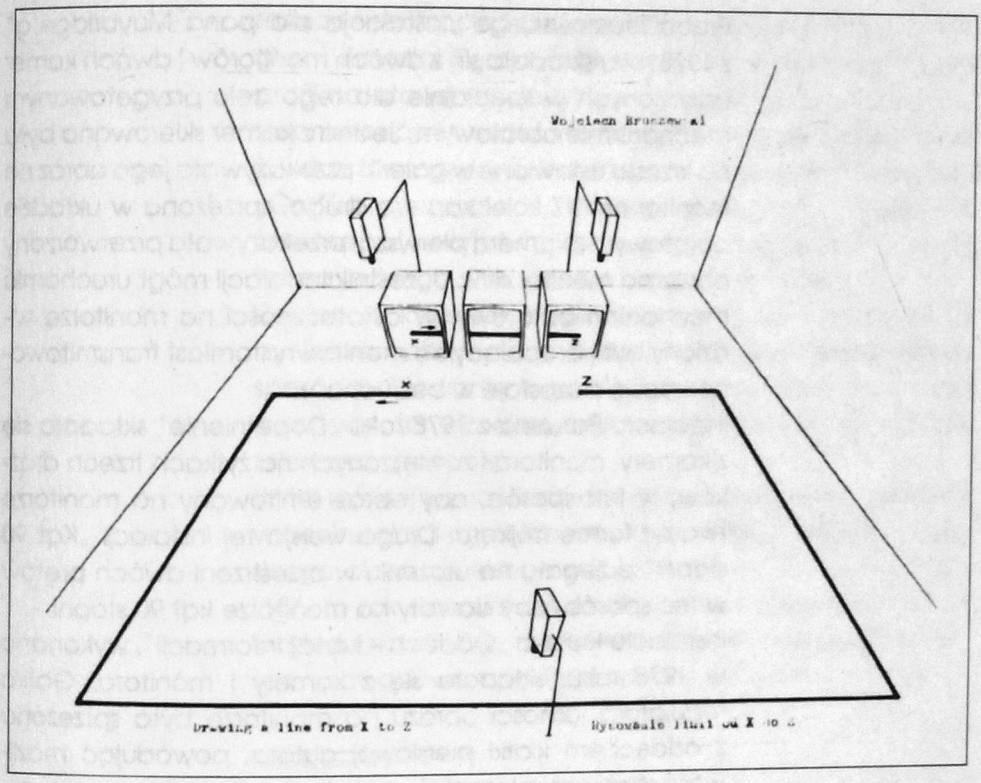
stości". W galerii zainstalowane zostały dwa monitory. Pierwszy monitor przekazywał obraz ze statycznej kamery umieszczonej na zewnątrz galerii, która rejestrowała fragment ulicy oświetlonej światłami lamp oraz reflektorami przejeżdżających samochodów. Drugi monitor przekazywał z ukrytej poza galerią kamery obraz zdjęcia fotograficznego tej samej rzeczywistości, która była transmitowana przez kamerę znajdującą się na zewnątrz. Inny charakter posiadała moja instalacja wideo pod nazwą „Obiekt w ruchu", w której kamera wideo ustawiona poza galerią rejestrowała ruch

ulicy. W pewnej odległości od kamery na wspólnym statywie umieszczone było lustro. Obraz z kamery przekazywany był do galerii w ten sposób, że połowę kadru monitora stanowiła rejestrowana rzeczywistość, a drugą jej odbicie w lustrze. W efekcie tego na monitorze można było zaobserwować dwie fazy ruchu tych samych obiektów: ruch w kierunku kamery i odwrócony ruch od kamery.

Instalacja wideo Wojciecha Bruszewskiego pt. „Outside" polegała na umieszczeniu tego wyrazu na folii wirującej przed monitorem. W momencie gdy obracający się obiekt-folia znajdował się w pozycji frontalnej, następowało włączenie urządzenia zmieniającego kierunki widzenia kamery. W związku z tym obraz rzeczywisty ukazywał odwrotną stronę wyrazu na folii, natomiast na monitorze niezmiennie pozostawał słowem OUTSIDE, wirującego w odwrotną stronę.

Inną realizacją typu wideoinstalacja był „Kijek", zrealizowany przez tego autora w latach 1976–1977. Polegała ona na wykorzystaniu kamery wyposażonej w przełącznik odwracający obraz na monitorze tak jak w lustrzanym odbiciu. Sens tej realizacji polegał na umieszczeniu przed monitorem przedmiotu w kształcie krótkiego kija. Kamera obejmująca część ekranu z kijem powodowała zmultiplikowanie obrazu na ekranie. Wspomniany przełącznik raz na 10 sekund powodował włączenie w kamerze odwrotnej analizy obrazu. Praca ta była pokazywana w sekcji wideo podczas Documenta 6 w Kassel.

Paweł Kwiek jest autorem szeregu realizacji typu instalacyjnego z 1976 roku, m.in. pt. „Video C". Realizacja składała się z kamery wideo, monitora oraz miksera trickowego. Autor instalacji, stojąc przed kamerą, obserwował swój obraz na monitorze, w który został wmiksowany ten sam obraz pomniejszony. W instalacji „Video J", oprócz dwóch kamer i dwóch monitorów, w polu widzenia kamery znajdowało się pudełko zapałek. Autor dotykał palcem pudełka istniejącego w rzeczywistości, drugą ręką wskazywał jego obraz na monitorze. Na drugim monitorze widoczny był obraz dwóch dłoni dotykających pudełka. W kolejnej realizacji Kwieka „Video S", oprócz podobnego zestawu sprzętu wideo, znajdował się człowiek z uniesioną prawą ręką i opuszczoną lewą. Jedna kamera obejmuje człowie-



Wojciech Bruszewski, „Od x do z"

ka w planie ogólnym, kamera druga była skierowana na dłoń prawej ręki. Poprzez zabieg mikserski na ekranie monitora obserwujemy dwie dłonie łączące się ze sobą.

Andrzej Paruzel zrealizował w 1977 roku kilka instalacji wideo. Jedna z nich pod nazwą „Środek" polegała na próbach przemieszczania się autora w przestrzeni tak, aby ostateczne ustawienie wypadło w centrum monitora telewizyjnego oznaczonego pionowym, czarnym pasem. Autor instalacji znajdował się w pewnym oddaleniu od kamery, odwrócony tyłem do niej starał się intuicyjnie wyznaczyć środek pola widzenia kamery. W instalacji wideo „Trójkąt" Paruzel wykorzystał zjawisko deformacji obrazu poprzez ustawienie kamery przy pomocy namalowanego trójkąta na ścianie przeniesionego na obraz telewizyjny. Podobny problem przedstawia realizacja „Prostokąt", w której rozbudowana forma geometryczna (prostokąt w prostokącie) posiadała dwa wspólne boki.

Praca Bruszewskiego „Instalacja dla pana Muybridge'a" z 1978 roku składała się z dwóch monitorów i dwóch kamer ustawionych w specjalnie dla tego celu przygotowanym mechanizmie obrotowym. Jedna z kamer skierowana była na krzesło ustawione w galerii i przekazywała jego obraz na monitor nr 1. Z kolei kamera druga, sprzężona w układzie obrotowym z kamerą pierwszą, przekazywała przetworzony obraz na monitor nr 2. Uczestnik instalacji mógł uruchomić mechanizm obrotowy. W ostateczności na monitorze widziany był obracający się monitor, natomiast transmitowane krzesło pozostaje w bezruchu.

Instalacja Paruzela z 1978 roku „Dopełnienie" składała się z kamery, monitora i zawieszonych na żyłkach trzech drążków, w ten sposób, aby obraz emitowany na monitorze tworzył formę trójkąta. Druga wersja tej instalacji „Kąt 90 stopni" polegała na ułożeniu w przestrzeni dwóch prętów w ten sposób, aby dawały na monitorze kąt 90 stopni.

Instalacja Kwieka „Oddech – kanał informacji", wykonana w 1978 roku, składała się z kamery i monitora. Gałka regulatora jasności obrazu na monitorze była sprzężona z oddechem klatki piersiowej autora, powodując możliwość sterowania jasnością monitora. Interesującą propozycją Jadwigi i Jacka Singerów w 1978 roku był projekt instalacji wideo, w której zamierzano wykorzystać sześć monitorów, sześć kamer wideo oraz sześcian z oznaczonymi stronami świata.

W 1980 roku podczas mojej wystawy w Galerii Labirynt w Lublinie zaprezentowałem dwie wideoinstalacje: „Obraz całkowityo–braz częściowy" w innej wersji „Transmisja selektywna", składająca się z trzech monitorów telewizyjnych, dwóch kamer i anteny tv. Na odbiornik tv nadający aktualny program telewizyjny autor pokazu nałożył arkusz czarnej tektury z wyciętymi dwoma niewielkimi kwadratami po przekątnej obrazu. Pierwsza kamera rejestrowała obraz z jednego kwadratu, przekazując go na monitor, druga kamera przekazywała obraz na drugi monitor z następnego kwadratu z zachowaniem oryginalnego dźwięku programu telewizyjnego. Druga instalacja „Linia ciągła" składała się z kamery i monitora. Kamera wideo opisywała przestrzeń, przesuwając się po liniach we wnętrzu galeriii i na zewnątrz, powracając do punktu wyjściowego. Inte-

resujące realizacje typu wideoinstalacji prezentowali Grzegorz i Krzysztof Zgraja. Ich prace były połączeniem fotografii nałożonej na partytury muzyczne, przetworzone następnie poprzez wideo na obraz telewizyjny i zagrane na żywo przez muzyków. Instalacje te posiadały różne tytuły: „Grafika muzyczna – muzyka graficzna", „Sprzężenie zwrotne", „I kwartet smyczkowy – manipulowany" i „Kwartet na jednego wykonawcę i aparaturę wideo".

Realizacje, które zostały przeze mnie podane jako przykłady wybranych instalacji wideo, charakteryzuje specyficzny sposób traktowania tego medium jako narzędzia analizy rzeczywistości wizualnej oraz mechanicznego sposobu jej rejestracji i transmisji.

W tej krótkiej wypowiedzi dotyczącej początków realizacji wideoinstalacji ograniczyłem się z konieczności do pionierskiego okresu polskiego wideo, tj. od 1973 roku do 1981, który to rok stanowił dla mnie pewną cezurę czasową ze względu na zmianę charakteru wszelkiej twórczości w Polsce, spowodowaną zmianą sytuacji politycznej w kraju.

BIBLIOGRAFIA:

(1) Tomasz Samosionek, *Sztuka video w Polsce*, praca magisterska, Wydział Operatorski i Realizacji TV PWSFTViT w Łodzi, cz. 1, Łódź 1989.

(2) *Warsztat Formy Filmowej nr 7*, wydawnictwo kserograficzne Katedry Teorii i Historii Filmu PWSFTViT oraz BWA w Łodzi, 1975.

(3) *Oferta. Sztuka wideo w Polsce*, Video-art galeria „Labirynt", Lublin 1976

Fragmenty do historii sztuki wideo w Polsce

Ryszard W. Kluszczyński

1.

Historia sztuki wideo w Polsce rozpoczyna się w pierwszej połowie lat 70. za sprawą artystów Warsztatu Formy Filmowej. Otwarty, wielodyscyplinarny charakter grupy w połączeniu z zasadniczym dla artystów Warsztatu zainteresowaniem tzw. nowymi mediami (filmem przede wszystkim) sprawił, iż wideo pojawiło się w ich działaniach w sposób naturalny, uwarunkowany jedynie przez dostępne możliwości technologiczne. Kolejna (po kinie) sztuka ruchomego obrazu stała się w ten sposób przedmiotem swoistego zainteresowania poznawczego, zainteresowania skierowanego ku drzemiącym w niej właściwościom strukturalno-wyrazowym, albowiem charakterystyczna dla Warsztatu postawa konceptualna kazała jego uczestnikom przede wszystkim rozpoznać medialne cechy stosowanych narzędzi[1].

2.

Pomimo profesjonalnego filmowego wykształcenia artyści Warsztatu Formy Filmowej podjęli w swych działaniach różne formy twórczego użycia wideo, także te, które poszerzają skalę możliwości wyrazowych innych niż kino dyscyplin artystycznych (rezultat wspomnianej wcześniej otwartej, wielodyscyplinarnej postawy twórców Warsztatu). W rezultacie, obok najbliższych im, jak można by sądzić, realizacji na taśmie wideo, pojawiały się równie

(1) Zob. np. R. W. Kluszczewski, *The Medium Is The Message. Video art w poszukiwaniu swej tożsamości*. „Format" 1992, nr 1-2 (6-7), s. 11–13. Zob. też nie publikowaną pracę dyplomową T. Samosionka, *Wideo art w Polsce*, PWSFTViT, Łódź.

„Pożegnanie Europy", wideofilm zrealizowany 2.01.1987 przez Jerzego Truszkowskiego i Zbigniewa Liberę (fot. Zbigniew Libera)

często wideoperformances, a także wideoinstalacje (np. Wojciecha Bruszewskiego czy Antoniego Mikołajczyka). Zainteresowanie medialnym wymiarem wideo nadało charakterystykę poznawczą wszystkim trzem rodzajom tej sztuki. Warto przy tym zauważyć, iż w wielu wypadkach analityczne wideorealizacje były kontynuacją (w ramach innego medium) eksperymentów i postaw podejmowanych wcześniej na obszarze kina; przykładem zakorzenienie licznych wideoperformances Józefa Robakowskiego i Ryszarda Waśki we wcześniejszych filmowych doświadczeniach tego pierwszego, dotyczących sprzężeń mechaniczno-biologicznych (realizowanych np. w filmach: „Trójkąt dynamiczny", „Idę", „Ćwiczenie na dwie ręce"). Niektóre prace są wręcz swoistym powtórzeniem za pomocą nowych środków wcześniejszych realizacji filmowych (np. „Po linii" Robakowskiego).

3.

Cechą postawy konceptualnej w sztuce jest koncentracja na medialnej charakterystyce danej dyscypliny twórczej, co prowadzi do zachwiania równowagi pomiędzy artystycznym i metaartystycznym dyskursem w obrębie artefaktu[2]. Cała uwaga odbiorcy kierowana jest w rezultacie ku semantycznemu korelatowi dzieła, z pominięciem jego substancji i formy. Jeśli weźmiemy pod uwagę to kryterium, modelowe dla kina strukturalnego i analitycznego wideo, to stwierdzimy, iż bardzo liczne realizacje (zarówno filmowe, jak i wideo) autorstwa uczestników Warsztatu Formy Filmowej nie posiadają tej właściwości. Szereg dzieł Robakowskiego, Waśki, Bruszewskiego, jak również Pawła Kwieka czy też Kazimierza Bendkowskiego, oprócz niewątpliwych własności autopoznawczych, zwraca też uwagę swoim ukształtowaniem formalnym: łączy w sobie właściwości postawy medialistycznej ze skłonnościami formotwórczymi i ekspresyjnymi. Twórcy Warsztatu zdają się nawet pod tym względem mniej ortodoksyjni niż wideoartyści następnej generacji (grupa T, Laboratorium Technik Prezentacyjnych).

(2) Zob. R. W. Kluszczyński, *Kino w diasporze. Awangarda filmowa w Polsce lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych*. „Oko i Ucho" 1989, nr 1, s. 8–13.

(3) Zob. tegoż, *Józefa Robakowskiego przestrzenie energii kinetycznej*, (w:) *Józef Robakowski – Przestrzeń energii kinetycznej*. Katalog wystawy w Centrum Sztuki Współczesnej – Zamek Ujazdowski, Warszawa 1994.

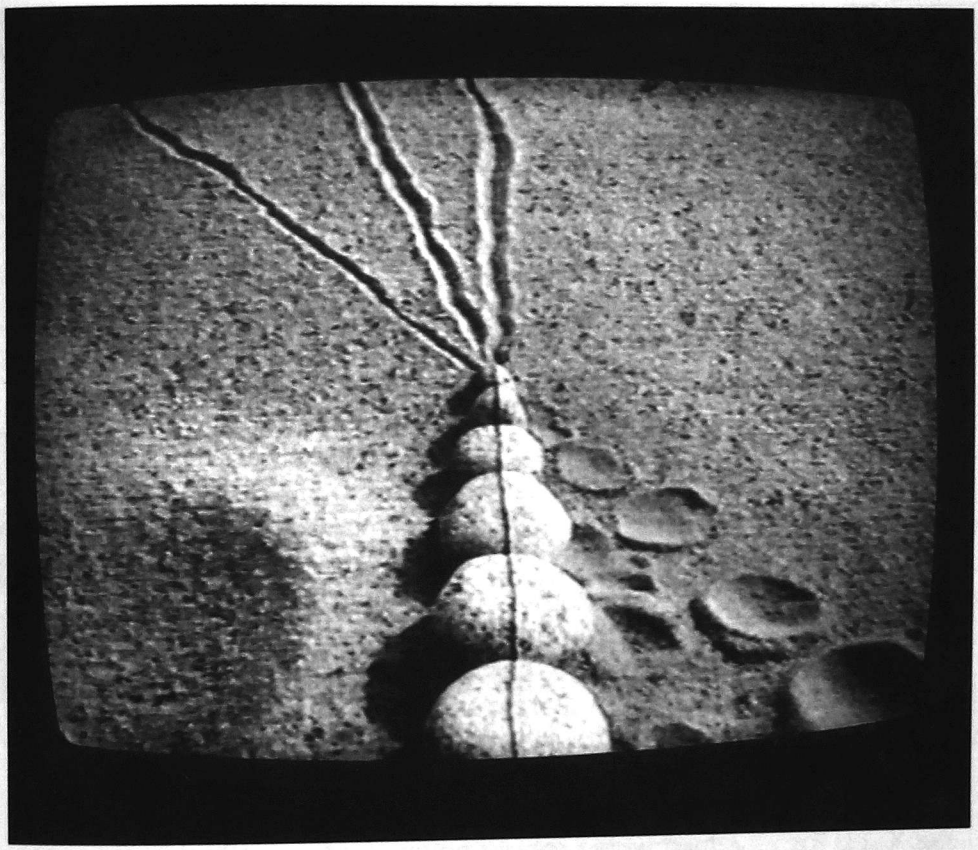
(4) Zob. J. Ciesielska, *Video-performance*, „Oko i Ucho" 1989, nr 1, s. 14–21.

4.

Jeszcze jedna właściwość postawy artystycznej twórców Warsztatu przełamuje stereotypowe wyobrażenia o charakterze sztuki posiadającej znamiona konceptualne. Myślę tu o swoistym „fluxusowym" zabarwieniu licznych działań, wystąpień i realizacji. Dystans, ironia i świadomość uczestniczenia w grze szczególnie wyraźnie występowała w pracach Józefa Robakowskiego[3].

5.

Wideoperformance, jeden z kilku rodzajów wideo występujących w działaniach artystów w latach 70., staje się powoli, wraz z nadejściem kolejnej dekady, dominującą postacią sztuki wideo w Polsce. Niewątpliwą rolę odegrały w tym procesie przeróżne utrudnienia i przeszkody zamykające polskim artystom drogę do nowoczesnych technologii (czy choćby dostęp do zestawu montażowego). Ale niebagatelne znaczenie posiadały też skłonności artystów oraz siła i znaczenie sztuki performance w Polsce.



„Continual Infinity", Zygmunt Rytka, 1988

W latach 80. wideoperformance ulega jednak znaczącym przeobrażeniom. Słabnie znaczenie postawy konceptualno-analitycznej, jej ślady można odnaleźć chyba tylko (w istotnym wymiarze) w twórczości Robakowskiego (i tam jednak postawa ta nie odgrywa już roli dominującej). Za sprawą nowego pokolenia wideoartystów wideoperformance staje się narzędziem autokreacji[4], środkiem zintensyfikowanego wyrazu przekonań, przeczuć, lęków i obsesji. Taki charakter, przy całej ich różnorodności, posiadają prace Zygmunta Rytki, Jerzego Truszkowskiego, Zbigniewa Libery, częściowo – Marka Janiaka. Z kolei realizacje Adama Rzepeckiego oraz grupowe – Łodzi Kaliskiej znamionuje w dużym stopniu postawa buntu przeciw rozmaitym konwencjom, zarówno artystycznym, jak i społecznym, neodadaistyczna prowokacja i destrukcja.

6.

Prace wspomnianych artystów, tworząc nowe postawy i nowe estetyki wideo, prowadzą w dalszej kolejności do kolejnej fali, następnej generacji twórców wideo. W jakimś sensie ta prawdziwa erupcja związana jest z działalnością wrocławskiego festiwalu Wizualnych Realizacji Okołomuzycznych (pierwsza edycja w 1989 roku), stymulującego aktywność wideo poprzez otwarcie dlań nowych możliwości prezentacji. Festiwal WRO, pierwsze pracownie wideo w wyższych uczelniach (PWSSP w Poznaniu i Gdańsku, WSP w Zielonej Górze) i systematyczne (poczynając od 1990 roku) prezentacje wideo w Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie stworzyły nowy, inspirujący kontekst dla polskiej sztuki wideo, kontekst, w którym i dzięki któremu odnajduje ona dla siebie pełnoprawne miejsce w świecie sztuki. O stymulującej roli owych inicjatyw świadczy niezbicie fakt, iż obok tradycyjnie związanej z wideo Łodzi właśnie w tych miastach rozwinęły się nowe ośrodki twórcze, środowiska artystów wideo (najmłodsze takie ognisko rodzi się właśnie w Lublinie wokół galerii „Kont", za sprawą Wojciecha Bobrowicza i Zbigniewa Sobczuka).

W nowo kształtującym się układzie wyrastającym z tak ożywczego dla polskiego video-artu przełomu lat 80. i 90.[5] sztuka wideo rozwija się zarówno w postaci autonomicznych form wypowiedzi artystycznej – przede wszystkim: taśmy i instalacje, jak i uwikłana w złożone formy aranżacji przestrzennej, wielotworzywowe struktury audiowizualne (jak w dziełach Izabelli Gustowskiej i Jacka Staniszewskiego bądź w wideokoncertach grupy Active TV).

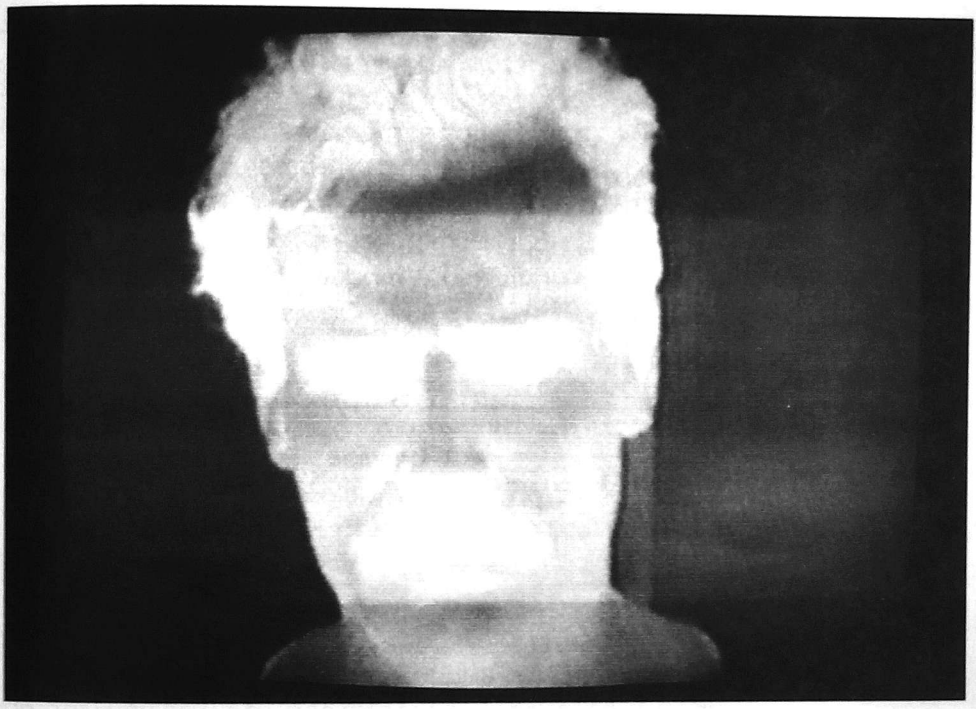
7.

Ta nowa fala polskiej sztuki wideo po raz pierwszy chyba ujawniła charakterystyczne dla siebie właściwości w pochodzących z końca lat 80. realizacjach grupy Yach-Film oraz w pracach Krzysztofa Skarbka. Dominacja ekspresji nad refleksją, spontanicznej kreacji graniczącej z zabawą (ludyczność zdaje się istotną cechą tego nurtu) nad skupieniem, porzucenie zainteresowania problemami teoretycznymi to znamiona tej postawy[6]. Artyści ci znacznie swobodniej niż ich poprzednicy traktują medium wideo; Skarbek przenosi na obszar wideo (czasami nazbyt mechanicznie)

(5) Socjologia życia artystycznego odpowie, mam nadzieję, na pytanie: w jakim stopniu to ożywienie stymulowane było przez nowy, postpeerelowski układ polityczny i związane z nim transformacje układu kulturalnego, powstanie prywatnych telewizji etc.

(6) Do zbadania pozostają związki tego nurtu wideo (pojmowanego całościowo, nie tylko w odniesieniu do przywoływanych artystów) z ruchem nowej ekspresji, który uobecnił się w znaczący sposób w nowej polskiej sztuce w połowie lat 80. W wypadku Skarbka związki te jawią się jako bardzo istotne już w kontekście jego własnej twórczości.

(7) Naiwne i bardzo upraszczające są poglądy głoszące bezprogramowość tego nurtu. Program ten, rzadziej może manifestowany expressis verbis, kryje się w samych realizacjach, określając ich wymowę, znaczenie i zakładaną rolę społeczną. Poza tym, prace pozornie nie związane z miejscem, w którym powstały, bardzo dużo mówią o tym miejscu, a przede wszystkim – o postawie twórcy wobec niego.



„Zabiegi malarskie w służbie ekspresji", Yach-Film, 1988–1989

swoje uprzednie doświadczenia z filmem, łączy wideo z muzycznym performance i koncertem, podczas gdy Yach Paszkiewicz ze swoją grupą cały czas pracuje na pograniczu filmu i wideo. Także w jego przypadku związki z muzyką były bardzo istotne, tak że późniejszy akces Paszkiewicza do świata wideoklipu wydaje się konsekwencją dokonanych wyborów artystycznych.

8.

Wskazany ludyczny charakter tych realizacji nie oznacza, iż stają się one przez to mniej ważkie i pozbawione znamion autorskiej wypowiedzi. Przestrzenie, po których porusza się np. Skarbek, to świat zachowań rytualnych, paramagicznych, a witalna ekspresja jego prac zawiera w sobie ładunek uprzednich przemyśleń na temat rzeczywistości w jej różnych wymiarach[7]. Bardzo wyraźnie pokazuje to autorski komentarz do wideo „Nasz prędki Beton-Aront" (1989), realizacji bardzo ważnej dla początków nowej fali wideo w Polsce: „Akcja tego filmu rozgrywa się na «Nowej Industrial-

nej Wiosce». Ludzie ze swoimi rytuałami w maskach, świętych barwach akceptują surową, nieprzystępną rzeczywistość, w której przyszło im żyć.
Starają się oswoić poprzez magiczne działania.
W filmie tym można dostrzec to, co porusza w granicznych sytuacjach Nasze zmysły, a mianowicie: Prometeizm, Bunt, Heroiczność, Dobry Humor.
BETONOWE konstrukcje – moduły to jak święte posągi – Ołtarze lub pierwotny Busz. Odwieczne siły zderzają tu miłość i przemoc"[8].

(8) Krzysztof Skarbek, *Przywitała Mnie Z Tą Swoją Sprytnie Słoneczną Miną, Którą Jej Sam Namalowałem. Malarstwo – przedstawienie muzyczne – film wideo.* Katalog wystawy w Galerii Sztuki Współczesnej BWA, Legnica 1992, s. 36.

9.

Nowa fala w polskiej sztuce wideo jest bardzo różnorodna. Rosnącej liczbie artystów, wielości ośrodków i przedsięwzięć (do istniejących już od kilku lat festiwali WRO we Wrocławiu i w CSW w Warszawie chce dołączyć w tym roku także Lublin) towarzyszy lawinowy przyrost postaw artystycznych, zainteresowań i sposobów ich uzewnętrznienia. Po raz pierwszy w już ponaddwudziestoletniej historii sztuki wideo w Polsce wyraża się ona w tak wieloraki sposób (i nie jest to chyba tylko rezultat czasów, w których erupcja ta nastąpiła, czasów pluralizmu estetycznego, lecz także wynikiem swoistego odblokowania: politycznego i technologicznego zarazem). W tej różnorodności odnaleźć już można pierwsze skrystalizowane (lub krystalizujące się) indywidualności twórcze.
Prace Jana Brzuszka, debiutującego i nagrodzonego na festiwalu WRO, wyróżniają się swoistym poczuciem odpowiedzialności za trwanie elementarnych wartości ludzkich. Zainteresowanie ekologią wiąże się w wypadku tego artysty z próbą zbudowania płaszczyzny, na której poglądy nie są jedynie głoszone, lecz także przeżywane. Poszukuje on inspiracji zarówno w świecie natury, jak i w muzyce (świecie kultury). Uważa, iż technologia powinna być podporządkowana wartościom i emocjom, które w sztuce, także w wideo, dominują (powinny dominować) nad techniką[9].
Barbara Konopka także rozpoczęła pracę z wideo w roku 1989. Zaplecze artystyczne w postaci muzyki i art performance nadały tej postawie bardzo charakterystyczny kształt, a zrealizowanym dziełom – szczególny typ wrażliwości, od samego początku łączący dramatyzm wyrazu

(9) Zob. A. Pitrus, *Trzymać pion. Rozmowa z twórcą awangardowych filmów wideo Janem Brzuszkiem*, „Krakowski Kurier Konferencyjny". Dziennik okolicznościowy wydawany z okazji sympozjum KBWE w Krakowie, 1991, s. 1–3

„Rezonans", Jacek Felcyn, Marek Wasilewski, 1991

(„XII. Animus") z poetyckością i sensualizmem („Salve Nostradamus!"), oraz rosnącym zainteresowaniem formalno-wizualnym i technicznym wymiarem wideo. Stale rozwijane i pogłębiane zainteresowanie parapsychologią, astrologią, magią i sztukami tajemnymi staje się, zwłaszcza w ostatnich pracach, wyraźnym znamieniem postawy Konopki. Ona sama tak pisze na temat owej szczególnej konfiguracji, w której umieszcza swoją sztukę:

„Żyjemy w czasie naznaczonym przenikającymi się wpływami Urana i Neptuna – planet powoli biegnących i tym samym wyciskających piętno w świadomości całych pokoleń. Owocem oddziaływania Neptuna, z jego iluzją i konfuzją jest mamiący tłumy Kinematograf. Roli Kina komentować już nie trzeba.

Dopiero Uran – niosąc energię elektryczną, ekstremizm i indywidualizm, poprzez innowacje technologiczne umożliwił rozwój autonomicznej dziedziny Sztuki Ruchomego Obrazu, która obejmuje wideo-art, computer-art z instalacjami virtual reality itp.(...)

Technika umożliwia materializację projekcji «aktywnej imaginacji» autora, pozwala na współuczestniczenie w penetracji mniej lub bardziej intrygujących obszarów rzeczywistości, gdzie zasadą jest transcendencja, a nie czysta spekulacja"[10].

(10) B. Konopka, (jednostronicowa ulotka bez tytułu), marzec 1993.

W ostatnich pracach Barbara Konopka podejmuje też zagadnienie transmisji energetycznych, traktując swe realizacje wideo jako wehikuł własnych energii, a zarazem – jako stymulator wzbudzający poruszenia energetyczne u odbiorcy, poruszenia-rezonanse budujące płaszczyznę dla interpretacji symbolicznych. Najlepszym przykładem tej postawy jest ostatnia jej praca: „Kaprysy i wariacje na tematy własne. Opus 13" (1994).

Mirosław Emil Koch także debiutował w końcu lat 80. I także w jego pracach dostrzec można połączenie fascynacji formami energetycznymi, wyrazistymi emocjonalnie, których ekspresja jest kreowana przez współdziałanie ruchomego obrazu i muzyki, z dbałością o symboliczny wymiar konstruowanego przekazu. W miarę upływu czasu Koch w coraz bardziej wyważony sposób używa technologii wideo, dzięki czemu ekspresja jego prac staje się bardziej skoncentrowana i coraz lepiej służy organicznemu połączeniu emocji, doświadczeń estetycznych i idei.

Maciej Walczak – muzyk z wykształcenia – traktuje wideo jako narzędzie struktur bardziej złożonych. Tworzy on audiowizualne „live" koncertu posługując się komputerem, syntezatorem dźwięku i wideorzutnikiem. Przygotowywane wcześniej „partytury" – programy komputerowe stanowią jedynie podstawę dla każdorazowo innego „wykonania". Jego abstrakcyjne obrazy wyrażają przede wszystkim, tak jak i kompozycje muzyczne, fascynację zjawiskiem ruchu (widzialnego i słyszalnego), a sposób ich prezentacji wprowadza zagadnienia przypadku i jego roli w procesie twórczym, zagadnienie struktur aleatorycznych, i szczególnie pojmowany temat interakcji pomiędzy artystą, jego stającym się dziełem i obecną przy tym publicznością.

10.

Obok wymienionych powyżej artystów polską scenę wideo zaludnia stale powiększająca się liczba młodych (czasami tylko stażem w wideo) twórców, na ogół z wykształceniem

Kadr z realizacji „Salve Nostradamus" z cyklu „Tringle of Oration", Barbara Konopka

plastycznym, którzy przenoszą swoje doświadczenia kreacyjne na teren nowego medium. Ich związki (chociaż w postaci zainteresowania) z muzyką i sztuką performance wzbogacają estetykę realizowanych przez nich prac. Dzieła zmarłego przedwcześnie Jacka Felcyna, Leszka Niedochodowicza, Marka Wasilewskiego, Wojciecha Zamiary, Magdy Borkiewicz współtworzą obraz polskiej sztuki wideo dnia dzisiejszego oraz zapowiadają jej przyszłe transformacje.

11.

Nowe tendencje, nowe postawy i estetyki nie zrywają więzi łączących współczesność z przeszłością. Obok licznych innowacji trwają zjawiska podtrzymujące ciągłość polskiej sztuki wideo.

Zasadniczym gwarantem tej ciągłości jest twórczość Józefa Robakowskiego, który przeżywa skądinąd bardzo

ciekawy i żywy okres swej pracy. Opisałem niedawno w innym miejscu transformacje i trwanie jego twórczości[11]. Tu jedynie chciałbym przypomnieć, iż charakteryzujący jego dzieło syndrom właściwości (transgresja-media-ja-gra-energia) jest obecny w całej jego, trwającej już 35 lat, praktyce twórczej, przeobrażając się jedynie wewnętrznie. Wpływ jego sztuki na otoczenie wzmaga jeszcze ten stabilizujący walor i buduje most pomiędzy historią a teraźniejszością.

(11) *R. W. Kluszczyński, Józefa Robakowskiego przestrzenie energii kinetycznej*, op. cit.

Aktywność Robakowskiego jest ważnym, ale nie jedynym czynnikiem budującym więzi pomiędzy nowym a „starym" video-art w Polsce. W wielu pojedynczych pracach można odnaleźć takie połączenia. Warto tu może jeszcze wspomnieć o aktywności grupy „Wspólnota Leeeżeć", która nawiązuje swoją postawą do niegdysiejszych działań „Łodzi Kaliskiej".

12.

Każdy dzień może dziś przynieść nowe propozycje i nowe ważne dzieła. Polska sztuka wideo wkracza w okres, który obiecuje wiele interesujących doświadczeń. O ile transformacje społeczno-polityczne, które dotąd sprzyjały postępowi, nie zaczną działać przeciw niemu.

marzec 1994

JACEK FELCYN (1966–1992)

Rzeczy, rzeczy...

Izabella Gustowska

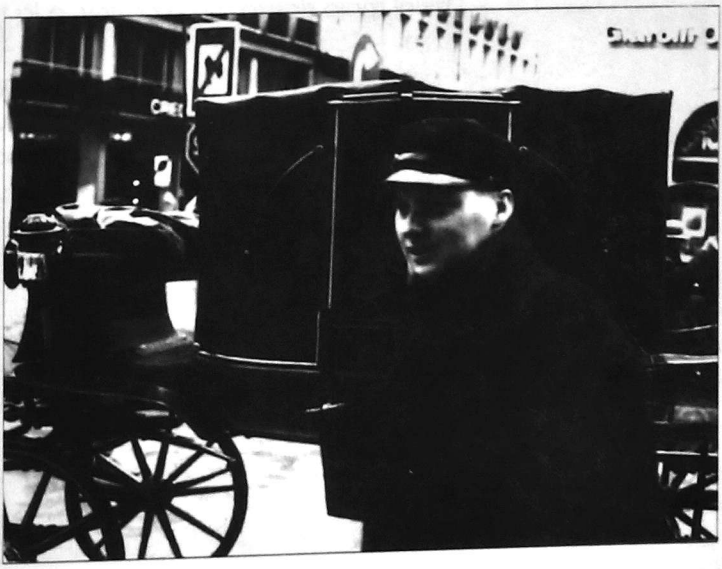
pilniki, progi, atlasy, gwoździe, kieliszki, służebne nam jak małomówni
niewolnicy, rzeczy ślepe, nadzwyczajnie dyskretne!
Trwać będą dalej, mimo nasze zapomnienie
nie dowiedzą się nigdy żeśmy poszli w cienie

(fragment wiersza „Rzeczy" Borgesa)

Tak to jest w życiu, że bliscy nam ludzie, a w końcu my sami przechodzimy na drugą stronę. Zostają po nas przedmioty, zapisane kartki, fotografie, filmy. W zapisie wideo umarli rozmawiają z nami, przepływają, są blisko z nami, a przecież tak naprawdę ich już nie ma.

W mojej pamięci pozostaje sylwetka Jacka, czarny długi płaszcz, czapka z daszkiem, ciężkie buty, w tym wszystkim ukryty człowiek, blady z odrastającymi blond włosami, z witalnym uśmiechem. Bo Jacek mimo swojej ciężkiej choroby był pełen witalności, siły, wiary w życie. Ta wiara była jednak obciążona doświadczeniem, dojrzałością, inteligentną ironią. Jacek był niewiarygodnie dojrzały w swoim stosunku do życia, do sztuki, był jakby pozbawiony złudzeń. Może dlatego w ostatnim okresie pracował tak wiele, a realizacje wideo miały w sobie coś spazmatycznego, może nawet histerycznego. Życie i sztuka stapiały się w jedno, zyskiwały nadto swoistą „nadprawdziwość", udzielającą się energetyczność i przeczucie wypowiedzi ostatecznej. Nie wiem, co powodowało, że trans, w który wprowadzał siebie, udzielał się innym. Miałam odczucie, że mam

do czynienia nie tylko z wyobraźnią, ale i fizycznością, która odrywa się od rzeczywistości, że mam do czynienia ze zjawiskiem, że jest to niezwykła erupcja talentu. Realizacje wideo, które widziałam w Galerii ON podczas „Sztuki Nieobecnej", przekonały mnie, że mam kontakt z osobowością niezwyczajną. Tak żarliwie wyrzucanych z siebie uczuć nie spotkałam od lat. A przecież była w tym myśl, przemyślana forma i rozpoznane medium. I nawet kiedy wiele miesięcy po śmierci Jacka oglądałam jego taśmy, odczucie, że mam do czynienia ze sztuką niezwykle silną i istotną, nie uległo osłabieniu. Pozostał jedynie żal, że talent tak wspaniały tak krótką miał swoją szansę.



Słowo o Felcynie

Marek K. Wasilewski

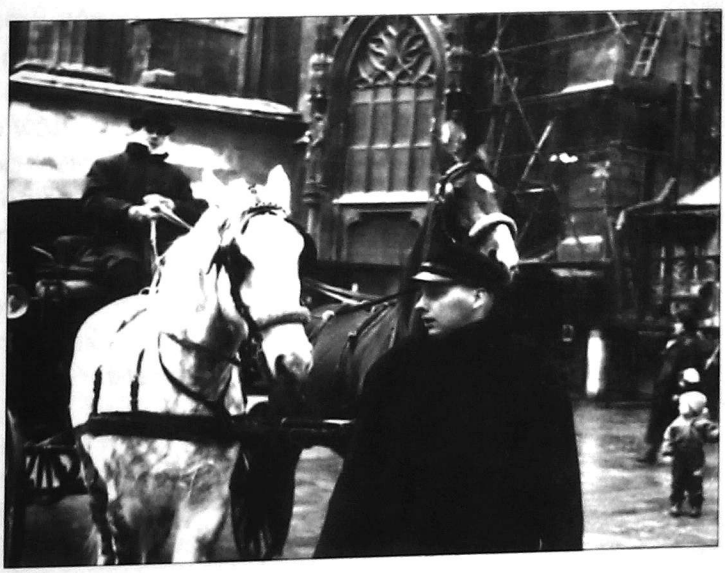
Siedzimy przy barze. Jacek bawi się butelką Żywca.
– Zostało mi sześć miesięcy życia – mówi, jak gdyby nic się nie stało, zaglądając do wnętrza butelki.
Milczę, bo nie wiem, co powiedzieć człowiekowi, który na moich oczach przesuwa się w inny wymiar, człowiekowi, dla którego domy i ulice miasta zamieniają się nagle w porażającą otchłań wszechświata.

Rozmawiamy z siedzącą obok dziewczyną. Jest samotna, zagubiona w mieście, do którego zawitała przejazdem.
– Dzisiaj moja siostra ma urodziny, a ja tu siedzę...
– Boże! – Jacek uśmiecha się gorzko – gdybyś wiedziała, jak bardzo chciałbym mieć brata albo siostrę!
Lekarze nie dają już żadnych szans, sytuację może odmienić tylko przeszczep szpiku kostnego od rodzeństwa. Wiadomość ta nie jest szokiem dla Felcyna. Jest jedynie potwierdzeniem wyroku, odpowiedzią na pytanie, które stawiał sobie od kilku lat, walcząc w nieopisanym cierpieniu z nieuleczalną chorobą.

Jacek wyciąga paczkę „Golden Americanów"
– Dobrze jest czasem zapalić, kiedy się nie pali – mówi, podając mi papierosa. Zaciągam się dymem. Ten trzeci czy czwarty papieros w moim życiu palę specjalnie dla Felcyna. Niech to będzie nasza fajka pokoju... to chyba wszystko, co mogę dla Ciebie zrobić...

Mówili mu, że idzie na skróty, że zbyt szybko chce zrobić to, na co nie odważyłby się niejeden w pełni ukształtowany artysta. Jak mogli nie zauważyć, że chce przegonić uciekające życie, że naprawdę nie ma czasu na spokojne dojrzewanie. Jego dorosłością było oblicze śmierci, choroba, cierpienie, pierwsze bolesne samodzielne kroki, pierwszy samodzielnie wypity łyk herbaty...

Mógłby powtórzyć za van Goghiem, którego tak bardzo lubił, że chciał, żeby mówić do niego czasem Wincent – „Wierzę, że jeśli stworzę jakieś prace, to nawet ze swymi błędami będą one miały w sobie jakieś własne życie, własną rację bytu"...
Pierwszą pasją Felcyna było malarstwo. Gniewne, ekspresyjne, bardzo osobiste. Rozbite abstrakcyjne kompozycje przetykane były niekiedy kamykami i ziarenkami słonecznika. Poprzez malarstwo wyrażał swój optymizm wobec życia i metafizyczny strach przed nieskończonością. Jego obrazy wewnętrznie sprzeczne, balansowały na granicy samozniszczenia i próby ocalenia, na granicy negacji i potwierdzenia tożsamości. Jest to też próba ucieczki. W poetyckim manifeście towarzyszącym pierwszej wystawie malarskiej pisał:



... Nie widać mojej twarzy
Wymknę się do kuchennej spiżarni
i będę wdychał głęboką woń melasy, goździków i cynamonu
I oto znów jestem w półśnie
i zastanawiam się, dlaczego nie chcą mi się domknąć palce
Przeciskają się przez listewki wietrznika
Lekki powiew nadlatuje znikąd

Nieskończoność, samotność, bojaźń. Sztuka filozoficzna jest ożywczym strumieniem, który pozwala zrozumieć miejsce i cel człowieka we wszechświecie. Niemożność poznania i subiektywna ekspresja bytu. Sztuka nie oddzielona od codziennego życia. Narkotyk i środek przeciwbólowy, który rozjaśnia umysł i wzmaga cierpienie do granic niemożliwości. Sztuka jest wyrazem bezsilności wobec świata. Felcyn wie, że jego choroba jest przede wszystkim chorobą duszy, chorobą cywilizacji, którą człowiek rozwinął kosztem samego siebie.

– „Gdy człowiek zaczął rozwijać swoje ekstensje, szczególnie swój język, narzędzia i instytucje, został złapany w sieć, oddzielił się od samego siebie i nie jest już zdolny kontrolować potworów, które sam stworzył".

Malarstwo już nie wystarcza. Pojawia się więc artystyczna książka, ilustrowane poetyckie druki. Felcyn wchodzi w przestrzeń instalacji i obiektu, odkrywa dla siebie sztukę dźwięku i możliwości kryjące się w realizacjach wideo. Jest jednym z najmłodszych uczestników prestiżowego festiwalu WRO. Sztuka daje mu szczęście, którego tak mało dane mu było zakosztować w życiu.
Nie poznałem jego ostatnich obrazów ani dziennika, który podobno prowadził. Kiedy widziałem go ostatni raz w szpitalu, siedział na krześle i z trudem pił herbatę.
Była ciepła wrześniowa noc. Felcyn zamknął oczy i wyszedł z pokoju...
A ja stoję po drugiej stronie świata, do którego tak wcześnie podążył, i ściskam w ręku kartkę, którą dał mi tamtego wieczoru przy barze, taki wiersz:

Jestem
niejestem
znikam
i to chyba wszystko...

Estetyka i... postmodernizm

Jacek Felcyn

Niebezpieczne zbliżenie do siebie filozofii i życia przynosi w efekcie natychmiastowe uśmiercenie filozofii, a w planie dalszym i samego życia... Nasuwa się pytanie, jak dalece „zewnętrzność" intelektualnej postawy obserwatora wpływa na tak skrajne opinie. Być może śmierć filozofii, a poprzez to pośrednio samego życia (nie do końca jest dla mnie jasnym, czy śmierć ta dotyczy „tylko" pewnej godności życia – a więc zachowania – mimo wszystko pewnego poziomu statusu moralno-intelektualno-ontologicznego. I ontologia jako umiejscowienie w bycie, i możliwość dokonania wyboru – kwestia wolności; determinizmu czy indeterminizmu, czy też jest to śmierć biologiczna?) jest śmiercią konieczną, by zaistniało nowe. Etyka, filozofia, kultura. Nowy człowiek i nowe życie. Koniec epoki, ale równocześnie jej przełom i początek...

W tej sytuacji być może lepiej jest nie pisać o postmodernizmie? Może lepiej (uczciwiej, bardziej autentycznie) jest milczeć albo pójść jeszcze dalej i zostać postmodernistą? I tutaj wyłania się bardzo istotny problem. Z filozoficznego punktu widzenia postmodernizm jest bodaj najbardziej radykalną próbą zerwania z tzw. „filozofią podmiotu", której historia począwszy od kartezjańskiego *cogito* współtworzy duchowe oblicze rzeczywistości...

Radykalną próbą zerwania z antropocentryzmem, racjonalizmem, obiektywizmem i w ogóle z tradycją europejską (filozoficzną zwłaszcza). Proces ten, negując filozofię podmiotu, a zwłaszcza tradycyjną zachodnią metafizykę, przekreśla tym samym (lub prawie przekreśla) możliwość konceptualizacji i obserwacji, z fizjologii rozumu wypływa szereg uogólnień, generalizacji i zniekształceń rzeczywistości postmodernizmu. Usiłuje być rozumiany za pomocą tych właśnie kategorii. Ze wszystkich stron doznaje bolesnej krytyki posługującej się w dużej mierze tym, przeciwko czemu mówi „nie", co jest mu obce, nienawistne i nieprawdziwe. Jeśliby termin postmodernizm odnieść do... całości kultury i sztuki, to okazuje się, że najbliższe jego istoty jest Lyotardowskie określenie go jako „stanu ducha". Istotą jest bowiem – a to odnosi się do całości kultury postmodernistycznej – rozchwianie związków poznającego podmiotu z jego dotychczasowym światem i wprowadzenie podmiotu w stan identyfikacyjnego kryzysu. Jest to kryzys pozytywny: ukazuje on, do jakiego stopnia dotychczasowy świat wyczerpał swe możliwości stanowienia sensu i że trzeba szukać nowych otwarć w kulturze. Wyczerpanie się etosu postępu, nowoczesności, awangardyzmu i związanego z nim intelektualizmu, rozkwit heterotopii, czyli szczególnego rodzaju nieporządku – wszystkie te współczynniki, przemiany są energią napędową kultury, która porzuca swe uprzednie wzory i nas także wzywa do pracy nad sobą...

Ujawniona zostaje tutaj dwutorowość procesu postmodernizmu, ale w myśl Heraklitejskiej metafory drogi ognia – jego przemian w przyrodzie: Kierunki są dwa, w górę i w dół, ale droga jest jedna.

Postmodernizm dokonuje się we wnętrzu podmiotu, a jednocześnie poprzez przemiany w psychice podmiotu rzutuje na jego otoczenie, powodując nową sytuację „bycia w świecie" i „bycia w kulturze".

Okazało się, że... język nie wskazuje poza siebie, „znaczące" nie odsyła do żadnego transcendentalnego „znaczonego", pryskają złudzenia co do sensotwórczej roli *homo sapiens*, a „rozpuszczenie" człowieka i rzeczywistości w języku znajduje w twórczości postmodernistów swój skrajny wyraz...

Anachronizmem stało się Wittgensteinowskie „pojęcie człowieka" jako niezbędne do uprawomocnienia „gier językowych", Lyotard wszem i wobec głosi, iż liczy się jedynie dynamika językowej gry (językowego sporu) oraz strategia nastawionego na konflikt dyskursu. I nic więcej. Czyżby sytuacja ta prowadziła tylko w stronę pantekstualizmu, co ze względu na totalne rozproszenie i pluralizm ośrodków dyspozycji językowej uniemożliwia dalsze panowanie logofono-centrycznej metafizyki, co w efekcie uniemożliwia wytworzenie się równego centrum władzy?
W kulturze bowiem odbija się to totalnym wyrzeczeniem się represyjności... skądkolwiek by wypływała i jakąkolwiek formę musiałaby przybrać...
Dotyczy to głównie uniwersalnej logiki funkcjonowania rozumu oraz zniewalającej praktyki językowej (najbardziej perfidnej, bo zawierającej ukryte źródła represji, a więc władzy, przez co „doświadczamy" totalnej depersonalizacji).
Jedyny ratunek w woli i wyobraźni. Stąd... wiecznotrwała utopia sztuki jako spełnienia człowieczeństwa oraz występowanie symbolu twórcy jako nadczłowieka...
Nie uważam sztuki (zwłaszcza postmodernistycznej) za utopię, a miejsce artysty wobec kultury – ludzkości jest szczególne i wyjątkowe, ale nie musi od razu prowadzić do określenia „nadczłowieka". Bo jest on zwłaszcza aż i tylko człowiekiem, przez którego powołane zostaje to, co duchowe (irracjonalne) – sublimacją dążeń, marzeń, obaw, pragnień i strachu, tego, co niemożliwe do nazwania, do końca nie poznane i tego wszystkiego, co można pomyśleć, mówiąc człowiek. I niekoniecznie pojęcie artysty musi być momentalnie kojarzone z czymś lepszym, koniecznie wyróżnianym i nagradzanym; artysta, jego artyzm, często bardzo dużo wymaga, okazuje się być bezwzględnym i bezlitosnym, jeżeli chodzi o cenę, jaką trzeba za niego zapłacić. O tym świadczy historia, życiorysy artystów nieraz zmieniające się w mękę, koszmar pełen niezrozumienia przez innych, wypełniony neurotycznym strachem przed możliwością niespełnienia, nieogarnięcia najistotniejszego, życiorysy zawierające schizofreniczną skazę, rozdwojenie wynikające z obcowania z tym, co niewysłowione, a tak istotne dla Ducha. Daleki jestem

od apologetyki tragizmu artystycznego, ale i tak się zdarza, że artysta balansuje na granicy szaleństwa, na granicy obszaru egzystencjalnie, zwyczajowo, kulturowo, społecznie akceptowanego.

W sztuce współczesnej i w lansującej ją kulturze znikają pojęcia wartości, konwencji czy tradycji, powstaje chaos, którym żelazną ręką rządzą prawa komercji i zysku. Przy czym rozpatruje się tutaj tylko skomercjalizowane, umasowione, wtórne oblicze postmodernizmu – prowadzi to do generalizacji. Myślę, że w dużej części postmodernizm tak traktowany jest wypadkową, pochodną tego, co wydarzyło się (i aktualnie marginesowo rozwija) w postaci sztuki alternatywnej (często, ale nie zawsze) korzeniami sięgającej przełomu lat 50./60./70. (teoria okresu postpoznawczego Dicka Higginsa), ale być może pierwszych symptomów należy doszukiwać się znacznie wcześniej.

W tym miejscu (sam nie wiem dlaczego) nasuwa się refleksja nad tak hołdowanym przez krytyków kryterium nowości, niepowtarzalności, oryginalności, dostrzegalnymi wpływami i podobieństwami, a co za tym idzie nieodłącznie w parze: sprzedajność, popularność itp. Krytyk jako źródło niepodważalnej słuszności interpretacyjnej dzieła sztuki, czy to w warstwie artystycznej, estetycznej, filozoficznej czy innych. Nieuzasadnione niczym przekonanie o prawomocności tych sądów, brak świeżości wypowiedzi – uporczywe (nieraz wręcz maniackie) korzystanie z raz opracowanych schematów weryfikujących, klasyfikujących i aksjologicznych (podział na generacje, pokolenia, szkoły itp.). Być może krytyka niezdolna jest do spontaniczności patrzenia, przełamywania wytartych schematów, twórczych a nie sztampowych wypowiedzi. Za wszelką cenę obiektywność, powaga, dystans i naukowość (?).

Skąd ten strach przed subiektywnością?

Może słuszniejsza i autentyczniejsza byłaby subiektywność postawy krytyka, traktowana jako punkt wyjścia w pracy krytycznej; od subiektywizmu przeżycia a później dopiero analizy, syntezy bardziej już obiektywnej (o ile coś może być bardziej lub mniej obiektywne). Bo również poprzez kondycję krytyki artystycznej sztuka daje o sobie znać. Wraz z upadkiem aksjologii modernizmu i jego aksjomatów część krytyki popadła w panikę (powodowaną w głównej mierze

relatywizmem estetycznym, pluralizmem i wszystkim tym, co znamionuje postmodernizm), wieszcząc rychły koniec sztuki, dekadencje i ostateczny upadek.
Postmodernizm żongluje różnymi konwencjami, nieraz przeciwstawiając je sobie. Jest w tym ironia i śmiech, groza, groteska i próba ogarnięcia dotychczasowej kultury, narodziny nowego i terapeutyka, profanacja i odreagowanie, wyzwolenie i wolność, dystans, subiektywizm, radykalizm, ale przede wszystkim przełom i zapowiedź... nowego. Zresztą, jak pisze Maria Gołaszewska... Pluralizmowi wartości odpowiada (...) z jednej strony zróżnicowanie osobowości człowieka, z drugiej zaś strony wielorakość i różnorodność zjawisk występujących w świecie...
Postmodernizm to także formalne wyciszenie, absolutne podporządkowanie środków idei, tyle że przeniesione na obszar życia. Próba zrównania sztuki z życiem, integracji. Stąd wyrasta pragnienie uczynienia z życia happeningu. To próba dokonania wielkiego, irracjonalnego (mistycznego) skoku w samo życie, w jego egzystencjalną istotę. Próba świadomego „poprawienia", „uaktualnienia" i zindywidualizowania miejsca po „wrzuceniu w byt".
Niezracjonalizowana obserwacja i klasyfikacja, filozofia podmiotu, ale filozofia zjednania z życiem, z bytem – usunięcie barier odgradzających człowieka od bytu i usunięcie ontologicznych rozdziałów, a poprzez to uwolnienie człowieka od jego metafizycznych rozpaczy, przejawiających się w budowaniu wciąż nowych i wciąż niewystarczających systemów i teorii. Próba uczynienia życia wolnym i uczynienia z życia czegoś więcej, czegoś lepszego, prawdziwszego. Mówi się w tym miejscu o śmierci filozofii, a w konsekwencji życia, spowodowanej zbytnim zbliżeniem do życia. Żeby tylko żadna ze stron nie miała racji! Bo... prawdziwa rewolucja w sztuce polegałaby na nowym sposobie bycia zjawisk artystycznych w życiu, a nie na posiadaniu jakości estetycznych przez dzieła sztuki... Przemiana ta wymagałaby zmiany dotychczasowego paradygmatu estetyki i filozofii sankcjonującej ostre podziały podmiotowo-przedmiotowe. Zastępuje się tutaj pojęcie „przedmiotowego" dzieła procesem twórczym. ...Sztuka okazuje się być w tym ujęciu tworem procesualnym, rozwijającym się w czasie i przestrzeni, którego bohaterem

numer jeden jest ruch i zmiana, a nie przedmiot. Nic więc dziwnego, że w swych najśmielszych dokonaniach rezygnuje nawet z określenia „sztuki", przekraczając jej granice. Estetyka tradycyjna nie jest przy tym w stanie w jakikolwiek sposób opisać i poddać analizie te działania... Estetyka zatem potrzebuje więc zniszczenia, po którym mogłaby odrodzić się na nowo. Rewolucji. Zmiany paradygmatu. Kategorią, która przy nadaniu jej właściwego sensu może rozsadzić tradycyjny gmach estetyki, ocalając jednocześnie to, co najcenniejsze, jest kategoria twórczości. Estetyka procesów twórczych bowiem nie wyjaśnia dzieł sztuki tak, jak to czyniła dotychczasowa estetyka, lecz je współtworzy. Dlatego estetyka taka istnieć może tylko immanentnie w akcie twórczym; istnieje wraz z nim oraz artykułuje się także poprzez ów akt. I... nie chodzi tu w ostatecznym rozrachunku o sztukę, ale o rozwój jednostki – rzeczywiście pełny i wszechstronny...

A więc unieważnienie sztuki?... W estetyce procesów twórczych, która wyrasta z dialektycznej negacji estetyki tradycyjnej, nie istnieje rozziew pomiędzy działaniem artystycznym a jego konceptualizacją...

Taka estetyka zakreśla krąg swojego urzeczywistniania, który pochłania zarówno estetykę, jak i to urzeczywistnienie, sprowadzając ją do stawania się samego procesu. Estetyka nie jest więc czymś stałym, danym na zawsze, lecz ciągle jest kształtowana od nowa w samym akcie kreacji. A w... perspektywie estetyki procesów twórczych pytanie o sztukę, poszukiwanie jej definicji i sensu samo staje się pewnym sposobem istnienia i przejawiania się sztuki...

Konceptualizacja zostaje pochłonięta poprzez ontologię procesu twórczego. Kontury załamują się, rozmazują, łączą ze sobą, znika jednoznaczność i określoność. Postmodernizm zdradził sam siebie komercjalizując się, ale zdrada nie do końca jest konsekwentna: umasowiony i skomercjalizowany nie podlega wierności, a przekształca się i penetruje coraz to nowe obszary znaczeniowe.

Wierny sobie objawia się w alternatywnych działaniach stosunkowo niezależnych artystów, niezależnych – niekomercyjnych galerii (Matts Gallery w Londynie), niezależnych grup artystycznych (Łódź Kaliska, Luxus, Totart). Być może jesteśmy świadkami kryzysu sztuki, być może nawet

zwiastującego upadek grożący tym działaniom wobec nacisków wielkich mechanizmów finansowo-handlowych. Egalitaryzm, społeczna izolacja sztuki jako sfery działań artystycznych dokonywanych nie na jednorodnym obszarze, ale raczej w obszarze wyznaczonym przez energetyczne bieguny pola będącego *continuum* tendencji rozwijających się we wszystkie (często przeciwne) kierunki (a może tylko energetycznie pulsujących wokół biegunów). Być może korelatem modernistycznego (odpowiednikiem dotychczasowego pojęcia awangardy w sensie tworzenia wartości nieutylitarnych, prekursorskich i... ryzykownych) staje się każdy artysta „niezależny" (niekomercyjny – brzmi to raczej mitologicznie) i jego twórczość? O sztuce nie decyduje ilość pieniędzy, powodzenie, sława, akceptacja ze strony krytyków czy społeczeństwa, mechanizmy galeryjne będące funkcją ich finansowych korzyści. To wszystko w znacznej mierze stymuluje i terroryzuje postmodernizm, ale nie sztukę niekomercyjną, która ogląda się tylko na siebie i sama dla siebie jest wyznacznikiem wartości.

Wydaje się, że jeżeli postmodernizm nie niesie ze sobą śmierci estetyki, tylko jej przebudowę od podstaw, to pewnego odniesienia teoretycznego można by doszukać się w pracach E. Souriau. Z zastrzeżeniem, iż przeciwstawne pary kategorii estetycznych: klasyczne, romantyczne i współczesne spełniać się mogą równocześnie, nie wykluczając się wzajemnie; postmodernizm wchłonął i wymieszał ze sobą te kategorie, podobnie jak zrobił to z klasycyzmem, modernizmem, romantyzmem. Na równych prawach obok siebie egzystują: piękno–groteskowość, wznosłość–komizm, tragizm–ładność, emfaza–ironia, patos–fantastyczność, dramatyczność–poetyckość, szlachetność–karykaturalność, wznosłość–satyryczność, liryczność–dowcip, heroizm–malowniczość, sceptycyzmw–dzięk, melodramatyczność–elegijność. Oczywiście można by mieć zastrzeżenia co do trafności zestawień poszczególnych kategorii w pary, wydaje się jednak, że wszystkie razem symultanicznie zbliżają estetykę do praktyki postmodernizmu, który pojęcie piękna poddał relatywizacji, subiektywizacji i procesualizacji. Aczkolwiek już A. Alison (1790) pisał, że piękno form całkowicie powstaje z kojarzenia, a R. Payne-Knighe, że zależy całkowicie od koja-

rzenia wyobrażeń (depends entirely upon the association of ideas) i każda rzecz może być piękna i każda może być brzydka, zależnie od tego, z czym ją kojarzymy („Analical Inquiry into the Principles of Taste", 1805).
A postmodernizm? Temat pozostający wciąż otwarty, obszerny, jakże kłopotliwy i niewygodny (niemożliwy?).
Nie istnieje prawda absolutna i nie ma absolutnych wartości (estetycznych). Wołajmy zatem za Beuysem o doskonalszą strukturę myślenia, odczuwania oraz woli, bo to one stanowią prawdziwe kryteria estetyczne.

maj 1991

Kronika

Galeria AT 1991–1994

1991

Joanna Adamczewska – 17.01.1991 – Acoustic books
Maria Szyszkowska – 18.01.1991 – odczyt
Książka i co dalej – aula PWSSP

59. Zbigniew Taszycki – 25.02.1991
60. Ryszard Ługowski – 8.04.1991 – Łzy mielonych obłoków
61. Barbara Sobańska – 6.05.1991 – Wino zostało wypite
62. Joanna Adamczewska – 28.10.1991 – Tristan
63. Sławomir Sobczak – 18.11.1991 – Mówione III
64. Tomasz Wilmański – 9.12.1991 – Chrząszcz brzmi w trzcinie

1992

65. Tilman Küntzel – 10.02.1992 – Czasem muszą to być czerwone usta, czasem muszą to być czerwone jabłka
66. Wojciech Łazarczyk – 24.02.1992 – rysunek
67. Wojciech Kujawski – 06.04.1992 – rzeźba
68. Jerzy Hejnowicz – 22.05.1992 – Figury; Joanna Adamczewska, Udo Idelberger, Jacek Jagielski, Mariusz Kruk, Wojciech Kujawski, Piotr Kurka, Hanna Łuczak, Ryszard Ługowski, Danuta Mączak, Ralf Samens, Otmar Sattel, Tadeusz Sobkowiak, Cezary Staniszewski, Waldemar Umiastowski, Tomasz Wilmański; „Przestrzeń a czas personalny", Galeria AT, 1982–1992, BWA Szczecin, 4.09.1992.
69. Andrzej Syska – 12.10.1992 – Ni mniej, ni więcej albo mniej więcej
70. Zbigniew Taszycki – 16.11.1992
71. Anna Tyczyńska – 7.12.1992 – Miejsce-1

1993

72. Marek Kijewski – 11.01.1993 – Some foreign powers, Some groups of terrorists, Some individual consternes
73. Waldemar Umiastowski – 22.01.1993

74. Piotr Kurka – 15.03.1993
75. Waldemar Petryk – 26.04.1993
76. Joanna Hoffmann – 4.10.1993 – Cisza niewielkich poDążeń
77. Hanna Łuczak – 2.11.1993 – Sieć
78. Ralf Samens – 22.11.1993
79. Mariusz Kruk – 6.12.1993

1994

80. Agata Michowska – 24.01.1994
81. Lise Kjaer – 7.02.1994 – Gdybym weszła w Twoją przestrzeń
Hanna Łuczak, Jacek Jagielski, Andrzej Syska, Tomasz Wilmański, BWA Wrocław, 25.02.1994
82. Leszek Knaflewski – 7.03.1994 – bez tytułu

Galeria ON 1991–1994

1991

14.11–20.11 Jerzy Hejnowicz „Rozmowy z martwą naturą" - instalacje
5.12–11.12 Sławomir Barcik „Na papierze"
12.12 Marek Jakuszewski „Dead Can Dance"

1992

9.01 Izolda Kiec – wieczór z poezją Zuzanny Ginczanki (w ramach cyklu „Inne słowo"; koncepcja Marek K. Wasilewski)
16–22.01 Agnieszka Błędowska, Katarzyna Jakuszewska „Ceramika"
23–29.01 Aldona Wiśniewska „Rysunek i słowo"
20–26.02 Marek Jakuszewski „366 magicznych dni"
27.02 Bolesław Kuźniak (wieczór autorski z cyklu „Inne słowo")
26.03–1.04 Sztuka Nieobecna (z udziałem ok. 40 artystów z kraju i zagranicy; realizacje w różnych częściach miasta; koncepcja całości Sławek Sobczak, Małgorzata Czaińska)
29.04–05.05 Jacek Felcyn „Rumble fish"
8–24.05 Obecność III (koncepcja Izabelli Gustowskiej, cykl wystaw w BWA, Muzeum Etnograficznym i Galerii ON; w Galerii ON – Anna Tyczyńska, Małgorzata Sufleta, Agata Michowska, Zuzanna Baranowska)
28.05–3.06 Alina Kus „Rysunki"
17–23.06 Alina Siejakowska-Chruszcz „Rysunki"
19–23.10 Aneta Fiołek „Przedmioty dla A"
20.11 Marek Wasilewski „lazurowa procesja" (wideoinstalacja)
10.12 Lucyna Winkel – „Most" (wideospektakl, premiera)
14–18.12 Sławek Sobczak „Jak rzeka"

1993

18–22.01	Przemysław Jasielski „instalacja dźwiękowa"
15–19.02	Małgorzata Ryńska „Dezinstalacja"
21–27.02	„Inna książka" (udział 17 artystów z całej Polski; koncepcja Marek Jakuszewski)
1–5.03	Joanna Hoffmann „W pomiędzy stronach"
8–12.03	Tomasz Wendland „Flagi"
19–25.03	Bevery Piersol „Instalacja"
29.03–2.04	Michael Kurzwelly „Zapraszam na herbatę"
01.04	Szymon Kantorski, Dariusz Sośnicki (wieczór autorski z cyklu „Inne słowo")
5–7.04	Małgorzata Czaińska „instalacja", -w... -przez... -za... -za... -przez... -w...
19–24.04	5 studentów Gertrude Moser-Wagner
26–30.04	Marek Jakuszewski „Podróże"
25.11–3.12	Maciej Mazur „Instalacja"
6–10.12	Sztuka Nieobecna II (30 artystów z całej Polski; koncepcja Sławek Sobczak, Małgorzata Czaińska)
14–20.12	Radosław Sławiński – instalacja

1994

17–21.01	Andrzej Dondajewski „Pion-Poziom"
27.01–2.02	Agnieszka Błędowska „Wznoszenie się i opadanie"
28.02–4.03	Sławomira Chorążyczewska
10–16.03	Małgorzata Czaińska „Fragmentaryczna"
08.3–15.04	Maigold Hodgehinson, Lynn Hewitt, Simon Streather „3"
21.04	Edward Fellows – performance
25–29.04	„Bez tytułu"
17.06	„Performances" – Agnieszka Balewska, Waldemar Bochniarz, Elżbieta Kalinowska, Anthea Nicholson, Waldemar Tatarczuk, Ewa Zarzycka
27.06–24.07	„Drobne narracje – 15 artystów na XV-lecie Galerii ON", BWA Poznań

Akademia Sztuk Pięknych
Biblioteka
Główna
w Poznaniu

ZESZYTY ARTYSTYCZNE (7)

© Copyright by Wydawnictwo PWSSP w Poznaniu

ISSN 1232–6682

Opracowanie redakcyjne: Marek K. Wasilewski

Projekt graficzny: Roman Starzyński

Skład i łamanie: Wydawnictwo OBSERWATOR, Poznań, ul. Grunwaldzka 158

Na okładce wykorzystano zdjęcie
wideo–instalacji Andrzeja Paruzela „Prostokąt" (1977)

Nr inw. 17696

Uniwersytet Artystyczny
w Poznaniu
Biblioteka Główna
Cz 213/1334
nr 7

UNIWERSYTET ARTYSTYCZNY
w POZNANIU
BIBLIOTEKA GŁÓWNA
BGCZ008560