



Małgorzata Jankowska

**WIDEO, WIDEO INSTALACJA,
WIDEO PERFORMANCE W POLSCE
W LATACH 1973–1994**

HISTORIA, ARTYŚCI, DZIEŁA

Wydawnictwo Neriton



W5152

11

MALGORZATA JANKOWSKA

**WIDEO, WIDEO INSTALACJA,
WIDEO PERFORMANCE W POLSCE
W LATACH 1973-1994**

HISTORIA, ARTYŚCI, DZIEŁA

WIDEO, WIDEO INSTALACJA,
WIDEO PERFORMANCE W POLSCE
W LATACH 1973-1994

HISTORIA, ARTYŚCI, DZIEŁA

Praca powstała w Zakładzie Historii Sztuki Nowoczesnej
na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu
Mikołaja Kopernika w Toruniu

Wydawnictwo Naukowe
Wrocław 2004

WIDED, WIDEB INSTALAJA,
WIDEB PERFORMANCE W POLICE
W LATACH 1973-1984

INSTALACJA, WIDEB, WIDEB

415032

11

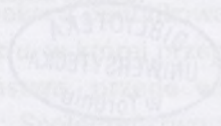
MAŁGORZATA JANKOWSKA

Wstęp

**VIDEO, VIDEO INSTALACJA,
VIDEO PERFORMANCE W POLSCE
W LATACH 1973–1994**

HISTORIA, ARTYŚCI, DZIEŁA

Praca powstała w Zakładzie Historii Sztuki Nowoczesnej
na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu
Mikołaja Kopernika w Toruniu



Wydawnictwo Neriton
Warszawa 2004

Redakcja i korekta:
Aleksandra Fuksiewicz

Indeks zestawiała:
Aleksandra Fuksiewicz

Opracowanie graficzne i projekt okładki:
Mariola Szcześniak

Na okładce:
KONGER w Galerii BWA w Krakowie, 1990, A. Tajber,
W. Kaźmierczak, M. Figiel, M. Krzyżanowski, Fot. P. Chawiński

© Copyright by Małgorzata Jankowska
© Copyright by Wydawnictwo Neriton

ISBN 83-8873-93-2

Tytuł dotowany przez
Komitet Badań Naukowych



873667

Wydawnictwo Neriton
Wydanie I – Warszawa 2004
Rynek Starego Miasta 29/31, 00-272 Warszawa
tel. 831-02-61 w. 26
www.neriton.apnet.pl, neriton@ihpan.edu.pl
Objętość 15,5 arkuszy wydawniczych
Nakład 400 egzemplarzy

W.w 26/04

Wstęp

Nie trzeba zgłębiać wiedzy psychologicznej, socjologicznej czy historycznej żeby stwierdzić, iż człowiek „żyje” obrazami i to obrazami, które w historii sztuki i kultury przyjmowały formę „ucieczki” od rzeczywistości, podejmując równocześnie trud reprezentacji (imitacji) jej ikonosfery. Przewidując niebezpieczeństwo, filozofowie już od czasów Platona starali się zmniejszyć naszą zależność od obrazów. Stan ten jednak konsekwentnie pogłębiał się przez kolejne wieki, by – w kilka lat po wynalezieniu aparatu fotograficznego – Ludwig A. Feuerbach, w przedmowie do drugiego wydania *O istocie chrześcijaństwa* stwierdził, iż jego epoka ceni bardziej „obraz niż rzecz, kopię niż oryginał, wyobrażenie niż rzeczywistość, pozór niż istotę”¹.

Ponad sto lat później Guy Debord opublikował książkę pod tytułem *Społeczeństwo Spektaklu*, w której przeprowadził krytykę nowoczesnego społeczeństwa, przede wszystkim pod względem rządzącej nim iluzji. Społeczeństwo funkcjonujące w powszechnym systemie produkcji zastępowało rzeczywistość obrazem, co miało przyczynić się do zmian w jej strukturze. Debord pisał: „[...] życie społeczeństw [...] zapowiada się jako

¹ G. Debord, *Społeczeństwo spektaklu*, Gdańsk 1998, s. 11. Pierwsze wydanie *Das Wesen des Christentums* miało miejsce w roku 1841.

gigantyczne nagromadzenie spektakli. Wszystko, co było dotąd przeżywane bezpośrednio, oddaliło się w przedstawienie"². W kilka lat po tej publikacji Jean Baudrillard ogłosił „śmierć rzeczywistości"³, co było, według niego, następstwem rozwoju technologii elektronicznych. W rezultacie, oznaczać miało zerwanie więzi pomiędzy obrazami medialnymi a rzeczywistością czy, inaczej mówiąc, pomiędzy rzeczywistością a jej obrazową imitacją. Stworzone przez filozofa pojęcie symulakrum odnosiło się do ostatecznej fazy ewolucji obrazów „wymancypowanych całkowicie spod władzy tego, co rzeczywiste"⁴.

Wybierając kilka tylko przykładów krytyki pod adresem obrazów, można stwierdzić, że wiele z nich znalazło potwierdzenie w czasach obecnych, chociaż współczesne społeczeństwo uznało obraz za jeden z niedołączonych elementów życia. Martin Heidegger twierdził, iż świat obrazu stał się obrazem, i to stanowi o istocie nowego wieku [der Neuzeit]⁵. Hans Belting, z kolei, wyraził konieczność powrotu do obrazu z perspektywy antropologicznego ich ujęcia w obszarze wzroku i artefaktu⁶.

Roli i znaczenia ruchomych obrazów nie sposób pominąć w rozważaniach o sztuce. Maryla Hopfinger pisała: „W drugiej połowie wieku typ kultury ma już charakter audiowizualny. Dzięki ewolucji języka filmowego i apogeum kina, a zwłaszcza dzięki rozwojowi i niezwyklej ekspansji telewizji powstały warunki dla przekształcenia typu kultury. O ile pierwsza połowa

² Ibidem.

³ J. Baudrillard mówił o świecie, w którym istnieją doskonałe kopie pozabawione oryginałów, obrazy obrazów obrazów. Patrz: J. Baudrillard, *The Ecstasy of Communication* [w:] *Postmodern Culture*, red. H. Foster, London 1999, s.132. Pierwsze wydanie, jako *The Anti-Aesthetic*, Port Townsend, USA 1983.

⁴ J. Baudrillard, *Procesja symulakrów*, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1996, s. 181.

⁵ M. Heidegger, *The Age of The World Picture*, [w:] *Electronic Culture. Technology and Visual Representation*, red. T. Druckey, New York 1996, s. 57.

⁶ Zob. H. Belting, *Obraz i jego media. Próba antropologiczna*, „Artium Questiones”, 2000, nr XI, s. 303–304.

wieku upłynęła na konkurencji pomiędzy elementami rysującego się nowego układu a oddziaływaniem kultury typu werbalnego, o tyle teraz przewaga praktyk i tekstów audiowizualnych stała się faktem kultury"⁷. Hopfinger poruszyła problem audiowizualności w wielu różnych aspektach, rozpoczynając od komunikacji społecznej, która została zdominowana przez „przekazy oparte na technikach rejestrujących i odtwarzających audiowizualne aspekty i wymiary świata oraz zachowań ludzi”⁸. Wśród przekazników autorka *Kultury audiowizualnej* wymieniła: film, telewizję, taśmę audio oraz wideo i, nieco później, komputer, chociaż każde z tych urządzeń ma własną historię, a tym samym odmienne struktury ontologiczne.

Genealogię wideo Vilém Flusser sytuował na linii: powierzchnia wody – szkło powiększające – mikroskop – teleskop⁹, co znalazło potwierdzenie w realizacjach i projektach powstających w ciągu czterdziestoletniej tradycji video art, również w Polsce. Tym bardziej zastanawia fakt, że obszar sztuki nowych mediów w Polsce nadal pozostaje najmniej poznana i niedookreślona dyscypliną artystyczną.

Na podstawie istniejącej literatury trudno zorientować się i określić, jaki był zasięg i oddziaływanie sztuki wideo w Polsce. Samo pojęcie „sztuka wideo” jest nieadekwatne do zjawisk, jakie miały miejsce w Polsce. Powinno się raczej mówić o sztuce intermedialnej i włączeniu techniki wideo w obszar sztuki. Lata siedemdziesiąte, a szczególnie nurt foto-mediów, który stanowił konceptualny początek „sztuki wideo”, nadal pozostaje nie rozpoznany, co pozwala sądzić, iż ten etap w polskiej sztuce nie był wystarczająco istotny dla jej ewolucji. W rzeczywistości zniknięcie z historii sztuki współczesnej nazwisk wielu artystów, m.in.: Ewy Partum, Lecha Mrożka, Jolanty Mar-

⁷ M. Hopfinger, *Kultura audiowizualna u progu XXI wieku*, Warszawa 1997, s. 17.

⁸ Ibidem.

⁹ V. Flusser, *Gest wideo*, [w:] *Pejzaże audiowizualne. Telewizja, wideo, komputer*, red. A. Gwóźdź, Kraków 1997, s. 232.

colli, Andrzeja Paruzela, Anny Kutery, Zdzisława Sosnowskiego i wielu innych, spowodowane było słabym zaangażowaniem krytyki w analizę ich twórczości i brakiem archiwizacji sztuki lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Sami artyści nie dbali o pozycję w środowisku, rzadko wprowadzając swoją twórczość w szerszy kontekst kulturowy. W jaki sposób było to możliwe, skoro pojęcie „kultura audiowizualna”, funkcjonujące już w połowie XX w., było w Polsce propagowane dopiero w połowie lat dziewięćdziesiątych?

Tej sytuacji nie mógł zmienić pojedynczy artykuł Urszuli Czartoryskiej „Sztuka video czy kultura video” (1975)¹⁰, w którym autorka opisywała przykłady wczesnych realizacji wideo na świecie, przywołując równocześnie głosy krytyki pod jej adresem. Fakt, że Polska sztuka wideo w tym czasie dopiero zaczęła pojawiać się na pokazach i przeglądach, nie powinien przeszkodzić w przygotowaniu bazy teoretycznej, która zapewniłaby jej rzetelną krytykę. Wysiłki artystów i kuratorów zaangażowanych w prezentację sztuki wideo, aż do lat dziewięćdziesiątych, zawieszono w pustce i pozbawiono odpowiedniego kontekstu oraz komentarza.

W roku 1976 odbyła się pierwsza impreza poświęcona sztuce wideo – *Video – Art*, zorganizowana przez lubelską galerię „Labirynt”. W wystawie udział wzięli: Antosz i Andzia (Stanisław Antosz i Katarzyna Hierowska), Kazimierz Bendkowski, Wojciech Bruszewski, Janusz Kołodrubiec, Anna Kutera, Romuald Kutera, Paweł Kwiek, Lech Mrozek, Andrzej Paruzel, Józef Robakowski i Ryszard Waśko. Wystawie towarzyszył folder, w którym zostały umieszczone teksty autorskie uczestniczących w festiwalu artystów lub opisy realizowanych przez nich projektów¹¹. Stąd wiemy np. że wideo stanowiło dla Mrozka fascynujące narzędzie, które „istniejąc stosunkowo krótko, nie spowo-

¹⁰ U. Czartoryska, *Sztuka video czy kultura video*, Biuletyn ZPAP, 1975, nr 4, s. 63.

¹¹ *Video – Art*, katalog, Galeria Sztuki LDK, Labirynt, 5 – 6 X 1976, Lublin 1976. Archiwum galerii Labirynt.

GALERIA SZTUKI LDK LABIRYNT

LUBLIN • RYNEK 8

VIDEO-ART • 5-6 X 1976

ANTOSZ I ANDZIA
KAZIMIERZ BENDKOWSKI
WOJCIECH BRUSZEWSKI
JANUSZ KOŁODRUBIEC
ANNA KUTERA
ROMUALD KUTERA
PAWEŁ KWIEK
LECH MROŻEK
ANDRZEJ PARUZEL
JOZEF ROBAKOWSKI
RYSZARD WAŚKO

1. Okładka druku festiwalu „Video Art”, Galeria Labirynt, Lublin 1975

dowało jeszcze zbanalizowania i wypaczenia sposobu jego użycia¹². Sytuację taką uważał artysta za godną ujawnienia i wykorzystania, dlatego włączył wideo w projekt *Relacje*, zestawiając nowe medium z filmem oraz fotografią. Przykładów tego typu gestów, włączających wideo w obszar kreacji artystycznej, było wiele, a determinacja i zafascynowanie nową techniką równie silne. Wielu artystów, chociaż z kilkuletnim opóźnieniem do tendencji sztuki światowej, podejmowało ciekawe, często nowatorskie problemy.

Krytyka lat osiemdziesiątych skierowała swoją uwagę na sztukę zaangażowaną politycznie, całkowicie pomijając sztuki medialne, chociaż w tej właśnie dekadzie rozpoczął się kolejny etap jej ewolucji. Punkt ciężkości, z zagadnień formalno-analitycznych został przesunięty na problemy narracji, metafory i krytyki, co spowodowane było zmianą podejścia do istoty me-

¹² Ibidem.

dium. Działania debiutujących w tym okresie Wojciecha Zamiary, Zbigniewa Libery, Jerzego Truszkowskiego, Barbary Konopki czy Krzysztofa Skarbka, nie zostały jednak usytuowane we właściwym nurcie nabierającej przyspieszenia sztuki multimedialnej. Rozładowanie sytuacji przyniósł pierwszy w Polsce festiwal „Wizualnych Realizacji Okołomuzycznych” (WRO, Wrocław, 1989)¹³, który stał się miejscem prezentacji, nawiązywania kontaktów oraz wymiany myśli między artystami. Nazwa festiwalu określała specyfikę sztuki mediów, na którą składały się równocześnie obraz i dźwięk, co wcześniej, w latach siedemdziesiątych, nie zostało dostatecznie podkreślone. Międzynarodowy kontekst festiwalu, regularnie ukazujące się festiwalowe publikacje oraz złożone z krytyków i artystów zagranicznych jury, gwarantowały polskiej sztuce wideo możliwość konfrontacji ze sztuką światową. Wraz ze zjawiskiem WRO, pojawiły się również artykuły dotyczące sztuki wideo, które w większości koncentrowały się na sztuce zachodniej, pomijając realizacje polskie.

Niniejsza publikacja jest próbą rozpoznania wybranych zagadnień związanych z obrazem wideo, zwrócenia uwagi na zmiany, jakie w obszarze tego typu działań dokonały się w okresie trzydziestu lat oraz wskazania sposobów użycia medium i, tam gdzie to możliwe, określenia jaką rolę pełniło ono w dziele sztuki. Użycie techniki wideo dla wielu artystów było, jak się wydaje, nie tylko okazją do skorzystania z nowego urządzenia, atrakcyjnego z uwagi na możliwości techniczne, ale przede wszystkim podstawą tworzenia nowego języka przekazu, złożonych narracji, budowaniem światów autonomicznych czy w końcu „wyzwoleniem ciała” – jak pisał o elektronicznych, mediach obrazowych Hans Belting – poprzez „odcieleśnione” obrazy¹⁴.

Pojęcie „sztuka wideo” i podział na odmiany: taśma, instalacja wideo i wideo performance, poprzedzone rozdziałem oma-

¹³ Po roku dziewięćdziesiątym organizatorzy WRO zmienili nazwę festiwalu na „Biennale Sztuki Mediów”, poszerzając zakres prezentowanych prac.

¹⁴ H. Belting, *op. cit.*, s. 298.

wiającym „fazę telewizyjną”, nie przesądzają o ich ostatecznej klasyfikacji czy o jednoznacznym przypisaniu dzieł wskazanej grupie. Tym, co łączy wybrane dzieła i postawy artystyczne, jest użycie w nich obrazu wideo – mówiąc ogólnie – wykorzystanie techniki VHS. Nie oznacza to jednak jednoznacznego powrotu do McLuhanowskiej teorii, według której medium to przedłużenie cielesnych organów i, jako takie, pełni najczęściej usługową rolę narzędzia podporządkowanego człowiekowi. Hans Belting określił rolę medium jako „medium-nośnika” czy „medium-gospodarza” obrazów, „których te ostatnie potrzebują, abyśmy mogli je widzieć”¹⁵. Wówczas należy pojmować media jako ciała obrazów, co w odniesieniu do wideo znacznie poszerza zakres interpretacji i ról, jakie pełni ono w dziele. Intermedialne praktyki pozwalają poprzez medium – wideo postrzegać inne media, i odwrotnie. W tym szczególnym spektaklu widz uczestniczy wraz z ciałem i całym zespołem doświadczeń cielesnych, jakich doznaje w procesie poznawania dzieła współczesnego. Ciało staje się „centrum nowej estetyki”, a ciągłe zakłócenia strumienia percepcji poprzez media, w tym obrazy wideo, „mają za zadanie zastąpienie pasywnej konsumpcji obrazów przez semantyczną koncentrację uwagi”¹⁶.

Wideo było więc używane zależnie od potrzeb i koncepcji artysty. Obraz, w formie zapętlonej projekcji, przybierał formę instalacji lub, w innym układzie, potrzebował multiplikacji poprzez wielokrotną transmisję na monitorach. Mógł też funkcjonować w układzie wielu elementów, zarówno jako materiał odtwarzany, jak i w połączeniu z bezpośrednią transmisją. Wideo było włączane do działań typu performance, akcji czy innego rodzaju sytuacji aranżowanych przed publicznością lub w zamkniętej przestrzeni studia. Tak więc historia wideo w Polsce to raczej historia indywidualnych postaw artystów oraz ich koncepcji sztuki niż ukonstytuowany kierunek czy dziedzina sztuki.

¹⁵ Ibidem, s. 308.

¹⁶ Ibidem, s. 317.

W publikacji omówione zostały wybrane prace w układzie typologicznym oraz zagadnienia, które pomocne były w rozpoznaniu ich istoty.

Rozdział pierwszy omawia „okres telewizyjny”, poprzedzający pojawienie się „sztuki wideo”, który to okres zwykle się w Polsce rozpoczyna od daty 1974, czyli od roku powstania zapisu *Język obrazowy* autorstwa Piotra Bernackiego i Wojciecha Bruszewskiego, chociaż pierwszą akcją, w której wykorzystano zapis elektroniczny była *Akcja telewizyjna* (lub *Obiektywna transmisja telewizyjna*) Warsztatu Formy Filmowej z roku 1973. Wczesny etap „sztuki wideo”, podobnie jak w sztuce zachodniej, rozwijał się w oparciu o telewizję, która zapewniała artystom nie tylko bazę sprzętową, ale stanowiła również przedmiot dyskusji i krytyki. W rozdziale zostały opisane przykłady działalności środowiska artystów nurtu foto-medialnego, które rozpoczynało od poszukiwań w obszarze fotografii i filmu, kontynuując te zainteresowania w drugiej połowie lat siedemdziesiątych w studiach telewizyjnych i, nieco później, sięgając po technikę wideo.

Rozdział drugi omawia dalsze etapy historii wideo, które w latach sześćdziesiątych, dzięki unowocześnieniu, stało się urządzeniem przystosowanym do indywidualnego użytku. Tym samym poszerzył się krąg artystów zainteresowanych nowym medium, pojawiły się problemy związane ze statusem taśmy jako nośnika dzieła sztuki, łączenia dyscyplin, poszukiwania i wprowadzania wideo w obszar innych mediów. Omówienie podjętych w ramach tego rozdziału zagadnień zostało zakończone na połowie lat dziewięćdziesiątych. Obszerny materiał badawczy oraz trudność, jaką sprawia sztuka wideo tamtej dekady wynika z faktu, iż nastąpił jej gwałtowny i dynamiczny rozwój. Specyfika i charakter wideo końca XX wieku, poszerzonego o możliwości komputera oraz wirtualną sieć, zostały w tekście jedynie zasygnalizowane, zapowiadając konieczność ich rozpoznania i analizy.

W rozdziałach trzecim i czwartym omówione zostały zagadnienia wideo instalacji oraz wideo performance, jak

i podstawowe informacje dotyczące sztuki instalacji i performance. Konsekwencją konceptualnych poszukiwań było pojawienie się hybrydalnych w formie działań, łączących w nowy „organizm” niezależne media i techniki. W tekście podjęta została próba rozpoznania zagadnień przestrzeni, ruchu, ciała oraz roli i funkcji, jaką obrazy wideo pełnią w konkretnych dziełach. Podobnie jak w poprzednim rozdziale, rozważania zostały zakończone na latach dziewięćdziesiątych, jedynie sygnalizując zmiany, które przyniosło to dziesięciolecie.

W każdym z rozdziałów znalazły się również informacje dotyczące historii i teorii dziedzin sztuki. Z uwagi na obszerność zagadnień, zostały one omówione jedynie fragmentarycznie, sygnalizując ich obecność, a tym samym konieczność dalszych badań i weryfikacji. Historyczne wskazówki były jednak konieczne dla omówienia i analizy wybranych dzieł i pomocne przy próbie odpowiedzi na pytania dotyczące istoty medium, sposobów, w jaki artyści wprowadzali wideo w obszar swojej twórczości, roli i znaczenia tego medium w ich twórczości. Zagadnienia, które nie zostały w tekście podjęte lub były jedynie sygnalizowane, znalazły swoją kontynuację w wywiadach z artystami znajdujących się w aneksie do niniejszej publikacji. Uzupełnieniem całości jest kalendarium obejmujące spis prac wideo z lat 1973–1994.

Zadaniem pracy *Wideo, wideo instalacja, wideo performance w Polsce* było rozpoznanie, jak również przypomnienie istotnych faktów z historii sztuki medialnej w Polsce. Poszerzony kontekst, w jakim proponuję omawiać „sztukę wideo”, w pewnej części pokrywa się z tendencjami krytyki zachodniej, która oprócz analizy samego dzieła w jej sensie formalnym, koncentruje się również na ontologicznych uwarunkowaniach medium. Takie rozumienie wideo pomaga włączyć jego strukturę w ciąg historii sztuki oraz odnaleźć w niej miejsce dla tak ulotnego, a jednocześnie energetycznego zjawiska, jakim jest ruchomy obraz.

Rozdział I

TV jako medium sztuki. Geneza sztuki wideo

Kreacyjny kontekst telewizji

Telewizja jako fakt zarówno historyczny, jak i kulturowy poprzedziła zjawisko nazwane *video art*. Skomplikowany, bo obejmujący trzy etapy, telewizyjny system funkcjonowania oparty na zasadach produkcji–transmisji–repcji znacznie wyprzedził doznania poznawcze, informacyjne i estetyczne oferowane przez kino i radio. Atrakcyjność medium wynikała z jego struktury, łączącej obraz i dźwięk w dowolne konfiguracje. TV, za pośrednictwem muzyki, literatury, grafiki czy fotografii, „przemawiała” wieloma językami, nie starając się jednak ich zastępować. Wspomagała te dyscypliny, rozwijając własny język, polegający na sobie tylko właściwym systemie komunikacji¹. Była

¹ Pierwsze prace badawcze nad przekazem telewizyjnym przeprowadzono pod koniec lat trzydziestych, a pierwszy kompletny „zespół aparatury studyjnej” został uruchomiony w 1949 r., by po blisko trzydziestu latach telewizja komercyjna stała się jednym z najsilniej oddziałujących środków przekazu. Pierwsze transmisje telewizyjne miały miejsce w Wielkiej Brytanii (1926) i Stanach Zjednoczonych (1928). W okresie międzywojennym, poza Wielką Brytanią, profesjonalne studia telewizyjne i stacje nadające program w systemie telewizji elektronicznej powstały także we Francji (1935), Niemczech (1935), ZSRR (1937). W Polsce pierwsze transmisje telewizyjne miały miejsce w 1954 roku. Zob. R. Bartoszcze, L. Słupek, *Telewizja – dobro kultury czy element rynku. Transformacje telewizji publicznej w krajach Unii Europejskiej*, Rzeszów 2001, s.10.

również uzupełnieniem świata rzeczywistego, nie posiadając przy tym własnej rzeczywistości. Nowe medium miało zdolność przekraczania geograficznych i kulturowych granic, utrzymując jednak w polu widzenia jedynie przestrzenie wybrane. Gene Youngblood pisał: „telewizja jest oprogramowaniem świata”, ma bowiem zdolność kolekcjonowania i prezentowania wielu różnorodnych informacji „bezpośrednio” przed oczyma widzów, pozwalając im uwierzyć, że świat skurczył się do rozmiarów ekranu². Oferując iluzję pokonania czasu i przestrzeni, telewizja dawała widzom prawo decyzji o uczestniczeniu w tym „świecie” oraz o stopniu zaangażowania w jego odbiór. Otwartość telewizji na widza była jednak pozorna, komunikacja przebiegała w jednym kierunku, a widz zmuszony był pobierać niezliczoną ilość informacji, zdany na własny system obronny. Ta zależność zmuszała go do nieustannego rewidowania własnych wyobrażeń i doświadczeń budowanych za sprawą przekazu telewizyjnego. Rosnąca ich liczba spowodowała, iż wyobrażenia stawały się coraz bardziej ulotne, a telewidzowie przeżywali informacje równie mocno i autentycznie, jak szybko byli w stanie o nich zapomnieć. Fenomen telewizji podzielił świat krytyki na dwie części: tych, którzy upatrywali w niej narzędzie władzy i manipulacji, taniej rozrywki i upadku „kultury wysokiej” oraz tych, którzy wierzyli, że telewizja rozpoczyna nowy etap w historii ludzkości. Z jednej strony, przypisywano jej funkcję „instytucji kultury”³, z drugiej zaś, widziano w niej narzędzie manipulacji władz⁴. Pytania, czy TV zdolna jest kreować swoje

² G. Youngblood, *Expanded Cinema*, London 1970, s. 78.

³ W wywiadzie przeprowadzonym dla „Ekranu” Bronisław Gołębiowski, ówczesny dziekan Wydziału Dziennikarstwa i Nauk Politycznych Uniwersytetu Warszawskiego, powiedział: „Telewizja staje się coraz bardziej instytucją kultury i w tym upatruję jej perspektywę [...] Chodzi o instytucję kultury politycznej, kultury języka i kultury intelektualnej, kultury społecznej, współżycia, obyczaju i rozrywki, wreszcie kultury artystycznej.”, zob. *Telewizja Instytucją Kultury Narodowej*, „Ekran”, 1977, nr 11, s. 3.

⁴ W środowisku zachodnim w latach sześćdziesiątych głoszono hasła kontestujące telewizję jako „ideological state apparatus”, który jak pisał Krzysztof

własne, oryginalne wartości, czy istnieje odrębna „sztuka telewizyjna” lub choćby specyficzna „twórczość telewizyjna”, stawiali zarówno krytycy, socjologowie i filozofowie, jak i sami artyści. Jean Baudrillard twierdził, że „telewizja stała się ostatecznym oraz doskonałym obiektem nowej ery – nasze własne ciała i otaczający nas świat stały się kontrolowanym ekranem”⁵. Niestety, ekranem niezdolnym, jak twierdził krytyk, do „refleksyjnej transcendencji”, którą to właściwość posiadają lustro i scena. Umiejętność, podstawową jak dotąd dla dziedzin psychologii i kultury, wyparła bezrefleksyjna, gładka powierzchnia ekranu. Francuski socjolog i filozof pisał: „Coś się zmieniło i Faustowski, Prometeuszowski (być może Edypowy) okres produkcji i konsumpcji ustąpił miejsca proteinowej erze sieci, narcystycznej i zmiennej erze połączeń, kontaktów, bliskości, sprzężenia zwrotnego, wszechobecności interfejsów, które towarzyszą światu komunikacji”⁶.

W rzeczywistości bowiem, to co nazywamy telewizją nie jest wyłącznie pudełkiem, czy meblem, którego ekran niektórzy nazywają „oknem do wyglądanania”, ale przede wszystkim skomplikowanym systemem, telematycznym przekaznikiem o wielkiej sile oddziaływania. Uczestnicząc w telewizyjnym spektaklu, widz jest w stanie uwierzyć, że świat, a raczej „władza bycia światem” skondensowana w odbiorniku TV, jest w jego rękach, a udział w nim zależy od jego upodobań i woli. Oglądanie staje się w tym układzie spoglądaniem, bierny odbiór dzięki zappingowi⁷ inter-

T. Toeplitz, odgrywał w systemach kapitalistycznych identyczną, „choć bardziej wyrafinowaną rolę represyjną, co political state apparatus, czyli po prostu aparat władzy”, zob. K.T. Toeplitz, *Szkice edynburskie, czyli system telewizji*, Warszawa 1979, s. 7.

⁵ J. Baudrillard, *The Ecstasy of Communication*, [w:] *Postmodern Culture*, ed. H. Foster, London 1999, s. 127.

⁶ Ibidem.

⁷ Zapping – czynność wykonywana przez widzów podczas oglądania telewizji, polegająca na przelączaniu, przy pomocy pilota kanałów, zob. D. Chateau, *Efekt zappingu*, [w:] *Pejzaże audiowizualne. Telewizja, wideo, komputer*, red. A. Gwóźdź, Kraków 1997, s.153.

aktywnym uczestnictwem, a czas rzeczywisty i „czas ekranowy” dzieją się równocześnie. Gene Youngblood pisał: „Telewizja jest ziemskim superego. Przedłuża człowieka w ekologiczne biosfery przez 24 godziny na dobę. Wychodząc na zewnątrz, telewizja odkrywa nowe rozmiary przestrzeni wewnętrznych, nowe aspekty ludzkiej percepcji oraz jej rezultaty”⁸. Wynika z tego, że obecność telewizji w codziennym życiu należałoby rozumieć jako obecność twórczą, a telewizji nadać rangę obserwatora świata zewnętrznego, który organizuje naszą codzienność, pozostawiając nam rolę nieuważnych i chaotycznie chwytających informacje obserwatorów. Bardziej dobitnie określił ten stan Vito Acconci twierdząc, że telewizja jest rodzajem choroby naszych czasów, w których telewizja stała się medium dominującym, a człowiek został w nim „zamieniony” i „zastąpiony” przez to, co widzi. Artysta pisał: „Telewizja jest próbą poprzedzającą etap, w którym człowiek nie będzie już dłużej potrzebował ciała”, funkcjonując jako „ekran – symulacja samego siebie”⁹.

Innym problemem stanowiącym przedmiot dyskusji była rola telewizji w rozwoju kultury oraz sama telewizja jako zjawisko kulturowe. Alvin Toffler twierdził, że cywilizacja „trzeciej fali” opierać się będzie na informacji i wyobraźni, ale nie masowej, bo przekazywanej za pośrednictwem „odmasowionych środków przekazu”, które umożliwią odbiór indywidualny i różnorodny¹⁰. Dlatego też nie zaliczał do zjawisk kultury ani telewizji, ani innych wytworów produkcji masowej¹¹. Amerykański kulturolog Ellis Cashmore stwierdził, iż „telewizja dzisiaj jest kulturą,

⁸ G. Youngblood, *op. cit.*, s. 79.

⁹ V. Acconci, *Television, Furniture and Sculpture: The Room with the American View*, [w:] *Illuminating Video. An essential Guide to Video Art*, ed. D. Hall, S. Jo Fifer, New York 1990, s. 126.

¹⁰ Toffler przewidywał jednak, iż miejsce telewizji (mass mediów) zajmie „indi-video”, „system komunikacji nie masowej, który w szczytowej fazie rozwoju osiągnie kształt programu telewizyjnego, każdorazowo adresowanego bezpośrednio do indywidualnego odbiorcy”, zob. A. Toffler, *Trzecia fala*, Warszawa 2001, s. 250, 529.

¹¹ A. Toffler, *Culture Consumers*, New York 1973, s. 10.

wyraża wszak i upowszechnia rozliczne fakty kulturowe, jak i sama w swej globalności tworzy kulturę"¹². John Fiske uznał TV za „towa kulturowy”¹³. Horacy M. Newcomb oraz Paul M. Hirsch interpretowali telewizję jako model współczesnego systemu komunikacji, który zbliża się ku „rytualnym” modelom komunikacji. Na podstawie analizy telewizyjnych przekazów, badacze starali się dowiedzieć, iż telewizja spełnia rolę forum kultury¹⁴. Według nich, w skomplikowanej i złożonej kulturze współczesnej, jedynie bogaty i różnorodny „tekst telewizyjny” jest w stanie pozyskać masową widownię, natomiast „faktura” przedstawianych na ekranie obrazów „harmonizuje z naszym potocznym doświadczeniem”¹⁵. Chodziło zapewne o różnorodność i równoczesność istnienia obok siebie komunikatów: słownego i wizualnego. Marshall McLuhan, nazywając telewizję „bojaźliwym olbrzymem” pisał, że zrewolucjonizuje ona kulturę, podsuwając widzom nowy typ percepcji oparty na połączeniu przeróżnych wrażeń zmysłowych, łącząc je w jednolitą wyobraźnię słuchowo-wzrokową. Twierdził on, że telewizja przyczyni się do powrotu nowego typu wspólnoty ogólnoludzkiej, do „globalnej wioski”, co warunkuje tym samym przemiany umysłowości społeczeństw obcujących z telewizją. Przemiany te miały zmierzać do zerwania z „myśleniem linearnym”, które nie sprawdza się w potoku informacji przekazywanych na zasadzie mozaiki¹⁶ i wymusza na widzu szybszą ich absorpcję i weryfikację. W tej sytuacji McLuhan widział początek kultury elektronicznej, „alinearnej” i „prelogicznej”.

Do tych wypowiedzi można by dołączyć wypowiedzi gloryfikujące lub krytykujące zjawisko telewizji, takich bowiem nie

¹² Cyt. za: W. Godzic, *Telewizja jako kultura*, Kraków 1999, s. 11.

¹³ Ibidem.

¹⁴ H.M. Newcomb, P.M. Hirsch, *Telewizja jako Forum kultury*, [w:] *Pejzaże audiowizualne...*, s. 91. Tekst został po raz pierwszy opublikowany w „Quarterly Review of Film Studies” w roku 1983.

¹⁵ Ibidem, s. 106.

¹⁶ M. McLuhan, *Wybór pism*, Warszawa 1975.

zabrakło w drugiej dekadzie XX w. Faktem jest jednak, iż niezależnie od skutków, jakie mogło wywołać „nadużywanie” telewizji, medium to pełniło rolę „bazy danych”, przybliżając nieosiągalne dla ludzi obszary i miejsca. Rudolf Arnheim, który w roku 1935 opisywał fenomen nie rozpoznanego jeszcze zjawiska, jakim była telewizja, pisał: „Po raz pierwszy w historii ludzkich dążeń do zrozumienia świata możemy oglądać równoczesność bezpośrednio, a nie jak dotychczas w formie kolejno następujących po sobie wydarzeń. Nie krępują nas już nasze powolne ciała i krótkowzroczne oczy. Zaczynamy uświadamiać sobie, że miejsce, w którym się znajdujemy, jest jednym z wielu – stajemy się skromniejsi, mniej egocentryczni”¹⁷. Zaraz po tych słowach krytyk i teoretyk filmu pisał: „Telewizja jest nową, ciężką próbą naszej mądrości. Nowy środek wyrazowy wzbogaci nas, jeśli potrafimy go opanować. Ale może również uspić nasze umysły”¹⁸.

Dwadzieścia lat po opublikowaniu tekstów Arnheima, telewizja stała się nie tylko przedmiotem szeroko rozumianej rozrywki, ale również medium służącym artystom. Telewizja stanowiła dla nich wyzwanie, była nowym narzędziem, które należało poznać, szybko przekształcającym się w środek wyrazu ułatwiający komunikację. Arnheim pisał, iż telewizja będzie końcowym projektem stuletniego rozwoju, który „od ogniska obozowego, jarmarku i areny doprowadził nas do osamotnionego odbiorcy dzisiejszych widowisk”¹⁹. Artyści jednak, podobnie jak kulturologi i filozofowie, zaczęli wykorzystywać telewizję na wiele różnych sposobów, począwszy więc od wczesnych lat sześćdziesiątych stała się ona: przestrzenią integracji (Manifest Telewizyjny spacialistów), medium kreacji artystycznej (Nam June Paik, Dan Graham), przedłużeniem centralnego układu nerwowego (Loren Sears), obiektem (Tom Wesselman,

¹⁷ R. Arnheim, *Film jako sztuka*, Warszawa 1961, s. 150.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*, s. 152.

Richard Hamilton, Joseph Beuys, Wolf Vostell) oraz materia-
łem i systemem rekonstrukcji i ponownej interpretacji (Nam
June Paik, Dara Birnbaum, Martha Rosler, Peper Tiger), czy
wreszcie sposobem na niezależną produkcję telewizyjną (Ulrike
Rosenbach, Mercel Odenbach, grupa „Darmstadt” i „YAM”)²⁰.
Telewizja była również przekaźnikiem służącym komunikacji,
obiektem o charakterze muzealnym, urządzeniem do przetwa-
rzania danych lub narzędziem bezpośredniej rejestracji i trans-
misji obrazów, ale również przedmiotem krytyki (Joseph Beuys,
Cesar, Wolf Vostell, Richard Serra, Wolf Kahlen, Günter Uecker).
Etap fascynacji telewizją jako zjawiskiem kulturowym i pop-
kulturowym zaowocował wystawami prezentującymi jej moż-
liwości jako medium artystycznego. Z ważniejszych wymienić
należy: „TV as a Creative Medium” w Howard Wise Gallery
w Nowym Jorku (1969), „The Machine as Seen at the End of
the Mechanical Age” w The Museum of Modern Art (1968)
oraz „Vision and Television” w Rose Art Museum w Wealtham
(1970).

Telewizja jako instytucja brała również czynny udział w bu-
dowaniu własnego wizerunku przemysłu kreatywnego i otwar-
tego na nowe propozycje. W latach pięćdziesiątych w Wielkiej
Brytanii rozpoczęły się emisje programów o sztuce, w tym rów-
nież programów „na żywo”. Stacja BBC od roku 1958 emitowa-
ła magazyn kulturalny „Monitor”, którego jedną z serii był
program „The Artist Speaks” przybliżający sylwetki artystów
oraz ich twórczość²¹. W miarę rozwoju nowych stacji tele-
wizyjnych poszerzała się świadomość zarówno twórców, jak

²⁰ W latach siedemdziesiątych w Niemczech artyści i grupy podejmowali
działania w ramach gloszonego hasła „Zrób własną telewizję” („Make Your
own TV”). Wiele materiałów, filmów wideo i niezależnych produkcji, np. zre-
alizowana przez członków grupy „YAM” („Video, Audio, Media Group”), zo-
stało zaprezentowanych podczas wystawy „Documenta 6”, która w dużej mie-
rze była dedykowana dokumentacji – „Media Documente”.

²¹ Stacja BBC2 transmitowała od 1966 program „Canvas”, a od roku 1976
program o charakterze eksperymentalnym „Arena”.

i odbiorców, a telewizja stawała się „polem otwartym” również dla sztuki eksperymentującej. W roku 1971 BBC Scotland, jako pierwsza brytyjska telewizja wyemitowała program poświęcony sztuce mediów. Był to „Seven TV Pieces” Davida Halla²². W Stanach Zjednoczonych w roku 1968 laboratorium National Education Television wyprodukowało program złożony z eksperymentalnych realizacji wideo sześciu artystów, wśród których znaleźli się m.in. Allan Kaprow, Nam June Paik, Otto Piene. Inny projekt, którego pomysłodawcą był Nam June Paik, otrzymał nazwę *The Medium Is the Medium* (parafraza „The medium is the message” M. McLuhana) i został wyprodukowany przez WGBH-TV w Bostonie²³. Ośrodek ten stał się miejscem realizacji wielu projektów oraz centrum niezależnej produkcji telewizyjnej. W roku 1972 w niemieckiej telewizji pojawił się cykl programów prowadzonych przez Gerry Schuma. W ramach jego „Video Gallery” prezentowano dokumentacje wideo poświęcone sztuce konceptualnej, głównie artystów związanych z Land Art²⁴.

Telewizja – ikona kultury masowej XX w. – poddana została wielu próbom; była palona, zakopywana, pozbawiono ją funkcji nośnika informacji i rozrywki, kondensując jej obrazy do horyzontalnej linii, by w końcu odebrać i to, pozostawiając jedynie pudło, bezużyteczny mebel, przedmiot zdegradowany i odrzu-

²² Z artystów współpracujących ze stacjami telewizyjnymi wymienić można, m.in.: S. VanDerBeeka, G. Snowa, B. Naumana, D. Grahama.

²³ Stacja telewizyjna WGBH w roku 1970 wyemitowała na żywo program „Video Commune”. Jego autorzy: Nam June Paik i Ahuya Abe po raz pierwszy wykorzystali prototyp „video syntezatora” do manipulacji materiałem emitowanym z taśmy i nagrywanym w studio. Zniekształcone i miksowane za jego pośrednictwem obrazy pojawiały się przy „akompaniamencie” muzyki The Beatles.

²⁴ W telewizyjnej galerii Schuma wyemitowano m.in.: *Land Art* (1969) oraz *Identifications* (1970). Do prezentacji własnych dokumentacji akcji i działań byli zaproszeni m.in. R. Long, B. Flanagan, K. Arnatt. Monografia dotycząca działalności Schuma, zob. Ch. Fricke „*Dies alles Herzchen wird einmal dir gehören*”: *Die Fernsehgalerie Gerry Schum 1968 - 1970 und die Produktionen der Videogalerie Schum 1970-1973*, Frankfurt a.M. [u.a.]: Lang, 1996.

cony. Kulminacją etapu fascynacji artystów telewizją było przedstawienie przez firmę Sony przenośnego zestawu wideo Portapak pod koniec lat sześćdziesiątych. W roku 1964 Nam June Paik, jako pierwszy artysta, zakupił kamerę wideo, system, który pozwolił na niezależną od telewizji produkcję i transmisję ruchomych obrazów.

Telewizja w Polsce. Sztuka i krytyka

W roku 1952 Doświadczalna Stacja Telewizyjna Instytutu Łączności rozpoczęła emisję półgodzinnego programu, nadawanego raz w tygodniu. Dwa lata później instytucja przekształciła się w Doświadczalny Ośrodek Telewizyjny, a w roku 1956 otwarty został Warszawski Ośrodek Telewizyjny. Programy transmitowane były „na żywo”, czyli bezpośrednio z jednej z trzech istniejących „kieszeni” (rodzaj studia o uproszczonej budowie). W roku 1958 Telewizja Polska rozpoczęła emisję ogólnokrajową. Z dużym powodzeniem funkcjonowały programy kulturalno-oświatowe, m.in. „Studio 63”, „Kino krótkich filmów”, „Na Wielkim Ekranie” czy „Pegaz”²⁵. Od roku 1957 prof. Jan Białostocki prowadził audycje z cyklu „Jak patrzeć na dzieło sztuki”, które wznowiono po przerwie, w roku 1962, pod nazwą „Ogniwa dziejów kultury”. Jacek Fuksiewicz, podsumowując historię telewizji w Polsce do roku 1981 pisał, że w skali rocznej na obu kanałach nadawczych emitowanych było 8700 programów, z czego połowa to programy artystyczne²⁶. Autor publikacji wspomina m.in. program „Sam na Sam”, w którym zaproszeni goście, w tym również artyści, odpowiadali na py-

²⁵ Programy emitowane były również ze stacji regionalnych, np. program „Studio 63” emitowany był z Wrocławia. Program dotyczył zagadnień teatru „ale pojmowanego inaczej”, miał charakter doświadczalny i „twórczy”; „Kino krótkich filmów” i „Na Wielkim Ekranie” poświęcone były zagadnieniom filmu animowanego oraz filmom fabularnym.

²⁶ J. Fuksiewicz, *Film i telewizja w Polsce*, Warszawa 1981, s. 182.



2. „Konger”: A. Tajber, W. Kaźmierczak, M. Figiel, M. Krzyżanowski, Wrocław, 1990

tania widzów, które wg. Fuksiewicza „bywały nieraz ostre i zaczepne i dotyczyły spraw leżących na styku twórcy – jego odbiorcy. Pytających interesowała filozofia twórcy, kwestie masowości i elitarności sztuki, awangarda i tradycja, domagali się objaśnienia stosowanych przez niego środków artystycznych oraz przedstawienia jego poglądów na różne aktualne problemy i zjawiska”²⁷. Autor wspomina również całodzienny blok programowy nadawany co dwa tygodnie „Tylko w niedzielę”, na który składały się różnorodne programy, filmy i reportaże poświęcone problematyce kulturalnej oraz inne, specjalizujące się w konkretnych dziedzinach muzyki, literatury, tańca i filmu. Już od połowy lat pięćdziesiątych działały ośrodki studyjne (telewizje regionalne) w siedmiu miastach wojewódzkich: Łodzi, Gdańsku, Krakowie, Katowicach, Poznaniu, Szczecinie i Wrocławiu, które realizowały programy autorskie²⁸. Właśnie

²⁷ Ibidem, s.192.

²⁸ Program drugi TVP został uruchomiony w 1970 r., a w roku następnym rozpoczęto emisję kolorowego programu na obu kanałach w systemie SECAM (jedyne wybrane programy). Program drugi był skierowany do odbiorców o sprecyzowanych zainteresowaniach. Przeważały w nim audycje

te ośrodki podjęły współpracę z artystami nie tylko w ramach programów kulturalnych, ale i pomocy przy realizacji autorskich projektów artystycznych. Z najważniejszych wymienić należy realizację projektów: Jana S. Wojciechowskiego, Pawła Kwieka, Zofii Kulik i Przemysława Kwieka (TVP Warszawa, 1973), Wojciecha Bruszewskiego (TVP Warszawa, 1974), Jolanty Marcolli (TVP Łódź, 1975), Jadwigi i Jacka Singerów (TVP Katowice, 1978). Wszyscy wymienieni artyści, rozpoczynając współpracę z ośrodkami telewizyjnymi, zainteresowani byli eksperymentami filmowymi lub też wykorzystywali to medium jako narzędzie lub jeden ze środków wyrazu.

Problem wpływu środków masowego komunikowania na przemianę plastyki podjęła Bożenna Stokłosa, przypisując mass mediom ważną funkcję w szeroko pojmowanym procesie kształtowania się współczesnej kultury artystycznej. Za jedną z najistotniejszych przesłanek tego zjawiska Stokłosa uznała „pragnienie pozyskania dla sztuki odbiorców nawykłych do korzystania z przekazów audiowizualnych i «konsumujących» głównie treści przekazywane za pomocą mass mediów”; przekazy te proponowała autorka traktować jako „próbę odzyskania przez sztukę względnie pełnej komunikatywności w skali makrospołecznej”²⁹. Taki sposób myślenia o przekazywanych technicznych zwrócił również uwagę artystów na medium jako środek przekazu, ale i narzędzie umożliwiające kreowanie nowych postaw artystycznych oraz nowej estetyki. Jak pisała Stokłosa, plastycy oraz „zbuntowani profesjonaliści” „proponowali rozmaite alternatywne sposoby organizacji materiału audiowizualnego.[...] Programowo też budowali komunikaty niespójne, atakujące odbiorcę zróżnicowanym zespołem bodźców wizualnych czy wizualno-audiowizualnych”³⁰. I rzeczywiście, akcje te-

specjalistyczne z dziedzin: polityki i ekonomii, teatru i plastyki, muzyki oraz programy edukacyjne.

²⁹ B. Stokłosa, *Wpływ środków masowego komunikowania na przemianę plastyki*, „Przekazy i Opinie”, 1981, nr 2, s. 23.

³⁰ Ibidem, s. 31.

lewizyjne Kulik, Kwieka i Wojciechowskiego, Bruszewskiego, Marcolii czy Singerów pozbawione były linearnie rozwijającej się struktury charakteryzującej dzieła plastyczne czy nawet filmowe. Realizacje miały raczej charakter luźnych „działań” lub „sytuacji” omawianych wcześniej, jednak nie reżyserowanych, a jedynie korygowanych w miarę rozwoju sytuacji. Projekty telewizyjne przybierały formę spontanicznych, czasowych akcji, które łączyły w sobie: czas, przestrzeń, ruch, tworzenie konkretnych form, przekaz, bezpośrednią transmisję, reprodukcję. Telewizja służyła jako sposób reprodukcji aranżowanych „sytuacji”, zapis idei artystycznych, sposób rozwiązywania problemów formalnych, a pod koniec lat siedemdziesiątych i w latach osiemdziesiątych, również jako przedmiot krytyki systemu politycznego i kulturowego oraz preferowanych przez nie wartości etycznych i estetycznych³¹.

Zainteresowaniu artystów telewizją towarzyszyły głosy krytyki na temat obecności i roli telewizji w kulturze oraz jej podobieństw i różnic w odniesieniu do sztuki. Aleksander Kumor pisał, iż twórczość telewizyjna spełnia stare marzenia konstruktywistów, aby sztuka nie była tylko luksusowym dodatkiem do życia, lecz aby je współtworzyła kształtując oblicze współczesnego świata³². Autor pisał, iż telewizja pokonuje przestrzenie, „bo jakby powiedział McLuhan przedłuży nasze zmysły, pozwala obcować z rzeczywistością niedostępną naszemu bezpośredniemu doświadczeniu zmysłowemu”³³. Jednocześnie podkreślał, że jest

³¹ Na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych władze PRL zwróciły uwagę na fakt, że oddziaływanie telewizji obejmuje znaczny obszar kraju; tym samym uznały, że może ona odgrywać ważną funkcję opiniotwórczą i zaczęły wykorzystywać ją do celów ideologicznych i propagandowych. Restrykcje polityczne objęły programy publicystyczne i informacyjne, w niewielkim zaś stopniu programy artystyczne, dzięki czemu w latach siedemdziesiątych wyprodukowano wiele seriali TV, spektakli, programów rozrywkowych i muzycznych, zob. F. Skwierawski, *Telewizja w Polsce*, [w:] *Prasa, radio, telewizja. zarys dziejów*, red. D. Grzelewska, Warszawa 1999.

³² A. Kumor, *Telewizja – percepcja – wychowanie*, Warszawa 1973, s. 280–281.

³³ *Ibidem*, s. 147.

ona czymś więcej niż tylko przekaznikiem, jej rola bowiem nie sprowadza się wyłącznie do biernego przekazywania informacji, ale pod wpływem „inicjatywy twórczej” telewizja staje się swoistym środkiem artystycznego wyrazu. Kumor zwrócił również uwagę na fakt, iż telewizja w sposób najpełniejszy spełnia postulat homogenizacji, czyli łączenia w obrębie kultury masowej form „artystycznych” z „nieartystycznymi”, czy inaczej – „elementów wyższego poziomu kulturowego i mieszania ich z elementami niższych poziomów”³⁴. Marcin Czerwiński pisał, iż dzięki telewizji „rozszerzyły się możliwości poznawcze”³⁵. Mniej entuzjastycznie pisał o telewizji Krzysztof T. Toeplitz: „Telewizja, podobnie jak prasa lub radio, jest raczej środkiem przekazu niż sztuką. Niemniej jednak nawet jako środek przekazu niesie ona ze sobą znacznie większe nasilenie zjawisk artystycznych niż prasa i radio”³⁶. Podobnych lub skrajnie odmiennych głosów można by przywołać znacznie więcej, jednak nie one są przedmiotem badań, a miały na celu jedynie zwrócić uwagę na „fakt telewizji”, który przyciągnął uwagę artystów zafascynowanych możliwościami sterowania potężną machiną telewizyjną, wykorzystaniem jej możliwości technicznych oraz siłą oddziaływania na widzów. Elementy te znacznie wyprzedzały efektywność pracy z kamerą filmową, którą do tej pory wykorzystywało wielu z wymienionych artystów. I chociaż oba media stanowią odmienne zastosowanie takiego samego systemu znakowania, czyli komunikacji obrazowej, to telewizja zdawała się mieć znacznie więcej do zaoferowania niż film.

Okres fascynacji artystów telewizją był stosunkowo krótki, technikę telewizyjną zastąpiła technika wideo, łatwiejsza i efektywniejsza w użyciu, produkcji i transmisji, przede wszystkim jednak niezależna od oficjalnych wpływów, instytucji, dodatko-

³⁴ A. Kumor, *Telewizja. Teoria. Percepcja. Wychowanie*, Warszawa 1976, s. 279; zob. również A. Kumor, *Radio. Telewizja. Edukacja*, Warszawa 1986.

³⁵ M. Czerwiński, *Telewizja wobec kultury*, Warszawa 1973, s. 125.

³⁶ K.T. Toeplitz, *Potok wizualny i styl*, [w:] *Plastyka telewizyjna*, red. Z. Kaszyński, Warszawa 1969, s. 15.

wych urządzeń i ludzi. Zanim jednak pojawiła się technika wideo, nastąpił etap adaptacji „bojaźliwego olbrzyma” do celów artystycznych.

TV footage

Epoka „trzeciej fali”, opisana przez Alvina Tofflera, to zbiór wielu niezależnych, lecz wzajemnie oddziałujących na siebie zjawisk, które pojawiły się mniej więcej w połowie XX w. Jednym z nich była masowa produkcja oraz konsumpcja zarówno przedmiotów, jak i obrazów, które zaczęły pełnić w tym układzie rolę towaru. Struktura obu opierała się na zmiennej i czasowej formule, która w przypadku przedmiotów odnosiła się do formy, zaś w przypadku obrazu do manipulacji i łatwej reprodukcji materiału wyjściowego. Towary szybko znikające z powszechnego użycia zastępowane były nowymi, zanim jeszcze przyzwyczajenia i upodobania konsumentów i odbiorców mogły wyraźnie się określić. Zjawisko „jednorazowości” oraz szybkiego przepływu informacji, funkcjonujące dzięki systemom produkcji oraz mass mediów, nie tylko zmieniły model życia jednostki, ale również możliwości postrzegania i percepcji rzeczywistości. Telewizja odegrała w tym układzie znaczącą rolę. Jako przekaźnik informacji, stała się dla wielu źródłem schematów zachowań, norm estetycznych, a często i etycznych. Przekazywane za jej pośrednictwem obrazy rzeczywistości były w istocie jedynie odbiciem, „cieniem” tej rzeczywistości, bowiem hybrydyczna mozaika obrazów płynących z ekranu przypominała bardziej przedmiot rozrywki czy banał. Wielość pokazywanych światów, łączonych ze sobą w zaskakujących układach, prowadziła do trywializacji rzeczywistych problemów, a informacja stała się jednorazowym produktem, który po użyciu należało wyrzucić. Alvin Toffler pisał o „społeczeństwie wyrzucającym rzeczy”, ale to samo społeczeństwo potrafiło równie łatwo pozbywać się ze swojej świadomości obrazów wojen i bólu poka-

zywanych przez telewizję. Tak więc świat obrazów, który z jednej strony stał się „naszym” światem, z drugiej, zamienił się w cmentarzysko, a raczej śmietnisko obrazów ludzkich tragedii.

Fakt ten zwrócił uwagę artystów krytycznie nastawionych do telewizji jako medium działającego na zasadzie „zbiorowej świadomości”. Artyści reagowali stosując zasadę zwalczania wroga jego własną bronią. Ten sposób wykorzystało wielu z nich, jak np. Nam June Paik, który stwierdził, że nadszedł czas aby odeprzeć atak telewizji³⁷. W myśl tej zasady, artyści Fluxusu „polemizowali” z telewizją komercyjną. Joseph Beuys, w akcji *Filz TV*, zasłonił ekran telewizora filcem, a sam zaopatrzył się w rękawice bokserskie, jakby w obronie przed napływem informacji. Te, które docierały do niego z niekompletnego odbiornika wyrzucał z siebie boksując swoją twarz³⁸. Wolf Vostell podjął ten sam problem już w 1954 roku, rozpoczynając cykl działań o nazwie „de-collage art” lub „decomposition art”. W roku 1963 wystawił pracę, która składała się z 6 zepsutych odbiorników telewizyjnych, a kilka lat później zaprezentował pracę *21 projectors* (1967), w obu starając się, aby monitory otaczały widzów lub działały na zasadzie kumulacji, co miało sugerować obraz współczesnego społeczeństwa opanowanego przez mass media, głównie telewizję. Ten sposób miał się równocześnie okazać jedynym, który gwarantował kontakt i w rezultacie współpracę z widzami. Z kolei Wolf Kahlen wmontował w ekran telewizora lustro (*Lustro-TV*, 1969/77), tak aby na ekranie telewizora można było zobaczyć tylko samego siebie. Artysta unicestwił w ten sposób iluzję, jakoby TV była „oknem na świat”. We wszystkich tych przypadkach telewizor służył jako przedmiot, fetysz XX w., który poddany manipulacji stawał się przedmiotem krytyki.

³⁷ Cyt. za G. Younglood, *op. cit.*, s. 302.

³⁸ Akcja *Filz TV* została zarejestrowana przez Gerry Schuma w roku 1970, jako fragment programu telewizyjnego, dla którego swoje projekty zrealizowało 20 artystów z 6 krajów, zob. C. Harrison, *Art on TV*, „Studio International”, 1971, no. 1, s. 32.

Obok tego rodzaju działań, które rozpatrywać można zarówno w kategoriach rzeźby, jak i performance, pojawił się inny sposób demistyfikacji roli medium w kształtowaniu zbiorowej świadomości odbiorców. Atak na telewizję, a raczej na to, co było przez nią reprezentowane, nastąpił za sprawą samych obrazów telewizyjnych. Nowoczesność, która nakazywała wyrzucać i zapominać to, co transmitowane, za pośrednictwem zjawiska nazwanego TV footage, a szerzej „found footage”, otrzymywała swoje obrazy z powrotem. Obrazy te powtórnie przerabiano i zestawiano ze sobą w taki sposób, aby efekt końcowy stanowił nową wartość semantyczną i „estetyczną”. W przypadku TV footage był to rodzaj „estetyki odzysku”, second handu obrazu odtwarzanego. Z udostępnianej przez TV masy przemieszanych informacji artyści wybierali te najistotniejsze, by ponownie je zestawić, umożliwiając powstanie nowego przekazu. Piotr Krajewski pisał: „found footage to jedna z najbardziej anarchistycznych, radykalnych, niezależnych, artystowskich, ale i krytycznych, twórczych praktyk filmowych”³⁹. Zjawisko dotyczyło zarówno filmu eksperymentalnego, jak i telewizji. Obie dyscypliny dostarczały artystom gotowych materiałów, które, wyjęte z pierwotnej struktury, otrzymywały nowe znaczenia lub wydobywano te, które były w nich ukryte. Już w roku 1963 Wolf Vostell zrealizował film *Sun in Your Head*, w którym wykorzystał obrazy telewizyjne, układając je w nowe sekwencje, a w roku 1969 w filmie *Vietnam* wykorzystał materiały transmitowane przez programy informacyjne różnych stacji telewizyjnych dotyczące wojny w Wietnamie. Nam June Paik w roku 1965 na sprężenie Portapak zrealizował pięć-minutowe wideo poddając „ręcznej” manipulacji „tv footage” z wystąpienia burmistrza Nowego Jorku Johna V. Lindsay. W 1967 powstał *McLuhan Caged*, wideo na bazie zarejestrowanego z TV programu z udziałem M. McLuhana.

³⁹ P. Krajewski, *Found footage*, [w:] *WRO'99 Międzynarowe Biennale Mediów*, kat., Wrocław 1999, s. 148.

W przeciwieństwie do telewizji, artyści wykorzystujący w swoich realizacjach materiał telewizyjny zatrzymywali uwagę widzów na jednym temacie, a zestawiając obrazy w ciągu intensyfikowali przekaz. W Wielkiej Brytanii we wczesnych latach osiemdziesiątych młodzi artyści działający indywidualnie lub w grupach, Georg Barber, Duevet Brothers czy Guerilla Tapes, wykorzystywali do tzw. „scratch video” informacje transmitowane przez telewizję. Materiał podstawowy do nowych produkcji stanowiły urywki wystąpień polityków, m.in. Margaret Thatcher lub Ronalda Reagana oraz informacje dotyczące wojska oraz działań o charakterze wojennym. Ważnym elementem produkcji był montaż, zwolnienia, przyspieszenia, powtórzenia oraz muzyka rockowa, która służyła za komentarz lub uzupełniała obraz⁴⁰.

Wykorzystanie obrazów telewizyjnych pozwoliło artystom zajmować stanowisko względem aktualnych wydarzeń oraz samego „faktu telewizyjnego”. Po pierwsze, przekaz telewizyjny z założenia był nośnikiem informacji zależnych od obowiązujących układów politycznych, dlatego manipulacja tym przekazem stała się bronią już nie tylko w rękach instytucji telewizji, ale również władzy. Po drugie, tajemnica i zainteresowanie, które towarzyszyły telewizji, mogły być porównywane do stanu zbiorowej hipnozy lub ogólnospołecznej fascynacji. Upowszechnienie się telewizji zwróciło uwagę krytyki na niebezpieczeństwa, jakie niosło ze sobą nowe medium, tj. dekoncentracja i zobojętnienie widza spowodowane znaczną ilością przekazywanych informacji, podatność na manipulacje pod wpływem kontroli telewizji przez państwo, pauperyzacja programów za sprawą walki o masowego odbiorcę itp. W niektórych państwach, m.in. w Niemczech, uznano telewizję za „rozrywkę niższego rzędu”,

⁴⁰ Realizacje typu „scratch video” zaprezentowane zostały na Edinburgh Television Festival (1985). Wywarło to wpływ na dalszy rozwój technik telewizyjnych, szczególnie w przypadku reklamy oraz programów promocyjnych, zob. A.L. Rees, *A History of Experimental Film and Video. From the Canonical Avant-Garde to Contemporary British Practice*, London 1999, s. 96.

a ten, „kto miał dobre zdanie o sobie i swoim wykształceniu, ten nie oglądał telewizji albo nie przyznawał się do tego publicznie”⁴¹. Deklaracje tego typu składano w wielu krajach, chociaż statystyki pokazywały zgoła odmienne postawy. W Polsce, z racji ograniczonej liczby odbiorników oraz ograniczonego czasu transmisji programów, telewizja odegrała ważną rolę nie tylko kulturalną, ale i społeczną. Dowodem tego, jeżeli wierzyć Kronice Filmowej z lat sześćdziesiątych, były obrazki wydłużonych ulic i parków, co miało być powodowane rozpoczęciem emisji programu telewizyjnego. Tak więc TV, określana mianem „bojaźliwego olbrzyma” lub „wielkiego brata”, spełniała rolę nie tylko informacyjną, edukacyjną czy rozrywkową, ale też integracyjną w znaczeniu socjo-społecznym oraz agitacyjno-indoktrynacyjną w sensie politycznym.

Okres od połowy lat siedemdziesiątych i lata osiemdziesiąte były szczególnie trudne dla polskiej sztuki. Restrykcje polityczne, nadzór władz i państw „sojuszniczych” zmusiły artystów do działalności opozycyjnej. Telewizja jako instytucja państwowa stała się narzędziem w rękach polityków, przeciwko czemu protestowali członkowie Solidarności propagując hasła „TV kłamie” lub „Dość kłamsTV”⁴². Do protestu dołączyli artyści, którzy w różnego rodzaju działaniach, wystąpieniach i interwencjach manifestowali swoją postawę, wykorzystując w tym celu programy telewizyjne odbierane na żywo, poddawali dalszej obróbce rejestrowane bezpośrednio z ekranu TV fragmenty programów lub negowali „fakt telewizyjny”, traktując odbiornik jako obiekt, który można dowolnie wykorzystywać. Found footage pozwalał zaistnieć obrazom, tworząc świat autonomiczny i spełniając tym samym Baudrillardowską tezę o ostatecznej fazie ich ewolucji „obrazów wyemancypowanych całkowicie

⁴¹ W. Herzogenrath, *Rzeźba wideo w Niemczech po 1963 roku*, [w:] *Rzeźba wideo w Niemczech po 1963 roku*, kat. wyst. Zachęta, Warszawa 1996, s. 18.

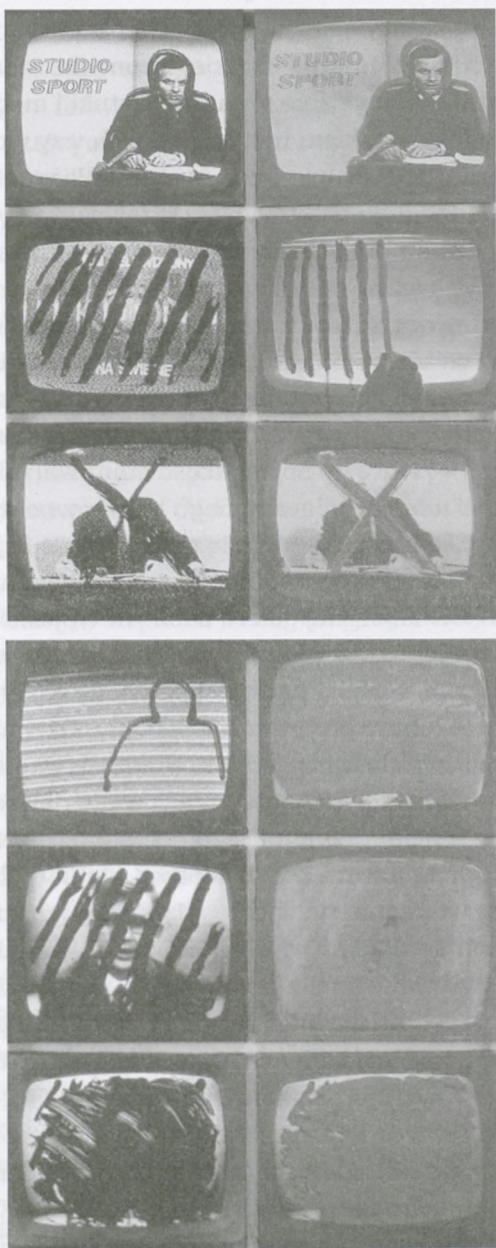
⁴² J. Maziariski, *Telewizja w czasach PRL 1952–1985*, [w:] *Nowe Media w Polsce w XX wieku*, red. R. Gluza, Poznań 1991, s. 170.

spod władzy tego, co rzeczywiste"⁴³. Korzystając z obrazów raz już zarejestrowanych, tym samym takich, które utraciły narzuconą im wcześniej rolę „obiektywnej reprezentacji rzeczywistości”, artyści modelowali nowe konstrukty znaczeniowe wykorzystując found footage, gesty i schematy wykorzystywane w TV jako elementy kształtowania nowych struktur obrazowych i pojęciowych, autonomicznych wobec rzeczywistości medialnej.

Twórczość Ewy Partum od połowy lat sześćdziesiątych ukierunkowana była na poszukiwania konceptualne. Począwszy od wczesnych wystaw: w warszawskiej Galerii Współczesnej (1970), akcji *Legalność Przestrzeni* w otwartej przestrzeni miasta (Łódź 1971) oraz działań w ramach „Poezji Aktywnej”, artystka poszukiwała języka wypowiedzi adekwatnego do stawianych problemów. Korzystała z różnego rodzaju mediów i form: fotografii, filmu, akcji i działań na żywo, interwencji⁴⁴. W roku 1976 zrealizowała akcję *Drawing TV*, której celem była dekonstrukcja obrazu telewizyjnego. Realizacja składała się z filmu (16 mm), cyklu 12 rysunków, fotografii oraz tekstu teoretycznego. Film i fotografie były zapisem działań artystki, a ich celem – wskazanie kontrastu między sztuką a rzeczywistością oraz sztuką a techniką. Wykorzystując ekran monitora, na którym transmitowane były programy informacyjne i publicystyczne, Ewa Partum „zatrzymywała” w kadrze pojawiające się postacie, obrysowując je flamastrem. Kierowała uwagę widzów na relacje między nimi, rysując strzałki komunikacyjne, czy też negocjowała ich obecność na ekranie, skreślając i malując zakłócenia identyczne z tymi, które pojawiały się w zepsutych odbiornikach TV. Nawarstwiające się maski – rysunki traciły swą aktualność wraz ze zmieniającymi się obrazami, podkreślając równocześnie ulotność działań artystycznych i ich autonomicz-

⁴³ J. Baudrillard, *Procesja Symulaków*, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1996, s. 181.

⁴⁴ Zob. *Gedankenakt ist ein Kunstakt – Ewa Partum. Retrospektive 1965–2001*, red. A. Stepken, Badischer Kunstverein Karlsruhe, (In Kooperation mit Nationalmuseum, Warschau), 2001/2002.



3. (?) Ewa Partum, Drawing TV, 1976

ność względem rzeczywistości medialnej. Subwersywna strategia działania na gotowym obrazie stanowiła rodzaj dialogu między różnymi ontologicznie światami: sztuki i mediów, z których pierwszy jest wynikiem indywidualnych, czy wręcz intymnych działań artysty, drugi – zbiorowym kolażem indagowanym przez władze lub struktury zarządzające.

Sens tego działania, jak mówiła artystka, wynikał z jej krytycznej postawy wobec rzeczywistości, w tym również wobec „świata telewizyjnego”, w którym TV jest „gumą do żucia dla oka”. Dopiero wykorzystanie technicznych usterek i tworzenie własnych „prac” na ekranie telewizora, obserwowanie ich oraz rejestracja – notacje artystyczne dokonywane na rzeczywistości telewizyjnej – tworzyły nową jakość emitowanych informacji. „Niszczenie” obrazu telewizyjnego było równocześnie tworzeniem na jego strukturze – ekranie nowej sytuacji ujawniającej się pomiędzy rzeczywistością a konceptualną ideą artystki.

W roku 1977 w lubelskiej galerii Labirynt Wojciech Bruszewski zrealizował akcję *Transmisja*, wykorzystując do tego odbiornik TV. Przed publicznością został ustawiony mały telewizor, transmitujący aktualny program telewizyjny. Dźwięk towarzyszący obrazowi był słyszany jedynie przez artystę siedzącego obok monitora. Bruszewski powtarzał na głos słyszane przez słuchawki sekwencje, przejmując rolę spikera, czy raczej głośnika, który „przepuszcza dźwięk przez siebie”. Dla artysty ważny był fakt włączenia się w obieg działającej maszyny, przejęcie jej funkcji i działanie według jej zasad, wzbogacając je własnym doświadczeniem i obecnością. Aranżowane przez Bruszewskiego sytuacje stanowiły coś w rodzaju „pułapek na rzeczywistość”, czy inaczej „na to, co istnieje”. Artysta pisał: „To, co istnieje - istnieje poza mną na zewnątrz. To, co istnieje - jest sądem o tym, co istnieje. Sąd jest czynnikiem presji kultury. To co istnieje jest konwencją. Pułapki zastawiam [...] tam, gdzie funkcjonują środki przekazu. Proceder ten wykonywany systematycznie prowadzi w wyniku do destrukcji konwencji [...] to co istnieje jest energią potencjalnej destrukcji tego co

istnieje"⁴⁵. W roku 1979 powstały dwie prace o podobnej konstrukcji. Obie bazowały na dźwięku generowanym z odbiornika TV. Były to *Telewizyjna kura* i *Muzyka telewizyjna*. Pierwsza – to obiekt, który składał się z fotorezystora i głośnika sprzężonego z odbiornikiem TV. Czujnik zainstalowany na monitorze i połączony z głośnikiem umieszczonym w blaszanej puszcze reagował na światło emitowane przez zmieniające się obrazy telewizyjne. „Pobierane” w ten sposób informacje były zamieniane na dźwięki, które do złudzenia przypominały gdakanie kury lub odgłos odpustowej zabawki. Uzyskane pod wpływem emisji światła z obrazu dźwięki były rodzajem nowego języka opisującego rzeczywistość wizualną. W drugiej pracy – zatytułowanej *Muzyka telewizyjna* artysta wykorzystał trzy czujniki, instalując je na ekranie TV. Oryginalny system dźwięku odbiornika zastąpił spreparowany przez artystę głośnik i urządzenie elektroniczne, które przetwarzało „pobierane” z telewizora informacje. Inaczej jednak niż w *Telewizyjnej kurze*, były one zbierane z różnych części ekranu i przetwarzane na ciągły dźwięk o zmiennej wysokości, w zależności od jasności obrazu. Ta kompozycja muzyczna, w odróżnieniu od poprzedniego obiektu, swoją dynamiką i rytmem wyraźnie łączyła się z dynamiką zmieniających się obrazów. Rzeczywistość wizualna nie została więc jedynie przetworzona na słyszalną, ale obie sfery tworzyły rodzaj nowego obrazu telewizyjnego, w którym dźwięk stanowił integralną część kompozycji.

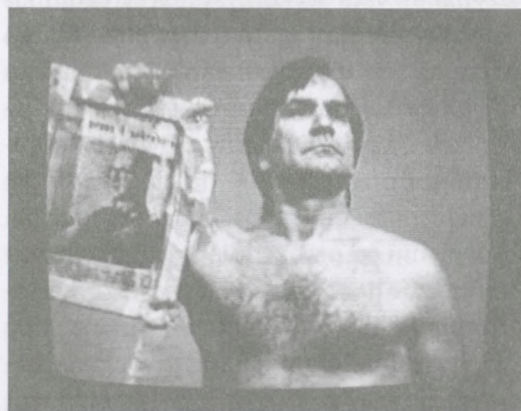
Po roku 1980 telewizja służyła artystom jako pole doświadczeń i eksperymentów oraz medium szeroko rozumianej krytyki. Józef Robakowski (WFF) traktował telewizję jako elektroniczny przekaznik natury i „poglądów współczesnego człowieka, najbardziej sugestywną możliwość odbicia rzeczywistości”, „tego w co uwierzyliśmy, z czego korzystamy, co stanowi już powszechnie zaakceptowaną codzienność”⁴⁶. Tę codzienność,

⁴⁵ Wojciech Bruszewski, Galeria LDK Labirynt, Lublin 1976 (b.n.s.).

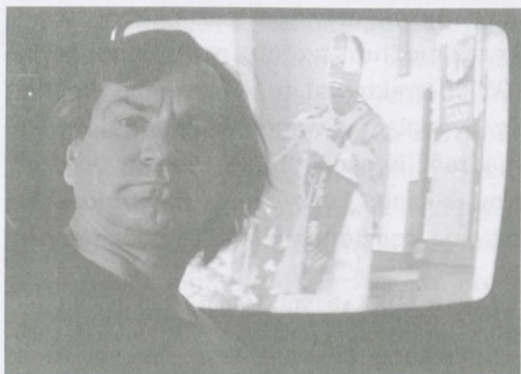
⁴⁶ J. Robakowski, *Wideo art – szansa podejścia rzeczywistości*, kat. Galeria Labirynt, Lublin 1979.



4. Józef Robakowski,
Pamięci Breżniewa,
1982



5. Józef Robakowski,
Sztuka to Potęga,
1984/1985



6. Józef Robakowski,
Zawsze byłem z Tobą,
1984/1985

przełożoną na „uprzedmiotowiony” poprzez fakt rejestracji obraz, a zarazem informację, wykorzystał artysta w pracy *Pamięci Breżniewa* (1982–1988). Jest to przepisany na nośnik VHS fragment zarejestrowanej z ekranu TV transmisji z pogrzebu Leonida Breżniewa. Pierwotna „dramaturgia” przekazu została zniekształcona przez wprowadzenie montażu i tricków technicznych. Artysta zastosował przyspieszone lub zwolnione tempo, a głos spikera relacjonujący w języku rosyjskim komentarz uroczystości został zniekształcony. *Pamięci Breżniewa*, pomimo zachowania cech „autentycznych” reportażu, jest obrazem pokazanym w krzywym zwierciadle, w którym za sprawą manipulacji technicznej „prawda ekranu” uległa dekonstrukcji. Widz – odbiorca nowego komunikatu – został tym samym poddany pewnego rodzaju manipulacji, przenosząc uwagę na wskazane przez artystę punkty przekazu. Nagranie transmisji z pogrzebu przewodniczącego Prezydium Rady Najwyższej ZSRR L. Breżniewa artysta poddał powtórnej obróbce po to, aby wydobyć nowe znaczenia, określając własną postawę wobec wydarzeń politycznych i społecznych. Podobny charakter miały filmy wideo: *Sztuka to potęga* (1984/85) czy *Apel* (1985). Do ostatniego artysta wykorzystał materiał telewizyjny z uroczystego przemarszu wojsk radzieckich, które to marsze w państwach totalitarnych były formą demonstracji siły i władzy. Materiał został sfilmowany z ekranu telewizora i nagrany ponownie w zwolnionym tempie przy akompaniamencie utworu grupy Laibach *Leben heisst Leben*⁴⁷. Zestawienie obrazu i dźwięku stanowi sens tej pracy, obie kategorie wzajemnie się uzupełniają, chociaż dźwięk wydaje się górować nad obrazem, który poprzez zwolnione tempo filmu optycznie „zwolnił” również marsz żołnierzy i przejazd maszyn wojskowych. Dynamiczny i energiczny ruch szeregów ustąpił miejsca ruchowi płynnemu i powol-

⁴⁷ Grupa Laibach została założona w „rewolucyjnym” mieście Trbovlje (dzisiaj Slovenia) w roku 1980. W roku 1986 Laibach wydał album *Opus Dei*, na którym znalazła się reinterpretacja hitu festiwalu Eurovizji *Life Is Life*, przerobiona i tłumaczona na język niemiecki jako *Leben heisst Leben*.

nemu. Telewizyjna celebryta, poprzez powtórny rejestrację, straciła również na jakości technicznej. Obraz jest poruszony, niewyraźny, z widocznymi liniami rozdzielczości obrazu TV. Agresywny i dynamiczny dźwięk oraz dobitny tekst przejmują rolę nadrzędną, współgrają, ale i zakłócają leniwy przebieg wydarzeń. Robakowski wybrał dwie niezależne produkcje, TV footage jako narzędzie krytyki i drwiny z systemów politycznych, grup rządzących ideologii oraz muzykę grupy Laibach, która na podobnej zasadzie wykorzystywała istniejące utwory muzyczne, tworząc z nich nowe dzieła, reinterpretując w ten sposób historię. Język ideologii muzyki wykorzystywali jako swój własny. Ivan Novak, lider grupy, w jednym z wywiadów powiedział: „jedyną drogą, aby pozostać poza systemem, jest mówienie tym samym językiem, którym przemawia ideologia. Jedynym sposobem na przetrwanie jest zamiana siebie samego we wroga, w ten sposób sabotując system. Jedyną możliwością funkcjonowania w systemie jest przejęcie części tego systemu przez samego siebie”⁴⁸. Wizerunek grupy oraz działalność muzyczna i artystyczna była rodzajem syntezy religii, kultur, propagandy, polityki i historii. Artyści wykorzystywali archiwalne zdjęcia i filmy wojenne, fragmenty przemówień polityków (m.in. Josipa Broz-Tito), emblematy używane przez Narodowych Socjalistów oraz partyzantów, symbole religijne, regalia systemów totalitarnych, język propagandy itp. Muzykę oraz sztukę traktowali jako narzędzie ujawniania pewnych schematów myślowych i władzy zniewalającej indywidualny i twórczy rozwój jednostki. Karykaturalny, jakby skrzywiony obraz potęgi władzy, zestawiony z demonstracją siły i wolności poprzez muzykę, stworzyły kontekst pracy Robakowskiego. *Sztuka to potęga* jest wielowarstwową, audiowizualną manifestacją wymierzoną w system, kulturę i obyczajowość indoktrynowane przez władze radzieckie.

⁴⁸ Interview with Ivan of Laibach – La Luna, Portland, OR, 03.24.1997. <http://www.republika.pl/rapapa/index.html> (02.12.2002).

Inny rodzaj indoktrynacji przypisać można samej telewizji, która dla wielu stała się nie tylko sposobem spędzania wolnego czasu, ale i częścią życia. W roku 1982 Robakowski zrealizował cykl „Fotografie wotywnie”, które przybrały formę szczególnego rodzaju komentarza do natury samej telewizji – technicznego przekaznika informacji obecnego w naszym codziennym życiu. Cykl opatrzony hasłem „Zawsze byłem z Tobą” składał się z 24 fotografii, w których artysta posłużył się wizerunkiem papieża Jana Pawła II. Są to portrety, które Robakowski wykonywał na tle ekranu telewizora emitującego relacje ze spotkań z papieżem. Poprzez zestawienie „dwóch czasów i dwóch przestrzeni” – rzeczywistości zarejestrowanej i transmitowanej w czasie realnym – powstały obrazy, w których zarta została granica pomiędzy „światem mediów” a „światem rzeczywistym”. Tak jak chciał tego Jean Baudrillard, obrazy i rzeczywistość „Fotografii wotywnych” nie mają odmiennych statusów ontologicznych, nie ma między nimi żadnej różnicy⁴⁹. Oznacza to, że wizerunek papieża oglądany na fotografii czy w telewizorze funkcjonuje na zasadzie symulakrum, a siła oddziaływania realnej postaci jest taka sama jak siła jej wizerunku. Na tej samej zasadzie miał działać obraz Robakowskiego, który dzięki technologii mógł „towarzyszyć” papieżowi. Baudrillardowska hiperrealność, w przypadku pracy Robakowskiego, posłużyła jako komiczny komentarz do realiów życia „z telewizją w tle”. Komentarz ten wpisuje się również w koncepcję „telewizji jako życia codziennego” autorstwa Rogera Silverstona, ale również Clausa Dietera-Ratha, który proponował rozumienie telewizji jako „wytwórcy zdarzeń życia codziennego”⁵⁰. Na tej zasadzie wizerunki osób występujących w telewizji oraz motywy wyjęte z poszczególnych programów stawały się rodzajem ikon kultury masowej. Mechanizm seryjnego ich po-

⁴⁹ Cyt. za: J. Fiske, *Postmodernizm i telewizja*, [w:] *Pejzaże audiowizualne. Telewizja, wideo, komputer*, red. A. Gwóźdź, Kraków 1997, s. 168.

⁵⁰ W. Godzic, *Telewizja jako kultura...*, s. 20.

wtarzania utrwalal je w zbiorowej świadomości, wyznaczając tym samym schematy zachowań, modele codziennego funkcjonowania i reagowania. Na podobnej zasadzie, chociaż w ujęciu krytycznym, Robakowski utrwalil na fotografii premiera i I sekretarza KC PZPR Wojciecha Jaruzelskiego w pracy *TV Jaruzel* (1981). Zastygla nieruchomo postac polityka odpowiedzialnego za wprowadzenie stanu wojennego w Polsce jest wizerunkiem, jaki pamietamy z telewizyjnych wystapien, ale i karyktur na murach domow, ulotkach i w prasie podziemnej.

Tym samym kodem posluzyl sie Zygmunt Rytka (WFF) w roku 1981, rozpoczynajac cykl *Fotowizja – Katalog TV*⁵¹, który skladal sie z fotografii utrwalajacych fragmenty dziennika telewizyjnego, zwlaszcza doniesienia na temat polityki wewnetrznej kraju. W roku 1983, w czasie festiwalu *Nieme Kino* w lodzkiej galerii „Strych”, artysta zrealizowal akcje *Retransmisja*, podczas ktorej rejestrowal kamera filmowa 16 mm dziennik telewizyjny oraz audycje publicystyczne indagowane przez owczesne wladze. Programy te byly przedmiotem krytyki roznych grup spolecznych, szczegolnie czlonkow Solidarnosci, ktorzy ujawniali klamstwa rozpowszechniane przez telewizje. Material wyjsciowy artysta poddal ponownej reorganizacji, stosujac efekty rejestracji poklatkowej, zwolnienia lub przyspieszenia. Dzieki tym manipulacjom informacja telewizyjna stala sie jedynie zabawnym, wręcz tragikomicznym zapisem rzeczywistosci lat osiemdziesiatych.

Strategicznie podobne dzialania podjeli artysci Lodzi Kaliskiej, realizujac *Polska Kronike Filmowa* (1982). Powstalo wideo montazowe, w ktorym wykorzystano fragmenty dokumentow i reportazy filmowych realizowanych przez telewizje polska poczawszy od konca lat czterdziestych. Rejestrowane wydarzenia (polityczne, okolicznosciowe i kulturalne z kraju i ze swiata) artysci wybrali droga starannej selekcji, nastepnie montujac i opatrujac material odpowiednim komentarzem. „Polska Kroni-

⁵¹ Z. Rytka, *Ciaglosc Nieskonczoności*, kat. wyst., red. E. Fuchs, Muzeum Sztuki w Lodzi, 2000.

ka Filmowa" była jednym z ważniejszych narzędzi inwigilacji i manipulacji władz zbiorową świadomością społeczeństwa, stanowiąc nie tylko źródło informacji, ale również rodzaj wizualnej propagandy sukcesu systemu socjalistycznego. Bazując na kpinie, ironii i krytyce, artyści Łodzi Kaliskiej powtórzyli schemat Kroniki, wykorzystując go przy reemisji kronikowych materiałów. W filmie *Polska Kronika Filmowa* oryginalne fragmenty archiwaliów zostały opatrzone autorskimi komentarzami artystów, które, w formie napisów, zostały wmontowane w puste interwały pomiędzy kolejnymi fragmentami filmów. W ten sposób dadaistyczno-surrealistyczne teksty, w różny sposób nawiązujące do przywoływanych wydarzeń i sytuacji, zostały wprowadzone w pierwotny materiał propagandowy „skażając” ich uporządkowaną strukturę. Zestawienie interwencyjnych tekstów artystów z pompatycznym i śmiesznym oryginalnym komentarzem oraz kontrast pomiędzy jednostajną i monotonną akcją filmów a statycznym obrazem plansz, wraz z towarzyszącym im drażniącym dźwiękiem, stworzyły nową groteskowo-krytyczną fabułę. Fabułę, której nie sposób odczytać, bowiem w masie różnorodnych obrazów i tekstów przesuwających się na ekranie, widz jest w stanie przyswoić jedynie część podanych informacji. Strategia zastosowana przez Łódź Kaliską polegała na wykorzystaniu „chwytów” bliższych telewizji, która – według niektórych interpretacji – poprzez potok informacji miała uczyć ludzi sposobu ich, nieraz absurdalnego, kojarzenia. W tym układzie wartością stawało się nie to, co usłyszane lub zobaczone, lecz to, co było „szumem” zakłócającym harmonijny odbiór.

TV jako obszar naukowo-kognitywnych poszukiwań

Strategię bazującą na wykorzystaniu szumów informacyjnych tworzonych za pośrednictwem elektronicznych środków reje-

stracji (w tym obrazu TV) wykorzystał Janusz Szczerek, który jeszcze podczas studiów w PWSFTViT w Łodzi zajmował się empirycznym sprawdzaniem teorii dotyczącej zapisu oraz przetwarzania informacji (obrazów rzeczywistości) poprzez film. Badanie struktur ich przekazywania polegało w tym przypadku na odczytaniu sygnałów tworzących konstrukcję dzieła. Artysta zauważył, iż w przypadku niewystarczającej do ich zdekodowania ilości sygnałów (selekcja układu recepcyjnego), następowało dopełnienie brakujących informacji poprzez naniesienie wiedzy zaprogramowanej w wewnętrznym modelu świata⁵². Prowadzone przez artystę eksperymenty polegały na sterowaniu ilością dostarczanych komunikatów poprzez różnego rodzaju zabiegi formalne: filtrowanie, wycinanie, nakładanie rastrów czy maskowanie fragmentów całości. W filmie *Zakłócenie* (1979) artysta wykorzystał fragmenty dokumentacji archiwalnych oraz kronik filmowych, które montował na zasadzie krótkich, urywanych sekwencji, oddzielanych pustymi sekundowymi interwałami. Złożone w ten sposób informacje (found footage), wyrwane z kontekstu i potraktowane fragmentarycznie, służyły jako strumień obrazów-sygnałów, które były następnie wchłaniane i przetwarzane przez oglądających. Po zakończeniu projekcji, artysta sprawdzał ile informacji (fal elektromagnetycznych i dźwiękowych) zarejestrowali widzowie za pośrednictwem narządów zmysłów: wzroku i słuchu. Proces ten artysta porównywał do przetwarzania danych w komputerze, który w przypadku człowieka opiera się na programie wewnętrznego modelu otoczenia, który z kolei kształtuje się poprzez kontakty człowieka ze światem. Artysta pisał: „Program jest zbiorem instrukcji, według których człowiek rozpoznaje informacje i dokonuje na nich operacji”⁵³. Film *Zakłócenie*, jak i inne realiza-

⁵² J. Szczerek, *Zagadnienie nadmiarowości informacji jako badania wewnętrznego modelu świata – podstawy teoretyczne w zarysie*, [w:] *Sztuka Młodych 1975–1980*, red. M. Sitkowska, wstęp G. Dziamski, Warszawa 1987, s. 210.

⁵³ J. Szczerek, *Spostrzeganie filmu*, „Kino” 1979, nr 5, s. 31.

cje (*7 sytuacji, Analiza*), były rodzajem testów służących artyście jako materiał analizy zjawiska filmowej reprodukcji świata i możliwości jego odbioru poprzez zapis elektromagnetyczny. Badawczo-analityczna postawa Szczerka wynikała z jego zainteresowania zarówno sztuką, jak i nauką, które, według artysty, ulegały przeobrażeniom, dążąc do wzajemnej integracji. Artysta pisał: „Nurt badawczy rozbudowany teoretycznie, zdominowany nowymi narzędziami (środki techniczne: fotografia, film, telewizja, komputery, zakłada stworzenie fermentu intelektualnego i permanentny rozwój stanu świadomości artystów i odbiorców sztuki. Z jednej strony więc eksplozja i zmiany modelu nauki, z drugiej zaś rozszerzenie zakresu funkcjonowania sztuki oraz jej poznawczy aspekt, stworzyły nową postawę twórczą, która łączy przeciwstawne sobie do niedawna działalności – artystyczną i naukową”⁵⁴. W budowaniu tej świadomości pomocne były techniki rejestracji mechanicznej i elektronicznej, za pomocą których artysta zgłębiał procesy zachodzące w układach takich jak człowiek czy kamera (układy postrzegające), o których można powiedzieć, że rejestrują i przetwarzają informacje (empiryczne sprawdzanie teorii poprzez film).

Podobny rodzaj działalności uprawiał Lech Mrożek, zajmujący się badaniem zjawiska telewizji i percepcji ruchomych obrazów. *Testy Telewizyjne* były kontynuacją wcześniejszego cyklu, w którym analizie poddane zostały zagadnienia czasu, przestrzeni i percepcji obrazu filmowego. W tekście teoretycznym dotyczącym *Testów Telewizyjnych* artysta posłużył się słownikową definicją telewizji, zwracając uwagę na jedną z wymienianych przez autorów właściwości TV, a mianowicie „prawie natychmiastowe odtwarzanie”. Mrożek pisał: „Tak więc telewizję należy traktować jako twór autonomiczny, integralny, stanowiący całkowicie swoisty sposób wypowiedzi. O fakcie tym świadczą już elektroniczne cechy zapisu, charakterystyczne dla tego właśnie

⁵⁴ Ibidem.

medium"⁵⁵. W kontekście własnych zainteresowań, za elementy podstawowe techniki telewizyjnej artysta wymienił zjawiska: ikonoskopowe i kineskopowe. Obu przyporządkował role: pierwszemu – receptora (analiza mozaiki poprzez przetwarzanie jasności punktu na wartość napięcia), drugiemu – efektora (nasświetlanie ekranu poprzez przetwarzanie wartości napięcia w jasność plamki). Określając analizę obrazu telewizyjnego jako analogiczną do analizy czytania tekstu, Mrożek sprowadził obraz techniczny do roli podmiotu, który poznajemy poprzez czytanie powierzchni ekranu (Flusser). Posługując się również tekstami teoretyków i krytyków zajmujących się zjawiskiem telewizji, artysta postawił pytanie: „Jaki kontakt z otoczeniem istnieje w trakcie zbiorowego oglądania telewizji?”⁵⁶. Aby na nie odpowiedzieć, artysta wykonał serię testów zakładając, że „oglądane przedstawienia zależą od kontekstu wizualnego, w którym są umieszczone. Kontekst ten sprawia, że oglądanemu obrazowi nadajemy różne znaczenia”⁵⁷. *Testy Telewizyjne (A, B, C, D, E)* są to filmowe zapisy (16 mm) wybranego fragmentu programu telewizyjnego, które wykorzystano przy kolejnych testach. Następujące po sobie eksperymenty polegały na: zapisie obrazu telewizyjnego odtwarzanego na monitorze, filmowaniu obrazu na monitorze wraz z otoczeniem, rejestrowanie pomieszczenia w taki sposób aby widoczny był fragment monitora wraz z odtwarzanym programem, zapisie zbliżenia obrazu odtwarzanego na monitorze oraz detalu materiału odtwarzanego. Następnie analizie poddane zostały relacje pomiędzy obrazem telewizyjnym a dźwiękiem. Artysta podkreślał, iż zależności te są w dużej mierze podległe prawom obowiązującym w filmie, gdyż jak zauważył, „istnieje tu również brak zgodności perspektywicznej między wizją a towarzyszącym jej dźwiękiem”⁵⁸.

⁵⁵ L. Mrożek, *Racjonalizowanie przekazu filmowego i telewizyjnego*, [w:] *Testy 1975–1976*, kat./teksty, Galeria Sztuki Najnowszej, Wrocław 1976, s. 9.

⁵⁶ Ibidem, s. 11.

⁵⁷ Ibidem.

⁵⁸ Ibidem, s. 14.



7. Paweł Kwiek, *Video C*, 1976

Zainteresowanie technologią mechanicznej rejestracji oraz analizą i weryfikacją zjawisk i postaw, które kształtowały się pod jej wpływem, było przedmiotem badań związanego z WFF Pawła Kwieka. Artysta pisał: „Technika TV umożliwia konstruowanie obszarów, które transmitują obraz rzeczywistości w sposób niemożliwy dla człowieka, a zgodny z jego atrybutami. Konstruuje takie układy, gdzie obserwowaną rzeczywistością jest człowiek, dla którego z kolei obrazem rzeczywistości jest

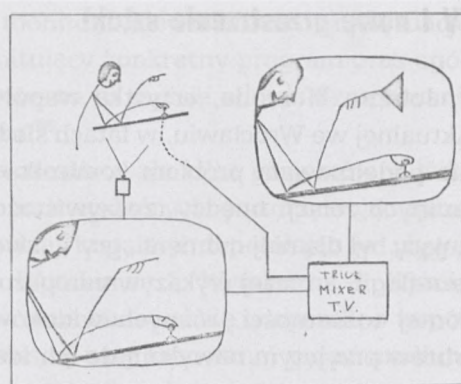
transmitowany obraz”⁵⁹. Kwiek pisał o tej rzeczywistości jako o „rzeczywistości intencjonalnej”. Interesowało go funkcjonowanie w niej człowieka, co starał się badać poprzez „wykonywanie na nich i w nich konkretnych operacji”⁶⁰. W latach 1974–1976 Kwiek zrealizował cztery prace *Video – A, C, M, N* – z cyklu „Video A–Z”⁶¹. Projekt obejmować miał 24 „sytuacje”, a miejscem ich realizacji było studio telewizyjne. Wykorzystując techniczne wyposażenie studia: kamery, miksery trickowe, monitory, artysta stworzył ciąg zadań-czynności, poprzez które analizował problem rejestracji, przekazu i manipulacji obrazem poprzez medium. Działania te miały „laboratoryjny” charakter. Wielość powtórzeń oraz wariantów miała wskazywać nowe obszary i struktury kształtujące się na styku rzeczywistości i obszaru wyznaczanego przez medium. Szczególnie ważna dla artysty była realizacja *Video C* (1975). Polegała ona na zapisie i bezpośredniej transmisji działań artysty manipulującego obrazem TV. Wynikiem tych manipulacji był ruch i przemieszczanie się w obrębie ekranu, elementu – figury trójkąta. Dzięki mikserowi możliwa była interakcja artysty z figurą poprzez obraz TV. Jego działania polegały na przesuwaniu trójkąta w obszarze ekranu i poza jego ramy oraz zestawianiu z wizerunkiem artysty. Otrzymywane w wyniku tych działań efekty artysta określił jako obszar relacji zachodzących między: aktywnym i pasywnym znaczącym i znaczoneym oraz subiektywnym i obiektywnym.

W roku 1974 w warszawskim studiu telewizyjnym Paweł Kwiek zrealizował projekt *Sytuacja Studio*. Artysta zajmował centralne miejsce, ustawiając się w polu widzenia czterech kamer. Jego zadanie polegało na doborze i wskazywaniu kadrów oraz ustalaniu kolejności, w jakiej obraz był przekazywany (miksowany) na taśmie. Projekt zakładał, iż „decyzje aktora są

⁵⁹ P. Kwiek, tekst autorski, maszynopis w zbiorach działu dokumentacji CSW w Warszawie.

⁶⁰ Ibidem.

⁶¹ Pozostałe realizacje z cyklu „Video A–Z” zostały zapisane jako teksty i rysunki.



8. Paweł Kwiek, *Video C*, 1997 (szkic do działania)

reżyserią spektaklu”, natomiast treścią pokazu „jest sytuacja studia TV”. Wskazywane przez artystę kadry, na przemian: zbliżenia twarzy, cała postać w przestrzeni studia, zbliżenie ręki, pojawiały się w rytm wydawanych przez niego wskazówek. Uzyskany w ten sposób materiał miał charakter obrazowej mozaiki lub wizualnej partytury, której niezależne fragmenty stworzyły dzięki montażowi „spójną” i „nową” rzeczywistość. Nie była to jednak przestrzeń rzeczywista ani też jej kopia, ale wykreowana przez medium „przestrzeń intencjonalna”, czyli wykreowana przez artystę oraz przy wykorzystaniu medium autonomiczna przestrzeń sztuki. W roku 1992 Paweł Kwiek powtórzył projekt *Sytuacja Studio* w warszawskim studiu telewizyjnym.

Analityczno-poznawcze postawy Kwieka, Szczerka i Mrożka bliskie były założeniom „cognitive science” – dyscyplinie naukowej, której cel badawczy stanowiło zrozumienie natury procesów percepcji, pamięci, zdolności uczenia się i posługiwania językiem⁶². Wykorzystanie w tym celu zjawisk, jakimi były i są ruchome obrazy, pozwoliło w sposób quasi-naukowy rozpoznawać i stwarzać systemy kodów komunikacyjno-percepcyjnych, istotnych w procesie postrzegania zjawisk, które składają się na rzeczywistość.

⁶² M.W. Bielecki, *Miejsce i rola filozofii w «cognitive science»*, [w:] *Episteme. Z problemów współczesnej teorii wiedzy*, red. E. Pietruska-Madej, W. Strawiński, Warszawa 1995, s. 23.

TV i nowe przestrzenie sztuki

Jolanta Marcolla, artystka współtworząca Galerię Sztuki Aktualnej we Wrocławiu, w latach siedemdziesiątych wielokrotnie podejmowała problem komunikacji oparty o analizę wzajemnych relacji między rzeczywistością i jej odbiciem. Fascynujący był dla niej moment „gry”, „swoista weryfikacja zjawiska tautologii, a raczej wykazywania pozornej tożsamości, czy rzekomej tożsamości, różnych widoków tego samego obiektu, wbrew przyjętym nawykom do ich identyfikacji”⁶³. Gra stawiała się rodzajem testu sprawdzającego możliwości percepcyjne widzów oraz ich reakcje na przekazany zapis. W autokomentarzu do prac fotograficznych i filmowych artystka pisała: „Przedmiotem moich zainteresowań jest relacja widoczna na granicy dwóch sfer: rzeczywistości i kreacji artystycznej. To wąskie miejsce wyznacza granice pomiędzy tymi gatunkami. I to właśnie staje się materiałem intelektualnej gry, której rezultat doprowadzić ma do zniknięcia tych granic”⁶⁴.

Idąc dalej w swoich poszukiwaniach, artystka zaaranżowała serię sytuacji, wykorzystując możliwości, jakie dawało studio telewizyjne. Charakter tych działań oraz ich struktura posiadały cechy zarówno instalacji, jak i performance, łączyły bowiem w jedno zagadnienia: czasu, przestrzeni oraz relacji pomiędzy rzeczywistością a jej obrazem przetworzone przez elektroniczny zapis. Pierwszy projekt – *Informacja wizualna* powstał w roku 1975. W opisie pracy artystka pisała: „Wybrany program telewizyjny, np. publicystyczny, jest przedmiotem wyjścia. W studio kształtuje się sytuację analogiczną do tej, którą obserwujemy na odbiorniku i posługując się przedmiotami prowizorycznymi (podręcznymi) zachowujemy jedynie ogólny szkielet wizualny programu. Kamera wideo pokazuje na monitorze tę wtórną

⁶³ Jolanta Marcolla, kat., wstęp B. Stokłosa, Galeria Labirynt, Lublin 1978.

⁶⁴ J. Marcolla, tekst autorski, [w:] Jolanta Marcolla. *Plays*, kat. wyst., Heidelberg 1981.

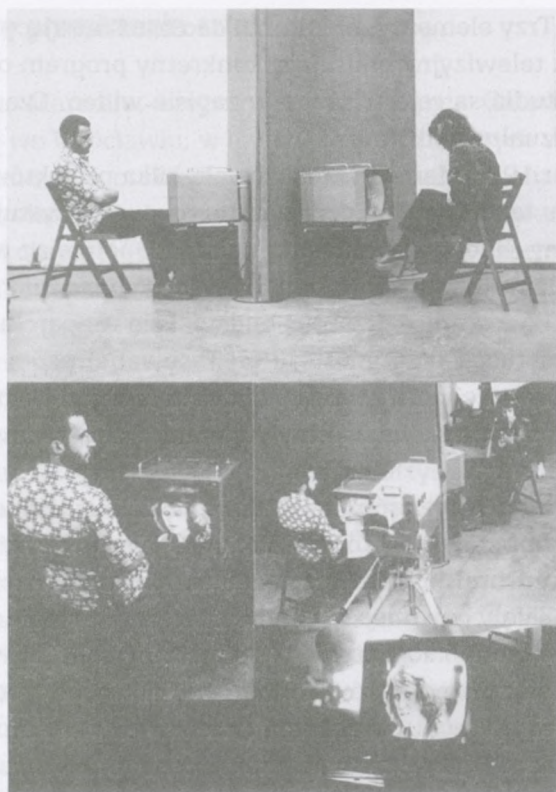
sytuację. Trzy elementy: monitor wideo transmitujący sytuację, odbiornik telewizyjny emitujący konkretny program oraz ogólny plan studia są rejestrowane w zapisie wideo. Czas trwania zapisu wizualnego 10 min⁶⁵.

W roku 1975 Marcolla zrealizowała kilka projektów w łódzkim studiu telewizyjnym, podczas których, wykorzystując sprzęt telewizyjny, budowała rodzaj instalacji dopełniając je „żywą” akcją. Kolejno powstały: *Wymiar nr 1*, *Wymiar nr 2*, *Wymiar nr 3* oraz *Wymiar nr 4*. Ich sens budował się w oparciu o współistnienie sytuacji rzeczywistej i tej kreowanej przez medium; sytuacji, w której obrazy rzeczywiste i te stworzone przez medium uzupełniały się lub tworzyły autonomiczne światy nowych znaczeń.

Wymiar nr 1 był próbą nawiązania komunikacji za pośrednictwem obrazów transmitowanych na ekrany telewizorów. W zdarzeniu brało udział dwoje ludzi: artystka i osoba towarzysząca. Zajęły one miejsca w oddzielonych od siebie pomieszczeniach. Komunikacja pomiędzy nimi odbywała się wyłącznie za pośrednictwem obrazów widocznych na monitorach i przesyłanych w czasie rzeczywistym. Rozmowa z wirtualnym partnerem była rodzajem testu podejmującego problem komunikacji i możliwości porozumienia się poprzez media elektroniczne.

Podczas realizacji *Wymiaru nr 2* kamery TV, monitory oraz artystka tworzyły ze sobą rodzaj instalacji zamkniętego obiegu polegającego na równoczesnej rejestracji i transmisji (closed circuit). Powstał rodzaj tryptyku, który swoją konstrukcją podkreślał ważność centralnie ustawionego podmiotu – artystki – w wymiarze rzeczywistym, konfrontując go z wizerunkami jej twarzy – w wymiarze medialnym. Pomiedzy rejestrującą kamerą a ekranami monitorów wyznaczona została przestrzeń „fikcyjnego wymiaru rzeczywistości”. *Wymiar nr 3* był uproszczoną wersją poprzedniej pracy polegającą na zapętleniu sytuacji realnej z jej medialnym odbiciem. Kamera telewizyjna

⁶⁵ J. Marcolla, tekst autorski, 1975.



9. Jolanta Marcolla, *Wymiar nr 1*, 1975

rejestrowała artystkę fotografującą monitor, na którym pokazano obraz fotografującej monitor artystki. Pętla czasowa i przestrzenna zamknęły się pomiędzy wymiarem realnym i wyobrażonym⁶⁶.

Obraz tele-wideo, jaki wielokrotnie pojawiał się w twórczości Marcolla, Bożenna Stokłosa opisała jako mechaniczny przekaz wizualny, który pozostaje wciąż płaskim obrazem „ograniczonym ramami kadru, jakby sztucznie wyizolowanym z rzeczy-

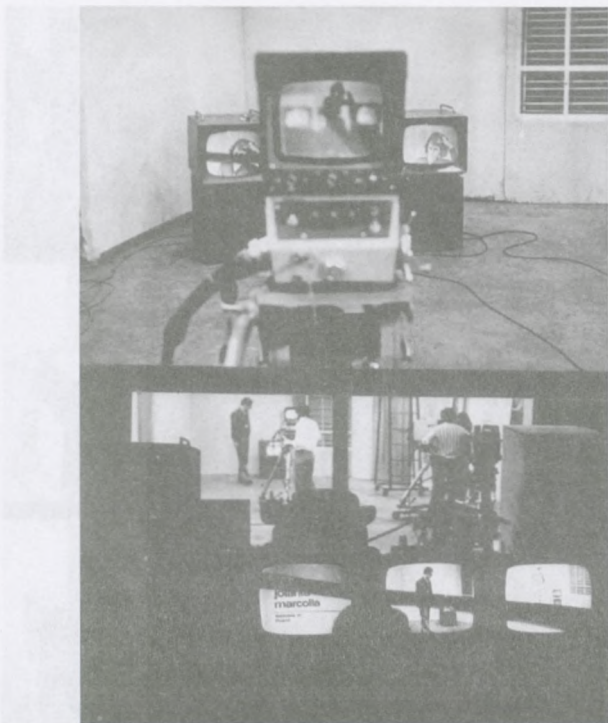
⁶⁶ *Wymiar nr 4* jest wersją wideo wcześniejszej akcji. Zapis polegał na fotografowaniu się z przypadkowymi ludźmi, co było rejestrowane kamerą telewizyjną i transmitowane na monitor.



10. Jolanta Marcolla, *Wymiar nr 2*, 1975

wistych zależności czasowo-przestrzennych. Widok nie ma w sobie cech biernej reprodukcji tzw. rzeczywistości do kamery. Jego przystawalność do obiektu, konwencjonalnie obiektywna, jest tym bardziej chyba złudna, im bardziej wiarygodna, co pozornie wydaje się paradoksem⁶⁷. Podejmowana przez artystkę intelektualna gra „rzeczywistego z jego widokiem” opierała się na minimalnych interwencjach w strukturę rejestrowanej rzeczywistości oraz jej transmisji. Sytuacje kreowane przed kamerą były pozbawione jakichkolwiek elementów narracji, dekoracji

⁶⁷ B. Stokłosa, *Jolanta Marcolla. Obiekty i ich widoki*, kat. Galeria Labirynt, Lublin 1978.



11. Jolanta Marcolla, *Wymiar nr 2*, 1975

czy rozrywki. Gesty i działania wkomponowane w ich strukturę Stokłosa określiła jako „znaki artystyczne”, za pomocą których możliwa była weryfikacja zjawiska tautologii: obrazu i jego wizerunku. Działania te były wykazaniem „pozornej tożsamości, czy rzekomej tożsamości różnych widoków tego samego obiektu, wbrew przyjętym nawykom do ich identyfikacji”⁶⁸.

Podobnie jak działania Pawła Kwieka, również sytuacje telewizyjne Marcolla były tworem autonomicznym, poszerzającym granice działania o analityczne poszukiwania w obszarze medium elektronicznej rejestracji i transmisji.

⁶⁸ Ibidem.

TV – nowy fetysz kultury masowej

Jednym z elementów, które zapewniły telewizji popularność, była różnorodność propozycji programowych, składających się zarówno z programów popularnych (rozrywka), jak i „specjalistycznych” (informacja i edukacja). Telewizja poszukiwała również sposobów i strategii, których celem było utrzymanie wysokiej oglądalności, przekładając się na zainteresowanie i zadowolenie odbiorców. Programy pełniły w tym układzie rolę towaru, który musi być jak najlepiej sprzedany, zachęcając równocześnie do dalszych zakupów. Rolą i ambicją telewizji było pełnienie funkcji „towarzysza” i partnera w życiu, który potrafi bawić i uczyć w łatwo dostępny sposób. Wydawać by się mogło, że telewizja oparta na systemie transmisji w ograniczonej, „prywatnej” przestrzeni domu, inaczej więc, niż to robi kino, doprowadzi do całkowitej izolacji widza od świata „zewnętrznego”. Szybko okazało się, iż oglądanie telewizji skupiało przy odbornikach nie tylko domowników, ale zapraszanych przez nich gości, a wybrane programy, wzorem rytualnych obrzędów, oglądano w większych grupach. Telewizor zajmował honorowe miejsce w domu, skupiając wokół siebie życie rodzinne. Porównywano go do totemicznego i magicznego wytwórcy spektakli, który gromadził rzesze wyznawców lub też znieawidzonego i pogardzanego „złodzieja czasu”, do którego jednak zawsze wracano.

W pracy *Twarz telewizyjna* (1977) Józef Robakowski wykorzystał wizerunek własnej twarzy do analizy relacji między realnością działania a jego zapisem. Akcja polegała na podwójnej rejestracji artysty i jego medialnego wizerunku. Pierwsza kamera sterowana poleceniami Robakowskiego rejestrowała obraz jego twarzy nagrywany przez drugą kamerę. Twarz posłużyła jako model poddany analizie poprzez zamknięty obieg równoczesnej rejestracji i transmisji (closed circuit). Centralnie ustawiona „twarz” widoczna na monitorze wydawała komendy niewidocznemu i wirtualnemu operatorowi kamery, na

skutek czego wizerunek oddalał się i przybliżał do powierzchni ekranu. Podczas transmisji Robakowski ustawiony był za monitorem, co stwarzało wrażenie, iż elektroniczny obraz miał swoje przedłużenie w postaci rzeczywistej lub na odwrót, korpus uzupełniała elektroniczna głowa. Artysta wykorzystał efekt, dobrze znany telewidzom „gadającej głowy”. „Ściśnięta” do rozmiaru ekranu twarz postrzegana była na zasadzie odległego krajobrazu, który ogląda się, ale nie można go dotknąć; jest czymś, z czym się utożsamiamy, ale jest równocześnie elementem innego świata i czasu. Twarz pełniła w tym układzie rolę medium, pozostawiając telewizji rolę przekaźnika, w tym przypadku jedynie niedoskonałej imitacji realności, jednak o określonej sile sprawczej. W tej realizacji pojawił się jeszcze jeden ważny element, mianowicie fakt „obecności” artysty poprzez własny wizerunek.

Sensacyjno-populistyczny charakter telewizji wykorzystał Zygmunt Rytka, analizując problem manipulacji, który zachodzi „poprzez” oraz „w” obrazie telewizyjnym. Seria fotografii *Bluff* (1977) ukazywała artystę w eleganckim garniturze, popijającego się brawurową sztuką walki. Upozowane, montowane sceny imitowały charakterem kadry z filmu, opowiadającego o niezwykłych wyczynach mistrza walki karate (w tej roli Z. Rytka), który „szybuje” pod sufitem na oczach zaskoczonych widzów – uczestników zdarzenia. Fotomontażowy obraz miał upodobnić się do „fałszywego” (określenie artysty) obrazu telewizyjnego, odnosząc się do nieosiągalnego świata pop-kultury amerykańskiej, ale również uzmysławiając zmianę zainteresowań społeczeństwa polskiego z elitarnej problematyki „hight-artu” na sferę rozrywki, w tym przypadku sportu. Rytka wykorzystał jedną ze strategii telewizji, która dopuszczała propagowanie fikcji ukrytej w zbliżonej do realiów formie. Mistyfikacja artysty służyła wskazaniu mechanizmów manipulacji poprzez telewizję, która dla wielu zbyt łatwo zastąpiła rzeczywistość.

Podobny problem wielokrotnie podejmował w swojej twórczości Zdzisław Sosnowski, który od początku lat siedemdzie-

siątych posługiwał się mechanicznymi środkami rejestracji, badając różne sposoby percepcji. Artysta pisał: „Sposób percepcji ukształtowany przez mass media zasadza się na przekonaniu o wiarygodności przekazu fotograficzno-filmowego, a szczególnie telewizyjnego. Percepcja ta jest uformowana już do tego stopnia, że sami jesteśmy w stanie odebrać całościowy obraz danej rzeczywistości na podstawie reprodukcji jej fragmentów”⁶⁹. W tym kontekście telewizja była dla artysty zarówno przedmiotem, który poddawał krytyce, jak i zjawiskiem, które wpływa na naszą świadomość oraz programuje działania. W roku 1980, wspólnie z Teresą Tyszkiewicz, Sosnowski zrealizował film *Druga Strona* (16 mm). Artysta pisał: „Jest to film o presji środków masowego przekazu i przenikaniu społecznych stereotypów do życia jednostki. O relacji kobiety i mężczyzny poprzez to zjawisko. Kolejne sekwencje są kroniką obecności oraz przyswajalności TV, mody i reklamowego seksu”⁷⁰. Realizacja była rodzajem sfilmowanego performance, którego akcja rozgrywała się pomiędzy kobietą a mężczyzną (S. Sosnowski i T. Tyszkiewicz). W tle interakcji znajdował się włączony odbiornik telewizyjny, który poprzez emitowane programy stał się zarówno źródłem „inspiracji”, jak i obserwatorem zachowań artystów. Wchodzenie w role, czy też powtarzanie pewnych schematów zachowań, wykorzystali artyści do prowadzenia własnej, przewrotnej gry. Naśladując stereotypowe, powielane przez TV modele zachowań i gestów oraz wykorzystując znane popkulturowe wzorce artyści starali się ujawnić ich fałszywą wartość. Telewizor jako „przedmiot” pojawił się w innej pracy Sosnowskiego – *Bagaż* – z roku 1981. Film był rodzajem „dokamernego performance”, czyli sfilmowanej akcji, jednak bez

⁶⁹ Z. Sosnowski, tekst autorski, 1978/1979, Dział Dokumentacji, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie.

⁷⁰ Cyt. za: *The Films realized*, kat. Zespół Filmowy Remont, Warszawa (b.r.w.). Zespół Filmowy Remont został założony w 1980 roku w Warszawie, w jego skład wchodził m.in.: M. Dutkiewicz, K. Planeta, T. Tyszkiewicz, H. Gajewski, Z. Sosnowski, P. Rypson, B. Krawczyk.

udziału publiczności. Składał się z kilku zdarzeń oraz luźnych sekwencji walki z telewizorem. Artysta pisał: „Jest to film o konfrontacji pamięci z teraźniejszością, o niemożliwości wyjścia poza ograniczenia codzienności i o uwikłaniu w zastane wzory”⁷¹. Krytykował tym samym jakość i masowość przekazywanych przez telewizję informacji, które zwłaszcza w przełomowym dla Polski okresie początku lat osiemdziesiątych stały się synonimem manipulacji i inwigilacji rządu.

W tym samym roku Jacek Drabik w galerii Foto-Medium-Art we Wrocławiu pokazał prace z cyklu *Telewizja i inni: osoby i ludzie*. Był to cykl fotografii wykonanych z ekranu telewizora. W komentarzu do wystawy artysta pisał: „Kiedy w telewizji jakiś facet rozmawia z drugim facetem o czymkolwiek, wówczas telewizja jest producentem standardów. W ogóle jeśli telewizja jest tylko włączona, wówczas organizuje kształt ludzkich upodobań, obyczajów, idei, zachowań. Ów warunek «włączenia» też nie jest konieczny. Wystarczy, że telewizja jest, aby móc prawnomocnie mówić o jej oddziaływaniu na świadomość”⁷². Realizacja była rodzajem „galerii portretów” i „telewizyjnych pejzaży”, które ukazywały postawy kształtujące się w wyniku walki o władzę, konkurencji oraz „poszukiwania mocy społecznej”. Rezultaty tej walki widoczne były „na ekranie”. Telewizja jako narzędzie manipulacji była równocześnie obszarem akceptacji „wybranych” postaw, nadając im rangę „standardu pożądanego z punktu widzenia ogółu”⁷³. Drabik pisał: „Przejęcie reguł oznacza preferencję i zapewnia poczucie przewagi nad innymi, osobisty akt akceptacji i społeczny akt wyróżnienia. Kiedy w telewizji jakiś facet rozmawia z drugim facetem o czymkolwiek, to ludzie są zjednoczeni w swojej niezgodzie przeciwko ich deklaracjom, a oni sami odczuwają pieszczotę akceptacji i radość przewagi”⁷⁴.

⁷¹ Z. Sosnowski, tekst autorski.

⁷² J. Drabik, tekst autorski, [w:] Foto-Medium-Art, druk ulotny, Wrocław 1981.

⁷³ Ibidem.

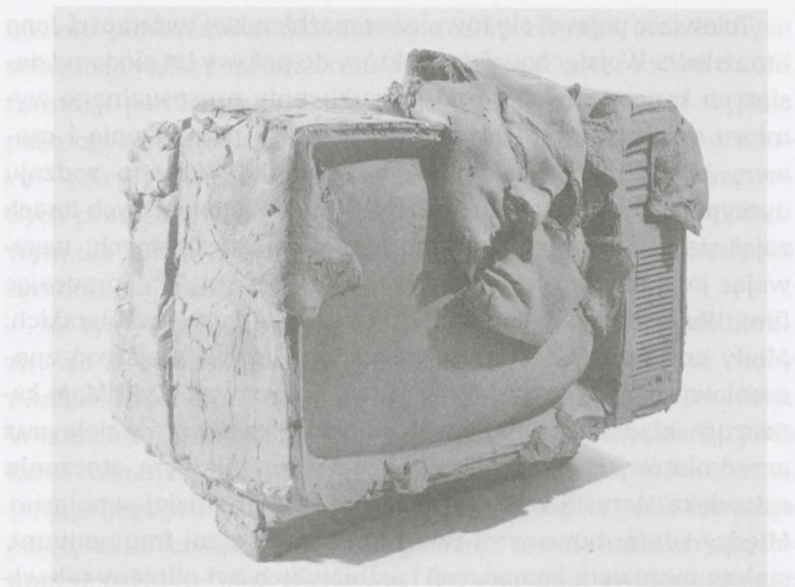
⁷⁴ Ibidem.

Telewizor pojawił się również w rzeźbiarskiej twórczości Jana Stanisława Wojciechowskiego, który do połowy lat siedemdziesiątych koncentrował się na poszukiwaniu procesualnego wymiaru dzieła. Artysta eksperymentował z przestrzenią i czasem, analizując te zjawiska za pomocą różnego rodzaju dyscyplin, m.in.: rysunku, rzeźby, filmu. W późniejszych latach zajął się budowaniem nowych kategorii artystycznych, nazywając je „kreacją życia jako kreacją artystyczną”⁷⁵. Porzucając film, Wojciechowski powrócił do tworzenia form rzeźbiarskich. Miały one funkcjonować na zasadzie prostych skojarzeń znaczeniowych, stereotypów oraz prawd potocznych. Cykl *Małe katastrofy* składał się z glinianych odlewów fragmentów ciała oraz przedmiotów, które znaleźć można w najbliższym otoczeniu człowieka. Artysta wybierał te, które są najbardziej popularne. Między zdeformowanymi twarzami i cielesnymi fragmentami, stałym motywem kompozycji rzeźbiarskich był gliniany telewizor lub aparat fotograficzny. Czasami formy te przenikały się, a ich kompozycje powstawały w wyniku aktów pozorowanej destrukcji: gwałtownie rzucone i zderzane ze sobą. Artysta ekspozycje w „grupach” inicjując ciągi „literackie”, które miały budować konkretne opowiadania ukryte w nawarstwiających się znaczeniach użytych elementów⁷⁶.

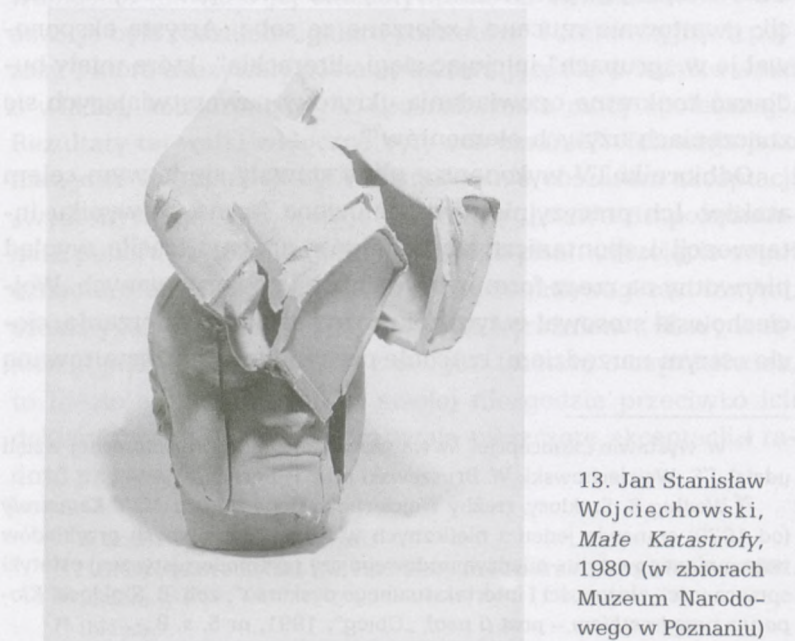
Odbiorniki TV wykonane z gliny stawały się łatwym celem ataków. Ich precyzyjnie wymodelowana forma, w wyniku interwencji i spontanicznych zabiegów artysty, traciła wygląd pierwotny na rzecz form hybrydalnych i zdestruowanych. Wojciechowski stosował w tym celu różne sposoby: uderzanie, cięcie ostrym narzędziem, rzucanie czy wbijanie w ukształtowaną

⁷⁵ W wystawie „Koncepcje” w warszawskiej Galerii Współczesnej wzięli udział J.S. Wojciechowski, W. Bruszewski oraz P. Bernacki.

⁷⁶ Według B. Stokłosa, rzeźby Wojciechowskiego z cyklu *Małe Katastrofy* (od 1979) stanowią jeden z nielicznych w Polsce „klarownych przykładów wspomnianego «stylu» międzynarodowego czy postmodernistycznej estetyki sprzeczności, złożoności i intertekstualnego dyskursu”, zob. B. Stokłosa, *Kłopoty z przedrostkiem – post (i neo)*, „Obieg”, 1991, nr 5, s. 8.



12. Jan Stanisław Wojciechowski, *Małe Katastrofy*, 1980



13. Jan Stanisław
Wojciechowski,
Małe Katastrofy,
1980 (w zbiorach
Muzeum Narodo-
wego w Poznaniu)

bryłę telewizora glinianych wizerunków twarzy. Akt destrukcji był ważną częścią pracy, stanowiąc ważny element w procesie „stawania się” rzeźby, a także metaforycznie rozumiane narzędzie służące krytyce ikony kultury popularnej. Ważny jest również fakt, iż odbiornik TV, już poprzez fakt wykonania go z „archeologicznego” materiału jakim jest glina, powodował cofnięcie w czasie „nowoczesnego medium” z powrotem do obiektu archaicznego zarówno w sensie rzeźbiarskim, jak i ontologicznym⁷⁷.

W połowie lat osiemdziesiątych telewizja nadal inspirowała artystów, dostarczając nowych tematów i podsuwając różnego rodzaju rozwiązania formalne. W świadomości wielu ludzi TV pozostała jednym z ważniejszych narzędzi społecznej komunikacji, dla innych – źródłem rozrywki i informacji, programatorem modelowych zachowań i stylu życia, a nawet doznań estetycznych⁷⁸.

Malarz, twórca filmów i prac wideo Krzysztof Skarbek wprowadził TV jako jeden z motywów do kompozycji malarskich, podpatrując zachowania gwiazd szklanego ekranu, jak i wpływ telewizji, mass mediów i kultury popularnej na zachowania życia codziennego. Projekcje oraz materiały filmowe z wcześniejszych działań pojawiają się również podczas akcji oraz realizacji filmowych i wideo (*Siedem i pół uderzeń pędzla*, wideo 1989). Jedną z wystaw Krzysztofa Skarbka (2000, Wrocław) prezentowała prace, które – jak mówił artysta – „mogą wyzwolić pytania o przyszłość naszej cywilizacji”⁷⁹. Prezentowane tam obrazy olejne były wizjami świata na granicy codzienności i zwykłych sytuacji oraz baśni i marzeń. Kluczem jest w nich współlistnie-

⁷⁷ J.S. Wojciechowski, *Małe Katastrofy*, kat. wyst., Galeria Foto-Medium-Art, druk ulotny, Wrocław 1981.

⁷⁸ Telewizor jako obiekt, ale i przedmiot krytyki pojawia się w pracach wielu artystów współczesnych, m.in.: N. De Saint Phalle, E. Kienholz, Christo, B. Viola, P. Rist, zob. *TV Kulture. Das Fernsehen in der Kunst seit 1879*, W. Herzogenrath, T.W. Gaehtgens, S. Thomas, P. Hoenisch, Amsterdam, Dresden:verl. Des Kunst 1997.

⁷⁹ K. Skarbek, *Świat nowej baśni*, tekst na zaproszeniu wystawy, Galeria Ośrodka Kultury i Sztuki we Wrocławiu, 2000.

nie elementów realnego życia z motywami nadrealnymi i baśniowymi. Ten nowy świat przejmując rolę modelu – zagadki do rozwiązania. Skarbek pisał: „W mojej baśni banalna codzienność ulega przemianie w realizację pragnień o życiu niewymuszonym, zgodnym z projekcjami nieskrępowanej fantazji. Możemy dostrzec tu również nowe mity i symbole naszych czasów. Jednymi z dzisiejszych przedmiotów-symboli, którym nadano mitologiczne znaczenia są: samochód, telewizja, komputer i telefon komórkowy. Urządzenia te są czymś więcej niż tylko rzeczami do kształtowania środowiska człowieka. Nie są one uzupełnieniem jego otoczenia, lecz częstokroć stają się celem samym w sobie”⁸⁰. Zebrane na wystawie prace (począwszy od lat osiemdziesiątych), kolorowe i rozedrgane, przywodzą na myśl zatrzymane „stop klatki” – kadry z filmu prezentujące wizję współczesnego życia jako „nowej mitologii”. Ta specyficzna rzeczywistość obrazów Skarbka nazwana została przez artystę „malarstwem osobistego realizmu”, w którym wytwory naszej cywilizacji, tj. telewizor czy komputer funkcjonują „ze zmienioną kinetyką i przebudowaną strukturą znaczeń. Telewizor w każdej chwili może być pojazdem, piłką do gry. Pozwala on również na to, żeby być naprzeciwko niego, a także w nim”⁸¹.

Lata dziewięćdziesiąte zmieniły oblicze telewizji, wprowadzając więcej komercyjnej rozrywki i masowo konstruowanych informacji. To, co w latach siedemdziesiątych fascynowało, w latach dziewięćdziesiątych stało się powszechne i obojętne. Pod koniec lat dziewięćdziesiątych obraz telewizyjny i sama telewizja straciły nieco na znaczeniu, chociaż nadal są obecne w twórczości młodego pokolenia artystów. Obszarem eksploracji stała się rzeczywistość, problemy życia codziennego, poszukiwanie tożsamości i zagadnienia dotyczące ciała i cielesności. Nurt mitologii indywidualnej oraz sztuki krytycznej nie potrzebował

⁸⁰ Ibidem.

⁸¹ K. Skarbek, *Obrazy Realizmu Osobistego*, [w:] Krzysztof Skarbek – malarstwo i sztuka video, kat. wyst., red. I.M. Wójcik, Galeria Sztuki w Legnicy, Galeria Na Solcu, Wrocław, Wrocław 2002, s. 3.

dotychczasowych inspiracji płynących z ekranu telewizora. Interesujący stał się obszar rzeczywistości wirtualnej, komputerowych rozwiązań i strategii interaktywnych. Natura telewizji rozpoznana i zdemaskowana, formalnie i wizualnie stała się nieatrakcyjna i nieaktualna, chociaż do telewizyjnych wizerunków sporadycznie powracają artyści wideo. Są one kopiowane i wprowadzane do prac jako elementy dekoracyjne, cytaty lub ciągi metaforycznych obrazów.

Telewizja jako medium, które pozwalało konstruować nowe obszary trans-medialne dzięki możliwości pozyskiwania obrazów, ale również fakt, iż stanowiła ona element kulturowych i politycznych konotacji sprawiał, iż zagadnienia z nią związane wielokrotnie pojawiały się i stale powracały do obszaru sztuki⁸². Jednak w obliczu ery informacji cyfrowej i rzeczywistości wirtualnej mit tradycyjnej telewizji stracił na znaczeniu i sile. Stojącą w pokoju skrzynkę zastąpił monitor komputera, ciekłokrystaliczny ekran lub wielkoformatowe projekcje wideo. Komercyjny wymiar telewizji oraz fakt, iż jest to medium komunikacji „jednokierunkowej” sprawiły, że pod koniec XX wieku przestała ona wystarczać odbiorcom, chociaż nie uwolniła ich od uzależniającego wpływu. Miejsce „gadających głów” – towarzyszy samotności, zajęły projekcje naszej drugiej tożsamości oraz symulacje zmieszanych ze sobą elementów świata wewnętrznego z zewnętrznym. Obraz ograniczony ramą ekranu ustąpił miejsca obrazom, których istota zbliża nas do iluzorycznego świata pozbawionego grawitacji, przestrzeni i czasu. Lewitujące obrazy, za sprawą Internetu i rzeczywistości wirtualnej, oferują własny świat, autonomiczny wobec otaczającej nas rzeczywistości. Ona z kolei ulega ciągiem poszerzaniu, co sprawia, że obszary dostarczające nam obrazów, ale i inspiracji, stają się coraz bogatsze i ciekawsze.

⁸² W ostatnich latach powstało wiele prac wideo, które wykorzystywały materiały archiwalne lub telewizyjne, m.in.: K. Skarbek, M. Wasilewski, M. Toporowicz, A. Baumgart, A. Niestorowicz, zob. Ł. Ronduda, „Polski found footage film...”, <http://csw.art.pl/new/2003/foundfootage.html> (25.05.2004).

Rozdział II

Sztuka wideo. Poszukiwanie prawdziwej natury wideo

Natura obrazu wideo

Fakt, że żyjemy w świecie zdominowanym przez obrazy, wielokrotnie powraca w kontekście sztuki XX wieku. Ich różnorodność, z uwagi na sposoby użycia oraz funkcje jakie pełnią w świecie, zdaje się być nieograniczona. Sztuce (multi)medialnej najbliższe wydają się być obrazy elektroniczne, które uzyskuje się w wyniku procesów elektromagnetycznych lub cyfrowych. Te z kolei klasyfikować można według rodzajów użytego do ich generowania systemu – od obrazów wideo po obrazy komputerowe. Dalszy podział następuje za sprawą sposobu ich rejestracji, obróbki, sposobu użycia i projekcji. W każdym z tych przypadków, mówimy jednak o „obrazie” – pojęciu, które w sensie etymologicznym znaczy tyle, co „obrazowe przedstawienie”, „wyobrażenie”.

Technika wideo jeszcze w początkach lat osiemdziesiątych była najpopularniejszym medium, które łączyło obraz i dźwięk, a taśma wideo – „pojemnikiem” służącym nie tylko ich przechowywaniu, ale i umożliwiającym wielokrotną transmisję. W pewnym sensie, taśma wideo stała się ikoną nowoczesnego społeczeństwa, które na masową skalę zaczęło kolekcjonować informacje, obrazy, przedmioty i doświadczenia. Pod względem

technicznym oraz jako medium artystycznej kreacji obrazy wideo były i nadal są doskonałym odbiciem naszych czasów. Są obecne niemal w każdej dziedzinie życia i obszarze sztuki, a ich fenomen tkwi w nieuchwytniej, niematerialnej i zmiennej formule zapisu, projekcji oraz roli, jaką pełnią. Dzięki nowoczesnym technologiom, obrazy potrafią wtopić się w przestrzeń lub zaistnieć poza ekranem, który zazwyczaj stanowi konieczny element projekcji. Transparentne obrazy wideo mają łatwość uwodzenia odbiorców spektaklowym charakterem, wciągając ich we własną przestrzeń i czas. Wojciech Chyła tłumaczył spektakl jako najefektywniejsze narzędzie kształtowania oddziaływań współczesnej kultury¹. Autor *Kultury Audiowizualnej* określił go jako „warunki, przez które dane jest świadomościowe istnienie bytu myślącego, nieodłączne z zaistnieniem w jego świadomości bytu widzianego. Świadomość, aby zaistnieć, musi być po prostu świadomością czegoś. Ten warunek, wypełniania naszej świadomości czymś, spełnia właśnie (za nas) spektakl”².

Spektakl można jednak rozpatrywać w kategoriach wzajemnych relacji zachodzących pomiędzy artystą, rzeczywistością a obrazem zarejestrowanym oraz obrazem odtworzonym, widzem oraz sytuacją „tu i teraz”. Prezentuje on wówczas dwie płaszczyzny obrazowe – rzeczywistość i wyobrażoną, których czas i przestrzeń zostają na siebie nałożone. Bazą dla tych obrazów pozostaje nadal rzeczywistość, ostatecznie jednak widzowie – konieczny element spektaklu – uczestniczą w czymś, co nie jest ani ich przestrzenią, ani ich czasem, a jedynie wyobrażoną przez obraz rzeczywistością, którą odbierają poprzez własne doświadczenie. Tę rzeczywistość nazwać możemy rzeczywistością spektaklu, rozgrywającą się poza wszelkimi ramami, w przestrzeni społecznej i kulturowej wobec odbierających go widzów³.

¹ W. Chyła, *Kultura Audiowizualna*, Poznań 1999, s. 64.

² Ibidem, s. 58.

³ Chyła, podejmując próbę definicji spektaklu, pisze: „Spektakl to przestrzeń i czas. Wprawdzie nie nasza przestrzeń i nie nasz czas, za to przestrzeń i czas określające nam przestrzeń i czas naszej świadomości, słowem to «warunki

Spektakl pełni w tym układzie rolę narzędzia służącego poznaniu, stanowi rodzaj „maski”, którą można nakładać na konkretne obrazy w celu wydobycia z nich ukrytych sensów poprzez praktyki dekonstrukcyjne lub polimorficzne. Obrazy wideo, które biorą udział w spektaklu, ujawniają zarówno to, co realne, jak i to, co wyobrażone. Jest to równocześnie spektakl zależności czasu przeszłego, teraźniejszego i przyszłego, zbiór znaków, symboli i odniesień, które są w stanie przekazać nieskończoną ilość informacji. Obraz wideo ukrywa w sobie uniwersum świata, pikselowy mikrokosmos istniejący dzięki sile naszej wyobraźni i wiedzy.

W przeciwieństwie do obrazów tradycyjnych, obrazy techniczne, w tym obrazy wideo, zostały zaprojektowane – jak mówi Vilém Flusser – od wewnątrz na zewnątrz, i dlatego „należy odszyfrowywać je nie ze względu na to co oznaczają, lecz ze względu na samo znaczące (signifiant)”⁴.

Obrazy wideo pozbawione są konkretnej, fizycznej formy. Zamiast przedstawiać, rzutują „coś”, wypełniają przestrzeń wyobrażeniami, projektują. Flusser nazywa je więc „płaszczyznami wyobrażonymi”⁵, które porównać możemy do snu. Na przemian pojawiają się w nim obrazy i przedmioty rzeczywiste i te wyobrażone, obok siebie mogą funkcjonować czas realny oraz zapisany w obrazie. Jeden pojawia się w drugim i na odwrót; bywa, że funkcjonują równocześnie. Aby uchwycić wszystkie te niuanse, wzrok widza musi „skanować” płaszczyznę wyobrażoną przeskakując z jednego jej punktu na drugi. Obrazy

wszelkiego bytu w ogóle» [...] takie przez które dane jest nawet istnienie przedmiotu oglądania, a nie tylko oglądającego podmiotu”. Autor podpira swoją teorię tezami I. Kanta. Zob.: W. Chyła, *op. cit.*, s. 58.

⁴ V. Flusser, *Ku uniwersum obrazów technicznych*, [w:] *Po kinie?... Audio-wizualność w epoce przekaźników elektronicznych*, red. A. Gwóźdź, Kraków 1994, s. 53. Autor określa obrazy techniczne jako symptomy procesów chemicznych bądź elektronicznych, które stają się obrazami dopiero wówczas, kiedy ogląda się je powierzchniowo, a oglądający je widz zachowuje wobec nich pewien dystans.

⁵ *Ibidem*, s. 54.

wideo (szczególnie z lat dziewięćdziesiątych) posiadają strukturę wizualnego hipertekstu, zapisanego na różnych poziomach postrzegania i percepcji. Cechami podstawowymi określającymi ich naturę są: metamorficzność, metafizyczność, sekwencyjność, tekstualność oraz poszerzenie teraźniejszości o inne wymiary czasu i przestrzeni, a także elastyczność wpasowania się w obszary innych dyscyplin.

Roli obrazów wideo, które wpisują się w „estetyczny” dyskurs, nie sposób pominąć w rozważaniach o kulturze mediów elektronicznych. Tym bardziej zastanawia fakt, że sztuka wideo w Polsce pozostaje wciąż najmniej odkrytą i nie dookreśloną dyscypliną artystyczną. Trudność wynika być może z braku właściwych narzędzi poznania oraz krytycznych punktów odniesienia. Nie wystarczy również prosta analiza tego, co zarejestrowane i odtworzone, bowiem sztuka wideo jest zbiorem obrazów, sytuacji oraz projekcyjno-odtworzących mechanizmów widzenia, które rozpatrywać należy w szerszym kontekście socjologicznym, psychologicznym i kulturowym.

Taśma wideo

Magnetyczna taśma wideo dla wielu stanowi już prehistorię, przestarzałą technologię, rodzaj towaru lub rzeczy, którą nabyć można w supermarkecie. Jedną z przyczyn utraty pozycji był rozwój zjawiska interaktywności w sztuce. Nowy obszar zainteresowań artystów skierował ich uwagę na technologie, dzięki którym zniesiona została granica pomiędzy odbiorcą a dziełem. Rola widza w tym układzie mogłaby przekształcić się z kontemplacyjnego i biernego uczestnictwa w aktywny i bezpośredni udział.

Technologia wideo przerosła pod wieloma względami tradycyjny film, chociaż – jak pisał Erkki Huhtamo – medium to może być co najwyżej postrzegane jako „poprawiony nośnik linearny”, a struktura programów przechowywanych na taśmie

pozostaje sekwencyjna i linearna na podobieństwo filmu⁶. Jednak u podstaw natury wideo znajdują się cechy wyraźnie odróżniające od siebie oba media. Huhtamo nazwał wideo „kameleonem”, określając je jako coś bezprecedensowego, spontanicznego, bezpośredniego, wieloaspektowego i przystosowanego⁷. Zwrócił również uwagę na fakt, że jest to medium „ożywione”, zdolne reagować na własne uwarunkowania technologiczne. Szumy, wibracje elektryczne, a nawet zakłócenia pogarszające jakość obrazu stanowiły formy tej żywotności. Dochodziła do tego łatwość manipulacji obrazem, m.in. efekt stop-klatki, cofanie, przyspieszanie, wymazywanie i wgrywanie nowych fragmentów. Materiał zapisywany na taśmie magnetycznej mógł być dowolnie wykorzystywany i poddawany zabiegom montażowym. Obrazy mogły więc współistnieć na zasadzie symultaniczności (Nam June Paik, Dara Birnbaum, Marcel Odenbach), były projektowane na różnego rodzaju płaszczyznach (Bill Viola, Bruce Nauman, Tony Oursler) lub, jak w przypadku projektu Pipilotti Rist *Fourth Wall* (2001), zostały zaprojektowane jako projekcja na ekranie umieszczonym na tle nieba. Pozwalało to zaistnieć obrazom w otwartej przestrzeni, uwalniając je od wszelkich ograniczeń. Taki sposób prezentacji, w symboliczny sposób znosi podział pomiędzy tym, co realne i wyobrażone oraz miejscem za i przed ekranem⁸.

O atrakcyjności, a przede wszystkim o wiarygodności medium stanowił fakt, iż wideo, w odróżnieniu od TV w jej fazie

⁶ E. Huhtamo, *Play! Stop! Forward! Rewind! Refleksja nad taśmą jako nośnikiem*, [w:] WRO'99, kat. Media Art Biennale, red. P. Krajewski, Wrocław 1999, s. 15.

⁷ Ibidem, s. 16.

⁸ Projekt *The Fourth Wall* (2001) został zrealizowany jako zewnętrzna projekcja. To ciąg kolorowych ruchomych obrazów, dla których tło stanowił otwarty, „nieograniczony” ramą ekran wpisany w przestrzeń nieba. Zamieśnieniem artystki było pokazanie wzajemnych relacji tego co projektowane, z tym co na zewnątrz ekranu, a tym samym włączenie opowiadanych historii w przestrzeń społeczną. Premiera *The Fourth Wall* miała miejsce na jednym z tarasów budynku National Theatre w Londynie, usytuowanym nad brzegiem

początkowej, funkcjonowało jako transmisja na żywo (live); jako przekaz bezpośredni, który nie podlegał manipulacjom. Z kolei od filmu wideo było sprawniejsze technicznie i zapewniało rodzaj indywidualnego kontaktu widza z przekazem, co niemożliwe było w salach kinowych. Nie oznacza to jednak, że wideo pozostawało niezależne od zagadnień warsztatowych i technologicznych. W roku 1977 Marek Hołyński, próbując opisać zjawisko „sztuki video”, rozpoczął od opisu sprzętu, czyli „rzeczy podstawowej” dla tego zjawiska. Hołyński pisał: „Wideo korzysta z aparatury skonstruowanej dla telewizji. Telewizja zaś, to oficjalnie dział telekomunikacji zajmujący się przesyłaniem na odległość obrazów ruchomych metodami elektrycznymi”⁹. Na tym poziomie kończą się podobieństwa obu mediów. Telewizja, jako nowa technologia oparta na telematycznym przekazie, była również instytucją zależną od systemów politycznych, wyposażenia oraz koordynujących i obsługujących urządzenia ludzi. Skomplikowany system rejestracji, przetwarzania i transmisji dostępny był jedynie nielicznym artystom, którzy, dzięki uprzejmości i otwartości władz telewizji lub hojności sponsorów, mogli korzystać z jego możliwości. Komerccjalizacja telewizji, która nastąpiła dość szybko, była jednym z powodów powstania nurtu krytycznego dekonstruującego znaczenie i formy TV i, jak zwykło się przyjmować, wpłynęła na rozwój sztuki wideo¹⁰.

Nowy, przenośny system wykorzystywał technologię znaną w TV, zapewniając jednak łatwą obsługę sprzętu oraz nieskomplikowany proces produkcji obrazu, dzięki czemu można było zrezygnować z charakterystycznej dla przemysłu telewizyjnego „machiny”. „Prywatny” system zapisu informacji przyjął się nie tylko jako rodzaj domowego „kina” czy ulepszonej, bo ru-

Tamizy. Ruchomy obraz widoczny był również z drugiej strony rzeki, wpisując się w architekturę miasta.

⁹ M. Hołyński, *Sztuka video*, „Sztuka”, 1977, nr 4, s. 40.

¹⁰ Taką teorię powstania sztuki wideo wysunął R. Perrée, za: R.W. Kluszczyński, *Film, wideo, multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej*, Warszawa 1999, s. 70.

chomej, wersji fotografii rodzinnej, ale także jako całkiem nowe medium służące szerokiej rzeszy artystów. Chociaż telewizja i wideo należą do tego samego systemu komunikacji obrazowej, płaszczyzny dotyczące semantyki, struktury i percepcji oraz form prezentacji obu mediów zasadniczo się od siebie różnią¹¹.

Pierwszy przenośny zestaw wideo wyprodukowała w połowie lat sześćdziesiątych japońska firma Sony. W tym samym czasie nagrana została pierwsza taśma wideo autorstwa Nam June Paika. Był to zapis wizyty papieża Pawła VI w Nowym Jorku (1965) wykonany przez artystę z okien samochodu¹². „Reporterskie” nagranie Paika zbliżone było charakterem do tzw. „street tapes”, które artyści tj. Les Levine czy Frank Gillette nagrywali jeszcze przed oficjalnym wprowadzeniem na rynek sprzętu Portapak¹³. Materiały te, podobnie jak wideo Paika, miały charakter spontanicznego, szkicowego dokumentu. Jak pisał Michael Rush, artyście „nie chodziło o gromadzenie informacji na temat wizyty papieża, ale pozyskanie obrazu, który miał dla niego znaczenie kulturowe i artystyczne”¹⁴. Zapis Paika był surową, niekomercyjną i, przede wszystkim, osobistą wypowiedzią artysty, który do tej pory eksperymentował z dźwiękiem i różnego rodzaju przekąźnikami. Podobne doświadczenia miała większość pionierów sztuki wideo zarówno za granicą, jak i w Polsce. Polem ich zainteresowań była insta-

¹¹ Różnice pomiędzy telewizją i wideo omawiał m.in. G. Younglood (1972), a w literaturze polskiej R.W. Kluszyński (1999).

¹² Materiał został pokazany w nowojorskim klubie nocnym Café A Go Go w roku 1965. Wydarzenie to zostało uznane za pierwszą publiczną prezentację sztuki wideo, zob. M. Rush, *New Media in Late 20 th-Century Art*, London 1999, s. 81.

¹³ D. Boyle pisał, iż pierwszym artystą, który posiadał przenośny zestaw Portapak jeszcze przed 1965 rokiem, był Les Levine. Jego taśmę *Bum* Boyle zaliczył do gatunku „street tapes”. Zapis ten był prostym, pozbawionym jakiegokolwiek struktury, epizodycznym wywiadem prowadzonym na ulicach Nowego Jorku, zob. D. Boyle, *A Brief History of American Documentary Video*, [w:] *Illuminating Video*, ed. D. Hall, New York 1990, s. 43.

¹⁴ M. Rush, *op. cit.*, s. 82.

lacja, performance, sztuka konceptualna, rzeźba, fotografia oraz film („film artystów”). Genezy sztuki wideo należy więc upatrywać w rozmaitych działaniach interdyscyplinarnych dekady 1956–1965, natomiast za oficjalną datę jej początku niektóre źródła uznają dwa wydarzenia: publiczne odtworzenie taśmy magnetycznej z zapisem Paika w roku 1965 lub sprzedaż przez Nicolasa Wildera, handlarza dziełami sztuki z Los Angeles, taśmy magnetycznej z zarejestrowanym utworem wideo (1969). Było to nagranie *Video pieces* Bruce Naumana.

Z uwagi na charakter wczesnych zapisów wideo, Roy Armes porównywał ich strukturę do zapisu „taśm dźwiękowych” wykorzystywanych przez artystów w latach pięćdziesiątych, wskazując tym samym na muzyczne inspiracje artystów wideo, bardziej niż na ich zainteresowanie tradycją filmu. Podobieństw upatrywał autor w sposobie zapisu obu rodzajów taśm jako linearnego systemu rejestracji, który może być użyty do zestawiania lub manipulowania otrzymanym dźwiękiem lub obrazem (tzw. materiały „off-air” i „scratch video”) oraz obejmujących wyłącznie elektronicznie generowane wyobrażenia (grafika komputerowa)¹⁵. Wystarczy wspomnieć Edgara Varese’a czy Johna Cage’a, którego twórczość inspirowała wielu artystów, w tym również Paika, pioniera video artu. Cage już w latach pięćdziesiątych komponował utwory muzyczne z losowo dobieranych fragmentów audycji radiowych (*Imaginary Landscape No. 4*, 1951), niezależnie zresztą od dwóch innych zespołów, które eksperymentowały z muzyką, poszukując możliwości wykorzystania taśmy dźwiękowej. W Paryżu Pierre Schaeffer i Pierre Henry tworzyli „musique concrète”, stosując różnego rodzaju manipulacje techniczne: zmianę prędkości i sposobów nagrywania, powtórzenia, filtry, przegrywanie dźwięków i muzyki z innych taśm itp. W tym samym czasie w Kolonii Pierre Boulez i Karlheinz Stockhausen rozpoczęli pracę nad muzyką elektroniczną, poszukując źródeł elektronicznego generowania dźwię-

¹⁵ R. Armes, *On video*, New York 2001, s. 112.

ków. Tak spreparowane taśmy artyści wykorzystywali podczas działań na żywo, poszerzając tym samym możliwości i formy artystycznej wypowiedzi. Podobnych strategii używali artyści nurtu „scratch video” i TV footage, włączając w swoje realizacje materiały gotowe lub nagrane z ekranu telewizora czy ekranu kinowego, poddając je następnie dalszej obróbce. Powtórne łączenie wybranych sekwencji czy wprowadzanie dodatkowych efektów montażowych oraz dźwiękowych pozwalały artystom uzyskiwać nowe wartości znaczeniowe i estetyczne, chociaż estetyka prac bliska była raczej formule „antyestetycznej”, którą Allan Kaprow szerzej nazywał „anti-art art” – sztuką antysztuki.

Wideo było rodzajem manifestacji nie tylko przeciwko komercjalizacji TV, ale również przeciwko konsumpcyjnemu rynkowi sztuki oraz traktowaniu dzieła sztuki jako obiektu materialnego i wartościowego. Wideo, z racji swej transparentnej, a przez to trudnej do uchwycenia formy, miało ambicje zachowania postawy autonomicznej i krytycznej wobec systemu muzealnego. Z drugiej strony, sam fakt, iż nośnikiem obrazu i dźwięku była taśma, która – jak pisał Piotr Krajewski – „czymkolwiek by nie była, jest zawsze wąską i cienką elastyczną wstęgą, nawiniętą na szpulę lub zamkniętą w kasecie”¹⁶, zbliża ją do kategorii obiektu. Włączenie taśmy wideo w obieg muzealny i kolekcjonerski zapewniło jej funkcjonowanie na szerszym forum społeczno-kulturowym, z czego video art, pomimo swej niezależności, nie chciał rezygnować. Pod koniec lat osiemdziesiątych i w latach dziewięćdziesiątych wspieranie sztuki wideo przez instytucje zarówno finansowe, jak i technologiczne, stało się koniecznością. Skomplikowane i złożone formy i sposoby prezentacji zarówno taśm, jak i instalacji wideo oraz wideo performances uzależniły sztukę wideo od oficjalnego obiegu wystawienniczego, potwierdzając (nie zawsze chętnie) jej status wśród innych dyscyplin sztuki. Pomimo to, pozycja wideo w historii sztuki nie jest jednoznaczna ani stabilna. Chociaż

¹⁶ P. Krajewski, *Zmierzch taśmowego nośnika*, [w:] WRO'99..., s. 7.

sztukę wideo od samego początku próbowano wpisać w jej bieg, deklarowano równocześnie pewien dystans wobec wszystkiego, co może być rozpatrywane w ramach „klasycznej” historii sztuki. Martha Rosler pisała, iż „wideo chciało stać się sztuką podstawową, a nie drugoplanową”¹⁷, chociaż doświadczenie pokazało, że nawet obecnie wideo nie zyskało takiego statusu jak klasyczne dyscypliny sztuki. Wystarczy wspomnieć problemy, które przysparza krytykom terminologia, a muzealnikom zasady kolekcjonowania, ekspozycji oraz konserwacji prac zrealizowanych w technice wideo¹⁸.

Historia sztuki wideo oraz zainteresowanie i popularność tego medium wynikały także ze zmiany postawy samych artystów. Począwszy od lat sześćdziesiątych, wizerunek artysty indywidualisty i wyalienowanego „bohatera” ustąpił miejsca postawie artysty „odpowiedzialnego” za społeczeństwo lub choćby współistniejącego z nim na zasadach obserwatora i komentatora. Sztuka włączyła się w obszar politycznych i społecznych dyskusji. Sztuka wideo, podobnie jak inne dyscypliny, przejęła rolę mediatora, dzięki technologii zapewniając artystom możliwość szybkiej reakcji na bieżące wydarzenia, pozwalając kolekcjonować doświadczenia i obserwacje na taśmach i kolejno wykorzystywać je w projektach artystycznych. W początkowej fazie kształtowania się zjawiska nazywanego „video art” (zwłaszcza w Stanach Zjednoczonych) można było wyodrębnić kilka odmian wideo o charakterze dokumentacyjnym i narracyjnym: „street video”, „community video”, „grass-roots video”, „guerilla television”, „alternative TV”, „video essay”¹⁹.

¹⁷ M. Rosler, *Video: Shedding the Utopian Moment*, [w:] *Illuminating...*, s. 42–43.

¹⁸ W połowie lat sześćdziesiątych zwrócono uwagę na fakt, że prace z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych wykonane w technice wideo, które stanowiły zarówno wartość dokumentalną, jak i artystyczną, są poważnie zagrożone. Chociaż większe muzea i galerie posiadają zbiory taśm wideo, nie istnieją jasno określone zasady ich ochrony i konserwacji, zob. S. Jo Fifer, L. Hones, *Report from the Bay Area Video Coalition*, „Art Journal”, 1995, nr 4, s. 79.

¹⁹ D. Boyle, *op. cit.* s. 51.

Wideo narracyjne oraz dokumentacyjne służyły ujawnianiu przeżyć; były również sposobem powracania do wspomnień za pomocą obrazów. Wczesne realizacje charakteryzowały się prostą konstrukcją i oszczędną formą, te z lat dziewięćdziesiątych kusily bogactwem kolorów i dźwięków sprawiając, iż widzowie szybko wciągali się w ich rytm, stając się częścią wydarzenia. Wideo, pełniąc funkcję pojemnika, przejęło rolę ludzkiej pamięci; stąd tematy i charakter prac nurtu narracyjnego często poruszały problem tęsknoty, która jest w każdym człowieku, a którą Eliade nazwał „tęsknotą za rajem” – rodzajem tęsknoty za „przekształconą w archetyp, zmitologizowaną przeszłością”²⁰. Często był to żal za tym, kim nie jesteśmy lub za tym, czym byliśmy, za miejscem, które pamiętamy, lub w którym nigdy nie dane nam było się znaleźć. Parafrazując Eliadego obrazy wideo z tego nurtu określić można jako „nieprzerwany, spontaniczny strumień” naszych wyobrażeń²¹. Człowiek został postawiony w samym ich centrum, stanowiąc rodzaj zawsze obecnego bohatera, który jest równocześnie podmiotem wizualnej narracji oraz przedmiotem, który służy ujawnianiu mechanizmów funkcjonowania współczesnego świata.

Ten problem łączył się z jeszcze jednym aspektem wideo. Medium to umożliwiało rodzaj intymnego doświadczenia, które dotyczyło zarówno zapisu obrazów, jak i późniejszej ich transmisji. Artyści tacy jak: Vito Acconci, Bruce Nauman czy Peter Campus rejestrowali sytuacje w specjalnie do tego celu wyizolowanych przestrzeniach lub we własnych studiach. W tym sensie wideo stanowiło rodzaj przedłużenia sytuacji artystycznych, prywatnych gestów czy zwierzeń. Kamera wideo obecna w zamkniętym studiu artysty, z jednej strony chroniła jego prywatność, z drugiej – umożliwiała obserwację akcji i wydarzeń. Dzięki medium możliwy był natychmiastowy zapis, notacja „mikro zdarzeń”, które, uchwycone na taśmie, nabierały nowych znaczeń.

²⁰ M. Eliade, *Obrazy i symbole*, Warszawa 1998, s. 20.

²¹ *Ibidem*, s. 23.

Innym ważnym elementem pojawiającym się w pracach wideo było zagadnienie czasu i pamięci. Odniesienia do tych zagadnień pojawiały się w pracach pionierów sztuki wideo, takich jak Dan Graham, Nam June Paik, Bruce Nauman, Joan Jonas czy John Baldessari, a w Polsce – w pracach artystów WFF czy Laboratorium Technik Prezentacyjnych. Dzięki technice filmowej, a następnie wideo, możliwe było kreowanie „nowej rzeczywistości” poprzez manipulację czy wykorzystywanie tej zastanej. Jednak wideo posiadało cechy, których nie miał ani film, ani system telewizyjny, a mianowicie łatwość nagrywania i utrwalania „chwilowego trwania czasu”, bez konieczności zbędnej obróbki. Dan Graham pisał: „Wideo jest medium czasu teraźniejszego. Obrazy mogą być przekazywane równocześnie z ich percepcją. Miejsce i czas ich prezentacji mają swoją kontynuację, może ona trwać nieprzerwanie i zgodnie z czasem realnym”²². Bruce Nauman uważał wideo za rodzaj „prywatnego sposobu komunikacji”, ale i wspólne doświadczenie²³, traktując je jako rodzaj „dzieła w procesie”, a nie formę skończoną i zamkniętą. Douglas Davis pisał o wideo jako o szerokim zjawisku, w którym istotną rolę pełnią mechanizmy postrzegania i percepcji. Odczucie, jakiego doznajemy oglądając wideo, porównywał artysta z doświadczeniem, które znajduje się pomiędzy doświadczeniem kina i malarstwa²⁴.

We wszystkich tych przypadkach obraz wideo był wystawiony na wprost widza, który odkrywał, ale i był odkrywany przez obraz.

Obraz wideo, jak chyba żadna inna forma artystyczna, poprzez swoją realność potrafi być nieznośnie aktualny, wręcz bolesny, czy też wywołać uczucie buntu i negacji. Z drugiej strony, obraz wideo, który przyjmuje formę nieuchwytną i ulot-

²² D. Graham, *Two-Way Mirror Paver. Selected Writings by Dan Graham on His Art*, ed. A. Alberro, Cambridge, Massachusetts 1999, s. 52.

²³ Bruce Nauman, kat. wyst. Hayward Gallery, London 1998, s. 100.

²⁴ D. Davis, *Filmgoing, Videogoing*, [w:] *Video Culture. A Critical Investigation*, red. J. Hanhardt, New York 1987, s. 270.

nej projekcji, zawiera w sobie coś hipnotycznego, podobnego do sennego marzenia. Wpatrując się w obrazy wideo możemy odnieść wrażenie spoglądania w głąb własnego oka, na dno studni, w której mamy nadzieję zobaczyć więcej niż w normalnym odbiorze. Wielu artystów, ale i krytyków, porównywało wideo do lustra, w którym odbijają się nasze pragnienia, a jego odbiór – do prywatnego misterium ujawniającego skrywane sekrety.

Wideo a inne dziedziny sztuki. Intermedialny charakter wideo

Ryszard W. Kluszczyński pisał, iż wideo należy traktować jako twór intermedialny, „to znaczy taki, który nie zbiera w sobie charakterystycznych cech różnych rodzajów sztuki (resp. różnych mediów), lecz uruchamia i podtrzymuje dialog pomiędzy nimi”²⁵. Jest to więc zarazem medium autonomiczne i jednorodne, ale i takie, które pełni rolę mediatora lub wykonawcy pragnień i zamówień innych dyscyplin i mediów. Idąc dalej, Rosalinda Krauss zwróciła uwagę na fakt, iż „body art”, w którym artyści często wykorzystywali zapis wideo, określał nowe medium jako „narcystyczną działalność, refleksję, do której artysta wykorzystuje swoje własne ciało w celu odkrywania siebie samego”²⁶. W związku z „video-body-art” Krauss pisała, iż są dwa sposoby użycia medium, podstawowe również w dyskusji na temat sztuki wideo. Pierwszy związany jest z współlistnieniem dwóch wymiarów: realnego i medialnego poprzez fakt równoczesnej projekcji i transmisji obrazu, drugi odnosi się do stanu ludzkiej psychiki. W tym przypadku, medium pełni rolę pośrednika między światem zewnętrznym a wewnętrznymi stanami emocji

²⁵ R.W. Kluszczyński, *Film. wideo, multimedia...*, s. 77.

²⁶ Cyt. za: I. Tanenbaum, *Body-Screen-Digitalia-Interalia. An introduction*, [w:] *Video One. Body-Screen-Digitalia*, ed. I. Tanenbaum, Haifa Museum of Art 2001, s. 144.

i doświadczeń człowieka²⁷. Ciało ludzkie stanowi więc centralny punkt obrazu, a zarazem rodzaj materiału doświadczalnego poddanego analizie. Najczęściej było to ciało samego artysty, który starał się wniknąć w głąb własnej psychiki. Jako przykłady można podać prace Vito Acconciego, który na taśmie *Face off* wygłosił monolog na temat osobistych doznań seksualnych, Bruce'a Naumana *Lip Sync* (1969), Dana Grahama *The Consciousness Projection* (1972) czy Colina Campbella *Real Split* (1972). Wszystkie odwoływały się do osobistych doświadczeń autorów i ujawniane były poprzez wizerunek wirtualnego dubletu. Marek Hołyński pisał: „Kamera wideo jak gdyby łagodziła nostalgię po utraconej osobowości. «Kiedy kamera jest nastawiona na mnie, jestem więcej niż sobą; jestem sobą i swoim dopełnieniem» stwierdza Bruce Kurtz. Taka Limura zaś przyznaje się: «dopiero nagranie serii taśm wideo, na których mówi się do siebie, daje możliwość samoidentyfikacji»”²⁸.

Pytanie, na ile jednak elektroniczny wizerunek dawał poczucie autentycznej bliskości i czy był w stanie zastąpić podstawowe formy komunikacji, pozostanie bez jednoznacznej odpowiedzi. Fakt „braku cielesności” wizerunków elektronicznych zaburzył, w przekonaniu wielu krytyków i artystów, równowagę pomiędzy prawdą realności a iluzją tworzoną przez elektroniczne odbicie. Według teorii znawcy kina Edgara Morina, twarz czy ekranowa postać, a raczej jej kosmomorficzne zbliżenie, miała być zwierciadłem otaczającego ją świata, rodzajem medium, poprzez które ujawniają się uczucia i stany ducha²⁹. Francuski filozof Emmanuel Lévinas pisał, iż: „Twarz, choć jest jeszcze rzeczą wśród rzeczy, przebija formę, która ją ogranicza. Znaczy to konkretnie, że twarz do mnie mówi, a tym samym zaprasza do relacji, która nie ma wspólnej miary ani władzy rozkoszowania się”³⁰. O ile pierwszy przykład uwzględniał fakt,

²⁷ R. Krauss, *The Aesthetics of Narcissism*, [w:] *Video Culture...*, s. 180.

²⁸ M. Hołyński, *op. cit.*, s. 42.

²⁹ E. Morin, *Kino i wyobraźnia*, Warszawa 1975, s. 97.

że wizerunek twarzy na obrazie filmowym jest jedynie odbiciem, widmem twarzy realnej, Lévinas koncentrował się wyłącznie na ludzkiej podmiotowości, przedstawiając ją w związku z odpowiedzialnością i codziennym obcowaniem z drugim człowiekiem. W obu przypadkach odnajdujemy twarz jako „obszar”, na którym, lub poprzez który, ujawniały się istotne komunikaty.

Jean Baudrillard z kolei, przyrównywał współczesnego człowieka do „podmiotu fraktalnego”, który rozpada się na elementy podstawowe upodabniając się do samego siebie w niezliczonych odbiciach i obrazach. Rozbity, pozostaje jednak wierny „swej własnej formule, swemu własnemu modelowi”³¹. Wszelkie technologie nazywał Baudrillard „proteżami” twierdząc, że korzystanie z nich nie doprowadzi do uniwersalizacji człowieka „przedłużonego” medialnie, tak jak chciał McLuhan, ale pozbawi go miejsca, wyznaczając mu los satelity błakającego się po orbicie. Taki człowiek „nigdy już nie będzie u siebie, wyzuty z własnego ciała i przypisanych mu funkcji”³². W świecie, w którym niemal żadne wydarzenie, ruch czy występ nie odbywa się bez monitorów kontrolnych, nie chodzi już o możliwość spoglądania, przeglądania się, lecz – jak pisał Baudrillard – o dostąpienie „natychmiastowej, powierzchniowej refrakcji”. Według francuskiego filozofa, „wideo spełnia zawsze tylko jedną funkcję: bycia monitorem ekstazy refrakcji. Refrakcji, która nie ma w sobie już nic z obrazu, sceny czy siły reprezentacji, która w ogóle nie służy grze ani wyobrażeniu, lecz zawsze służyć będzie – określonej grupie, działaniu, jakiemuś wydarzeniu bądź przyjemności – podłączeniu (connected) do siebie samego”³³. Inaczej niż opisuje to Krauss, Baudrillard nie upatrywał w zjawisku „odbicia” znamion narcyzmu, a raczej rezultat uzewnętr-

³⁰ E. Lévinas, *Całość i nieskończoność. Eseje o zewnętrznosci*, Warszawa 1998, s. 232.

³¹ J. Baudrillard, *Świat wideo i podmiot fraktalny*, [w:] *Po kinie*, red. A. Gwóźdź, Kraków 1994, s. 247.

³² Ibidem, s. 248.

³³ Ibidem, s. 251.

nionej „autoreferencyjności”, która określana jest poprzez powierzchowną intensywność, i w której brak głębszych znaczeń. Co więcej, według filozofa, obcowanie z ekranem monitora nie potrzebuje spojrzenia widza, ale fakt ten automatycznie zwiększa dystans między odbiorcą a obrazem. W rzeczywistości dystans ten, i tak trudny do pokonania, uniemożliwia porozumienie stron. Faktem jest jednak, że prace wideo, składające się z obrazów, dźwięków, kolorów, narracji lub dialogów, sprawiają wrażenie odbicia sytuacji realnych i autentycznych³⁴.

Specyficzny rodzaj kontaktu poprzez medium próbował nawiązać z widzami Douglas Davis. Artysta proponował telewizjom dotykowy, czy wręcz zmysłowy kontakt z odbiornikiem TV, namawiając ich do odrzucenia kontekstu technologii i przyłączenia się do wspólnego odczuwania bliskości. Projekty te dowodziły, jak ważne dla artystów było poszukiwanie wspólnego obszaru dla technologii i pierwiastka ludzkiego (m.in. *The Last 9 Minutes*, 1977)³⁵. Realizacje tego artysty i innych, m.in. Bruce'a Naumana, Bill Violi, Joan Jonas, Otto Piene, Friederike Pezold czy Ulrike Rosenbach widzowie odbierali w różny sposób, zawsze jednak towarzyszyły temu silne emocje takie jak: ból, wstyd, zaskoczenie, radość lub przerażenie. Wykorzystanie wizerunku własnego ciała czy twarzy było dla nich rodzajem powtórzenia własnego „ja” i mogło być związane z dociekaniem własnej istoty lub poszukiwaniem autentycznej formy wyrażania odczuć. Ten wątek pojawił się również w pracach polskich artystów: Józefa Robakowskiego w ramach „wideo naturalnego”, realizacjach Łodzi Kaliskiej z cyklu „sztuka żenująca”, Barbary

³⁴ Francuska artystka Orlan, która używa techniki wideo, przed pokazem swoich prac powiedziała: „Obejrzenie tych obrazów przyjdzie Państwu z trudem. Przepraszam, że muszę Wam sprawić cierpienie, ale wiedźcie, że ja nie cierpię. Chyba, że tak jak wy oglądam te obrazy (...) Obrazy te uderzają nas i sprawiają ból ponieważ nie przechodzą przez żadne filtry. Pomiędzy okiem a mózgiem nie ma nic, co mogłoby stępić wrażenie”, zob. Orlan, *Referat*, „Magazyn Sztuki” 1996, nr 9, s. 19.

³⁵ Do-kamerowe performance tego typu realizowała w latach siedemdziesiątych m.in. S. Ivecovic, P. Campus.

Konopki, Zbigniewa Libery i działających od lat dziewięćdziesiątych: Piotra Wyrzykowskiego, Katarzyny Kozyry czy Anny Baumgart. Powtarzająca się w ich pracach samoobserwacja i autorefleksja ujawniły się poprzez różne formy i sposoby obrazowej komunikacji.

Wczesna sztuka wideo rozwijała się na tle sztuki minimalistycznej, co zapewne nie pozostało bez wpływu na pewne jej aspekty. Ilana Tanenbaum zwróciła uwagę na podobną rolę widza w odbiorze dzieł obu gatunków oraz podobny sens ich form komunikacyjnych. Szczególnie bliskie wydały się jej odniesienia do rzeźby i teatru minimalistycznego³⁶. Bardzo wyraźne, a dla wielu krytyków podstawowe, są związki sztuki wideo ze sztuką konceptualną. Pamiętać jednak należy, iż oba kierunki rozwijały się prawie równocześnie, co pozwala przypuszczać, że mogły wpływać na siebie w równym stopniu. Konceptualizm używał wideo jako narzędzia dokumentacji, wykorzystując jego niesubstancjalną formę rejestracji. W ten sposób idea, zamysł artysty, stanowił wartość najwyższą i podstawową, a dokumentacja wideo była jedynie jego odbiciem, zasygnalizowaniem problemu. Z drugiej strony, artyści zainteresowani konceptualizmem realizowali projekty, traktując wideo jako nowe, autonomiczne medium kreacji, badając jego strukturę i język. Konceptualizm był ponadto rodzajem postawy artystycznej, której korzenie tkwiły nie tyle w zmianie sposobu myślenia, lecz w zmianie systemu kultury w pojęciu ogólnym. Model funkcjonowania w nim artysty, sposoby i formy tworzenia zwróciły uwagę na inne obszary, m.in. filozofię, psychologię i socjologię, uwalniając sztukę od schematów i przyjętych zasad. Nie oznacza to, że mnemoniczne i „archeologiczno-historyczne” konteksty nie powracały przy konkretnych projektach. Jednak wideo, w odróżnieniu od innych dyscyplin, miało na tyle silne oddziaływanie, iż doświadczanie wideo nie przystawało do od-

³⁶ I. Tanenbaum, *Body-Screen-Digitalia-Interalia. An introduction*, [w:] *Video One. Body-Screen-Digitalia...*, s. 139.

bioru żadnego innego dzieła sztuki. Doznania te zostały wzmocnione w momencie, kiedy wideo „stało się” medium digitalnym, korzystając z możliwości komputera.

Sztuka wideo w Polsce

W historii polskiej sztuki ciągle niewiele jest opracowań i tekstów filozoficzno-krytycznych dotyczących sztuki wideo³⁷. Nie istnieją również kompletne bazy danych ani ogólnie dostępne wideoteki zajmujące się kolekcjonowaniem i dokumentowaniem zapisów wideo³⁸. Już w roku 1981 Piotr Krakowski, we wstępie do książki poświęconej najnowszym tendencjom w sztuce, pisał: „Sztukę Polską całkowicie świadomie pominąłem, po pierwsze dlatego, że nasze środowisko artystyczne nie odgrywa jakiejś szczególnej roli jeśli chodzi o najnowsze trendy czy tendencje – raczej przejmuje oraz na swój sposób przetwarza i interpretuje to, co wcześniej zostało zademonstrowane czy zaproponowane przez artystów na zachodzie”³⁹. Faktem jest, że do tego czasu niewiele się wydarzyło w polskim nurcie wideo, chociaż pierwsze symptomy aktywności na tym polu miały miejsce kilka lat wcześniej⁴⁰. Pierwszą realizacją wideo odnotowaną

³⁷ Tą tematyką zajmuje się R.W. Kluszczyński. Z ostatnich wydawnictw wymienić należy *The Workshop of the Film Form 1970–1977*, ed. G. Josef-Hunter, Ł. Ronduda, L. Zippay, Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castle in Warsaw, Electronic Arts Intermix (EAI), 2004.

³⁸ „Galeria Wymiany” Józefa Robakowskiego posiada kolekcję wczesnych realizacji filmowych oraz wideo, DVD, filmów o sztuce i dokumentacji wideo artystów polskich i zagranicznych.

W dziale „wideoteki” Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie znajdują się kopie prac wideo, filmów oraz dokumentów dotyczących sztuki. Łącznie, w zbiorach znajduje się ok. tysiąca tytułów. Wiele z nich zostało wycofanych z uwagi na mechaniczne uszkodzenia spowodowane wielokrotnym odtwarzaniem.

³⁹ P. Krakowski, *O sztuce nowej i najnowszej*, Warszawa 1981, s. 7–8.

⁴⁰ Przywoływane wielokrotnie przez krytykę opóźnienie polskiej sztuki wideo wobec trendów światowych nie do końca jest uzasadnione. Faktem

przez krytykę była praca Piotra Bernackiego i Wojciecha Bruszeńskiego *Język obrazowy* (1973). Było to zadanie, które powstało w ramach przedmiotu „widowisko telewizyjne” w PWSFTViT w Łodzi, z udziałem wozu transmisyjnego TV, czterech kamer, na magnetowidzie Philips. Bruszeński zaproponował jednak odmienny, autonomiczny względem TV, sposób realizacji. Założeniem autorów było stworzenie takiego systemu komunikacji, który umożliwiłby nazywanie literami przedmiotów znajdujących się w otwartym plenerze. Zapis powstawał na żywo, reżyserowany przez Wojciecha Bruszeńskiego. Obrazowa narracja wybranego tekstu została zarejestrowana na taśmie TV⁴¹ i odtworzona dwukrotnie, po raz pierwszy w ramach pokazu w szkole filmowej w Łodzi i, drugi raz, na festiwalu Kino Laboratorium w Elblągu (1973).

Początek sztuki wideo w Polsce łączy się z kręgiem artystów Warsztatu Formy Filmowej (WFF), zainteresowanych nowymi mediami. Kluszczyński pisał, iż wideo pojawiło się w ich twórczości „w sposób naturalny, uwarunkowany jedynie przez dostępne możliwości technologiczne”⁴². Autor tekstu określił charakter wczesnych realizacji jako autoanalityczny, skierowany na rozpoznanie warstw strukturalno-wyrazowych medium. Takie ujęcie zagadnienia wydaje się być uproszczone, jakkolwiek słuszne przy omawianiu niektórych postaw artystycznych.

Artyści Warsztatu jako pierwsi w Polsce, podjęli problem masowej komunikacji i analizy struktury przekazu nowych

jednak jest, że N.J. Paik zakupił sprzęt wideo w roku 1965, natomiast W. Bruszeński w 1977, co znacznie opóźnia nas w stosunku do osiągnięć światowych. Wyjątek stanowi twórczość artystów WFF, którzy korzystali ze sprzętu PWSFTViT i prywatnych kamer operatorów współpracujących ze szkołą. Pierwsze próby miały miejsce na początku lat siedemdziesiątych.

⁴¹ Praca *Język obrazowy* została zarejestrowana w maju 1973 roku, jej oryginalna wersja trwała 25 min. Była to realizacja dyplomowa W. Bruszeńskiego, wówczas studenta operatorstwa i reżyserii PWSTViT w Łodzi. Kasetą była odtworzona publicznie tylko jeden raz, po czym uległa zniszczeniu, nie zachowała się żadna jej kopia.

⁴² R.W. Kluszczyński, *Obrazy na wolności. Studia z historii sztuk medialnych w Polsce*, Warszawa 1998, s. 101.

mediów, w tym telewizji i wideo. Tworząc instalacje oraz „sytuacje” i zapisy wideo, artyści ujawniali kształtowanie się struktur mentalnych pod wpływem mediów. Poruszali problem bezpośredniej transmisji poprzez analizę relacji między rzeczywistością a jej medialnym odwzorowaniem. W roku 1973 w łódzkim Muzeum Sztuki WFF zrealizował *Transmisję telewizyjną* (lub *Obiektywną transmisję telewizyjną*), pierwszą akcją wykorzystującą wideo (sprzęt telewizyjny)⁴³. Schemat jej funkcjonowania zaprzeczał zasadzie komercyjnego systemu telewizyjnego, który zawsze poddawany był obróbce i przetworzeniu. Artyści starali się zwrócić uwagę na fakt niezależności i autonomii techniki wideo, której jednym z podstawowych elementów była bezpośrednia transmisja. Instalacja składała się z trzech kamer telewizyjnych umieszczonych w przestrzeni miasta: jedna na skrzyżowaniu ulic, druga w zakładzie stolarskim i trzecia w prywatnym mieszkaniu oraz trzech monitorów ustawionych w galerii. Obraz z przestrzeni transmitowany był w czasie rzeczywistym do wnętrza galerii. Obiektywny obraz przestrzeni publicznej został zestawiony z „prywatną”, zamkniętą przestrzenią galerii; z tym, że obie sytuacje działały w tym samym czasie. Artyści wykorzystali mechanizm przenikania obrazów „świata” do miejsc prywatnych, co jest jedną z podstawowych cech wyróżniających telewizję od innych „masowych środków przekazu”. Powołując się na postmodernistyczną teorię Baudrillarda, który twierdził, że pomiędzy obrazem a rzeczywistością nie ma żadnej różnicy, a epoka w której żyjemy to epoka symulakrum⁴⁴, przeniesienie wycinka przestrzeni mogłoby sugerować również zainteresowanie artystów problemem re-

⁴³ W. Bruszewski zorganizował akcję *Skrzyżowanie* jako część wielodniowej akcji Warsztatu Formy Filmowej przeprowadzonej przez grupę w Muzeum Sztuki w Łodzi. Był to rodzaj instalacji dźwiękowej, do której wykorzystane zostały cztery mikrofony umieszczone na rogach ulic oraz cztery głośniki ustawione w czterech rogach sali muzeum transmitujące dźwięki z zewnątrz.

⁴⁴ J. Baudrillard, *Porządek symulakrów*, [w:] *Widzieć, myśleć, być. Technologie mediów*, red. A. Gwóźdź, Kraków 2001, s. 63.

produkcji i oryginału, które za pośrednictwem nowego medium zaczęły funkcjonować jako światy niezależne.

Wideo pojawiło się w kręgu WFF, ale i w wielu innych środowiskach artystycznych w sposób spontaniczny, funkcjonując na zasadzie nowego narzędzia, medium o ogromnym potencjale artystycznym. Wielofunkcyjność wideo pozwoliła wykorzystywać to medium na wiele różnych sposobów i ten formalno-semantyczny eklektyzm pozwolił stworzyć wiele odmian sztuki wideo. Z uwagi na charakter, sposób realizacji i strukturę obrazów wideo, wybrane postawy artystyczne można podzielić na następujące rodzaje: wideo konceptualne (praktyki kognitywne, analiza medium), wideo narracyjno-analityczne (wątki biograficzne i samoobserwacja), wideo o charakterze krytycznym (elementy społeczno-polityczne i dekonstrukcyjne), wideo archetypiczno-poznawcze (narracja mnemoniczna) oraz wideo interwencyjno-dokumentacyjne. Dwa ostatnie typy, nie omawiane w niniejszej pracy, przypadają na lata dziewięćdziesiąte i w większości przypadków są rozszerzeniem techniki wideo o praktyki digitalne i interaktywne.

Wideo konceptualne

Technika wideo, dzięki możliwościom szybkiej rejestracji i przetwarzania materiału wyjściowego, stała się idealnym narzędziem poznania i analizy. Poszukiwania artystów zmierzały do rozpoznania możliwości wideo i wykorzystania tych doświadczeń przy tworzeniu nowych struktur semantycznych obrazów oraz włączenia medium w nowe obszary działań, m.in. performance czy działania dokamerowe. W obu przypadkach kamera wideo stała się prywatnym narzędziem, które służyło rejestracji bieżących sytuacji i działań. Wideo było posłusznym „obserwatorem”, ale i „współwykonawcą” projektu oraz mediatorem umożliwiającym komunikację na płaszczyźnie artysta – odbiorca. Kontemplacyjno-analityczna natura medium wpisała się tym samym

w praktyki kognitywne związane z kształtującym się w Polsce w latach siedemdziesiątych nurtem sztuki konceptualnej.

Jednym z głównych przedstawicieli nurtu wideo konceptualnego o charakterze analitycznym był Wojciech Bruszewski, członek WFF i pierwszy artysta posiadający przenośny zestaw wideo w Polsce (1977). Jego zainteresowania koncentrowały się na badaniu relacji pomiędzy rzeczywistością i jej medialnym obrazem. Wideo, podobnie jak wcześniej film, służyło Bruszewskiemu jako metoda poznawcza i równocześnie sposób wizualizacji postawionych wcześniej tez. Artysta zainteresowany był problemem kontynuacji i równoczesności czasu rozbitego przez przekaz telewizyjny, możliwościami percepcyjnymi człowieka oraz zjawiskiem „nieograniczonej transmisji”. Bruszewski pisał: „Film, wideo, a przynajmniej ich warstwa referencyjna zawsze jest czasem minionym, a więc czymś konkretnym, co już się stało. Rzeczą. Transmisja funkcjonuje synchronicznie, aktualnie. W transmisji moment uprzedmiotowienia jest niewyraźny. Transmisja staje się na naszych oczach, w każdym momencie. Można ją bezpośrednio skonfrontować z rzeczywistością. Pytanie tylko czy synchronicznie?”⁴⁵. Obrazy wideo nazywał Bruszewski „obrazami w obrazach”, bowiem ich łączona struktura zawsze opierała się na relacjach pomiędzy tym co się „dzieje”, wydarza w rzeczywistości, a tym co przynosi ich elektroniczna rejestracja. Kolejno nakładane na siebie wyobrażenia, zniekształcane wielokrotnymi transmisjami, pojawiały się w instalacjach wideo oraz jako taśmy.

W roku 1976 Bruszewski zrealizował instalację wideo *Głośnik*, która została zapisana następnie na taśmie *The Video Touch*⁴⁶. Podobnie jak w przypadku innych prac artysta wykozystywał dwie realności nakładając je na siebie. Rzeczywistość czasu realnego dopełniona była obrazem wideo lub stanowiła jego dopełnienie. Bruszewski postawił pytanie: „Różnica mię-

⁴⁵ W. Bruszewski, www.voytek.pl (zapis z 28.05.2002).

⁴⁶ Taśma wideo *The Video Touch* była prezentowana na wystawie Documenta w Kassel w roku 1977.

dzy czasem aktualnym i minionym, w wypadku transmisji została skrócona do minimum, ale czy do zera?"⁴⁷ Różnica między rzeczywistością, obrazem zapisanym w czasie realnym, i jej kolejnymi przekształconymi wizerunkami jest prawie niewidoczna, chociaż odnosi się wrażenie istnienia innego, czy raczej wielu poziomów przedstawienia. W tekście dotyczącym problemu satori⁴⁸ Bruszewski cytuje fragment *Szkiców z psychologii religii* Ericha Fromma, który może stanowić właściwy komentarz: „Stan twórczości jest stanem najwyższego obiektywizmu: widzę przedmioty nie zniekształcone przez moje pragnienia i lęki. Jeżeli ktoś jest tego świadom, jest również świadom innej świadomości, takiej, jaką można również nazwać w pełni realistyczną”⁴⁹. Zastrzeżenia samego Fromma, że satori nie da się przekazać ani o nim zakomunikować, były dla Bruszewskiego oczywiste; twierdził jednak, „że w wypadku obrazów zarejestrowanych mechanicznie funkcjonuje niejednokrotnie w naszym odbiorze ów stan olśnienia. Przedmioty zaczynamy widzieć, dźwięki słyszeć, notująca kamera oczyszcza je z projektowanych na nie klisz naszego umysłu, a wzbogaca o cechy wyeliminowane w procesie naturalnej w naszych warunkach auto-selekcji”⁵⁰. Obraz wideo, podobnie jak innego rodzaju obrazy mechaniczne, Bruszewski określił mianem „cudu”, co wynika z natury medium zdolnego produkować obrazy, które trwają równocześnie z rzeczywistościami⁵¹.

W nieco inny sposób konceptualne zainteresowania wideo ujawniły się w poszukiwaniach Grzegorza Zgrai (Laboratorium Technik Prezentacyjnych), który uprawia sztukę wideo od połowy lat siedemdziesiątych. Jednym z aspektów pracy tego ar-

⁴⁷ www.voytek.pl

⁴⁸ Problem satori odnosił Bruszewski do zjawiska filmu, jednak zjawisko olśnienia (cudu) było charakterystyczne dla wszelkiego rodzaju obrazów mechanicznych, w tym również wideo.

⁴⁹ E. Fromm, *Szkice z psychologii religii*, Warszawa 1972, s. 258.

⁵⁰ W. Bruszewski, *Problem Satori, Warsztat Formy Filmowej 1970–1977*, s. 68.

⁵¹ Aneks, wywiady z artystami: W. Bruszewski, s. 214.

tysty było łączenie technicznego obrazu z elementami muzyki i dźwięku. Zgraję fascynowało zjawisko „przekraczania granic”, ujawniające się m.in. w próbach przekładania obrazu graficznego na interpretację muzyczną; jak sam mówił – „eksperymentowanie na polu integracji muzyki i sztuki wizualnej”, dziedzin traktowanych autonomicznie, ale tworzących nową jakość, określaną przez artystę mianem „audio-video-artu”. Jedne z pierwszych realizacji wideo, *12 dźwięków Coca-Coli* oraz *Etiuda na żele* (oba 1976 r.), były prostymi zapisami sytuacji aranżowanych do kamery. Centrum kompozycji obrazu, jakby przypadkowo, zajmował sam artysta. To od niego zależał scenariusz i dramaturgia przekazu. W katalogu wystawy *Grzegorz Zgraja Videobrazy* Joseph Thomas napisał, że jego stosunek do medium był od początku krytyczny⁵², chociaż, jak się wydaje, artysta kierował swoją uwagę na analityczny wymiar wideo. Przestrzeń wideo stanowiła dla artysty obszar poszukiwań i przenikania się tego, co rzeczywiste i fikcyjne, manipulacji „obecnością” i „nieobecnością”. Poprzez obraz wideo, artysta czynił możliwym to, co niemożliwe w świecie realnym. Komponując przekorne wideo-opowiadania, odsłaniał ukryte sensy zawarte w obrazie i muzyce. Ten dwuznaczny w wymowie dialog, jak w przypadku *12 dźwięków Coca-Coli*, kiedy artysta-magik wydobywał z butelki Coca-Coli dźwięki coraz to wyższe zamiast coraz niższych lub w *Etiudzie na żele*, w której grał na instrumentach, których nie słycać, zmusza do refleksji nad istotą medium oraz współzależnością pomiędzy tym co jest, a tym co widzimy. Oglądając prace wideo Zgrai odnosimy wrażenie, że technika wideo umożliwiła dostęp do „maszyny o podwójnym działaniu”, która miesza relacje pomiędzy wykonawcą a odbiorcą sztuki. Tirza Even pisała, iż sztuka wideo pozwala na różnego rodzaju spotkania między punktem widzenia artysty – Ja i odbiorcy – Ty. Oba określane są jako dwa punkty ob-

⁵² *Grzegorz Zgraja, Videobrazy*, wstęp J. Thomas, kat. wyst. Galeria Kronika, Centrum Sztuki w Bytomiu, 1993.

serwacyjne, obserwacja od wewnątrz, poprzez pole kreacji obrazu, oraz obserwacja od zewnątrz, z własnego punktu widzenia⁵³. W pracach Zgrai to, co widzimy na ekranie, wydaje się być zapisem wydarzeń, które „miały miejsce”. Obraz zachowuje pozory odbicia realnej sytuacji, w której nie znajdujemy nic niepokojącego: prosta kompozycja, nieskomplikowana, czy wręcz uboga narracja, brak dialogów. Dopiero po chwili staje się oczywiste, iż zastosowany przez artystę system znaków nie mógłby zaistnieć w realnej sytuacji.

W pracach *Doświadczenie audiowizualne I i II* (oba z 1977 roku) Grzegorz Zgraja eksperymentował z podwajaniem metronomu w lustrzanych odbiciach, różnicowaniem odległości oraz symulacją dźwięków odtwarzanych z taśmy. Zgodnie z porządkiem dźwiękowym, artysta operował przedmiotem zbliżając go lub oddalając od obiektywu kamery według przygotowanego schematu. Rytmiczną strukturę tych prac powtórzył w realizacji wideo *Dystans* (1978). Praca składała się z dwóch części, z których druga była lustrzanym odbiciem pierwszej. Oba obrazy przedstawiają gracza odbijającego pingpongową piłeczkę, ale w dwóch przeciwstawnych pozycjach, przez co mamy wrażenie, że w grze bierze udział tylko jeden zawodnik. Akcja rozgrywa się w rytm dźwięku monotonnie odbijanej piłeczki.

Zainteresowanie Zgrai muzyką i obrazem sprowokowało kilka sytuacji, w których uczestniczył brat artysty – Krzysztof Zgraja, muzyk i kompozytor. Podczas wspólnych występów akcje na żywo uzupełniały obrazy wideo – zapisy z tej samej przestrzeni, nagrane w innym czasie. Obrazy, postrzegane początkowo jako transmisja na żywo, okazywały się po chwili jej symulacją, co ujawniało się poprzez nieścisłości w zachowaniu muzyków w przestrzeni realnej i na ekranie. Tak było w przypadku *Kwartetu na dwóch wykonawców i aparaturę video* (Warszawska Jesień 1979), recitalu audiowizualnego *Combatibilum III* (1980)

⁵³ T. Even, *Metamorphosis of the Look Interpretation*, „Studio”, 1997, no 82, s. 22.

oraz *Kwartetu na jednego wykonawcę i aparaturę video* (1984). W ostatniej realizacji, zapętłona transmisja wcześniejszego zapisu muzyka grającego na flecie prezentowana była równocześnie z sytuacją na żywo. Taśmy wideo były tak przygotowane, aby ich poszczególne fragmenty, a tym samym nagrany utwór muzyczny, rozpoczynały się z kilkuminutowym opóźnieniem względem siebie. Aby zachować rytm, muzyk rozpoczynał grę za każdym razem, kiedy słyhać było kolejno odtwarzane sekwencje muzyczne. Całość stanowiła rodzaj symulacji występu kwartetu fletowego, w którym artyście wtórowali jego elektroniczni dublerzy.

Podobnie jak u Bruszewskiego, tak u Zgrai widoczna jest fascynacja zjawiskiem równoczesnego funkcjonowania rzeczywistości i jej odbicia oraz poszukiwanie dostępu do „świata niemożliwego”.

Wideo narracyjno-analityczne

Wideo narracyjno-analityczne łączy w sobie elementy wideo konceptualnego z osobistymi doświadczeniami i wątkami biograficznymi autorów. Narracja nie oznacza w tym przypadku konkretnych dialogów czy złożonej fabuły, odnosi się raczej do ukrytej dyskretnej samoobserwacji i samorefleksji. Prace tego nurtu skupiają się na obserwacji realnych problemów, fragmentów rzeczywistości lub postaw funkcjonujących w szerszym kontekście społeczno-politycznym i kulturowym. Jednym z przedstawicieli tego nurtu jest Józef Robakowski, artysta Warsztatu Formy Filmowej (WFF), pionier filmu artystycznego i sztuki wideo w Polsce.

W roku 1976, przy okazji pierwszej w Polsce imprezy poświęconej sztuce wideo, Robakowski definiował ją jako „szanse podejścia rzeczywistości”, stawiając ją w opozycji do telewizji. Artysta pisał, że sztuka wideo to „ruch artystyczny, który przez swą niezależność obnaża mechanizm sterowania drugim człowiekiem, wywierania na niego nacisku przez podpowiada-

nie mu, jak ma żyć”⁵⁴. Robakowski traktował wideo jako możliwość wypowiedzi na tematy osobiste, ale też społeczne i polityczne, zawsze w kontekście własnej niezależności oraz z dużą dawką humoru. Kilkanaście lat po pierwszej imprezie poświęconej sztuce wideo w Galerii Labirynt w Lublinie, przy okazji II międzynarodowego festiwalu VIDEO-ART-CLIP artysta pisał: „Z wideo trzeba być na co dzień, jest bowiem wścibskie, ekspansywne i wnikliwe, ale może być również intymne i delikatne, zależy kto to narzędzie wzięł do ręki [...] Wideo to żywa tkanka naszego organizmu, którą czujemy jako impuls stanów psychicznych i fizycznych. Bawmy się w Wideo – bo ono to lubi! Uciekajmy od komercyjnych perfekcji i manipulacji – to nie telewizja... Wideo kocha wolność i w jej imieniu powstało [...]”⁵⁵. Sztuka wideo była rodzajem niezależnej działalności artystycznej, którą artysta, podobnie jak sztukę w pojęciu ogólnym, traktował jako „rozumny sposób traktowania kreacji, która jest rodzajem spekulacji intelektualnej”⁵⁶. Ryszard W. Kluszczyński, pisząc o kierunkach sztuki wideo w Polsce, włączył prace Robakowskiego w nurt „zakorzeniony w tradycji konceptualizmu”⁵⁷. Piotr Krajewski sądził natomiast, iż prace Robakowskiego wyrosły z „ducha medializmu”, który, według autora tekstu, wynikał z upodobania medium w jego czystej formie. Dlatego, jak oceniał Krajewski, „osobiste, liryczne, niemal intymne prace Robakowskiego, powstałe przy użyciu prostego sprzętu, wolne są od jakichkolwiek efektów elektronicznych. Sens przekazu budowany był głównie przez oszczędnie montowany lub w ogóle pozbawiony montażu kamerowy zapis”⁵⁸.

⁵⁴ J. Robakowski, *Video-Art – Szansa podejścia rzeczywistości*, Video Art, druk, Galeria Labirynt, Lublin 1976.

⁵⁵ J. Robakowski, *Video-Art-Clip*, [w:] *Sztuka osobna, czyli Republika artystów niezależnych*, kat. Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa 1992.

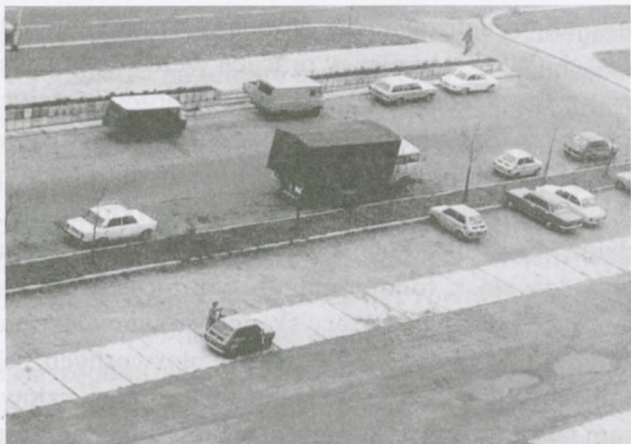
⁵⁶ Z wywiadu P. Konnaka z J. Robakowskim, materiał dla TVP, program z cyklu ART NOC, ze zbiorów CSW w Warszawie.

⁵⁷ R.W. Kluszczyński, *Sztuka wideo w Polsce lat dziewięćdziesiątych*, „Obieg”, 1991, nr 9, s. 21.

⁵⁸ P. Krajewski, *Video art w Polsce*, „Kino”, 1991, nr 11, s. 10.

Podobnie jak w realizowanych od początku lat siedemdziesiątych filmach (WFF), również w pracach wideo Robakowski zrezygnował z literackości i wszelkich elementów estetycznych, które mogłyby przeszkadzać w ujawnieniu struktury semantycznej ruchomych obrazów. Wideo umożliwiała badanie „życia codziennego”. Posługując się teorią Ervina Goffmana można powiedzieć, że sztuka Robakowskiego i jego „wideo naturalne” wywodzą się z fenomenologii zainteresowania artysty „światem przeżywanym”, który skoncentrowany jest na badaniu zdarzeń i zachowań najbardziej pierwotnych, bliskich i spontanicznych, takich które dane są każdemu człowiekowi przez sam fakt uczestnictwa w życiu społecznym⁵⁹. Artysta kontynuował więc analityczne podejście do medium poprzez rozpatrywanie własnej sytuacji w otaczającym go świecie. Prace *Z mojego okna*, (1978–1999) czy *O palcach* (1982) rozpoczynają serię narracji wideo, w których medium stało się obserwatorem i niejako łącznikiem artysty ze światem zewnętrznym. W pierwszej pracy obserwowani przez artystę współlokatorzy stali się goffmanowskim „zespołem dającym przedstawienie”, a obserwujący zajęli miejsce widowni. „Aktorzy” tego szczególnego spektaklu nie odgrywają jednak zadanych ról, a jedynie trwają w realiach życia codziennego, przypadkiem stając się bohaterami wideo-opowiadania. Obecność artysty, chociaż nie fizyczna, była jednak oczywista, to on wybierał osoby, wykorzystując zgromadzoną o nich wiedzę, w końcu opatrzył obrazy komentarzem, nie pomijając najdrobniejszej informacji czy detalu, które mogłyby przybliżyć ich sylwetki. Ingerencja w prywatność bohaterów była minimalna, a ujawnianie ich osobowości następowało jedynie w tych rejonach, które w mniejszym lub większym stopniu dotyczyły samego artysty – członka pewnej wspólnoty, współuczestnika, ale i obserwatora „teatru życia codziennego”. Scenariusz (narracja) kształtowany był

⁵⁹ E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, Warszawa 2000, s. 273.



14. Józef Robakowski, *Z mojego okna* 1978–1999

przez wydarzenia obyczajowe, społeczne i polityczne kraju. W pracy *Z mojego okna* widzimy nie tylko ludzi, ale jesteśmy również świadkami wydarzeń lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych: pochodów, wieców, demonstracji, które swego czasu były bolesną codziennością. Robakowski pisał o tej pracy: „jest to zapamiętywanie mijającego czasu przeze mnie i także przez innych ludzi”⁶⁰.

Wideo *O palcach* (pierwotnie film) to rodzaj wideo-opowiadania, czy raczej wideo-pamiętnika, bowiem opowiedziana została historia samego artysty. Wydarzenia z życia codziennego, wraz z jego sukcesami i porażkami, przedstawione zostały przez kolejne historie palców jego dłoni. Ta nieco przewrotna, świadomie uproszczona opowieść o życiu rozwijała się, czy inaczej – miała swoją kontynuację w dalszych pracach, przybierając formułę wideo-pamiętnika. Nie było w nich jednak kolejnych faktów z życia artysty, tylko zapisy jego przemyśleń, obserwacji i uwag na temat realiów życia w Polsce, modeli funkcjonowania życia zbiorowego, a przede wszystkim samoobserwacja

⁶⁰ *Być z Józefem Robakowskim*, rozmowa z D. Ćwirko-Godycką, [w:] *Teksty Interwencyjne 1970–1995*, red. J. Robakowski, Koszalin 1995, s. 128.

własnej niezależności. W kolejnych realizacjach Robakowski odnajdywał siebie samego jako „manipulatora, który sprzęga się z otaczającym go światem”⁶¹. Kamera (foto-film-wideo) stanowiła „przedłużenie” psychicznych i fizycznych funkcji organizmu, będąc równocześnie sposobem komunikacji z otoczeniem, jak np. w realizacjach *Taniec z brzoźami* (1985) czy *Ból mojej nogi* (1990). W wielu pracach obecność artysty była intencjonalna, ujawniana poprzez głos w *Jadziu odbierz telefon* (1992/93) i *Akustycznym jabłku* (1994), we „fragmentach” ciała – nogi albo ręki w *Bliżej – Dalej czy 1, 2, 3, 4* (1993) i, nieco później, w zarysie postaci, choć niewyraźnej, ukrytej w cieniu w *Pieśni nastrojów* (1987). Sporadycznie artysta ujawniał swoją twarz lub całą postać, używając ich jednak jako pola działania, przedmiotu, który poddany zostaje różnego rodzaju zabiegom: *Twarz telewizyjna* (1977), *Mój teatr* (1985), *Testament Józefa* (1990), *Videomasochizmy II* (1990). Każda z tych prac służyła odkrywaniu prywatnych, czy wręcz intymnych obszarów myśli i emocji artysty. Realizowane w ramach „Kina własnego” filmy i wideo były, jak mówił Robakowski, „sposobem na zapamiętanie samego siebie, na zapisywanie swojej mentalności, swoich gestów, kapryśków, natężeń psychicznych, które zjawiały się wraz z «rzeczywistością». Powstał notatnik zmian w mojej mentalności, w mojej ekspresji biologicznej”⁶².

Wideo stanowiło dla Robakowskiego również przedmiot analizy. Kluszczyński pisał, iż realizacje wideo „ujawniły tę samą artystyczno-kognitywną postawę, którą wcześniej dostrzegliśmy w fotografii i filmie. Postawę, która każe dążyć do jak najpełniejszego rozpoznania natury wykorzystywanego narzędzia po to, aby w zgodzie z nim i własnymi wobec niego oczekiwaniami-

⁶¹ J. Robakowski, *Video-kreacje naturalnie ukształtowane*, [w:] *Impulsy foto-swiata, Józef Robakowski*, kat. wyst. Międzynarodowe Centrum Sztuki, Poznań 1997.

⁶² *Być z Józefem Robakowskim...*, s. 128. Do zapisów biologiczno-mechanicznych zaliczają się również prace z 1976 roku: *Ćwiczenie na dwie ręce* oraz *Po linii*.

mi móc wyrażać poprzez nie siebie samego"⁶³. Wideo pełniło więc rolę instrumentu wychwytyjącego i zapisującego ulotne, często nieistotne, aczkolwiek wyraziste gesty, czynności lub spotkania z innymi ludźmi⁶⁴. W odróżnieniu od innych mediów, posiada ono w swoim charakterze „emisyjność, wyrzucenie, wypromieniowanie”⁶⁵, które według Robakowskiego są cechami niezwykle sugestywnymi i przyciągającymi.

Wideo o charakterze krytycznym

Wideo o charakterze krytycznym wydaje się być określeniem rozległym i mało precyzyjnym. Dlatego istotna jest dodatkowa charakterystyka omawiająca jego zakres i specyfikę. Przez pojęcie „krytyczny” można rozumieć sposób wypowiedzi określający postawę artysty wobec pewnych zjawisk oraz sytuacji społeczno-politycznych, kulturowych i obyczajowych. Prace nurtu krytycznego posiadają znamiona indywidualnej mitologii, przez co nabierają osobistego, często intymnego charakteru. Z uwagi na te dwa elementy, wideo o charakterze krytycznym posługuje się metodami dekonstrukcyjnymi, odsłaniając schematy funkcjonowania systemów politycznych, kontaktów międzyludzkich, problemów życia codziennego. Wiele z nich znajdzie swoje odbicie w innych nurtach sztuki wideo, które mogą służyć odkrywaniu rzeczywistości lub tworzeniu nowych, autonomicznych światów. Rozpatrywanie prac wideo Zbigniewa Libery w nurcie krytycznym nie jest jedyną drogą rozpoznania twórczości tego artysty, chociaż wiele wątków jego prac wideo przemawia za taką właśnie klasyfikacją.

⁶³ R.W. Kluszczyński, *Obrazy na wolności...*, s. 80.

⁶⁴ Z cyklu *Dedykacje: Party z Lutosławskim* (1987/92), *Taniec dla Ewy Z.* (1989).

⁶⁵ *Videoprzestrzenie*, rozmowa z D. Ćwirko-Godycką, [w:] *Teksty Interwencyjne...*, s. 171.

Inspiracji własnej twórczości Libera upatruje w działalności Łodzi Kaliskiej i „sztuce żenującej”, czyli takiej, która „wprawia w stan zażenowania”⁶⁶. Pojęcie zażenowania łączy się w tym przypadku bardziej z sytuacją, z faktem uczestniczenia w niej, bycia jej świadkiem, a nie z uczuciem, jakie owa sytuacja wywołuje. Ryszard Kluszczyński opisał charakter prac Libery jako kontemplacyjno-medytacyjny. Stwierdzenie to odnosi się zapewne do formalnej strony realizacji: sposobu filmowania i konstrukcji obrazów, które poruszają zagadnienia śmierci i jej obecności w życiu. Problematyka podejmowana przez Liberę wynika również z jego zainteresowań mechanizmami wpływającymi na kształt i zachowania społeczne oraz obserwacji jednostki poddanej manipulacji przez różnego rodzaju mechanizmy władzy, ale również ulegającej własnej biologiczności. Obserwowana i rejestrowana przez Liberę „codziennosc” staje się w tym kontekście zarówno produktem, jak i przedmiotem nadzoru.

Jedną z ważniejszych prac wideo Libery jest *Perseweracja Mistyczna* (1984), w której artysta pozostał biernym obserwatorem wydarzeń. Bohaterką filmu jest Regina G., babcia artysty, odprawiająca z namaszczeniem rodzaj rytuału, posługując się jednak nie różańcem, a nocnikiem. Libera pisał: „praca jest działaniem o charakterze mistyczo-magicznym, niezależnym od jakiegokolwiek znanej formy religii, magii lub sztuki. Nie tworzy ani nie kontestuje żadnego systemu”⁶⁷. To co mistyczne wynika zapewne z nieodgadnionego zachowania starej kobiety, która nieświadomie, z racji choroby i wieku, znalazła się w innym świecie, w świecie; w którym potrzeby zostały skoncentrowane i zminimalizowane wokół najprostszych czynności. Ten świat, inny od naszego, rządzi się własnymi prawami i ta odmienność, której głównymi cechami są ograniczenie i bezsilność, została zarejestrowana przez Liberę. Trwanie w tym świecie, a nie

⁶⁶ Zbigniew Libera: *jak ustrzec się bycia idiotą*, rozmowa z B. Burską, [w:] I. Kowalczyk, *Niebezpieczne związki sztuki z ciałem*, Poznań 2002, s. 89.

⁶⁷ Cyt za: R.W. Kluszczyński, *Obrazy na wolności...*, s. 110.

śmierć, chociaż ona nasuwa się jako pierwsze skojarzenie, stało się tematem filmu. Śmierć natomiast stanowi rodzaj drugiego dna, o istnieniu którego wiemy, ale nie możemy o nim mówić. Pięćdziesięciminutowy zapis „modlitwy” stał się nią wyłącznie poprzez funkcję i budowę rejestracji. Oglądając go, widz doznaje uczucia wstydu, poprzez sam fakt istnienia nagrania i z poczucia własnej bezsilności. Przekaz jest aż nazbyt autentyczny, a przekraczanie ustalonych granic, ujawnianie mechanizmów władzy i manipulacji, fascynacja i odkrywanie „piękna błędów”, czyli czerpanie ze społeczno-politycznych oraz kulturowych obszarów tabu, które stanowi sens twórczości Libery, bywa bardziej bolesne od samej rzeczywistości.

Podobne obszary ujawnia praca *Obrzędy intymne* (1984–1985), która jest zapisem trwającej prawie przez dwa lata opieki nad Reginą G. W kolejnych sekwencjach uporczywie powracają sceny ablucji, karmienia, układania do snu. Jolanta Ciesielska o *Obrzędach intymnych* pisała: „obrazy ukazują tragedię ciała unieruchomionego kalectwem, dramat skazanej na wegetację jednostki, wynikający z niedoskonałości ludzkiego ciała, z choroby, która odbiera wolę i godność”⁶⁸. Należałoby zacząć od tego, że Libera pokazuje starą kobietę i to starość jest powodem jej niedołężności. Realność obrazów nie odsyła ku przeszłości, ale stanowi o terażniejszości, o tym, co się wydarza i trwa, chociaż to, co stanie się w przyszłości wydaje się nieuniknione. Temat śmierci powraca, ale nie bezpośrednio. Jej przypomnienie pojawia się jakby na drugim planie, m.in. w obrazie przedstawiającym koegzystencję starej kobiety z młodym mężczyzną.

Kolejne sceny filmu są boleśnie realne, wywołują u widza uczucie wstydu i zażenowania, męczą powracającymi ciągle od sekwencjami. Podczas zabiegów pielęgnacyjnych staruszka pozostaje bierna, Libera „wykonując” obrzędy wydaje się być obojętny, wręcz obcy wobec kobiety, z którą łączy go bliskie pokrewieństwo. W innych scenach pozostaje jedynie obserwatorem

⁶⁸ J. Ciesielska, *Video performance*, „Okno i Ucho”, 1989, nr 4, s. 21.

nieudolnych prób staruszki, która stara się przezwyciężyć własne ograniczenia. Pojawia się również scena, w której oboje leżą w łóżku, sprawiając wrażenie śpiących. To symboliczne odniesienie do życia i śmierci jest rodzajem poszukiwania odpowiedzi na tajemnicę bytu, ale również wstrząsającym sposobem ukazania obszaru egzystencji, która jest powszechnie skrywana. Libera twierdzi, że film zrobiony był również z myślą o sprokokuwaniu Reginy G., wskrzeszeniu w niej chęci życia, wydobyciu jakiegoś znaku⁶⁹. Ciesielska pisała: „koło życia i śmierci zatacza tu kolejny swój krąg. Samsara ustępuje miejsca Nirwane”⁷⁰. Obrazom, które są zwyczajnie prawdziwe i, być może dlatego, wywołują w nas bolesne uczucie wstydu, Libera powiedziałaby – „zażenowania”, towarzyszy agresywna, dynamiczna muzyka (Z. Libera, J. Truszkowski) z powtarzającą się sekwencją – „nie, nie, nie, nie dotykaj mnie”. Wykrzyczany tekst tworzy kontrast dla „niemych” scen intymnych obrzędów. Jeżeli miał to być komentarz do obrazów, wówczas słowa byłyby oczekiwanym przez Liberę znakiem, a zarazem obroną przed wystawieniem na pokaz publiczny i ujawnieniem intymnych sfer życia związanych zarówno z ciałem i fizjologią, jak i ze sferą duchową⁷¹.

Temat śmierci, ale również wątpliwości wobec tego, co znajduje się „po drugiej stronie” powracają w wideo *Pytania wokół granic Phtory* (1987) oraz *Bojaźni i drzeniu. Choroba na wieczność* (1988). Podobnie w pracy *Iskra* (1988), która jest kontemplacyjną, wyciszoną refleksją nad życiem i śmiercią. Film jest prosty, niemal banalny, ale przez to dobitny i pełen sensu. Przewodzona przez artystę kamera użyta została jak skaner lub czytnik do kodów kreskowych, z tym że odczytywanym kodem były symboliczne znaki z nagrobków: gwiazdki symbolizujące narodziny i krzyże – symbol śmierci. Ich bliskość i obecność na nagrobnych płytach przypominają o nieuchronnym i powracają-

⁶⁹ Z. Libera, *Zbigniew Libera: jak ustrzec się bycia idiotą...*, s. 92.

⁷⁰ J. Ciesielska, *op. cit.*, s. 21.

⁷¹ Pierwotna wersja pracy miała jedynie dźwięk towarzyszący rejestrowanym wydarzeniom. Muzyka została wmontowana później.

cym cyklu naszego życia. Pokazane w dużym zbliżeniu symbole są ponadczasowe, podobnie jak rytm narodzin i śmierci, które Libera wyznaczył kolejnymi sekwencjami filmowanych nagrobków. Te z kolei, przerywane są po każdym ujęciu, przekładane pustym miejscem – czernią, która jest zarazem końcem i początkiem cyklu. Zanika też dźwięk, odgłosy zgrywane z cmentarzy, by powrócić wraz z obrazem.

Ważną pracą w dorobku filmowym Libery jest *Jak tresuje się dziewczynki* (1987), zapis „przystosowania” dziewczynek do roli kobiety. Praca została zrealizowana w oparciu o materiał „gotowy”, z tzw. wideo domowego (home video), który został ponownie zmontowany i poddany obróbce technicznej. Charakter tej pracy Libera określił jako „instruktażowy”⁷², bowiem zwolnione tempo pozwala obserwować czynności z bliska, bez pomięcia żadnego szczegółu. Uwaga widzów musi koncentrować się na jednym ujęciu, a nawet jednym geście, tak jak w poprzednich pracach koncentrowała się na czynności wykonywanej przez staruszkę i jej poddawaniu się „obrzędom”. W *Jak tresuje się dziewczynki* niewinny na pozór obraz przedstawia małą dziewczynkę, która bawi się w bycie dorosłą, przyjmując od osoby spoza kadru „akcesoria” kobiecości: korale, szminkę, spinki do włosów. Jej zachowanie zmienia się pod wpływem manipulacji, Libera mówił: „Dziewczynka, która prawdopodobnie po raz pierwszy ma do czynienia z takiego rodzaju przedmiotami (klipsy, pilnik do paznokci, szminka), jest kompletnie zdezorientowana, a nawet przerażona. Natomiast dłonie manipulują jej zachowaniem, pokazują, gdzie jest lustro, jak posługiwać się tymi przedmiotami”⁷³. „Tresura”, jaką pokazał Libera, rozpoczyna się w młodym wieku, bowiem – jak pisała Simone de Beauvoir – „nie rodzimy się kobietami, stajemy się nimi”⁷⁴.

⁷² Zbigniew Libera: *jak ustrzec się bycia idiotą...*, s. 94.

⁷³ *Sztuka legalizowania buntu*, wywiad B. Czubak, „Magazyn Sztuki”, 1997, nr 3, s. 37.

⁷⁴ S. de Beauvoir, *Druga płeć*, Kraków 1972, t. 2, s. 11.

Procesy jakie temu towarzyszą związane są z sytuacją społeczną, polityczną i sferą kulturową danego społeczeństwa, co w dużym stopniu warunkuje stopień „ujarzmiania” – tresowania. Problem, którego dotyka Libera, dotyczy więc mechanizmów sterowania i manipulacji, w tym przypadku odnoszących się do ról, jakie zostają nam przypisane ze względu na płeć.

Inny obszar manipulacji wskazany przez Liberę to obszar działania władzy i polityki. Michel Foucault, pisząc o systemach władzy nadzorujących społeczeństwo, przywołał obraz ciała, które pod wpływem manipulacji i szkolenia nabiera zręczności, a jego siły ulegają zwielokrotnieniu. Jest to jednak ciało, które, poddane „mechanice władzy”, dyscyplinie, staje się „podatne” i podporządkowane⁷⁵. Mechanika władzy dotyczy także schematów zachowań, ról i funkcji jakie przypisuje się osobnikom obu płci. Pracując w szpitalu psychiatrycznym jako psychoterapeuta, Libera odkrył, że większość pacjentów była ofiarami własnych środowisk, w których wyrosli i do których nie mogli lub nie chcieli się przystosować. Te zależności artysta rozpoznawał również poza szpitalem i one stały się inspiracją do powstania *Jak tresuje się dziewczynki*. Bohaterka filmu, kilkulatnia dziewczynka nie broni się przed „tresurą”, przyjmuje ją, bawi się nową sytuacją, pomijając fakt dyskretnej perswazji. Jediną słuszną postawą w tym przypadku i tak wydaje się przystosowanie, bowiem z góry wiadomo, iż jakkolwiek sprzeciw będzie karany.

Bezkompromisowa twórczość Zbigniewa Libery powstaje na skutek uwalniania zbieranych przez artystę informacji, spotkań, wydarzeń. Jest rodzajem katartycznej, ale i nie pozbawionej krytyki próby pozbywania się narzucanych schematów funkcjonowania i myślenia. Libera podejmował próbę udowodnienia, że nie wszystko daje się racjonalnie poukładać, przedstawić pokazywał, że poszczególne elementy nie zawsze muszą do siebie pasować.

⁷⁵ M. Foucault, *Nadzorować i karać*, Warszawa 1998, s. 132.

Technika wideo spełnia u Libery rolę wiarygodnego źródła rejestracji i transmisji. W *Perseweracjach Mistycznych* kamera odgrywała rolę obserwatora, który skrzętnie rejestruje rzeczywistość, w *Obrzędach intymnych* spoglądała „z zewnątrz”. Utrwalała sytuacje, w których oprócz podmiotu rejestracji, obecny był również artysta. Samoobserwacja oznaczała w tym przypadku przekraczanie samego siebie, ukazywanie człowieka jako bytu ekstatycznego, będącego czymś więcej niż tym, czym jest bytu poszukującego możliwości. W twórczości Libery medium rozumiane jest nie jako przedmiot czy narzędzie mechanicznej rejestracji, ale proces, rodzaj „drugiego oka”. Sytuację tę można odnieść do Heideggerowskiej tezy dotyczącej istoty techniki, która, według filozofa, nie ma charakteru technicznego jest raczej „sposobem odsłaniania”. Urządzenie techniczne stanowi, jak pisał za Heideggerem Dimitris Eleftheriotis, „zaledwie przyczynę, która przywołuje przedmioty, i sprawia, że same się uobecniają, która odkrywa przedmioty dla przedmiotów”⁷⁶. Uobecnianie bytów i przedmiotów odbywa się w pracach Libery w sposób brutalny i wiarygodny, transmitowany następnie materiał nie pozwala wychodzić poza obszar jego emisji, utrzymując spojrzenie widzów, aż do momentu bolesnego wypełnienia naszej świadomości, tym co odkrywane. W innych realizacjach wideo technologia służyła zarówno jako narzędzie rejestracji, ale i sposób manipulacji zebrany materiał. Oszczędny montaż nie służył artyście do fetyszyzacji obiektów powodowanej fascynacją stwarzaną przez technologię, lecz był dowodem świadomej i dojrzałej praktyki artystycznej.

Na początku lat dziewięćdziesiątych artysta zaczął tworzyć wideo instalacje, m.in. w oparciu o istniejące taśmy, przedmioty gotowe lub specjalnie przygotowane pleksiglasowe konstrukcje. Analiza tych prac znajduje się w rozdziale dotyczącym instalacji wideo.

⁷⁶ D. Eleftheriotis, *Poetyka wideo: technologia, estetyka i polityka*, [w:] *Widzieć, myśleć, być. Technologie mediów*, red. A. Gwóźdź, Kraków 2001, s. 343.

Opisane powyżej trzy nurty sztuki wideo, z konieczności ograniczone zostały do fragmentów twórczości wybranych artystów, a czas ich realizacji zamyka się w latach 1973–1989. Koniec lat osiemdziesiątych uznać można za koniec pierwszego etapu historii sztuki wideo, chociaż pewne jej strategie były przez artystów kontynuowane i po tym okresie. W 1989 roku po raz pierwszy odbył się wrocławski Festiwal Wizualnych Realizacji Okołomuzycznych, którego formuła w kolejnych latach ewoluowała w stronę sztuki multimedialnych. Nie pozostało to bez wpływu na artystów, którzy zyskali możliwość szerszej prezentacji, ale i konfrontacji z innymi środowiskami.

Wideo w obszarze rytuału

Johan Huizinga twierdził, iż zabawa sama w sobie stanowi podstawę i czynnik kultury. Może być ona rozpatrywana w kategoriach przedmiotu jako postaci działania oraz jako sensowna forma i funkcja społeczna⁷⁷. Zabawa może polegać „na pewnym swoistym unaocznianiu rzeczywistości przez przekład na kształty w żywotności swej ruchliwego życia”⁷⁸. Rozpoznanie znaczenia tych działań i ich wpływu na zabawę mogło zapewnić jej zrozumienie jako czynnika życia kulturalnego. Zabawa, jak pisał Huizinga, nie jest „zwykłym” czy też „właściwym” życiem, między innymi dlatego, iż rozgrywa się w określonych granicach czasu i przestrzeni, posługując się własnymi regułami: „Arena, stół gry, zaczarowane koła, świątynia, scena, ekran filmowy, sala sądowa – są z uwagi na formę i funkcję terenami zabawy lub gry, czyli miejscem uświęconym, obszarem wydzielonym, sakralnym, na którym obowiązują szczególne, swoiste prawa”⁷⁹. Zabawa łączy się przede wszystkim ze swobodnym działaniem, którego charakter nie musi być „niepoważny”

⁷⁷ J. Huizinga, *Homo Ludens. Zabawa jako źródło kultury*, Warszawa 1985, s. 15.

⁷⁸ *Ibidem*, s. 16.

⁷⁹ *Ibidem*, s. 24.

i „śmieszny”, jest natomiast tym, co uzupełnia życie codzienne, służąc nie tyle rozrywce, co nauce, wychowaniu i poznawaniu tego co nie odkryte.

Zrównanie sztuki, życia i zabawy stanowi strategię twórczości Krzysztofa Skarbka. Artysta pisał: „Wydaje mi się, że nie można rozdzielić twórczości od życia, to pewna całość. Składa się na nią suma dokonań artystycznych, ale i spotkań z ludźmi, ubiór, fryzura, sposób zachowania, czyli stosunek do ludzi, ale i sama ekspresja duchowa, w tym ćwiczenia sportowe, taniec, zabawa”⁸⁰. U podstaw jego sztuki znajduje się zainteresowanie kulturami pierwotnymi i naczelną pojęcie ceremonii lub rytuału. Archetypiczno-ludyczny charakter twórczości Skarbka powstaje w oparciu o współlistnienie dyscyplin: techniki wideo, malarstwa, rzeźby, grafiki, form teatralnych, które tworzą specyficzny rodzaj przekazu polegający na nakładaniu się języków i kodów. Podczas wykładu kwalifikacyjnego na wrocławskiej ASP Krzysztof Skarbek mówił: „dawniej jasno określone dyscypliny obecnie współlistniają obok siebie, budując nowe znaczenia i bezprecedensowy kulturowy konglomerat”⁸¹. Ten konglomerat posiada jednak własne zasady gry określane przez Skarbka jako terapia poprzez zabawę i sztukę, które zamiast zniewalać mają leczyć nasze niedoskonałości i odnawiać uczucia. Technika wideo jest dla artysty innym rodzajem pędzla, za pomocą którego interpretuje swoje światy.

Rytualny charakter happeningów (akcji plastycznych) Skarbka przeniesiony został w przestrzeń wideo realizacji (wcześniej filmów)⁸². Pierwsze prace powstały w roku 1989 jako montażowo-spontaniczne „ruchome obrazy”, stanowiąc przedłużenie

⁸⁰ K. Skarbek, *Malarstwo, Przedstawienie Muzyczne, Film, Video*, red. M. Karcz, katalog, Galeria Sztuki Współczesnej, BWA w Legnicy, s. 10.

⁸¹ K. Skarbek, *Autorski film video jako uzupełnienie mojego malarstwa*, Wykład kwalifikacyjny do przewodu II stopnia, Akademia Sztuk Pięknych we Wrocławiu, Wydział Malarstwa i Rzeźby, Katedra Malarstwa, 2000, s. 6.

⁸² Wybrane filmy K. Skarbka: *Zmieniaj się* (16 mm, 1985), *Trzymaj mnie za rękę* (16 mm, 1986), *Życie na scenie i na ulicy* (filmowy „clip”, 1984).



15. Krzysztof Skarbek, *Nasz pędki Beton-Aront*, 1989

malarskiego języka lub też będąc dla niego inspiracją⁸³. Skarbek posługiwał się przy tym uniwersalnym kodem mass mediów i kultury popularnej, wpisanej w ludyczno-archetypiczne układy. Dzięki technice montażu oraz wykorzystywaniu „złomu filmowego” (found footage) możliwe było – jak pisał artysta, „wydobycie pełnego zakresu możliwości wariacyjnych obserwowanego obrazu”⁸⁴. Każda praca, podobnie jak płótno,

⁸³ Krzysztof Skarbek pisał: „Niezwykłym eksperymentem jest wykorzystanie malarstwa jako elementu animacji. Formy statyczne malowanego obrazu zostają wprowadzone w ruch, powodując zmienność kształtów w określonym czasie. Cały proces tworzenia filmu video jest dla mnie warunkowany myśleniem malarza. I odwrotnie, wiele spośród moich obrazów na płótnie jest jakby zatrzymanymi kadrami filmowymi”, *Ibidem*, s. 5.

⁸⁴ *Ibidem*.



16. Krzysztof Skarbek, *Ekscentryczno-ekstacyczna podróż*, 1994

stanowiła dla artysty obszar autonomiczny. W wielu z nich Skarbek łączył formy swobodnej narracji z fragmentami dokumentów i materiałów archiwalnych lub wykorzystywał strategie filmowo-telewizyjne. Całość łączył w barwną, ruchomą układankę za pośrednictwem eksperymentów formalnych takich jak: montaż, kolaż czy malowanie na taśmie. Taki charakter miały pierwsze realizacje wideo Skarbka – *Dywizja Radości* (1990) oraz *Ekscentryczno-ekstacyczna podróż (Baśń o zacczarowanym samochodzie)* (1994). Do realizacji obu artysta wykorzystał archiwalne filmy (found footage) oraz materiały reedytowane z ekranu telewizora. W pierwszej z nich zostały zestawione ze sobą dokumenty pokazujące zabawy dzieci, fragmenty rytualnych, plemiennych tańców i obrzędów, uprawę roli, igrzyska sportowe. Artysta wybrał te fragmenty, które, prezentując różne formy „zabawy”, demaskują równocześnie schematy funkcjonowania



17. Krzysztof Skarbek, *Zmieniaj się*, 1985 (film 16 mm/wideo)

władzy i nadzoru. Takimi zasadami kierują się bowiem: szkolnictwo, olimpiady sportowe, zorganizowana praca oraz religia. Za sprawą montażu artysta wprowadził w ten uporządkowany i podporządkowany różnym zasadom świat wizerunki: swój i współpracującej z nim Małgorzaty Kazimierczak. Artyści „przemierzali” go jadąc tekturowym samochodem, podglądając, wyśmiewając lub naśladując gesty wykonywane przez bohaterów filmów. *Dywisja Radości* to wideo-kolaż wykonany ze zdjęć relacjonujących II Wojnę Światową na Pacyfiku. Za sprawą montażu obrazy maszyny wojennej: fabryki, eksplodujące samochody, strzelające działa, okręty zostały „symbolicznie” przekształcone nabierając nowych cech estetyczno-psychicznych. Interwencje w obszar brutalnej lub szarej rzeczywistości, możliwe za sprawą techniki wideo, służyły artyście do tworzenia autonomicznego świata, konstruowanego na zasadzie zabawy oraz rytuału. Eks-

presyjno-paramagiczny charakter pojawiał się również w realizacji *Nasz prędko Beton-Aront* (1989)⁸⁵. W realizacjach tych artysta przybierał rolę „przewodnika-szamana”, który inicjując działania wierzy, iż będą one oddziaływać na świat zewnętrzny. Akcje Skarbka mają więc charakter „dromenonu” – uświęconej czynności, która realizuje się w obrębie wytyczonego miejsca zabawy czy gry w formie działań hołdujących powszechnej radości i zabawie. Medium wideo prezentuje, według artysty, „grę rzeczy realnych i metafizycznych, tworząc symultaniczną mieszaninę. Przekazywane tą drogą treści o ruchomej, wizualnej strukturze wskazują nowe parametry sztuki oraz pozwalają zadawać pytania dotyczące problemów języka komunikacji”⁸⁶.

Różnorodność form wizualnych. Wideo lat dziewięćdziesiątych

Lata dziewięćdziesiąte przyniosły szybki i burzliwy rozwój sztuki wideo. Wielu artystów wybrało wideo jako narzędzie podstawowe lub przynajmniej „przejściowe” w procesie rozwoju „tech-artu” i kultury audio-wizualnej. Sposób realizacji oraz konstrukcja prac wideo z tego okresu wydają się być bardziej ekspresyjne i spontaniczne w stosunku do prac wcześniejszych. Artyści wykorzystywali nie tyle strukturę i język samego medium, ale raczej jego możliwości obrazowania i ujawniania tego co się wydarza, tego co trwa, co wydaje się istotne lub

⁸⁵ „Akcja filmu rozgrywa się na „Nowej industrialnej Wiosce”. Ludzie ze swoimi rytuałami w maskach, świętych barwach akceptują surową, nieprzystępną rzeczywistość, w której przyszło nam żyć. Starają się oswoić poprzez magiczne działanie. W filmie tym można dostrzec to, co porusza w granicznych sytuacjach nasze zmysły: Prometeizm, Bunt, Heroiczność, Dobry Humor. Komentarz autorski K. Skarbka, [w:] *Krzysztof Skarbek. Malarstwo, przedstawienie muzyczne...*, s. 36.

⁸⁶ K. Skarbek, *Autorski film...*, s. 9.

czego nie zauważamy. Tematem stała się codzienność, ale ta skrywana lub ulotna, która dzięki kamerze wideo mogła zostać uchwycona. W innych przypadkach, codzienność była przejawem spontanicznej, beztroskiej radości lub przeciwnie, skomplikowanym zespołem wydarzeń i okoliczności, które warunkują nasze życie. Wideo spełniało rolę osobistego środka wyrazu, a prace omawiały skomplikowane stany psychofizyczne ich autorów, odkrywających lub poszukujących własnej tożsamości. Z drugiej strony, w przewrotny sposób, sztuka mediów (w tym szczególnie wideo) świadomie ujawniała fałszywość obrazów medialnych, kontynuując krytyczny stosunek do medium lub przeciwnie, podkreślając autonomiczny charakter obrazów wideo. Krytyk Douglas Crimps pisał, że obrazy wideo są „rodzajem zainscenizowanego spektaklu, i uwodzą nas swą hiperrealnością i perfekcją zamykając nas na klucz w swojej własnej logice”⁸⁷. Alicja Kępińska pisała, iż mamy do czynienia z inwazją mediów, co powoduje dramatyczne zmiany w obrazie rzeczywistości, wskutek czego doznajemy „nie tyle jej rozdwojenia, ale doświadczamy zbyt wielu światów, zbyt wielu wątków naraz, przy czym wszystkie one ulegają dystorsjom przez zderzenie i poprzez swą niekompletność”⁸⁸.

Wideo lat dziewięćdziesiątych w wielu przypadkach kontynuowało wcześniejsze zainteresowania artystów filmem i „żywymi” formami sztuki: akcją, performance, muzyką. W ten sposób powstały pierwsze prace Krzysztofa Skarbka i grupy „Yach-Film”⁸⁹.

⁸⁷ Komentarz do pracy amerykańskiego artysty R. Prince’a, cyt. za: A. Kępińska, *Energie sztuki*, Warszawa 1990, s. 124. Kwestia realności obrazów elektronicznych jest jednak zależna od sposobu naszej percepcji oraz rodzaju przygotowania kulturowego. Według tradycji kultury indyjskiej, ruchomy obraz od początku swego istnienia (1917) postrzegany był jako świat realny, właściwy. W odróżnieniu od reakcji publiczności europejskiej, na pierwszy film braci Lumière ukazujący wjazd pociągu na stację, widownia hinduska nie była nim przerażona, przyjmując go jako ujawnianie rzeczywistości.

⁸⁸ Ibidem, s. 125.

⁸⁹ Jan Paszkiewicz, Dorota Podlaska, „Bombela” i Andrzej Kuich, Andrzej Wąsik.

Wideo „Yach-Filmu” powstawały spontanicznie, niemal naturalnie, w codziennych sytuacjach. Były to zazwyczaj wielobarwne, ruchliwe kompozycje obrazów montowane z materiałów reżyserowanych lub rejestrowanych w dowolnych sytuacjach. Towarzyszył im dźwięk, muzyka lub nakładające się na siebie odgłosy. Ludyczno-teledyskowy nastrój tych realizacji oddawał charakter ich twórców, dla których tworzenie stało się sposobem na życie.

„Nonkonformistyczna” postawa Wojciecha Zamiary określała charakter jego prac i działań. Wideo było dla artysty jednym ze sposobów obserwowania rzeczywistości i samego siebie. Anna Zeidler-Janiszewska opisała je jako rodzaj „ruchomego autoportretu – świadectwa poszukiwań i komentarza do nich, będącego zarazem formą «życio-tworzenia»”⁹⁰. Prace Zamiary, zarówno wideo, jak i wideo performance charakteryzuje prosta, surowa forma, prawie całkowicie pozbawiona elementów montażu i wszelkich dekoracji. *Droga do prawdy* (1991) to zapis samotnej wędrówki bohatera, którego twarz pozostaje anonimowa. To co widzimy, to jedynie jego nogi, bosy przemierzające ośnieżony teren. Te mini-opowiesci – zapisy stanów i emocji, m.in. *Z/Robić* czy *Droga do prawdy* są rodzajem metarefleksyjnego pamiętnika⁹¹. *Dwoje na huśtawce* (1994) z kolei było, jak mówił artysta, zwykłym przekazaniem tego co widzi. Trzyminutowy film to obraz dwóch zawieszonych na sznurkach wypatroszonych kurczaków, które kołyszają się w rytm popowo-romantycznej muzyki. Tragikomiczna opowieść, przypominająca kompozycją teatrykową inscenizację, to zapis stanu bezsilności i absurdu towarzyszącego codziennej obserwacji rzeczywistości. Inna praca – *Natura Video* (1996) to jedynie obraz szumów telewizyjnych, efekt odtwarzania pustej kasety wideo. Wszystko, o czym artysta chciał powiedzieć zostało spro-

⁹⁰ A. Zeidler-Janiszewska, *Autoportretowanie Wojciecha Zamiary*, [w:] *Ekspansja obrazów. Sztuka i media w świecie współczesnym*, red. B. Frydryczak, Zielona Góra – Warszawa, 2000, s. 115.

⁹¹ Ibidem.



18. Piotr Wyrzykowski, *Runner*, 1993

wadzone do szumów, do wymiaru hipnotycznie pulsującego ekranowego światła. Artysta pisał: „Wszystko jest szumem. Jak znaleźć Co w szumie”⁹². Poszukiwanie sensów i znaczeń odbywa się więc w obszarze pustki, którą tworzy właściwa – pierwotna struktura taśmy wideo jaką są charakterystyczne szумы. Każde wejście w tę strukturę jest jej zaburzeniem, a wpisanie obrazu staje się interwencją, nałożeniem nowego komunikatu. Dążenie do syntezy, uproszenia obrazu, oraz umieszczanie w jego strukturze tekstów i komentarzy będzie przez artystę kontynuowane w późniejszych realizacjach.

Beta Nassau (1993) Piotra Wyrzykowskiego, artysty rozpoczynającego twórczość artystyczną na początku lat dziewięćdziesiątych, miała równie prostą konstrukcję, chociaż w tym przypadku było to zapowiedzią szerszego zainteresowania medium, które później posłużyło artyście do tworzenia nowych

⁹² W. Zamiara, cyt. za: *WRO'97 Media Art Biennale*, kat., red. P. Krajewski, V. Kutlubasis-Krajewska, Wrocław 1997, s. 75.

układów wizualnych. Obraz w *Beta Nassau* to kolaż abstrakcyjnych kształtów i kolorów. Obraz pozostaje nierozpoznawalny, nie przynosi żadnych skojarzeń z realnym przedmiotem lub przestrzenią. W rzeczywistości, jest to widok „skanowanej” przez statyczną kamerę wideo burty statku. To, co wydaje się skomplikowaną animacją, jest zapisem zniszczonej w naturalny sposób powierzchni przepływającego wolno statku, którą pokrywają zabrudzenia, warstwy farby, zadrapania i narośla. Wyrzykowski pisał o tej realizacji: „Medium *unplugged* – bez prądu. Naturalna animacja bez udziału komputera, bez montażu i dodanych efektów. To tylko kamera uruchomiona we właściwym miejscu i czasie – i tylko rzeczywistość przesuwająca się przed obiektywem”⁹³. Podobny zabieg zastosował Wyrzykowski w pracy *Oglądaj mnie* (1996), z tą różnicą, że skanowaną powierzchnią było jego ciało. Również w tym przypadku, pierwotny przedmiot rejestracji pozostaje w pewnym sensie ukryty w strukturze obrazu wideo. Poprzez prosty zabieg techniczny polegający na „rozciągnięciu” w czasie rejestrowanego obrazu, uległ on zniekształceniu. Ciało stało się zapisaną na nowo poprzez medium elektroniczne informacją, formą autonomiczną – ciałem pojmowanym jako obszar sztuki.

Proces „wychodzenia” poza ciało fizyczne Wyrzykowski rozpoczął wraz z działalnością performance i wideo. Artysta kolejno przekształcał je w ciało technologiczne – interaktywne oraz ciało – przestrzeń społeczną, aż do ciała egzystującego w pamięci komputera, na którego obraz składają się myśli i działania innych (*There is Nobody*, 1997). Podłączanie się do urządzeń elektromagnetycznych, ale także używanie i przetwarzanie obrazu własnego ciała w pracach wideo, miały na celu wzmocnienie zasięgu działania, przekroczenie cielesnych ograniczeń i, co ważniejsze, były próbą stworzenia nowego systemu komunikacji w oparciu o technologię. Obok ciała, wła-

⁹³ P. Wyrzykowski, cyt. za: *WRO'95, Media Art Biennale*, kat., red. P. Krajewski, O. Celejewska, Wrocław 1995, s. 50.

śnie informacja i komunikacja stanowiły podstawę wszelkich działań artysty. Wyrzykowski określał je jako autoryzację aktywności, połączenie oraz współczynnik transformacji konieczne do zaistnienia sztuki.

W historii sztuki znaleźć możemy wiele postaw, sposobów realizacji i celów, jakie artyści stawiali przed sobą poszukując nowych sposobów wyrazu. Niezależnie od tego, czy było ono używane jako narzędzie rejestracji, medium służące komunikacji, czy sposób wizualizacji artystycznych idei, fascynowało zmienną i bogatą naturą, możliwościami manipulacji linearnością czasu, łatwością rejestracji i odtworzenia. Vilém Flusser pisał, iż dzięki wideo możliwe było synchronizowanie diachronii, bowiem każdą taśmę „można użyć ponownie po to, by synchronizować rozmaite odcinki czasu na tej samej powierzchni”⁹⁴. Ta wymienialność, a z drugiej strony niesubstancjalna natura wideo, wpasowała się w impulsywną i efemeryczną sztukę lat siedemdziesiątych oraz w krytyczno-społecznie zaangażowane lata osiemdziesiąte i dziewięćdziesiąte. Istotny był również fakt, iż artyści mogli używać wideo, wykorzystując wcześniej nabyte doświadczenia z obszaru innych mediów, na przykład filmu, tekstów, kompozycji muzycznych, rzeźb, filozofii i różnego rodzaju nauk oraz włączać obrazy wideo do innych dyscyplin. Pozwoliło to znacznie poszerzyć obszar eksploracji natury medium oraz stworzyć nowe konteksty jego istnienia w obszarze sztuki.

⁹⁴ V. Flusser, *Gest wideo*, [w:] *Pejzaże audiowizualne. Telewizja, wideo, komputer*, red. A. Gwóźdź, Kraków 1997, s. 232.

Rozdział III

Instalacja wideo – między przestrzenią a obrazem

Instalacja – odbicie rzeczywistości epok

Genezy instalacji wideo szukać należy w historii nowych mediów oraz sztuce „environment” i szerszej kategorii „instalacji”. Nie można w tych rozważaniach pominąć również eksperymentów kina rozszerzonego (expanded cinema), minimal artu, sztuki konceptualnej oraz doświadczeń „telewizyjnych”, które poprzedziły tzw. video-art¹. Elementów, które przyczyniły się do powstania gatunku było znacznie więcej i trudno byłoby przywołać je wszystkie, zwłaszcza, że nie wskazują one na jednoznaczną odpowiedź czym jest instalacja i które dzieła należy, a których nie powinno się tym mianem określać.

Termin „instalacja” jest trudny do zdefiniowania z uwagi na płynną, zmienną konstrukcję (zarówno konceptualną, jak i czysto techniczną) określanych tym mianem dzieł. Poszukując definicji, krytycy podążają w różnych kierunkach². Jedni powracają do tradycji Wunderkammer czy Kunstkammer, prywatnych

¹ Cyt. za: R.W. Kluszczyński, *Film, wideo, multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej*. Warszawa 1999, s. 95.

² Zob. E. Suderburg, *Introduction: On installation and Site Specyfity*, [w:] *Space, Site, Intervention. Situating Installation Art*, ed. E. Suderburg, Minneapolis, London 2000, s. 3.

kolekcji „rzeczy dziwnych lub cennych”, składowanych w specjalnie do tego celu wyznaczonych miejscach. Przywołują historyczne budowle („the Folly”), których specyfika polegała na tym, że nie służyły one konkretnym celom. „Follies” dowodziły jednak potrzeby wykonywania „unikalnych, znaczących gestów”, które realizować się miały w prywatnej (tajemnej) części domu lub w przestrzeni otwartej, stanowiącej otoczenie rezydencji³. Podobny kierunek myślenia o instalacji przyjęła Maria Anna Potocka podejmując założenie, iż tworzenie sztuki przez człowieka jest rzeczą naturalną; w tym układzie instalacja „jest realizacją najdoskonalszą, najbliższą pierwotnym skłonnościom. Z racji ograniczeń, które doskonale znamy, człowiek od samego początku swojego człowieczeństwa zmuszony był do anektowania i zajmowania pomieszczeń [...]. Można przypuszczać, że «życie» było w stanie trafić na instalację, rozumianą jako coś нефunkcjonalnego, z pominięciem sztuki”⁴.

W tej grupie interpretacji pojawiają się również odniesienia do sztuki prymitywnej oraz naiwnej, włączając w obszar dyskusji rolę i znaczenie totemów, obiektów i miejsc kultu⁵. Tym, co pozwala umieścić dzieła należące do klasycznej historii sztuki w historii sztuki instalacji są raczej nie podobieństwa formalne wskazywanych przykładów, ale pewne cechy i gesty towarzyszące ich wytwórczości, wspólne dla wskazanych zjawisk oraz tego, co współcześnie określamy mianem „instalacja”. Erica Suderburg pisała, iż w historii sztuki instalację postrzega się

³ Idea „Follies” jest zatem bliska sformułowanej przez I. Kanta tezie „Zweckmassigkeit” – „celowości bez celu”, którą w kontekście rozważań o instalacji przywołał G. Dziamski, zob. G. Dziamski, *Instalacje – próba definicji*, [w:] Rocznik „Rzeźba Polska”, t. VII, 1994–1995, *Sztuka Instalacji*, red. R.K. Bochyński, Orońsko 1998, s. 14.

⁴ M.A. Potocka, *Instalacja, „Obieg”*, 1991, nr 6, s. 6. Autorka tekstu pisała: „Instalacja jest kompozycją, układem, aranżacją lub wieloma innymi ingerencjami, ale zawsze w obszar naturalnie lub sztucznie wyodrębniony jako pomieszczenie. Składają się na nią obiekty nie w pełni artystyczne lub nieartyistyczne, chociaż czasami występują później jako samodzielne dzieła sztuki”.

⁵ E. Suderburg, *Introduction. On instalation and site specificity...*, s. 7–13.

bardzo ogólnie jako „zaakceptowaną przez modernizm przypadkową okazję, lub też zderzenie fantazji z surrealistyczną rewolucją”⁶.

Jednak inni sięgają jeszcze dalej, przyjmując za historyczny precedens instalacji renesansowe tryptyki, wieloczęściowe konstrukcje wypełnione obrazami, które w całości prezentowane były przed zebranymi jedynie w określonym czasie i przestrzeni⁷. Według podobnego schematu miałyby funkcjonować instalacje wideo, z tą różnicą, że obraz tradycyjny zastąpiony został obrazem elektronicznym, natomiast przestrzeń wyznaczyła instalacja, której konstrukcja niekoniecznie wynikałaby ze specyfiki i charakteru miejsca jej prezentacji.

Druga grupa krytyków rozpoczyna historię instalacji od pojawienia się awangardowych kierunków XX wieku. W dyskusji wymienia się poszukiwania futurystów, dadaistów, surrealistów, konstruktywistów oraz doświadczenia Bauhausu⁸. Na pierwszym planie pojawia się wagnerowska koncepcja Gesamtkunstwerk – sztuki totalnej, która miała łączyć w obrębie jednego dzieła różne dziedziny sztuki: muzykę, taniec, poezję i wszelkie odmiany sztuk plastycznych⁹. Ważnym elementem koncepcji przedstawienia teatralnego skonstruowanego w myśl Gesamtkunstwerk była rola i miejsce widza. Chodziło o jego „rozpuszczenie” w świecie spektaklu, w którym stawałby się on częścią przedstawionego świata mitów. Koncepcja Ryszarda Wagnera dała z kolei początek „myśleniu montażowemu”, które w rozu-

⁶ Ibidem, s. 10.

⁷ M. Rush, *New Media in late 20th-Century Art*, London 1999, s. 116.

⁸ M. Archer, *Towards Installation*, [w:] *Installation Art*, ed. N. de Oliveira, N. Oxley, M. Petry, London 1994, s. 14. Oliveira i Oxley są założycielami Museum of Installation Art w Londynie.

⁹ Piotr Kletowski pisał: „Sztuce przypisywał Ryszard Wagner możliwość ogarnięcia i wyjaśnienia tajemnic natury, której najdoskonalszym dzieckiem jest człowiek [...] Sztuka przyszłości jest dla kompozytora nad-sztuką – zespoleniem wielu innych sztuk”, zob. P. Kletowski, *Wagner Prekursor kina*, „Kwartalnik Filmowy”, 2003, nr 44, s. 47. Wagnerowską syntezę sztuk wykorzystywał i wielokrotnie omawiał S. Eisenstein.

mieniu Eisensteinowskiej teorii filmu miało być zniesieniem sprzeczności między obrazem a dźwiękiem, między światem widzialnym i światem słyszalnym oraz wprowadzeniem zgodności i harmonijnej współzależności między nimi. Idea montażu, w konceptualnym, a nie tylko technicznym tego słowa znaczeniu, towarzyszyła artystom przez cały wiek XX. Sądzę, że Wagnerowskie łączenie sztuk i „rozpuszczenie” widza w dziele oraz montaż, postrzegany jako rodzaj strategii budującej konceptualne i formalne ramy dzieła, również przyczynił się do pojawienia się sztuki zwanej instalacją.

Definicje i terminologia pojawiły się stosunkowo późno. W roku 1971 Daniel Buren w eseju *The Function of the Studio* użył słowa „instalacja”, zastępując nim termin „wystawa”¹⁰. Czołowe pisma dotyczące sztuki powszechnie używały i używają tego określenia do opisywania aranżacji ekspozycji galerijnych¹¹. W ten sam sposób m.in. podpisywane są zdjęcia z nowojorskich wystaw surrealistów (lata 1938 i 1942), na których Marcel Duchamp wykonał kolejno aranżacje: *1,200 Bags of Coal* oraz *Mile of String*¹²; aranżacje te zwykło się wymieniać na pierwszym miejscu w tekstach poświęconych instalacji. Brian O’Doherty pisał, iż tymi gestami Duchamp „zagarnął” dla sztuki przestrzenie do tej pory nie odkryte, „zrobił to aby wykorzystać przestrzeń pomiędzy podłogą a sufitem”¹³, ale przede wszystkim dlatego, aby podkreślić znaczenie kontekstu (wydarzenia, miejsca, czasu) w jakim znajduje się sztuka. To oraz inne dzieła rozpoczęły serię działań rozwijających ideę przestrzeni galerii jako samodzielnej jednostki, idealnej do artystycznych mani-

¹⁰ J.H. Reiss, *From Margin to Center. The Space of Installation Art*, Massachusetts 1999, s. 79.

¹¹ W antologii G. Battock *Minimal Art*, New York, 1968 reprodukowano realizacje w przestrzeni podpisano jako instalacje („installation”). Termin ten wielokrotnie pojawia się w podpisach zdjęć z wystaw, m.in. w „Art in America” czy „Studio International”.

¹² B. O’Doherty, *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, San Francisco 1999, s. 68, 75.

¹³ Ibidem, s. 69.

pulacji nie tylko estetycznymi konwencjami. Od tego momentu znaczenia przeniosły się ze „sztuki” na jej otoczenie¹⁴, a zagadnienie przestrzeni i miejsca na stałe pojawiło się w dyskursie dotyczącym sztuki, zajmując szczególną pozycję w rozważaniach o instalacji oraz, w nieco innym znaczeniu, w rozważaniach o instalacji wideo¹⁵.

W Polsce, hasło „instalacja” dla potrzeb Encyklopedii Powszechnej opracował Jan S. Wojciechowski¹⁶. Autor określił ją jako kategorię sztuk plastycznych, „upowszechniającą się w latach 80. w odniesieniu do realizacji plastycznych, operujących układem przedmiotów z otoczenia lub przetworzonych przez artystę, o wyrazistych cechach materiałowych i przestrzennych, pozostających w relacji do siebie lub do sytuacji galerii, wybranych miejsc we wnętrzu, pejzażu lub architekturze”¹⁷. W tym miejscu pojawiają się zbieżności z teorią bricolage’u. W pojęciu Lévi-Straussa bricoleur, którym w pewnym sensie jest artysta, może wykonywać najróżniejsze zadania, gdyż w odróżnieniu od inżyniera, nie jest uzależniony od surowców i narzędzi. Dokonując wyboru, wybierając przedmioty (rzeczy), tworząc z nich „zespoły” (struktury) o konkretnym znaczeniu, bricoleur zawsze wkłada w nie „coś z siebie”¹⁸. Brzmi to zaskakująco podobnie do tego, o czym pisał J.S. Wojciechowski: „instalacja może być rozumiana jako przestrzenne rozwinięcie minimal artu. Jest to układ obiektów szukających w przestrzeni, w relacji do samych siebie nowych wizualnych stanów”¹⁹. Wojciechowski podkreślił również, że określenie „instalacja” używa-

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Termin „instalacja”, jako nazwa nowej dziedziny sztuki, pojawił się w „The Art Index” dopiero w roku 1978. Jego definicja była jednak niejasna i mało konkretna, być może dlatego, iż określeniem tym nazywano zbyt wiele różnych dzieł.

¹⁶ Zob. *Encyklopedia Powszechna PWN*, t. III, Warszawa 1997.

¹⁷ J.S. Wojciechowski, *Instalacja – pojęcie i problem*, [w:] *Sztuka instalacji*, Rocznik „Rzeźba Polska”, t. VII, 1994–1995, Orońsko 1998, s. 10.

¹⁸ C. Lévi-Strauss, *Mysł nieoswojona*, Warszawa 1969, s. 32.

¹⁹ J.S. Wojciechowski, *Instalacja – pojęcie i problem...*, s. 10.

ne było „w kontekście praktyk, charakterystycznych dla lat 70., kiedy rozpoczęto budowanie struktur przestrzennych w oparciu o elektroniczne media”²⁰. Jako przykłady na poparcie tej tezy wymienić można działania w studiu m.in. Zofii Kulik, Przemysława Kwieka i J.S. Wojciechowskiego zarejestrowane na filmie *Działanie* (1973)²¹ oraz akcje-działania *Wymiary* Jolanty Marcolli w łódzkim studiu telewizyjnym (1975) czy *Działanie ulotne* Jacka Singera (Katowice, 1979). Wszystkie łączyła jedna idea – działanie oparte na spontanicznych gestach, w wyniku których powstawały różnego rodzaju struktury przestrzenne, sytuacje interakcyjne lub bezpośrednio transmisje obrazu. Nie można pominąć bowiem faktu, iż projekty te powstały w oparciu o tzw. nowe media – film oraz transmisje telewizyjne czy projekcje wideo. Pozwalały one na poszerzenie granic działania artystycznego, podkreślając ich czasowy, ale i przestrzenny charakter; pozwalały również na dokładny i bezpośredni zapis działania. Dzięki technice wideo możliwe było uzyskanie „wiarygodnego” względem rzeczywistości obrazu, który sam w sobie mógł stanowić temat, narzędzie lub podmiot analizy. Wkomponowanie obrazu wideo w przestrzeń, połączenie go z innymi elementami i obiektami na zasadzie spójnej konstrukcji było jedynie kolejnym sposobem wypowiedzi, próbą stworzenia dokładniejszej i bardziej adekwatnej do idei formy. Początkowo, takie możliwości zapewniały artystom studia telewizyjne dysponujące odpowiednim zapleczem sprzętowym. Konstrukcje tych pierwszych, pre-instalacyjnych działań, podobnie jak późniejszych wideo instalacji, opierały się na wza-

²⁰ Ibidem.

²¹ *Działanie*, 1973, realizacja B. Tomorowicz. W akcji udział wzięli: Z. Kulik, Przemysław Kwiek oraz Paweł Kwiek, J. Łomnicki, J.S. Wojciechowski, K. Zarębski oraz muzycy „Grupy w składzie”. Film został zrealizowany w studio TVP w Warszawie. Podczas akcji artyści wykonali szereg instalacji oraz aranżacji przestrzennych, które służyły interakcji, komunikacji i informacji. Działanie w studiu miało być początkiem cyklu programów realizowanych na żywo, z udziałem artystów różnych dyscyplin. Projekt pozostał nie zrealizowany.

jemnym oddziaływaniu elementów: przestrzeni, obrazu elektronicznego oraz artysty i odbiorców.

Wypowiedzi krytyków, historyków sztuki i artystów dotyczące instalacji zwracają uwagę na różne aspekty problemu, pochodzenie i przyczynki powstania tego typu dzieł oraz wprowadzają klasyfikacje i podziały wewnątrz gatunku. Grzegorz Dziamski za bezpośrednie źródło dzisiejszej instalacji uważa sztukę konceptualną, która – jak pisze – „uwrażliwiła artystów na dwa, podstawowe dla instalacji, aspekty – problem miejsca oraz problem znaku i znakowania”²². Grzegorz Sztabiński próbował rozpoznać pojęcie instalacji poprzez sztukę „environment” i zagadnienie miejsca, kierując uwagę na związek instalacji z bricolagem i myśleniem mitycznym²³. Józef Robakowski przedstawił pojęcie instalacji jako „nowy, adekwatny dla bieżącego czasu język konceptualny”, odnoszący się nie tylko do konkretnych realizacji instalowanych w przestrzeni, ale również do sytuacji akcyjnych, różnego rodzaju prób filmowych i telewizyjnych²⁴. Działania te, w ramach kolejnych „interdyscyplinarnych grup artystycznych”, począwszy od grupy „Zero 61”, a później Warsztatu Formy Filmowej, posiadały – jak pisał Robakowski – znamiona instalacji. Ich ważnym elementem była m.in. interakcja autora z odbiorcą, celem natomiast – „obopólne przekraczanie naszej ludzkiej wyobraźni”²⁵. Instalacja, jak pisał artysta „daje te możliwości nie tylko w symulowanych przestrzeniach interaktywnych, ale w różnych relacjach naszej biologii do maszyny, której zastosowanie w sztuce poszerza nam odczucie otaczającego nas świata”²⁶. Z kolei Artur Tajber, arty-

²² G. Dziamski, *Instalacje – próba definicji...*, s. 16.

²³ G. Sztabiński, *Sztuka instalacji a environment. W poszukiwaniu teorii*, [w:] Rocznik „Rzeźby Polskiej”..., s. 20.

²⁴ J. Robakowski, *Instalacje*, [w:] Rocznik „Rzeźby Polskiej”..., s. 90.

²⁵ Ibidem, s. 96.

²⁶ Ibidem. W tym samym tomie Rocznika „Rzeźby Polskiej” Ryszard W. Kluszczyński, w artykule poświęconym twórczości J. Robakowskiego, podkreślił fakt, że nie tylko dzieła tego artysty (począwszy od końca lat 60.)

sta uprawiający performance, twórca dzieł o charakterze instalacji, jednoznacznie odrzucił pojęcie „instalacja” stwierdzając, iż „instalacji nie ma”, a wszelkie próby klasyfikacji i przypisania dzieł sztuki konkretnym pojęciom zubażają dzieło i prowadzą do negacji jego istoty.

Nie sposób przytoczyć wszystkich opinii i zdań na temat instalacji; jej historia wymaga głębszych studiów i analiz, a i to zapewne nie pozwoli jednoznacznie określić czego dotyczy to pojęcie i które realizacje można zaliczyć do kategorii instalacja. Podsumowując więc ten, z konieczności szkicowo potraktowany, fragment historii pojęcia można stwierdzić, że zarówno zjawisko, jak i konkretne dzieła zaliczane do gatunku „instalacja” można zdefiniować posługując się dwoma wątkami i dzieląc dzieła na dwie grupy. Pierwszą stanowią te klasyfikowane z uwagi na sposób ich wytwarzania i fakt instalowania w przestrzeni. W tej grupie powinny znaleźć się prace związane z miejscem, szczególnie zaś te korzystające z tradycji sztuk plastycznych, oraz łączące dyscypliny i media. Druga grupa obejmuje szersze pojęcie instalacji, które zawiera się w konceptualnej tradycji poszukiwania nowych środków wyrazu i budowania znaczeń, niekoniecznie za pomocą konkretnej formy plastycznej czy przy wykorzystaniu zastanej przestrzeni. W tym wypadku, mianem instalacji można określić szczególnego rodzaju działania, w tym m.in. akcje, interwencje, gesty, układy przestrzenne, dzieła o konceptualnym rodowodzie powstające w wyniku „myślenia montażowego”.

posiadają cechy właściwe instalacji, ale iż w jego postawie można odnaleźć wszystkie zasadnicze cechy sztuki instalacji. Jako przykład Kluszczyński przywołał sformułowaną przez Robakowskiego ideę zapisów mechaniczno-biologicznych, która zamienia układ artysta-kamera w swoistą żywą instalację. Podobnie, performance tego artysty, które z uwagi na „intermedialność”, jedną z cech instalacji określonych przez Kluszczyńskiego, pozwala przyjąć strukturę instalacji (jako przykład podaje Kluszczyński performance *Jestem Elektryczny*), zob. R.W. Kluszczyński, *Sztuka jako instalacja. Uwagi na temat twórczości Józefa Robakowskiego*, [w:] *Rocznik „Rzeźby Polskiej”...*, s. 108.

Pierwsza grupa byłaby więc bliska koncepcji „myślenia mitycznego” i wspomnianemu wcześniej zjawisku bricoleura²⁷. Autor *Myśli nieoswojonej* terminem „bricolage” określił wiedzę „pierwotną”, która z kolei przekłada się na pewną formę aktywności. Jest to jednak coś więcej niż zwykłe „majsterkowanie”. Działalność bricoleura wymaga woli tworzenia oraz doświadczenia, dialogu, konieczności wyboru przestrzeni i przedmiotów i, co ważne, obecności widza jako „czynnika działającego”, który stanowi „prawdziwe doświadczenie z przedmiotem”²⁸. Instalacja, w tym instalacja wideo, powstaje zazwyczaj w rezultacie instalowania czy umiejscawiania lub ustawiania określonych elementów w przestrzeni, jednak w odróżnieniu od robót technicznych, nie służy ona „żadnym praktycznym celom”. Instalacja jest specyficzną formą aranżacji (kompozycja przestrzenna), wręcz ingerencją artysty w pewien obszar, co dzieje się zazwyczaj za pośrednictwem różnego rodzaju mediów. Poprzez tę różnorodność i zmieniające się wraz z miejscem odniesienia, zyskuje charakter „dzieła otwartego”. Druga grupa związana byłaby z teorią i postawą konceptualną, w której konkretność form i wytwarzanie określonych materialnie dzieł stanowiłoby skutek przemyśleń i stanu świadomości artysty, a nie cel jego działania. W tym kontekście, poprzez myślenie «montażowe», nadal możliwe byłoby łączenie rozmaitych tendencji i doświadczeń, mediów i dyscyplin, zdążające jednak w kierunku dematerializacji dzieła sztuki poprzez ulotne formy projekcji, proces czy czasowość obiektów i instalacji. Wcho-

²⁷ C. Lévi-Strauss, s. 31. Lévi-Strauss uważa, że mityczno-poetycki charakter bricolage’u odnaleźć można w sztuce „naiwnej”, architekturze fantastycznej lub dekoracjach Méliésa. Stwierdza również, że „artysta ma w sobie coś z uczonego i bricoleura zarazem, używając środków rzemieślniczych wytwarza przedmiot materialny, który jednocześnie jest przedmiotem wiedzy”, ibidem, s. 39. Koncepcję bricoleura wykorzystał G. Sztabiński rozwijając pojęcie instalacji, zob. G. Sztabiński, *Modernistyczna i postmodernistyczna koncepcja dialogu sztuk (environment a sztuka instalacji)*, [w:] *Dialog sztuki dawnej i współczesnej*, red. G. Sztabiński, Łódź 1996, s. 15.

²⁸ Ibidem, s. 33, 41.

dząc głębiej w pojęcie montażu, wykorzystując Benjaminowską teorię, można stwierdzić, iż w kontekście współczesnej kultury byłby to montaż indywidualnych wyobrażeń i oglądów świata, czyli – jak pisze Maria Gołębiowska – „montaż reprezentacji mentalnych”²⁹.

Idee dzieł w obrębie obu grup zachowują swój sens także w odniesieniu do instalacji wideo, pojęcia równie szerokiego i trudnego do określenia. Pojawienie się obrazu wideo w obszarze instalacji było, jak się wydaje, konsekwencją konceptualnego (i kognitywnego) rodowodu sztuki po 1958 roku, nowych technologii oraz zainteresowania alternatywnymi formami komunikacji społecznej; co za tym idzie, zmianami w obszarze ekonomiczno-społeczno-kulturowych działań. Jeżeli przyjąć za Alvinem Tofflerem, iż lata sześćdziesiąte XX w. to początek „ery trzeciej fali”³⁰, można by stwierdzić, że zmiany, które wprowadziła w sferze gospodarczej, ekonomicznej społecznej i kulturowej miały również wpływ na sztukę, a tym samym na wyodrębnienie się nowych potrzeb związanych z produkcją dzieł sztuki. Zdają się to potwierdzać słowa Margaret Morse, która pisała: „Instalacja wideo reprezentuje całą współczesną kulturę skoncentrowaną na obrazie. Każda instalacja byłaby więc eksperymentem w odkrywaniu maszynierii reprezentującej naszą kulturę wobec niej samej”³¹.

Podstawowymi elementami instalacji wideo przynależnymi do różnych obszarów ontologii i percepcji są przestrzeń oraz obraz wideo. W pracach o charakterze site specific, environment czy w video art oba mogą funkcjonować oddzielnie; w pierwszym przypadku – jako miejsce „znaczące” i „znaczone”, w drugim – jako autonomiczny obraz elektroniczny, czyli

²⁹ M. Gołębiowska, *Demontaż atrakcji*, Gdańsk 2003, s. 14.

³⁰ A. Toffler, *Trzecia fala*, Warszawa 2001. Wydanie oryginalne – *The Third Wave*, New York 1980.

³¹ M. Morse, *Video Installation Art: The Body, the Image, and the Space-in-Between*, [w:] *Illuminating video an Essential guide to Video Art*, ed. D. Hall, S. Jo Fifer, New York 1990, s. 155.

projekcja z taśmy wideo. Złożenie przestrzeni i obrazu wideo tworzy nowe obszary semantyczne, w których oba elementy uzupełniają się i stymulują, stanowiąc rodzaj zbioru „mikroinformacji”. Nie zawsze jednak będzie to dzieło o konkretnej i skończonej formie, ograniczone przestrzenią lub o konkretnym kształcie. Instalacja wideo równie często przybiera bowiem postać działania, czasowej akcji połączonej z pewnego rodzaju konstrukcją plastyczną lub techniczną, współtworzoną z widzem na zasadzie obustronnej komunikacji. Obraz wideo jest w tym układzie jednym z elementów współlistniejących we wspólnym obszarze znaczeń połączonych.

Charakterystyka instalacji wideo

Pojęcie „instalacja wideo” nie jest określeniem precyzyjnym. Podobnie trudno jest ustalić w jakim miejscu i czasie zaczyna się instalacja, jak i od którego momentu mamy do czynienia z dziełem sztuki. Tak jak obiekty minimal artu czy sztuka konceptualna, instalacja wideo nie jest dziełem o jasno określonych „wartościach materialnych”, jednoznacznych w przypadku dzieła sztuki malarskiej lub rzeźbiarskiej³². Trudności związane z określeniem struktury instalacji są częścią szerszego problemu, który w przypadku instalacji wideo dotyczy również sposobu, w jaki technika (medium) zostaje użyta w dziele oraz funkcji, jaką w niej pełni oraz co charakteryzuje istotę obrazu wideo³³.

³² Artysta i teoretyk J. Kosuth jednoznacznie określił co stanowi prawdziwą wartość dzieł konceptualnych oraz obiektów minimal artu. Problem opisał na przykładzie prac D. Flavina, starając się określić jak bardzo nieuchwytna, a przez to trudna do sprecyzowania jest wartość materialna niektórych obiektów sztuki współczesnej, zob. J. Kosuth, *Sztuka po filozofii*, „Pismo Literacko-Artystyczne”, 1983, nr 7–8, s. 87.

³³ Brak tego zagadnienia w dyskusjach dotyczących historii sztuki Hans Belting uznał za przeszkodę w określeniu statusu sztuki medialnej (w tym wideo i instalacji) jako dzieła sztuki. Stwierdzenie to odnosi się również do

Strukturę instalacji wideo wyznaczają elementy artystyczne, w formie autorskiego nagrania wideo (taśma), które jest zazwyczaj formą skończoną, oraz „pozaartystyczne”, czyli przekazniki oraz urządzenia rejestrujące i odtwarzające: telewizor, odtwarzacz wideo, kamera wideo, ekran itp. Są one najczęściej elementami wymiennymi, które z reguły nie mają wpływu na ostateczną formę instalacji. W niektórych jednak przypadkach wymagany jest sprzęt, którego parametry lub forma służą określonym celom. W pracach z cyklu *Family of Robot* czy *Passage* (1986) Nam June Paik wykorzystał obudowy starych odbiorników telewizyjnych, instalując w nich nowoczesne kineskopy. „Archeologiczny” sprzęt z nowoczesną technologią w sposób symboliczny połączyły przeszłość i współczesność. Z kolei instalacje polskiej artystki Izabelli Gustowskiej składają się z obiektów (metal, pleksi) oraz monitorów transmitujących obrazy. Pozbawione obudowy odbiorniki telewizyjne prezentują „technologiczne wnętrza” (dekonstrukcja pierwotnej funkcji i formy TV), wykorzystując jedynie „płaszczyznę wyobrażenia”, czyli ekran.

Historia instalacji wideo rozpoczęła się w pierwszej połowie lat siedemdziesiątych. Znaczącą rolę w jej kształtowaniu odegrały film oraz tzw. „video art”. Pierwsze instalacje wykorzystujące technikę wideo miały prostą konstrukcję, charakteryzującą się surową, „technologiczną” estetyką. Konstruowano je z urządzeń rejestrujących (kamery) oraz odtwarzających i projektujących obrazy (monitory) w taki sposób, aby możliwe było uzyskanie bezpośredniej transmisji z rejestrowanej przestrzeni. Ryszard W. Kluszczyński, pisząc o właściwościach wspólnych dla instalacji oraz instalacji wideo, wymienił: relacyjność, in-

sztuki wideo, która – jak pisał H. Belting – dotąd nie znalazła właściwego miejsca w historii sztuki. Autor tezy o końcu historii sztuki pisał, iż problem wynika z faktu odmiennej, czasowej struktury dzieła, która utrudnia dokumentację, stanowiąc przeszkodę dla tradycyjnego sposobu pracy historyka sztuki, zob. M. Bryl, *Historia sztuki na przejściu od Funktionsgeschichte ku Bildwissenschaft*, „Artium Quaestiones”, nr XI, 2000, s. 257.

termedialność, tymczasowość, prointeraktywność, prezentyzm i semantyczność. Autor tekstu *Sztuka instalacji w świecie (multi)mediów* zwrócił również uwagę na inne cechy specyficzne dla instalacji wideo, a mianowicie: prowirtualność i narracyjność. Wszystkie te właściwości odnoszą się również do instalacji wykorzystujących funkcję sprzężenia zwrotnego, która zajmuje się badaniem relacji „pomiędzy obrazem a jego środowiskiem, poddaje dekonstrukcji status tego środowiska, zajmuje się procesem transmisji i komunikowania, uwydatnia odniesienia pomiędzy przestrzennym a czasowym aspektem dzieła”³⁴.

Pierwszym z zadań stawianych przez Kluszczyńskiego przed instalacją wideo jest relacyjność, która, w moim przekonaniu, ujawnia się poprzez symultaniczne istnienie rzeczywistości i jej odbicia – obrazu technicznego. W tym układzie obraz pełni rolę wizualnego „duplikatu”, który staje się obiektem analizy. Sposób jego użycia łączy się z wydzieleniem z przestrzeni realnej obszaru rejestracji, dopuszczając kadrowanie, manipulacje czasem czy przesunięcie skali, zachowując równocześnie „wysoki współczynnik uczestnictwa, czyli dopełnienie przez odbiorcę”³⁵. Zamiast pojęcia „dekonstrukcji środowiska” przywołanego przez Kluszczyńskiego, należałoby wprowadzić więc termin „re-interpretacji rzeczywistości”. Wideo instalacja swym zasięgiem wyznacza bowiem nowe obszary semantyczne, nie rezygnując jednak z elementów i odniesień realnego świata. Już Walter Benjamin wartości filmu upatrywał nie tylko w sposobie, w jaki człowiek ukazuje siebie aparatowi, „lecz też w sposobie, w jaki człowiek za pomocą tegoż aparatu może sobie przedstawić otaczający go świat”³⁶. Obraz w instalacjach typu „closed cir-

³⁴ R.W. Kluszczyński, *Sztuka instalacji w świecie (multi)mediów. Zarys problematyki*, [w:] *Sztuka instalacji*, Rocznik „Rzeźba Polska”..., s. 70.

³⁵ M. McLuhan, *Środki komunikowania – przedłużenie człowieka*, [w:] *Technika a społeczeństwo I*, red. A. Siciński, Warszawa 1974, s. 95.

³⁶ W. Benjamin, *Dzieło sztuki w epoce możliwości jego technicznych reprodukcji*, [w:] *Estetyka i film*, red. A. Helman, Warszawa 1972, s. 167. Tekst oryginalny: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*.

cuit" (obieg zamknięty), w przeciwieństwie do obrazu filmowego czy TV, jest bezpośrednią projekcją, nie poddaną manipulacjom technicznym, podobnie jednak jak one, nadającą specyficzną wyrazistość temu, co przy normalnym oglądzie pozostałoby niewidoczne czy niezauważone. Walter Benjamin, pisząc o mediach rejestracji mechanicznej stwierdził, iż „inny świat otwiera się przed kamerą niż przed nagim okiem”³⁷, co dało z kolei artystom szansę konstruowania własnych, autonomicznych światów. W tym właśnie tkwi jedna z ważnych cech obrazu wideo, który w instalacji wideo wyznacza nowe przestrzenie komunikacji pomiędzy rzeczywistością, artystą i odbiorcą, koncentrując uwagę stron na konkretnym wydarzeniu lub wycinku rzeczywistości. Wiernie odtworzony wygląd jest obrazem świata, autonomicznego wobec pierwowzoru za sprawą mechanicznej rejestracji i transmisji. Niemiecki teoretyk zwrócił również uwagę na fakt, że kamera „wtajemnicza nas w pozostające poza świadomością zjawiska optyczne, tak jak psychoanaliza w podświadome popędy”³⁸. Potwierdzają to późniejsze poszukiwania artystów posługujących się techniką wideo i tworzących instalacje w oparciu o systemy zamknięte obiegu sprzężenia zwrotnego, czy traktujących kamerę wideo jako narzędzie autorefleksji. Amerykański artysta Les Levine był zafascynowany implikacjami samo-świadomości ujawnianymi poprzez technologicznie przedłużone „superego” zamkniętego systemu TV. Levine pisał: „Poprzez mój system obserwator widzi siebie samego jako wizerunek, w taki sposób, jak postrzegają go inni ludzie oglądając go w telewizorze. Patrząc na siebie w ten sposób, widz staje się bardziej świadomy tego jak widzi”³⁹. W pracy *Iris* (1968) Levine zestawiał ze sobą 6 monitorów, na które transmitowane były obrazy z określonej

³⁷ Ibidem, s. 169.

³⁸ Ibidem.

³⁹ L. Levine, cyt. za: G. Youngblood, *Expanded Cinema*, London 1970, s. 339.

przestrzeni. Ustawienie monitorów i kamer umożliwiało oglądanie trzech różnych wizerunków samego siebie, zestawionych z trzema innymi wizerunkami (zniekształcenie obrazu pierwotnego), co zmuszało widzów do rewizji własnego systemu postrzegania. Obrazy pokazywały to, na co w normalnym oglądzie nie zwracamy uwagi lub nie jesteśmy w stanie zobaczyć. System monitoringu zmuszał widza do podglądania samego siebie, nakładając na niego podwójną rolę: podmiotu poddanego oglądowi oraz jego obserwatora. Podobne problemy prezentowali w swoich projektach m.in. Bruce Nauman, Bill Viola czy Dan Graham.

Przestrzeń i obraz w instalacji wideo

Przestrzeń jest dla instalacji wideo elementem podstawowym. Zajmuje ona również ważne miejsce w historii sztuki oraz w rozważaniach teoretycznych i filozoficznych dotyczących sztuki współczesnej. Michel Foucault pisał, iż XX wiek był prawdopodobnie przede wszystkim epoką przestrzeni. Określił ją mianem symultanicznej, czyli takiej, w której żyjemy umieszczając wiele rzeczy obok siebie. Mówił o niej również jako o epoce bliskości i oddalenia oraz czasie rozproszenia⁴⁰. Przestrzeń Foucault nierozzerwalnie łączył z zagadnieniem czasu i tę właśnie „przestrzeń zewnętrzną” określił jako funkcjonującą na zasadzie łączenia i przeciwstawiania sobie miejsc realnych i wypełniających je iluzji⁴¹. Podobnie zresztą jak owa przestrzeń, instalacja składa się z wielu elementów, z których jedne są przedmiotami rzeczywistymi i stałymi (miejsca i obiekty), inne

⁴⁰ Przytoczony fragment pochodzi z wykładu M. Foucaulta *Des Espaces Autres* wygłoszonego w roku 1967. Cyt. za: E. Rewers, *Język i przestrzeń w poststrukturalistycznej filozofii kultury*, Poznań 1996, s. 46

⁴¹ Cechą „przestrzeni zewnętrznej” („przestrzeń heterotopii”), według M. Foucaulta było przede wszystkim łączenie w jednym miejscu wielu przestrzeni i punktów wzajemnie nieporównywalnych.

są ruchome, kreowane bezpośrednio przez artystę (symulacja, obraz elektroniczny). Instalacja wideo posiada więc wiele płaszczyzn i punktów („struktura sieci”), które składają się na jej ostateczny kształt. Pomiędzy tymi punktami, elementami instalacji, powstaje przestrzeń aktywna, wyznaczająca ciągle nowe struktury semantyczne. W instalacji wideo, owa przestrzeń jest kreowana poprzez zasięg emisji obrazu elektronicznego, obszar wyznaczony zasięgiem rejestrującej kamery lub obecnością innych jej elementów oraz poprzez biorących w niej udział widzów.

W latach osiemdziesiątych, „analityczny” do tej pory charakter sztuki wideo został wyparty przez strategie narracyjne i metaforyczne. Rzeczywistość przedstawiona jako obraz służyła jako model lub niezbędny element w procesie poznawania języka medium, jako materiał analizy oraz ujawniania procesów postrzegania i percepcji; stała się również przedmiotem krytyki systemu rejestracji i przekazu medialnego. Obraz wideo zyskał tym samym „status przedmiotu” oraz pewien rodzaj autonomii wobec realnego świata, kształtując byty niezależne i wolne od zasad w nim obowiązujących.

Dążąc do autonomii, sztuka wideo, zwłaszcza nurt krytyczny, wykorzystywał te same strategie, które pojawiały się w obszarze kultury konsumpcyjnej i szeroko pojętych mass mediów. Obrazy uległy rozbiciu lub multiplikacji za pośrednictwem systemu wielu projekcji czy ścian wypełnionych monitorami („videowall”). Narracja stała się jedną z podstawowych dominant w strukturze instalacji, rozwijając się w miejscu spotkania obrazów realnych z tym, co wyobrażone oraz czasu realnego z tym zapisanym w obrazie elektronicznym. Aby uchwycić wszystkie te niuanse, wzrok musi „skanować” przestrzeń i obraz, przeskakując z jednego jej punktu na drugi. Instalacja wideo przyjęła strukturę wizualnego hipertekstu zapisanego na różnych poziomach postrzegania i percepcji. Co ważniejsze, możliwość „uwalniania się” obrazów wideo od miejsc ich prezentacji stała się symbolicznym zerwaniem sztuki wideo z przestrzenią. Prze-

bywając w obszarze instalacji wideo, zwłaszcza w zamkniętym obwodzie: rzeczywistość – rejestracja – obraz wideo, widz odkrywał, że nie jest to jedynie „reprodukcja”, a raczej rodzaj bycia „ponad” tym, co znamy z własnego doświadczenia. Z kolei przy innych typach instalacji wideo obserwator stawał się nie tylko podglądającym, ale i aktywnym uczestnikiem „spektaklu”, w którym obrazy i dźwięki przemieszczały się wokół niego, tworząc obszar dzieła.

Closed-circuit video environment. Fenomen instalacji wideo lat siedemdziesiątych

Pierwsze instalacje wideo funkcjonowały na zasadzie obiegu zamkniętego (closed circuit video environment). Obraz wideo był rejestrowany w czasie rzeczywistym i bezpośrednio transmitowany na ekran monitora. Ważne miejsce w tym układzie zajmował widz, który wchodząc w przestrzeń instalacji, nawet jako nieświadomy uczestnik, stawał się częścią tautologicznej przestrzeni, przyjmując na siebie podwójną rolę: podmiotu i odbiorcy. Uczestnicząc w takim spektaklu, rozpoczynał więc „wędrówkę po wstędze Möbiusa”, spotykając po drodze własną imitację. Taki charakter miały wczesne instalacje Les Levine'a *Slipcover* (1966) i *Iris* (1968), Bruce'a Naumana *Corridor* (1968-70), Franka Gillette'a i Iry Schneider *Wipe Cycle* (1969) czy Bill Violi *Bank Image* (1974). Wszystkie powstały w oparciu o obraz bezpośredniej transmisji z przestrzeni realnej, wskazując w ten sposób na problem przekazu medialnego i jego relatywności względem rzeczywistości.

Odmianą tego typu instalacji były prace closed circuit, w których obraz ograniczony został do transmisji wybranego wycinka przestrzeni lub wizerunku konkretnego przedmiotu. Do tej grupy prac zaliczyć można m.in. instalację Nam June Paika *TV Budda* (1974), w której figurka Buddy ustawiona na wprost ekranu telewizora „kontemplowała” swój własny wizerunek

przekazywany przez kamerę na monitor. Poprzez statyczny punkt odniesienia, nastąpiło zrównanie czasu i przestrzeni rzeczywistej z czasem i przestrzenią rejestrowaną przez kamerę oraz symboliczne współlistnienie dwóch kultur: daleko-wschodniej – odnoszącej się do wymiaru duchowego oraz zachodniej, zafascynowanej technologią.

Nieco inny charakter miały późniejsze instalacje funkcjonujące w obwodzie zamkniętym, wzbogacone o dodatkowe obiekty lub wcześniej zarejestrowane obrazy techniczne. R.W. Kluszczyński pisał, że instalacje tego typu, oprócz „swego charakteru przestrzennego, otrzymują także status i właściwości procesu”⁴² procesu, który pozwalał w określonym czasie budować pewne struktury narracyjne i semantyczne. Jako przykłady służyć mogą instalacje Nam June Paika *TV Chair* (od 1974), Bill Viola *Il Vapore* (1975), Dana Grahama *Present Continuous Past(s)* (1974) i *Yesterday/Today* (1975). Przestrzeń tych instalacji wyznaczały dwa obszary: rzeczywisty oraz zarejestrowany, których czas i przestrzeń nakładały się na siebie, wzajemnie się uzupełniając⁴³. Bazą wykorzystywanych w instalacji obrazów wideo była nadal rzeczywistość, ostatecznie jednak widzowie uczestniczyli w czymś, co nie było ani ich przestrzenią, ani ich czasem, lecz „światem autonomicznym” rozpoznawalnym dzięki ich doświadczeniom, wspomnieniom lub nabytym informacjom.

⁴² R.W. Kluszczyński, *Sztuka instalacji w świecie (multi)mediów. Zarys problematyki*, [w:] *Sztuka instalacji*, Rocznik „Rzeźba Polska”..., s. 70.

⁴³ W. Chyła, próbując zdefiniować pojęcie spektaklu, pisał: „Spektakl to przestrzeń i czas. Wprawdzie nie nasza przestrzeń i nie nasz czas, za to przestrzeń i czas określające nam przestrzeń i czas naszej świadomości, słowem to «warunki wszelkiego bytu w ogóle» [...] takie przez które dane jest nawet istnienie przedmiotu oglądania, a nie tylko oglądającego podmiotu”. Autor podpira swoją teorię tezami I. Kanta, zob. W. Chyła, *Kultura audiowizualna*, Poznań 1999, s. 58.

Relatywizm obrazu jako początek instalacji wideo w Polsce

Instalacje closed-circuit pojawiły się w realizacjach polskich artystów nieco później niż w pracach artystów zachodnich. Fakt ten spowodowany był m.in. ograniczonymi możliwościami sprzętowymi. Dla porównania: Nam June Paik, pionier jeżeli chodzi o użycie elektronicznych technik przekazu, zakupił w roku 1965 „Sony Portapak”, przenośny zestaw wideo. Wojciech Bruszewski, jako pierwszy w Polsce artysta dysponował tego typu sprzętem dopiero w roku 1977. Nie istniały również w Polsce instytucje, które mogłyby zapewnić artystom wsparcie technologiczne⁴⁴. Niewiele było realizacji wielokanałowych, wykorzystujących kilka czy kilkanaście monitorów, nie powstała żadna realizacja typu „videowall”, charakterystyczna dla amerykańskiego video artu.

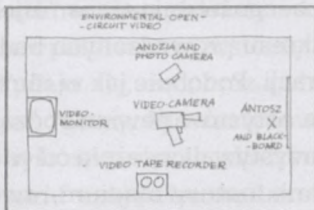
Pierwszą publiczną realizacją sztuki wideo w Polsce i równocześnie jedną z pierwszych instalacji z wykorzystaniem obrazu wideo była akcja Warsztatu Formy Filmowej pt. *Transmisja TV* w Muzeum Sztuki w Łodzi (1973). Kolejne wystawy-pokazy prezentujące prace wideo to: „Film i Video” (1975) w warszawskiej Galerii Współczesnej, „Video-Art” w galerii Labirynt w Lublinie (1976), „Festiwal Szkół Artystycznych” w Cieszynie (1976), „Analiza Mediów” (1978) w łódzkim BWA oraz „Film, Video, Fotografia” we wrocławskiej galerii Foto-Medium-Art (1979)⁴⁵. W tym samym czasie odbyło się kilka sympozjów po-

⁴⁴ Prace artystów WFF z początku lat siedemdziesiątych powstawały w oparciu o sprzęt telewizyjny, jak np. *Transmisja Telewizyjna* (1973), *Sytuacja w Studio P.* Kwieka (1974), *Sytuacja przestrzenna* W. Bruszewskiego oraz *Seans telewizyjny* A. Różyckiego. J. Robakowski pisał o „wynajętym” sprzęcie do realizacji filmu *Po linii* (1976).

⁴⁵ Już w roku 1969 w Howard Wise Gallery w Nowym Jorku odbyła się wystawa „TV as a Creative Medium” prezentująca osiągnięcia w dziedzinie sztuki nowych mediów. W roku 1977, podczas „Documenta 6” w Kassel, została wydzielona sekcja poświęcona w całości filmowi eksperymentalnemu i wideo.



Je commence à dessiner sur le tableau noir avec une craie la disposition des pièces du Sonyvideorecorder dans l'intérieur. Quand j'ai écrit et dessiné le VTR, le cameraman enregistre et fait voir le VTR placer sur un cube blanc, et de même avec les autres pièces. Après avoir dessiné tout le plan, j'écrase tout à tour toutes les pièces - l'appareil de photo et Andzia la camera montre le fauteuil vide où Andzia était assise au paravant, j'écrase le VTR et nous voyons le cube seulement de même avec le V-monitor. À la fin j'écrase doucement le dessin de la V-camera et elle cesse de fonctionner, l'image qu'elle donne s'efface. L'enregistrement sur la video tape - de 0,5 pouce - est notre réalisation Video du mois de Juin 1976



antosz and andzia

WROCLAW
Jaszyńska 24 / 12

19. Antosz & Andzia, opis projektu wideo instalacji, "Video Art" – Galeria Sztuki Labirynt, Lublin 1976

święconych sztuce nowych mediów⁴⁶. Wielu projektów, w tym projektów instalacji wideo, nie zrealizowano z przyczyn technicznych, pozostały jedynie ich dokumentacje i opisy⁴⁷.

Artyści Warsztatu Formy Filmowej w manifestie programowym (1975) deklarowali chęć odkrywania tego, co daje się skonstruować dzięki fenomenowi techniki filmowej, a w przyszłości również techniki wideo. Analizując nowe medium, artyści starali się określić jego język i charakter, posługując się obrazami rzeczywistości, którą uznawali za gotowe przekazy lub znaki⁴⁸.

⁴⁶ Z ważniejszych wymienić należy: *Oferta 76*, symposium międzynarodowe poświęcone zagadnieniom filmu, wideo, zjawisku foto-art, sztuce kontekstualnej, performance, Galeria Labirynt, Lublin 1976; *Inne Media, Fotografia jako narzędzie, wideo jako narzędzie*, seminarium, Galeria Foto-Medium-Art, Wrocław 1978.

⁴⁷ Zob. A. Mikołajczyk, *Instalacja wideo – medium czy rzeźba*, „Zeszyty Artystyczne”, 1994, nr 7, s. 79.

⁴⁸ Warsztat Formy Filmowej, *Manifest II, 1995*, [w:] *Warsztat Formy Filmowej 1970–1977*, red. R.W. Kluszczyński, Warszawa 2000, s. 61–62.

Dokonując zestawień obrazów rejestrowanych z rzeczywistością i poddając pozyskany obraz (wycinek rzeczywistości) różnego rodzaju manipulacjom, artyści starali się pozbawić go znamion realności. W tym celu poddawali zapisany obraz eksperymentom: transmitowali obrazy opóźnione względem czasu realnego, czy też stosowali umowne systemy znaków, którym odpowiadały wybrane fragmenty zdarzeń rzeczywistych. Pojawienie się techniki wideo, która w odróżnieniu od techniki filmowej umożliwiała bezpośrednią transmisję, pozwoliło artystom na poszerzenie zakresu prowadzonych badań nad medium elektronicznej rejestracji. Podobnie jak w filmie, realna przestrzeń i czas stanowiły dla artystów pewien rodzaj „sytuacji modelowych”, które wykorzystywali zależnie od własnych poszukiwań w procesie określania natury medium i tworzenia nowego języka wypowiedzi.

Formy i sposoby użycia medium: przekazu telewizyjnego lub obrazu wideo zależne były od poszukiwań artystów i rodzaju konstruowanego przez nich przekazu.

Zainteresowania Ryszarda Waśki (WFF) koncentrowały się na analizowaniu istoty zjawiska bezpośredniej transmisji. Projekt instalacji wideo *Róg domu (Sytuacja Elementarna No 7.1.1)* z roku 1975 zakładał wpisanie przypadkowej przestrzeni w obszar wideo instalacji. Cztery kamery ustawione przez artystę na rogach domu (ulicy) transmitowały obraz bezpośrednio do wnętrza galerii. Znaczenia instalacji należy poszukiwać między złożeniem obrazu rzeczywistego z obrazami przekazywanymi przez kamerę. Zaistnienie wycinków rzeczywistości (ulicy) w zamkniętym pomieszczeniu zmieniło status obrazu, rozumiane go dotąd jako odbicie rzeczywistości, w „element”, który pojawił się w galerii. Narracyjny, a przede wszystkim tautologiczny charakter *Sytuacji Elementarnej* ujawniał się poprzez równoczesność wydarzeń realnych i ich transmisji oraz dwóch przestrzeni: galerii i miejsca „na zewnątrz”. Tak skonstruowana instalacja nadawała kamerze wideo rolę mediatora pomiędzy tym co prywatne – wnętrze galerii, a tym co publiczne – znajdujące się w przestrzeni zewnętrznej.

„Laboratoryjną” wersją pracy *Róg domu* była instalacja wideo *Róg* (1976). Kamera niezmiennie transmitowała na ekran telewizora obraz jednego fragmentu galerii. Monitor był ustawiony w taki sposób, by obraz rzeczywisty pokrywał się z jego telewizyjnym odbiciem na ekranie. W obu przypadkach podstawową rolę odgrywały transmitowany obraz oraz zespół elementów stanowiących sytuację wyjściową: fragment sali, monitor, kamera. Założeniem projektu było stworzenie obrazu „podobnego” do tego, „co było widziane” w rzeczywistości, stanowiąc równocześnie elektroniczne uzupełnienie przesłoniętego monitorem fragmentu galerii. Wydaje się, że obraz pełnił w tej strukturze rolę „przedstawienia” rzeczy. Nie zastępował jej jednak, gdyż celem odbicia nie było stworzenie złudzenia jej obecności. Można zaryzykować, parafrazując Iwonę Lorenc piszącą o rysunku i obrazach malarskich w kontekście „filozofii przedstawienia”, iż sensem obrazu elektronicznego jest „bycie w świecie zamkniętym wobec przedstawienia, ale i sytuowanie się poza tym światem”⁴⁹, rodzaj oscylacji nastawień. W roku 1976 powstała instalacja *Powiększenie (Sytuacja elementarna No 10.1)*. Waśko wykorzystał w niej możliwość manipulacji rejestrowanym obrazem. Graficzny przedmiot – narysowany kwadrat został powiększony w stosunku do rzeczywistego. Rezultat manipulacji rejestrowanym wycinkiem rzeczywistości widoczny był na ekranie monitora. Zarówno w fotografii, filmie, jak i w pracach wideo artysta posługiwał się dwiema jakościami – „rzeczywistością fizyczną” oraz „rzeczywistością hipotetyczną”, które uzyskiwały status autonomicznych modeli.

Podobne działania wielokrotnie podejmował Antoni Mikołajczyk (WFF). Jego instalacje wideo z lat 1975-1976, *Obiekt w ruchu*, *Rzeczywistość – obraz rzeczywistości*, *Rejestracja pionowa* oraz *Rejestracja pozioma* były działaniami mającymi na celu zapis, a następnie emisję obrazu rzeczywistego za pośred-

⁴⁹ I. Lorenc, *Świadomość i obraz. Studia z filozofii przedstawienia*, Warszawa 2001, s. 194. Tezy oparła autorka na pojęciu mitu R. Barthes’a.

nictwem kamery do wnętrza galerii. Rejestrowane sytuacje poddane zostały pewnym manipulacjom technicznym, co powodować miało niezgodność obrazu transmitowanego w stosunku do obrazu realnego. Artysta wykorzystał w tym celu różnego rodzaju „maski”, m.in.: kolorowe folie, lustrzane odbicie czy podwójną projekcję, tworząc za ich pośrednictwem „obraz nowej rzeczywistości”. Mikołajczyk pisał: „Dokonując penetracji rzeczywistości, która nas otacza, nie jesteśmy w stanie zarejestrować wszystkich zmian, które dzieją się pod wpływem różnych czynników, mimo naszej skoncentrowanej uwagi wokół tej rzeczywistości. W tej dociekliwości jesteśmy w stanie zarejestrować tylko wycinek tej rzeczywistości, którą interpretujemy według naszej idei, która staje się wzorcem naszego doświadczenia. Interesują mnie próby, dzięki którym zakres naszego widzenia byłby możliwie jak najszerszy i który teoretycznie objąłby nieograniczoną ilość możliwości badania i interpretacji rzeczywistości”⁵⁰.

W obszar instalacji artysta włączał również fotografię – medium podstawowe w jego twórczości, oraz nieco później, światło. W instalacji wideo *Rzeczywistość – obraz rzeczywistości* (1976) dwa monitory transmitowały identyczne fragmenty pejzażu miasta nocą. Dopiero po pewnym czasie okazało się, że jedna z nich była jedynie transmisją obrazu fotograficznego, wykonanego dzień wcześniej. Podczas sesji „Sztuka i Myśl” (Wrocław 1981) Mikołajczyk stwierdził: „media takie jak fotografia, video, dźwięk zajmując się badaniem struktury rzeczywistości i posiadając zdolność rejestrowania i zapisu cech tej rzeczywistości – nabierają jednak coraz większego dystansu do niej, tworząc nową rzeczywistość”⁵¹. Można w tym miejscu powrócić do kartezjańskiej próby zdefiniowania kryterium rozróżnienia prawdy i złudzenia, w którym tym co istotne (stałe) jest Ja „czystej” myśli, wolne od złudzeń wyznaczających świat

⁵⁰ A. Mikołajczyk, *Rejestracja*, [w:] *Warsztat Formy Filmowej 1975*, nr 7.

⁵¹ A. Mikołajczyk, *Widzialne czynić widzialnym*, Łódź 1998, s. 31.

zmysłowy. Wówczas, wchodząc w przestrzeń instalacji wideo, widz stawałby wobec „tworzenia własnej, indywidualnej projekcji na strukturę realnego świata”⁵². Jednak granica pomiędzy reprodukcją a kreacją była w tych pracach niezwykle płynna; stąd, jak pisał Ryszard W. Kluszczyński, pojawiła się możliwość manipulacji odbiorem, a tym samym odbiorcą: „zderzenie rzeczywistości elektronicznej z posiadaną przez odbiorców wiedzą o świecie prowokowało do refleksji zarówno nad naturą samego medium, jak i nad granicami ludzkiego poznania, jego wiarygodnością oraz możliwością komunikowania”⁵³.

Poszukiwania zależności oraz różnic pomiędzy obrazem rzeczywistym, a tym prezentowanym za pośrednictwem kamery wideo prowadził również Andrzej Paruzel. Jego dwie instalacje wideo z 1977 roku – *Środek* oraz *Odwrócenie* – były transmisjami obrazu rzeczywistości, a następnie poddane zostały manipulacjom artysty. Przekazywane za pośrednictwem monitora odbicia nie mogły być tym samym tożsame z rzeczywistością, posiadały jedynie pewne jej znamiona. W pracy *Środek* artysta ustawiał się w kadrze w taki sposób, aby ciałem wyznaczać jego środek; w *Odwróceniu* artysta wykorzystał układ dwóch kamer i dwóch monitorów. Kamery były odwrócone o 180° w pionie, dając na monitorze obraz odwrócony. Pierwsza kamera rejestrowała fragment rzeczywistości, druga – obraz z kamery pierwszej wyświetlany na jednym z monitorów. Drugi monitor transmitował obraz zarejestrowany przez drugą kamerę. Tego rodzaju przesunięcia, powstające na skutek działań na rzeczywistości powodowały u widza zaburzenia procesu postrzegania, potwierdzając tym samym ontologiczną autonomiczność obrazu generowanego przez medium rejestrujące.

Andrzej Paruzel sytuował swoją sztukę na granicach estetyki, dostrzegając jej ewolucję między próbą ujęcia praw widze-

⁵² Ibidem.

⁵³ R.W. Kluszczyński, *Sztuka wideo w polsce lat osiemdziesiątych*, „Obieg”, 1991, nr 9, s. 20.

nia w zracjonalizowanym systemie a wolną wyobraźnią, której źródłem są reakcje emocjonalne. Komentując twórczość tego artysty, Andrzej Turowski pisał: „Próba definicji widzenia jako środka komunikacji była podejmowana (przez artystę) od połowy lat 70., wówczas gdy korzystając ze skomplikowanego układu kamer i monitorów określał obszar, a zarazem przestrzeń dostępną oku. Próbując dalej, dostrzegał w niej nie tylko swoje miejsce, ale interakcję między własnym i cudzym okiem, odwołując się do pamięci wizualnej, odkrywając w niej wspólnotę społecznego doświadczenia”⁵⁴. Tak jak w przypadku instalacji wykorzystujących efekt sprzężenia zwrotnego (closed circuit), również w pracach Paruzela odbiorca, poprzez swoją obecność w przestrzeni instalacji, miał szansę współtworzyć jej kontekst. Artysta pisał: „Osoba wchodząca w video instalację ma szansę w procesie poznawania jej struktury, równocześnie ujawnić funkcjonowanie własnych struktur poznawczych, dzięki możliwości manipulacji i w obrębie oddziaływań przetwarzanych przez ten system i w nim samym”⁵⁵. Paruzel proponował używanie środków rejestracji mechanicznej do badania i poznawania własnej osobowości. W projektach-ćwiczeniach *Sytuacje video-fotograficzne* (1976), *Dopełnienie* (1978) oraz *Instalacja video-kąt 90°* (1979), oprócz artysty, brały również udział inne osoby po to, aby zapis poddany był rzetelnej analizie i aby możliwa była konfrontacja wzajemnych spostrzeżeń.

Ważne miejsce w historii sztuk medialnych zajmuje twórczość Wojciecha Bruszewskiego. Jego instalacja *Od X do X* z roku 1976 była próbą analizy, a zarazem wizualizacji problemu „obecności” w realnym czasie i przestrzeni. Podobnie jak w przypadku opisanych wcześniej prac, trudno jednoznacznie określić formę *Od X do X*. Jak w przypadku każdej instalacji wideo, mówić możemy jedynie o semantyczności, która zastępuje fi-

⁵⁴ A. Turowski, W poszukiwaniu sztuki, 1987, maszynopis w zbiorach działu dokumentacji Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie.

⁵⁵ A. Paruzel, tekst autorski, *Video instalacje 1976-1978*, kat. wyst., Dom Środowisk Twórczych, Łódź 1978.

zyczny kształt dzieła tworząc jej kontekst. To co pozostaje, to przestrzeń aktywna zbudowana z elementów stałych: kamery i monitora oraz z ekranowej projekcji obrazu. Kamera rejestrowała narysowaną na ścianie literę x i odchodzącą od niej linię. Rysunek dochodził do monitora, kontynuowany poprzez transmisję na ekranie. Tym samym obieg wyznaczonej przestrzeni zamykał się, a rysunek i jego wirtualny duplikat przybierający postać transmitowanego obrazu stanowiły wzajemne uzupełnienie⁵⁶. Realizacja ta, zapewne jak większość prac z obszaru instalacji, wpisuje się w po-modernistyczny czy postmodernistyczny dyskurs. *Od X do X* Bruszewskiego jest jakby wizualizacją teorii Jeana Baudrillarda „więcej X niż X”, która to obrazuje problematykę reprezentowania⁵⁷. Medialne przedłużenie fizycznie istniejącego śladu można rozumieć jako baudrillardowskie potęgowanie mocy, ruch do skrajności, wzrost „mocy efektów w momencie, kiedy rzeczy zagubiły swe odniesienia, to znaczy zagubiły to, co służyło jako przyczyna, źródło, odnośniki, finalność”⁵⁸. W obu przypadkach pracy Bruszewskiego i teorii przywołanej przez filozofa, odnajdujemy dążenie do przekraczania utartych schematów, poszukiwania czegoś, co «jest więcej niż», czegoś innego niż jakiś reprezentacyjny system, „czegoś, co nie może być naprawdę zweryfikowane i funkcjonuje odmiennie od jakiegokolwiek reprezentacyjnego, dialektycznego, czy też aleatorycznego wzoru” ponad systemem czy wskazanymi wzorami⁵⁹.

⁵⁶ Pracę opartą na podobnej zasadzie wykonał w 1978 roku A. Paruzel. *Dopełnienie* było próbą złożenia domniemanej sytuacji rzeczywistej. W przestrzeni zostały zawieszona na żyłce pojedyncze przedmioty – drążki w taki sposób, aby za sprawą rejestracji i manipulacji kamery na monitorze widoczny był obraz trójkąta. Podobnie wyglądała instalacja wideo *Prostokąt* (1977) czy *Kąt 90°*, gdzie na ekranie pojawiał się kąt 90° wyznaczony przez ekierkę.

⁵⁷ *Gra z resztkami. Wywiad z Jeanem Baudrillardem przeprowadzony przez Savatore Mele i Marka Titmarsha*, [w:] *Postmodernizm a filozofia. Wybór tekstów*, red. S. Czerniak, A. Szahaj, Warszawa 1996, s. 208.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ *Ibidem*.

Prace Bruszewskiego z lat 1976–1978, nazwane przez artystę „obrazami w obrazie”, mają równie nieuchwytną strukturę. Wszystkie wynikały z rozważań artysty nad zjawiskiem czasu, rejestracją i transmisją oraz sytuacjami prowadzącymi do ukonstytuowania „sytuacji niepoznawalnej”⁶⁰. Instalacja z roku 1976 *Dla Galerii Labirynt* funkcjonowała w oparciu o prostą zasadę transmisji w układzie elektronicznym. Artysta wykorzystał zmodyfikowaną kamerę wideo, która była zdolna widzieć zarówno „normalnie”, jak i w lustrzanym odbiciu. Obraz – odbicie przedmiotu realnego widziany był na ekranie wielokrotnie, ujawniając kolejne odbicia rzeczywistości. Z tego samego roku pochodzi instalacja *Outside*. Jest to klasyczna odmiana instalacji wykorzystującej system obiegu zamkniętego. Kamera ustawiona na statywie rejestrowała przestrzenne, obracające się słowo „outside” (na zewnątrz). Napis wyświetlany był na małym monitorze umieszczonym na wprost kamery. Za komentarz tej pracy niech posłuży tekst Bruszewskiego: „1. To co istnieje – istnieje poza mną, na zewnątrz. 2. To co istnieje jest sądem o tym co istnieje. Sąd jest wynikiem presji kultury. To co istnieje – jest konwencją. To co robię w filmie, video lub na terenie innych technik jest niczym innym jak zastawianiem pułapek na to co istnieje”⁶¹.

Instalacja Wojciecha Bruszewskiego *Dla Pana Muybridge’a* (1978) była złożeniem form poprzednich. Praca powstała w hołdzie pionierowi „mechanicznych metod analizy wizualnego świata” – Edwardowi Muybridge’owi. Bruszewski wykorzystał doświadczenia fotografa i filmowca, który od roku 1872 rejestrował i analizował zjawisko ruchu, rozbudowując je o dodatkowe elementy motoryki. Instalacja składała się z dwóch kamer wideo umieszczonych w specjalnie skonstruowanym walcu, w taki sposób, aby każda z nich mogła wykonywać pełen obrót,

⁶⁰ T. Samosionek, *Rozmowa z Wojciechem Bruszewskim*, „Zeszyty Artystyczne”, 1994, nr 7, s. 35.

⁶¹ W. Bruszewski, *Pułapki*, 1975, [w:] *Warsztat Formy Filmowej 1970–1977*, s. 70–71.

niezależnie od ruchu konstrukcji. Jedna z ruchomych kamer rejestrowała fragment rzeczywistości (krzesło) przekazując obraz na monitor; druga, rejestrując ten obraz, transmitowała go na drugi monitor⁶². Obraz drugi był więc „przesunięty” w stosunku do pierwszego o „jedną” rejestrację. W oparciu o ten projekt powstały późniejsze instalacje: *Reality* oraz *Reality/Principle* (obie z 1983 r.).

Instalacja wideo – w kierunku ożywienia formy

Sztuka lat siedemdziesiątych kształtowała się w oparciu o kilka czynników, z których dla rozważań o instalacji wideo ważne będą: nowe media, działanie (proces) oraz zagadnienie komunikacji. Proces integracji mediów pojawił się w twórczości wielu artystów, którzy odkrywając coraz to nowe narzędzia (media) tworzyli dzieła złożone z wielu elementów, różnorodnych materiałów i działań. Sztuka miała rozwijać się nie jako forma, ale jako znak, gest, myśl lub postawa artystyczna. Dominowały multimedialność i interdyscyplinarność, polegające na łączeniu instalacji, obrazów technicznych oraz wszelkiego typu działań w szczególnego rodzaju audiowizualne „spektakle”. W tym kontekście rozpatrywać również należy instalację wideo, bowiem jej struktura jest widocznym dowodem na przesunięcie sztuki w stronę „żywotności” (liveness) i poszukiwania nowych kontekstów i obszarów jej prezentacji⁶³.

Dla Józefa Robakowskiego instalacja jest pojęciem obejmującym szereg zjawisk z obszaru konceptualnych praktyk i indywidualnych poszukiwań artysty w obszarze mediów technicznych i własnej „biologii”. Stąd, być może, przypisanie działaniom typu

⁶² Uproszczoną wersją tej pracy była instalacja z lustrami zrealizowana w galerii Labirynt w Lublinie. Kamera rejestrowała, a następnie transmitowała odbijający się w lustrze obraz.

⁶³ M. Morse, *Video Installation Art: The Body, the Image, and the Space-in-Between...*, s. 156.

performance oraz filmowym performance'om Robakowskiego cech instalacji. Ryszard Kluszczyński zaliczył do tej grupy m.in. *Idę* (1976), *Po linie* (1976), performance *Jestem elektryczny* (1996) oraz realizacje w ramach cyklu *Dekadencje* (wideo), wskazując relacyjność – jedną z cech wyróżniających instalację jako atrybut postawy artystycznej Robakowskiego. Pozostałe, jak intermedialność, tymczasowość, prezentyzm i semantyczność pełnią, według Kluszczyńskiego, istotną rolę w twórczości artysty, którego dzieła, niezależnie od wykorzystanego medium, posiadają cechy instalacji „w stopniu, który upoważnia do określenia jego teorii i praktyki artystycznej formułą: sztuka jako instalacja”⁶⁴. Tak szeroko zakreślone ramy pojęcia instalacja pozwalają z jednej strony wpisać w jej obszar wiele dzieł/działań, zwłaszcza tych o złożonej strukturze semantycznej i technologicznym podłożu, z drugiej jednak wywołują niepewność co do samego pojęcia i zasadności jego zastosowania w sztuce⁶⁵.

W latach siedemdziesiątych w Polsce, chociaż nie postulowano się jeszcze pojęciem instalacji, działania i eksperymenty artystów podążały w kierunku tworzenia dzieł o skomplikowanych i niejednoznacznych ontologicznie strukturach. Sztukę „pomiędzy dyscyplinami” uprawiali m.in. artyści działający w Laboratorium Technik Prezentacyjnych (LTP) – Jadwiga i Jacek Singerowie. Ich zainteresowania artystyczne koncentrowały się na analizie specyfiki obrazów technicznych uzyskiwanych za pośrednictwem filmu i wideo. W tekście LTP czytamy: „Interesuje nas video jak medium. Eksperymentując z rzeczywistością tworzoną za pomocą tego środka adresujemy nasz przekaz przede wszystkim w stronę przeżycia inte-

⁶⁴ R.W. Kluszczyński. *Sztuka jako instalacja. Uwagi na temat twórczości Józefa Robakowskiego*, [w:] *Sztuka instalacji...*, s. 110.

⁶⁵ Józef Robakowski zainteresowany był również problemem manipulacji drugim człowiekiem poprzez sztukę, oraz działaniami, które stanowiły rodzaj testów wykonywanych na samym sobie. W tym cyklu prac należy wymienić m.in.: „żywą instalację” *Nakazy* zrealizowaną w 1977 roku wspólnie z A. Paruzelem oraz *Twarz Telewizyjną* (1977).

lektualnego”⁶⁶. Te przeżycia ściśle wiązały się ze specyfiką działań proponowanych przez grupę. Wiele z nich opartych było na współdziałaniu z publicznością, ujawniając się za pośrednictwem przekazu bezpośredniego; inne, o charakterze laboratoryjnym, proponowały przekaz pośredni.

W roku 1978 powstał projekt wideo instalacji, o której artyści pisali: „Nasza instalacja jest jeszcze jedną próbą analizy «przestrzeni» destrukcją, która stymuluje konstruowanie. Wykorzystując właściwości video, «obiektywnego» środka rejestracji mechanicznej, proponujemy grę pomiędzy tym co wiemy, a tym co jest”⁶⁷. Konstruowane przez artystów sytuacje ujawniały nowe formy komunikacji oraz autonomiczność obrazu wideo w stosunku do rzeczywistości. Podobny problem pojawił się w przypadku innego projektu LTP – *Dwie Relacje* (1978). Praca zbudowana była w oparciu o symultaniczne transmisje studia TV i fotografii tego wnętrza. Oba obrazy, na pozór identyczne, po chwili okazywały się być różne względem siebie. Pierwsza kamera rejestrowała sytuację w czasie teraźniejszym; druga – jedynie duplikat tej sytuacji (fotografię), odnoszący się do czasu przeszłego. Różnica między dwoma odmiennymi ontologicznie obrazami stała się widoczna poprzez dźwięk i ruch w studiu zarejestrowane przez pierwszą kamerę. Były one widoczne na pierwszym monitorze; na drugim obraz pozostał niezmienny, ukazując ciągle ten sam kadr „zamrożonej” na fotografii sytuacji pierwotnej. W pojęciu artystów, nastąpiła relatywizacja

⁶⁶ Laboratorium Technik Prezentacyjnych, *Video – Myśl*, tekst autorski, 1976, [w:] *Sztuka Młodych 1975–1980*, red. M. Sitkowska, G. Dziamski, Warszawa 1987, s. 218. W roku 1976, podczas wystawy „Fotografia poza Galerią” (Symposium w Uniejowie), artyści (Singerowie i Marek Kołaczkowski) zrealizowali instalację *Konfrontacja*, do której użyto: kamery typu TP-K-16, dwóch monitorów, silnika do traktora, fotografii, przeźroczy i zapisu efektów dźwiękowych. Wcześniejsza wersja instalacji składała się z wideo, fotografii i ciągnika rolniczego, zob. A. Mikołajczyk, *Instalacja wideo-medium czy rzeźba...*, s. 85.

⁶⁷ Jadwiga i Jacek Singerowie, instalacja wideo, projekt 1978, [w:] *Sztuka Młodych...*, s. 221.

„prawdziwego” obrazu rzeczywistości. W roku 1979 Jacek Singer przedstawił *Działanie ulotne* – akcję z instalacją wideo. Instalacja składała się z dwóch kamer, monitora oraz przełącznika kamer. Dzięki przełącznikom polaryzacji i kamer, możliwe było manipulowanie obrazem rejestrowanym bezpośrednio podczas akcji. Działanie opierało się na trzech rodzajach notacji: bezpośrednich – wzrokowej i z kamery na monitor oraz pośredniej – na błonie filmowej aparatu.

Działanie oparte na akcji z równoczesną transmisją jej zapisu, w formie instalacji wideo zaprezentował w 1975 roku Tomasz Kawiak. Podczas prezentacji *Forma Aktywności Artystycznej*, zorganizowanej przez Galerię Współczesną w Warszawie, Kawiak przedstawił projekt *Wymiana*. Wykorzystany w akcji zapis wideo był świadkiem „pewnych czynności z jednoczesnym odtworzeniem tego zapisu”⁶⁸. Kamera pierwsza rejestrowała czynność wykonywaną przez artystę – darcie ubrania; druga obdarowywanie nim widzów wraz z kwitami pobrania. Druga część akcji i jej retransmisja na monitorze odbywały się w czasie rzeczywistym. Czas rejestracji i projekcji trwał do momentu pobrania wszystkich kwitów wymiany. Obrazy z obu monitorów tworzyły całość „pola przekazu”, przybierając formę symultanicznego współistnienia czasu przeszłego i teraźniejszego. Po zakończeniu projekcji taśma została pocięta, a obraz z drugiego monitora przejął rolę „matrycy” uzupełnianej dalszą, spontaniczną rejestracją uczestników działania. Projekt *Wymiana* powstał w ramach Troc-Artu – „sztuki wymiany”, którą artysta określał jako manifestację idei powszechnego i czynnego uczestnictwa w działaniach sztuki. Kawiak pisał: „Sztuka jest rzeczą łatwą – ważna jest tylko akcja pomiędzy dawcą i biorącym”⁶⁹. Realizowana przez niego sztuka, jako „idea

⁶⁸ T. Kawiak, *Wymiana*, tekst autorski, „Galeria Współczesna”, 1975, nr 5. Pierwsza faza pracy zrealizowana została w Paryżu (1975), drugą pokazano w tym samym roku w Brukseli w ramach prezentacji „Artyści Sztuki Video”.

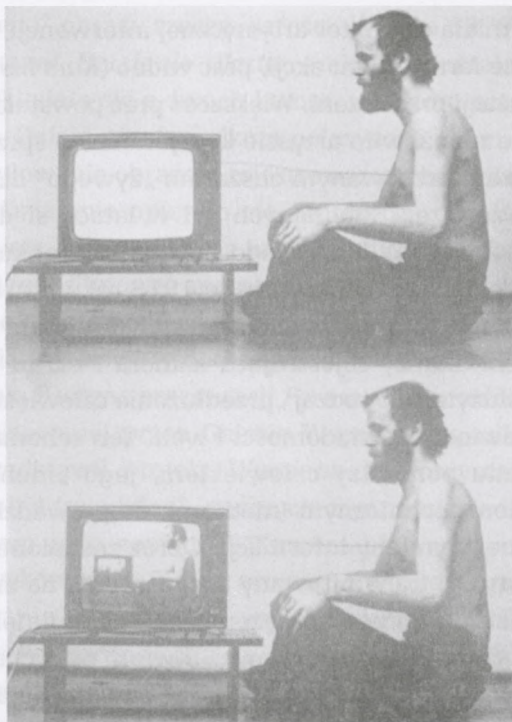
⁶⁹ T. Kawiak, cyt. za: A. Kępińska, *Nowa sztuka – sztuka polska w latach 1949–1978*, Warszawa 1981, s. 243.

wymiany", miała charakter artystycznej interwencji, która przybierała różne formy, m.in: akcji, prac wideo (*Kurs historii sztuki*, 1974), aranżacji przestrzeni. Większość prac powstała za granicą (Francja), co umożliwiło artyście korzystanie ze sprzętu wideo.

Artystą zainteresowanym obszarem „żywego” działania, jak i analizą przestrzeni medialnych był w latach siedemdziesiątych Paweł Kwiek (WFF). W jego bogatym dorobku filmowym i wideo znalazła się zrealizowana w 1978 roku praca *Oddech – kanał informacji*, w której podmiotem stał się artysta i jego ciało, a narzędziem analizy rejestrująca kamera i ekran telewizora. Kamera posłużyła jako rodzaj „przedłużenia człowieka”⁷⁰ – techniczny odpowiednik świadomości i woli. Ten schemat stanowił rodzaj układu pomiędzy człowiekiem, jego „mentalnością”, a urządzeniem technicznym (medium), co prowadzić miało do interaktywnej wymiany informacji. Obraz zespolonego z monitorem artysty był transmitowany bezpośrednio na monitor (obraz w obrazie). Poprzez sprzężenie gałki regulatora jasności obrazu z ruchem klatki piersiowej, Kwiek, oddychając, sterował jasnością obrazu. Czynność powodowała pojawianie się obrazu – odbicie wizerunku realnego na ekranie. Artysta określił tę pracę jako przykład sposobu „dzielenia rzeczywistości”. Podział ten polegał na rozgraniczeniu tego, co realne od tego, co wyobrażone, równocześnie umożliwiając współistnienie obu kategorii. Ciało posłużyło artyście za rodzaj przekaźnika, a tym samym informacji, która za pośrednictwem transmisji (urządzeń technicznych) przekazywana była na zewnątrz, przenikając w przestrzeń komunikacji zbiorowej. Praca *Oddech – kanał informacji*⁷¹ jest więc próbą przekroczenia własnego ciała, przejścia w wymiar wirtualny. Etymologicznie, słowo „wirtualny” oznacza tyle co „mogący zaistnieć, możliwy”. Tak więc wirtualny (istniejący) na ekranie wizerunek, sterowany oddechem

⁷⁰ zob. M. McLuhan, *Środki komunikowania – przedłużenia człowieka*, [w:] *Technika a społeczeństwo*, red. A. Siciński, Warszawa 1974, s. 73.

⁷¹ Instalacja *Oddech – kanał informacji* występuje również pod nazwami: *Video-oddech* lub *Ja i oddech*.



20. Paweł Kwiek, *Oddech – kanał informacji*, 1978

artysty, posiadał pewne cechy „dubletu”. Według teorii Christiana Zimmera, „dublet” nie jest kopią „pierwszego”, a mimo to zachodzi pomiędzy nimi relacja identyczności – dublet pierwszego jest zawsze „różnym od niego powtórzeniem go”⁷². W pracy *Oddech* dwa światy – realny i wyobrażony – za pośrednictwem medium istniały równocześnie, chociaż ten drugi – medialny, zależny był od funkcjonowania pierwszego – rzeczywistego. Działania z zakresu „dzielenia rzeczywistości” Paweł Kwiek realizował w latach 1976–1979, wykorzystując do tego różnego rodzaju media.

⁷² Zob. W. Chyła, *Spektakl filmowy: Fenomen w stadium rozpoznania*, [w:] *Estetyka i struktura dzieła filmowego*, red. J. Trzynadłowski, Wrocław 1987, s. 14.

Nowe formy wideo instalacji. Lata osiemdziesiąte i dziewięćdziesiąte

Sens wczesnych instalacji wideo kształtował się poza kategoriami estetycznymi, zaprzeczając tradycyjnym formom znanej z kina linearnej narracji i przyjmując konstrukcję bliższą strukturze hipertekstu. Dzięki możliwości bezpośredniej transmisji, instalacje wideo typu „closed-circuit” ostatecznie zerwały (wbrew pozorom) z arystotelesowską kategorią *mimesis*. W odróżnieniu od obrazów tradycyjnych, obrazy techniczne wypełniające instalacje, w tym obrazy wideo, zamiast przedstawiać rzutowały obraz, wypełniając przestrzeń wyobrażeniami „nowego świata”. Vilém Flusser nazywa tego typu projekcje obrazów „płaszczyznami wyobrażonymi”⁷³, które porównać możemy do snu. Pojawiają się w nim na przemian obrazy i przedmioty rzeczywiste i te wyobrażone, a czas realny oraz ten zatrzymany w obrazie spotykają się w jednej przestrzeni. Przestrzeń z kolei, zarówno ta realna, jak i wyobrażona, nakładają się na siebie, funkcjonując w tym samym czasie. W instalacjach wideo opartych na zasadzie sprzężenia zwrotnego artyści podjęli się dekonstrukcji systemu postrzegania i percepcji, zamieniając go w system komunikacji polegający na wytwarzaniu i kształtowaniu świata autonomicznego, świata „samego w sobie”. Równocześnie, rola odbiorcy dzieła zaczęła ewoluować z biernego obserwatora w kierunku odbiorcy aktywnego, zapowiadając późniejsze bardziej namacalne zmiany, które przyniosła sztuka interaktywna. Proces zmian zachodził powoli, ograniczany możliwościami sprzętowymi i wystawienniczymi. Widoczne różnice nastąpiły dopiero w latach osiemdziesiątych, by ostatecznie, na początku lat dziewięćdziesiątych, ukształtować nowy typ instalacji wideo.

W stosunku do pierwotnych form instalacji o charakterze labolatoryjno-technicznym, te z przełomu lat osiemdziesiątych

⁷³ V. Flusser, *Ku uniwersum obrazów technicznych*, [w:] *Po kinie?...*, s. 54.

i dziewięćdziesiątych zostały wzbogacone o dodatkowe elementy/obiekty, które wytwarzano specjalnie dla nich. Elementy te nie mogły stanowić samodzielnego dzieła sztuki, nie mogły również funkcjonować poza całością, dla której zostały wykonane. Inaczej niż w instalacjach z lat siedemdziesiątych, późniejsze formy wymagały odpowiedniej przestrzeni koniecznej do zainstalowania przygotowanych wcześniej elementów. Obrazy wideo przybrały z kolei formę rozbudowanych narracji, wykorzystując często elementy fabularyzowane, dokumentalne czy materiały „found footage”. Dzięki tym zmianom, instalacja wideo zyskała nowy wymiar rozbudowanej formy hipertekstu lub audiowizualnego spektaklu.

Wideo instalacja. Między formą, przestrzenią a obrazem

Instalacja, niezależnie od formy, którą przyjmuje lub elementów, z jakich się składa, stanowi w pewnym sensie dopełnienie lub nawet wypełnienie przestrzeni. Nie musi być od niej zależna, chociaż pewne jej odmiany jasno określają swój status jako „wyraz zaangażowania artysty w konkretne miejsce”⁷⁴. W przypadku wideo instalacji, przestrzeń zostaje zagarnięta przez fizyczną formę dzieła oraz emisję obrazu. Ramy określające jej strukturę rozmywają się, stają się ruchome i zależne od długości projekcji oraz zakresu współlistnienia obrazu i obiektu. Instalacje wideo stanowią terytorium samo dla siebie, a przestrzeń, jeżeli wybrana, jedynie współuczestniczy w istnieniu dzieła. Obraz elektroniczny, inaczej niż w przypadku instalacji closed-circuit, musi być przygotowany wcześniej i stanowić skończoną całość. Zapis na taśmie nigdy jednak nie jest dziełem w pełni autonomicznym, a jedynie modułem, który dopełnia, lub którym są dopełniane pozostałe elementy instalacji.

⁷⁴ J. Kosuth, *On Installation*, „Art and Design”, 1993, nr 30, s. 95.

Posiada on jednak wszelkie cechy dzieła autonomicznego jako skończony zapis fragmentu wybranej lub stworzonej sytuacji. Obrazy wideo z instalacji lat dziewięćdziesiątych miały najczęściej charakter narracyjnych opowiadań, przybierając formę intymnych zwierzeń, dokumentu lub historii, pozbawionych jednak ciągłych dialogów i czysto filmowych elementów. Sens obrazów ujawniał się również przez to, na co były projektowane lub przez funkcjonujące w tej samej przestrzeni przedmioty i obiekty. Taki charakter mają m.in. wideo instalacje Izabelii Gustowskiej.

Technika wideo była dla artystki szansą uchwycenia chwili, „zapisania swojego czasu, zapisania momentów ważnych, które przychodzą”⁷⁵. Wideo służyło artystce również jako uzupełnienie wypowiedzi wyrażanych za pomocą słów, obiektów, grafiki czy fotografii. Jej twórczość, przed rokiem 1985, związana była ze świadomością ciągłej zmienności i upływającego czasu. Podstawowym motywem był bliźniaczość oraz związane z nią zagadnienia powtórzenia i odbicia, jak i gry pomiędzy fikcją a rzeczywistością. Po 1985 roku pojawiły się elementy autokreacji, które ujawniły się w wideo performance i wideo instalacjach.

Jednymi z pierwszych były obiekty-wideo z cyklu *Sny* (od 1990). Głównymi motywami instalacji tego cyklu oraz innych prac, m.in. *Odbicia* (od 1994), *Płynąc* (od 1994) czy obiektów *Żywa Woda* (1993), *Źródło ukryte*, *Ja* (1996) były woda i sen, który „naturalnie wiąże się ze stanem wodnego dryfowania, a wręcz – jak mówi artystka – lewitacji”⁷⁶. Powracają w tym okresie problemy kobiecości, życia i śmierci, bytu. Bohaterkami prac są kobiety: uśpione, płynące, zanurzone w zieleni i wodzie; kobiety otoczone bujną roślinnością i światłem. Postacie lub fragmenty ich twarzy i ciał (fotografia, wideo), zamknięte w metalowych lub szklanych obiektach, zdają się być „nieobecne tu i teraz”, pogrążone we własnym świecie, który przynosi stan

⁷⁵ Rozmowa z I. Gustowską podczas Międzynarodowego Seminarium Sztuki, Warszawa 1989, maszynopis w dziale dokumentacji CSW w Warszawie.

⁷⁶ M. Bakke, *Ciało otwarte*, Poznań 2001, s. 70.

najwyższego ukojenia duszy, porównywanego z taflą uspokojonej wody⁷⁷. Woda pojawia się na ekranach wideo, ożywiając przedmioty martwe, czy inaczej – dezintegrując i niwecząc ich formy. Wszystko co jest formą pojawia się „ponad”, poza obrazem; jak pisał Mircea Eliade: „wszystko co jest formą przejawia się ponad Wodami, oddzielając się od nich. Za to po owym oddzieleniu, po wyjściu ze stadium potencjalności, wszelka «forma» zaczyna podlegać prawom Czasu i Życia: zaczyna mieć granice”⁷⁸. W sztuce Gustowskiej przezroczystość wynikająca z użytych przez artystkę materiałów: wody, szklanych tafli, lusterek, monitorów wideo, miesza się z tym, co solidne i stałe. W tak zorganizowanej przestrzeni stalowe, zespawane „studnie”, „pojemniki”, obiekty z fotografią na płótnie, meble czy inne obiekty zostają określone na nowo, odrealnione poprzez światło emisji i elektroniczne obrazy (płynąca woda, dryfujące twarze, spowolnione gesty). Wszystkie jednak powracają do stałej formy, poddając się realności kształtów, by za chwilę powrócić do stadium potencjalności obrazu.

Technika wideo jest dla Gustowskiej rodzajem strategii, która służy artystce do przemierzania przestrzeni fizycznych, ale i mentalnych; swobodnego poruszania się pomiędzy rzeczywistością a rzeczywistością wyobrażeniową, iluzyjną. W jednym z wywiadów artystka powiedziała: „to co mnie interesuje i do czego dążę to jest pewnego rodzaju fluidalność, wytracanie swojej realności, swojej cielesności na rzecz efemeryczności i transparentności”⁷⁹. Obrazy elektroniczne dają możliwość tworzenia iluzji, która często okazuje się bardziej sugestywna niż sytuacje realne. Obecność przedmiotów (obiektów), jak mówi artystka, pozwala jednak zrozumieć istotę materialności i transparentności projekcji, czyli tej, którą możesz dotknąć i tej wy-

⁷⁷ Ibidem.

⁷⁸ M. Eliade, *Obrazy i symbole*, Warszawa 1998, s. 178.

⁷⁹ *Wkładać rękę do ognia... z Izabelą Gustowską rozmawia Marek Wasilewski*, [w:] *Izabella Gustowska, Namiętność i inne przypadki*, kat. wyst. CSW, red. R.W. Kluszczyński, Warszawa 2001, s. 24.

wolowanej przez media⁸⁰. Alicja Kępińska pisała, iż dla Gustowskiej wideo „to nie tyle źródło obrazów, co źródło światła. W jej pracach wszystko – technika, obraz, obiekt, zmienia się w światło i przestrzeń, przez którą ona podróżuje, a to sprawia, że oko nie jest w stanie potwierdzić rzeczywistości tego, na co patrzy”⁸¹.

Aby wzmocnić efekt „fluidalności”, Gustowska starała się ukrywać techniczną oczywistość sprzętu – monitory TV, skrywając je w kształtach „pojemników, studni czy łodzi”. W innych realizacjach dążenie do przezroczywości, artystka traktowała odmiennie, eksponując techniczną stronę medium, jego „unerwienie” pozbawione pierwotnej osłony. Pozbawione obudowy monitory pełniły wówczas rolę płaszczyzn emitujących obrazy; luster odbijających wizje i sny. W pracy *Odbicie I* (1994) monitor z obrazem patrzącego oka został umieszczony w szklanej piramidzie, która ochraniała delikatną strukturę urządzenia, przypominającą unerwienie oka. Była to nie tylko forma symboliczna, ale eleganckie opakowanie kierujące uwagę widzów do jej wnętrza. Szkło i pleksi pomagało również transmitować światło, rozpraszać je, przekazując dalej na zewnątrz. Podobną sytuację odnajdujemy w późniejszej instalacji *Le petit déjeuner* (1998), w której monitory, wraz z okablowaniem, umieszczone zostały w metalowych „klatkach” przypominających kształtami: czajnik, filiżankę, bochenek chleba i książkę. Obrazy wideo stanowiły dopełnienie szkieletów, emitując obrazy bulgoczącego czajnika, pary unoszącej się z filiżanki, czytanej książki. Ta strategia mogła zatem służyć przypomnieniu, a jednocześnie zatrzymaniu w obrazie pewnych wydarzeń, sytuacji i miejsc, które za sprawą techniki wideo można na stałe zapisać, zatrzymując uwagę widzów na wydarzeniach z przeszłości. Gustowska nazwała ten stan „pokazywaniem świata” i, jeszcze dobitniej, „odnajdywaniem świata przy pomocy

⁸⁰ Ibidem, s. 25.

⁸¹ A. Kępińska, *Poza krawędzią rzeczywistości*, maszynopis, Dział dokumentacji CSW w Warszawie, s. 4.

kamery wideo⁸²; mówiła o fascynacji magiczną stroną tego medium, które pomaga „zatrzymać czas”. Obrazy elektroniczne odnoszące się do „codziennosci” nie są w pracach Gustowskiej jednoznaczne, chociaż technika wideo skłania ku realizmowi i dosłowności. Kępińska pisała: „Wszystkie wątki i motywy, postaci, fragmenty obiektów i sytuacji lewitują w przestrzeni i płyną: są, a za chwilę może ich nie być”, i dalej: „dajemy się prowadzić widmu i jesteśmy skłonni zaufać temu przewodnictwu. Utwory Gustowskiej sprawiają, że nabieramy podejrzeń co do natury realności, w którą przyzwyczailiśmy się wierzyć; sprawiają też, że podejrzeń tych nie jesteśmy w stanie sprawdzić”⁸³. Ten stan zawieszenia między realnością a wyobrażeniem, wynikający z łączenia mediów elektronicznej rejestracji z elementami o konkretnych strukturach, nadały pracom Gustowskiej szczególny charakter sennego marzenia lub dryfowania po świecie, który wydając się znajomy, pozostaje jednak odległy.

Oniryczność instalacji wideo Izabelli Gustowskiej przeciwstawić można bolesnej realności obrazów w instalacjach Zbigniewa Libery. Charakter prac artysty wynika z jego krytycznej postawy wobec rzeczywistości i wszelkich systemów nadzoru oraz z zainteresowania zagadnieniem narodzin i śmierci. Medium spełniało w tym układzie rolę monitorującego, zawsze obecnego spojrzenia, które zawłaszczało przestrzeń, podporządkowując ją własnej konstrukcji. Obrazy, wynik skrupulatnych rejestracji, stanowiły w tym układzie rolę materiału instruktażowego, który w uproszczony sposób demonstrował schematy zachowań, stany egzystencji zamknięte między trwaniem a przemijaniem. Zajmowały one zawsze centralne miejsce instalacji, a wszystko, co znajdowało się poza ich obszarem, stanowiło jedynie wypełnienie przestrzeni koniecznej do prezentacji filmu.

⁸² *Właśnie kobieta, z I. Gustowską rozmawia M. Stopa, [w:] I. Gustowska, Płynąc, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 1996, s. 5.*

⁸³ A. Kępińska, *op. cit.*, s. 4–5.

Obraz wideo w instalacji *Perseweracja Mistyczna* (1990)⁸⁴, podobnie jak w przypadku wcześniejszych prac wideo Zbigniewa Libery, służył koncentracji naszej uwagi. Artysta filmował powtarzaną przez starą kobietę czynność (perseweracja) obracania nocnika, którym być może staruszka zastąpiła różaniec. Świat kobiety egzystującej w zamkniętym świecie starości stał się pułapką dla naszego wzroku. Bolesna realność tej sceny jest w stanie zatrzymać spojrzenie na obrazie, eliminując wszystko, co dzieje się wokół niego. Film transmitowany był na ekranie telewizora ustawionego na nocnej szafce. Staroświecki mebel, rodzaj „przedmiotu gotowego”, wiązał rzeczywistość realnego świata z obrazem. Całość sprawiała wrażenie wycinka domowej przestrzeni – telewizyjnego kącika, w którym zamiast codziennego programu oglądamy obraz niedołęznej staruszki. Nie ma w nim miejsca na bibeloty czy książkę, bowiem półka zapchana została lekarstwami. Konstrukcja kształtem przypomina nagrobny pomnik w nieskończoność przekazujący tę samą informację – eksplikację tego, co umyka ludzkiej uwadze, a co stanowi nieodzowny element ludzkiej egzystencji.

Na podobnej zasadzie została zbudowana wideo instalacja *Zabawa z Matką* (1991). Obraz wideo był rejestracją fragmentu telewizora ustawionego w pokoju matki. Kadr szczelnie wypełniający ekran sprawiał wrażenie, że obraz podzielony został na dwie części. Pierwszy, „górny fragment”, rejestrował „zabawę z matką”, która polegała na przekornym przestawianiu bibelotu stojącego na telewizorze. Był to rodzaj gry pomiędzy niewidocznymi uczestnikami. Drugi obraz, „dolny”, był zapisem zmieniających się na ekranie TV programów; towarzyszyły temu zmiksowane odgłosy z telewizora. Obraz został nagrany kamerą ustawioną pod kątem 90°; przekłamanie rzeczywistości zostało jednak naprawione, bowiem telewizor – element instalacji ustawiono w pionie. Za odbiornikiem TV została

⁸⁴ *Perseweracja Mistyczna* to również tytuł taśmy wideo (1984), która została wykorzystana w instalacji.

umieszczona plansza z rysunkiem powtarzającym wzór firanki z zarejestrowanego wnętrza. Jerzy Truszkowski pisał: „To odczytywanie znaczeń staje się po prostu widzeniem znaczeń i przedmiotów. To odczytywanie znaczeń widzeniem kształtów, postaci – lub nie, zależnie od treningu widza” i dalej: „Trzeba jednak również treningu, by «czytać» obraz z ekranu, a nie widzieć tylko «prawie-prostopadłościan» o jednej szklanej, kolorowo migającej ścianie. Przechodzimy ten trening w dzieciństwie. Po takim treningu bawimy się w przełączanie kanałów i drażnienie matek. Potem bawimy się kamerą video i telewizorami. I znów bawimy się matkami. Matki bawią się od pewnego czasu również. Bawimy się także z widzem i z konwencjami widzenia i «odczytywania» kształtów i sensów”⁸⁵.

Podobnie jak *Persewercja Mistyczna*, również instalacja *Zabawa z Matką* została zorganizowana jako wycinek przestrzeni domowej – miejsca oswojonego. W obu przypadkach obraz stanowił cytaty z rzeczywistości, zdublowany świat pokazany na ekranie i odtworzony w nowej sytuacji. Widoczne nawiązanie do świata realnego odbywa się za pośrednictwem przedmiotów gotowych – lekarstw z nocnej szafki, plastikowej konewki ustawionej na półce pod telewizyjnym stolikiem, wzoru z firanki. Obraz video ma również charakter prywatnego zapisu w typie „home video”, co wydaje się być najbardziej obiektywnym, a zarazem prostym sposobem mówienia o rzeczach trudnych, wstydliwych czy bolesnych.

Obszar zainteresowań Libery Jolanta Ciesielska porównała do Eliadowskiej „kolumny kosmicznej”, w której wyróżnione są trzy obszary: niebo – Bóg – przyszłość; ziemia – ciało – teraźniejszość; świat umarłych – dusza – przeszłość⁸⁶. W tym układzie każdy element instalacji mógłby zostać przypisany jednej

⁸⁵ J. Truszkowski, *Rosa Libera Perseval*, [w:] *Persewercja mistyczna i róża*, kat. wyst., red. M. Guzowska, I. Makowska, R. Ziarkiewicz, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot 1992, s. 11–12.

⁸⁶ J. Ciesielska, *Zbigniew Libera. Choroba na wieczność*, [w:] *Persewercja mistyczna i róża...*, s. 57.

ze stref; rozpoznajemy w nich kolejno to co przeszłe, teraźniejsze i przyszłe – uniwersum świata.

Zbigniew Libera jest jednym z niewielu artystów, którzy w latach dziewięćdziesiątych tworzyli wideo instalacje, wykorzystując do tego przedmioty gotowe. Instalacja według artysty była, rodzajem strategii ułatwiającej pokazywanie materiałów wideo lub, po prostu, możliwość upowszechniania rejestrowanych techniką wideo sytuacji. Materialny wymiar instalacji wideo sytuował ją bowiem pomiędzy wirtualnym wymiarem projekcji (wideo) a substancjalnym charakterem dzieła sztuki (obiekt). Czas trwania instalacji wyznaczany czasem projekcji, towarzyszące temu elementy oraz współtworzące całość obiekty stanowiły równorzędne warstwy znaczeniowe dzieła. W ten sposób powstała więź pomiędzy tym, co stałe i realne, a tym, co wirtualne i czasowe.

W instalacjach wideo z lat dziewięćdziesiątych materiał wideo był najczęściej efektem wcześniejszych działań dokamerowych oraz późniejszej obróbki i montażu. Dalsze elementy instalacji przygotowywano specjalnie dla potrzeb konkretnej pracy (projekcji), wykorzystując czasami elementy gotowe, których „używano” jednorazowo lub wielokrotnie. Układy poszczególnych elementów i konstrukcji oraz obszar projekcji wideo, czyli to, co stanowiło przestrzeń instalacji, tworzyły rodzaj autonomicznej, zamkniętej struktury. Tak było w przypadku instalacji Barbary Konopki *Indyferencja – fluktuacja księżycy* (1992), w której projekcja odbywała się wewnątrz wydzielonego pomieszczenia. Ściany konstrukcji pokryte srebrzystą folią – rodzaj ekranów – pełniły podwójną rolę: przegród izolujących wewnątrz od świata zewnętrznego, podkreślając być może autonomię świata obrazów, oraz płaszczyzn odbijających, ale i pochłaniających obrazy wideo.

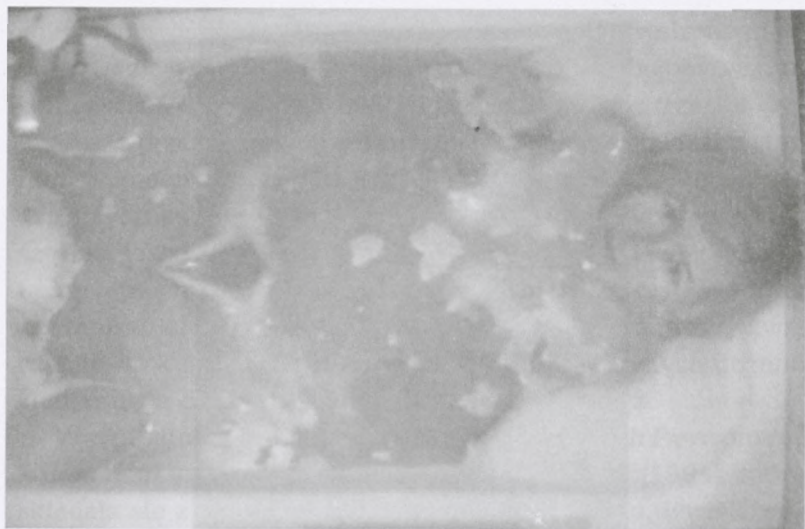
W innych przypadkach, zwłaszcza przy instalacjach o charakterze „site specific”, miejsca, w których instalowano realizację, wyznaczały granice jej fizycznej obecności, stanowiąc równocześnie czynnik warunkujący jej sens i ostateczny kształt. W takim przypadku miejsce współuczestniczyło w strukturze

instalacji, dopełniając jej istoty lub podpowiadając jedynie możliwe rozwiązania.

Szczególny charakter instalacji „site specyfic” miały realizacje, czy inaczej – „wirtualne environment” Alicji Żebrowskiej. Obie powstały w roku 1993 jako „utwory słuchowo-wzrokowo-zapachowe”. Ich konstrukcje wyznaczały: wypełniona obrazem wideo przestrzeń oraz działające na zmysły dalsze elementy: zapach i dźwięk. Pierwsza instalacja *Ach jak przyjemnie* „rozpoczęła się” jeszcze w przedsionku użytej przestrzeni, która pełniła rolę scenografii. Roznoszący się zapach morza oraz odgłosy fal i ptaków przygotowywały widzów na dalszą sytuację. Pierwsze zaciemnione pomieszczenie służyło za widownię. Z tego miejsca oglądało się kulminacyjną część utworu – pokój „wypełniony” wodą w kolorze turkusowym (5m x 5m). Na jego ścianie projektowany był zapętlony obraz pływającej w morzu artystki. Wypełniająca przestrzeń projekcja dopełniała się w nim za pośrednictwem dźwięków i zapachu. Woda stanowiła w tym układzie rodzaj pomostu między tym, co rozpoznawalne i przynależne do świata realnego, a tym, co stanowiło świat autonomiczny, w tym przypadku – obraz wideo. Zapach nakładał się z kolei na warstwę wideo, dopełniając autentyczności przekazu i odwrotnie, dzięki zmysłom uwaga widzów kierowana była na przyczynę ich podrażnienia – elektroniczny zapis. Obraz wideo, poprzez swoją banalność, stawał się prawie „przezroczysty”, jednak na tyle znaczący, aby wraz z pozostałymi elementami pełnić rolę konstrukcyjną dzieła. Sens pracy artystka tłumaczyła zainteresowaniem ciałem oraz naturą. Poprzez obraz wideo artystka przeniosła te wątki w obszar własnych doznań i przeżyć, konstruuąc nowy świat, w którym ciało i woda zostały zespolone w symbiotycznej jedności.

Podobny schemat zastosowała Żebrowska w przypadku instalacji wideo *Lola – utwór słuchowo-wzrokowo-zapachowy* (1993)⁸⁷. Praca składała się z podwójnej projekcji wideo pre-

⁸⁷ Tytuł został zaczerpnięty z piosenki „Lola” zespołu Kings.



go oraz telefon, który w tym czasie był włączony, projekt został
zrealizowany.



21. Alicja Żebrowska, *Lola* – utwór słuchowo-wzrokowo-zapachowy, 1993



22. Alicja Żebrowska, *Lola* – utwór słuchowo-wzrokowo-zapachowy, 1993

zentowanych jako monoobrazy na suficie i podłodze galerii. Oba przedstawiały artystkę leżącą w wannie pełnej wody. Na obrazie dolnym patrzy ona w górę, koncentrując wzrok na własnym, spoglądającym w dół „odbiciu”. Obrazy były prawie statyczne, a ruchy wykonywane przez postaci ledwo zauważalne. Zanurzona w wodzie artystka wydawała się być uspiąca, nieobecna, chociaż uporczywie wpatrywała się we własne odbicie na suficie. Podobnie zachowywała się postać z górnej projekcji, sprawiając wrażenie podpatrującej to, co dzieje się na dole. Komunikujące się pomiędzy sobą obrazy były zapisem samoobserwacji, ale i podglądaniem samej siebie w stanie „pierwotnym, czystym i nieskrępowanym”. To rodzaj trwania połączonego z kontemplacją, spowodowaną potrzebą rozumienia tkwiących w nas tajemnic; jak mówi artystka – rodzaj odkrywania „związ-

ków osobowościowych”⁸⁸, w tym przypadku sprowadzonego do odkrywania samej siebie. Zatopienie w wodzie byłoby w tym kontekście nabyciem możliwości poruszania się w trzecim wymiarze, a przez to innego odczuwania fizyczności ciała. Ten stan może symbolizować również niepewność i zawieszenie pomiędzy fizycznością codziennego życia a „wirtualnym” światem sztuki, poszukiwaniem prawdy tkwiącej w podświadomości i pierwotnych instynktach. W obu instalacjach artystka starała się zapisać ulotne przeżycia i atmosferę banalnych i zwykłych czynności, które określiła jako rodzaj hedonistycznych doznań koniecznych dla harmonijnego istnienia człowieka.

W tym samym czasie powstała instalacja *Grzech Pierworodny – domniemany projekt rzeczywistości wirtualnej* (1994), która składała się z zapisu wideo oraz obiektów, zapisu dźwiękowego oraz tekstu uzupełniającego. W pełnej wersji projekt został zaprezentowany jedynie w trzech miejscach: w Krakowie oraz dwukrotnie w Niemczech⁸⁹. Inne prezentacje, wystawiane w niepełnej wersji, traciły pierwotny sens, wywołując nieporozumienia i stając się przedmiotem krytyki.

Pierwotną formę instalacji stanowiła cylindryczna konstrukcja z przezroczystej folii, wewnątrz której zainstalowano zielone światło. Na małym stoliku leżały jabłka o identycznych wymiarach i tym samym zielonym kolorze. Do ich ogonków dołączone były cytaty z książek wybranych przez artystkę, które w różny sposób odnosiły się do kwestii stworzenia, człowieka, natury i „światów wirtualnych”⁹⁰. W pomieszczeniu unosił

⁸⁸ U podstaw projektu A. Żebrowskiej znajduje się zapewne teoria Carla Rogersa, wg. której samoświadomość jest odrębną częścią pola fenomenologicznego jednostki. Posiadana przez nią świadomość ciągłości własnej tożsamości rozwija się stopniowo od narodzin i „odkrycia” własnego ciała aż do momentu, gdy obejmuje ona wszystkie myśli, uczucia, postawy, wartości i aspiracje.

⁸⁹ *Grzech Pierworodny* został pokazany w pełnej wersji w krakowskiej galerii Zderzak, w *Parochial Kirche* (kościółce parafialnym) w Berlinie oraz podczas Forum „Ost-West” w Bergisch-Gladbach.

⁹⁰ Cytowane fragmenty pochodziły m.in. z książek: M. Eliade, *Traktat o historii religii*, U. Eco, *Wahadło Foucaulta*, S. Lem, *Kongres futurologiczny*,

się zapach zielonego jabłka. Na zewnątrz odbywała się projekcja w wersji ekranowej na monitorze TV lub, w innej wersji, jako projekcja na suficie. Film rozpoczął się sceną gryzącej jabłko kobiety, a następnie: zbliżenia aktu płciowego, narodzin lalki Barbi oraz medyczno-oczyszczających zabiegów. Transparentność folii powodowała, że zarówno światło, dźwięki, jak i zapach przenikały do obu przestrzeni, pozwalając na równoczesną w nich obecność widza, zachowując jednak widoczny podział na dwie strefy. Obrazy wideo stanowiły swego rodzaju symulację, czy raczej reinterpretację pierwotnego mitu „grzechu pierworodnego”⁹¹ i w tym kontekście należałoby je odczytywać, odrzucając nabyty sposób rozumienia i bycia w świecie. Wskazówkę do tego labiryntu obrazów mogły stanowić cytaty, które artystka umieściła w cylindrycznej konstrukcji. Ich zadaniem było prawdopodobnie skierowanie uwagi widzów ku „wolnym światom”, funkcjonującym poza ustalonymi i przyjętymi zasadami.

Instalacja *Grzech Pierworodny* rozpatrywana jest najczęściej w kontekście feministycznym, wskazówką jest bowiem wykorzystany przez Żebrowską mit z Księgi Rodzaju⁹¹. Znaczenie pracy leży jednak znacznie głębiej, a mianowicie w obszarze poszerzonych mechanizmów poznania, weryfikujących obowiązujące modele zachowań wytworzone przez zachodnią kulturę i funkcjonujące poprzez nią mity i ideologie. Alicja Żebrowska założyła, że istnieją „rzeczywistości wirtualne”, autonomiczne światy, które powstają w procesie odsłaniania niezauważanych lub odrzucanych wcześniej mechanizmów percepcji. Wczesnym przykładem tych poszukiwań jest m.in. instalacja *Lola*. Według

M. Heller, *Nowa fizyka i nowa teologia*, L. Carroll, *Przygody Alicji w Krainie Czarów* i innych.

⁹¹ A. Żebrowska, Supplement, tekst autorski (maszynopis).

⁹² W katalogu wystawy „Grzech Pierworodny – domniemany projekt rzeczywistości wirtualnej” M. Goździewski posłużył się tekstem Rachel Kaplan, w którym przedstawiła ona swoją historię „Ogrodu Edenu”, zob. Alicja Żebrowska. *Grzech Pierworodny – domniemany projekt rzeczywistości wirtualnej*, kat. wyst., wstęp M. Goździewski, red. M. Tarabuła, Galeria Zderzak, Kraków 1994.

artystki, odkrywanie analogicznych wobec realnie istniejącego świata obszarów odczuwania i egzystencji jest przechodzeniem kolejnych etapów świadomościowego pojmowania życia.

Praca *Grzech Pierworodny* była rozpoznaniem „rzeczywistości i jej absurdu, poprzez samą siebie”⁹³. Powszechnie akceptowana biblijna opowieść o narodzinach grzechu posłużyła jako model do stworzenia „autonomicznej rzeczywistości”, w której grzech pierworodny – uosobienie wszelkiego zła – zobaczyła artystka jako „akt najwyższego dobra – akt pierwszego poruszenia. W tym kontekście zło grzechu pierworodnego jest pozostałością gnuśnej stabilizacji, z którą siły życia muszą walczyć, przewyciężać ją. Na początku była tajemnica – proces rozwoju jest żmudnym jej odślanianiem”⁹⁴. Czynność ta, według Żebrowskiej, musi zakończyć się jedynie połowicznym sukcesem, bowiem wyjście z kręgu utartych schematów i interpretacji nie jest możliwe, gdyż rozwiązanie leży poza naszym odbiorem zmysłowym. Tym, co zyskujemy jest natomiast świadomość istnienia innego świata, w którym człowiek staje się „procesualnym mitem – tworzącym się twórczym tworem”⁹⁵.

Sztuka Alicji Żebrowskiej nie służy kontestowaniu zastanej rzeczywistości, lecz jest pokazywaniem jej od innej strony, poszukiwaniem nowych przestrzeni, które mogłyby tworzyć modele nowych zachowań. W tych działaniach wideo stało się jedną ze strategii, medium podrzędnym, roboczym narzędziem; jak powiedziała artystka – „narzędziem formy”, ponieważ najlepiej oddaje charakter procesualności sztuki⁹⁶.

Do połowy lat dziewięćdziesiątych instalacje wideo pojawiały się na pokazach i przeglądach sporadycznie. Powodem były m.in.

⁹³ A. Żebrowska, cyt. z rozmowy, Kraków, maj 2002.

⁹⁴ A. Żebrowska, *Suplement...*

⁹⁵ Ibidem.

⁹⁶ Dotyczy to głównie wczesnych działań land-artowych oraz akcji i działań interwencyjno-komunikacyjnych. Z ważniejszych należy wymienić: *Trans-Fero* (1992), *Bliiski kontakt* (1996), *Czy możesz to wziąć do ręki* (1997), *Jesteśmy chorzy na samych siebie* (1997), *Monitoring* (2001).

problemy sprzętowe, chociaż prace tego typu realizowali już w tym okresie m.in. Artur Tajber, Witosław Czerwonka, Wojciech Zamiara, Barbara Konopka i wielu innych. Później, do grupy tej dołączyli: Marek Wasilewski, Małgorzata Kazimierczak, artyści grupy „Łyzka Czyli Chili” i inni.

Lata dziewięćdziesiąte, zdominowane przez technikę komputerową, również dla sztuki wideo i wideo instalacji były okresem wielu przeobrażeń. W obliczu przemian, obrazy elektroniczne musiały zmienić swój „zewnątrzny” wizerunek, zachowując jednak swoje cechy ontologiczne. Emisje na monitorach zostały zastąpione wielkoformatowymi projekcjami. Nowy typ instalacji wideo kładł nacisk na iluzjonistyczny aspekt projekcji, stawiając ruchomy obraz w centrum kompozycji, rezygnując z dodatkowych elementów, przedmiotów lub obiektów. Przestrzeń instalacji uległa przez to przedłużeniu, wyznaczając swoje granice emisją obrazu. Według Rosalindy Krauss, użycie ekranu w formie płaskiej, oświetlonej powierzchni, stanowiącej obszar iluzorycznych wyobrażeń (film, wideo, slajdy), powodowało odciąganie uwagi widzów od zewnętrznych obiektów, kierując ją na nie same. Krauss uważała zatem medium, jakim jest wideo za zjawisko „pierwotnie psychologiczne”⁹⁷, zależne od mechanizmów postrzegania. W „klasycznej” pojmowanej instalacji punkt ciężkości spoczywał do tej pory na obiektach i przestrzeni realnej oraz ich zależnościach. W przypadku wideo instalacji został on przesunięty na niesubstancjalną, lewitującą paraprzestrzeń projekcji. Chrissie Iles przedstawiła ten problem jako pole walki, w której biorą udział „sprzeczne” kategorie: niezmiennosc rzeźby, fizyczna obecność ciała (artyści i odbiorcy) oraz przemijające obrazy ekranowych wyobrażeń⁹⁸.

⁹⁷ Zob. Ch. Iles, *Signs and interpretations: time – based installation in the eighties*, [w:] *Sing of the Times. A Decade of Video, Film and Slide – Tape Installation in Britain 1989–1990*, katalog, ed. Ch. Iles, The Museum of Modern Art, Oxford 1996, s. 19.

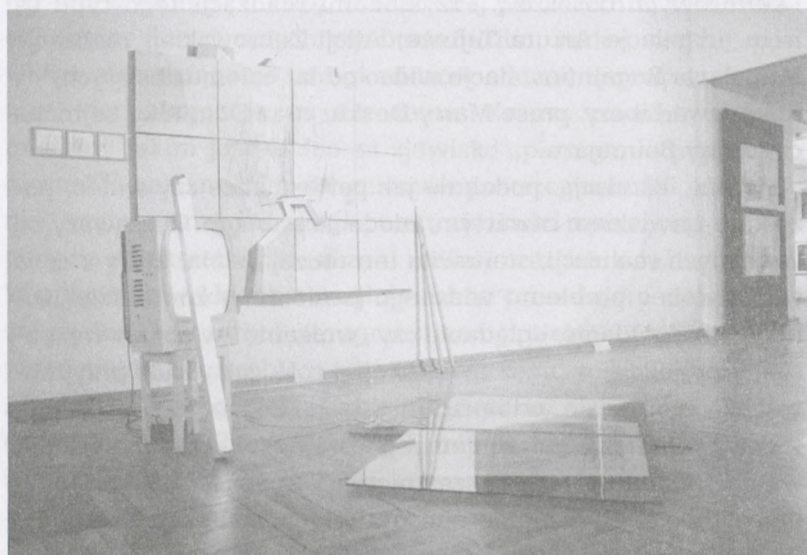
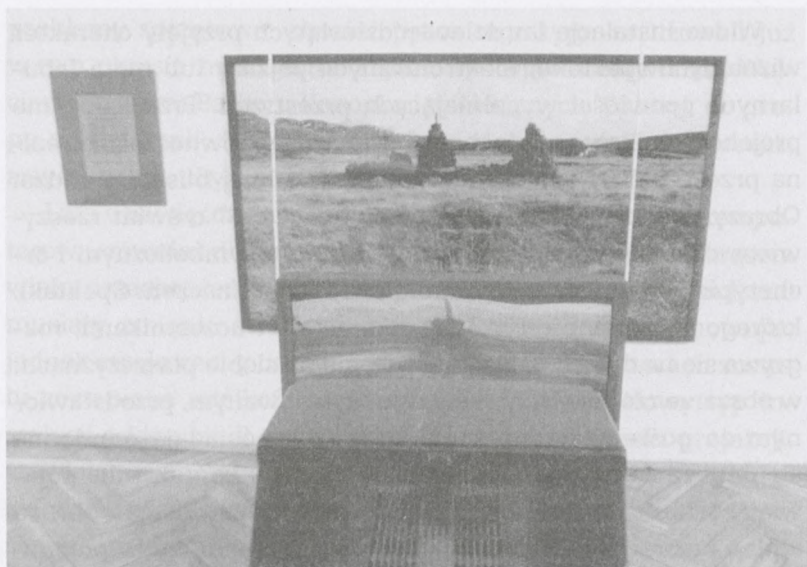
⁹⁸ Ibidem.

Wideo instalacje lat dziewięćdziesiątych przyjęły charakter wizualnych spektakli, elektronicznych pejzaży lub meta-fabularnych opowieści wypełniających przestrzeń. Przeskalowane projekcje wnikały w czas realny, zagarniając równocześnie realną przestrzeń by znaleźć się w bezpośredniej bliskości widza. Obrazy w wideo instalacjach, „ocierające się” o świat rzeczywisty, odsyłały nas ku niej lub jej formom symbolicznym i archetypicznym, tworząc autonomiczny świat znaczeń. Spektakl, którego jesteśmy nie tylko świadkami, ale i uczestnikami, rozgrywa się na dwóch nakładających się na siebie płaszczyznach: w obszarze rzeczywistym i świecie wykreowanym, przedstawionym za pośrednictwem medium⁹⁹. Oba posiadają odmienne struktury i rytm, tworząc tym samym nowy kontekst dla pojawiających się w ich obszarze widzów. Rzeczywistość obrazu wideo nazwać można rzeczywistością spektaklu, który przenosi się poprzez wyznaczony kontekst w przestrzeń społecznych i kulturowych obszarów. Przykładami realizacji tego typu są m.in. instalacje Artura Tajbera, Alicji Żebrowskiej, realizacje Mirosława Rogali (instalacje wideo od lat osiemdziesiątych)¹⁰⁰, Zbigniewa Libery, prace Marty Deskur oraz Dominika Lejmana czy Anny Baumgart.

Wideo instalacja, podobnie jak performance czy wideo, pozostaje zjawiskiem otwartym, niedookreślonym. Począwszy od wczesnych realizacji, stanowiła ten rodzaj dzieła, który stawia widza wobec problemu własnego istnienia w kontekście „Innego”. Podglądanie, oglądanie czy „wnikanie” w obszar wyznaczony projekcją, a przez to podwójna rola, jaką widz przyjmował w momencie odbioru instalacji wideo czy projekcji, wskazywała na nowe problemy: podwójnej obecności, poszukiwania tożsamości czy „uczestnictwa” w świecie kreowanym przez media. Ujawnianie sensów wideo instalacji następuje

⁹⁹ W. Chyła, *Kultura audiowizualna*, Poznań 1999, s. 58.

¹⁰⁰ Mirosław Rogala, *Gesty wolności*, kat. wyst., red. R.W. Kluszczyński, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie, 2001.



23. Artur Tajber, *Achanohy*, 1991

poprzez przechodzenie kolejnych etapów wtajemniczenia, kolekcjonowanie znaczeń i elementów napotykanych podczas wędrówki w przestrzeni projekcji lub między nimi. Doświadczenie to jest porównywalne do wędrówki po złożonej strukturze hipertekstu; z tym że w wideo instalacji konstrukcja wyznaczona zostaje przez ruchome obrazy przejmujące rolę metaforycznego układu znaków.

Rozdział IV

Wideo performance

O istocie performance

Rose Lee Goldberg, w opublikowanej w 1979 roku książce *Performance Art*, dzieje performance interpretowała jako historię „przyzwolenia na nieskończoną otwartość środków wyrazu i niezliczoną ilość wariantów, wykorzystywanych przez artystów zniecierpliwionych ograniczeniami usankcjonowanych form, chcących wprowadzić swoją sztukę w przestrzeń publiczną”¹. Uznając performance za „żywą sztukę”, Goldberg wywodziła jego genezę z wystąpień futurystów, konstruktywistów, dadaistów, przyjmując, że była to forma „ekspresji dysydentów”, którzy „usiłowali odnaleźć inne sposoby przeżywania sztuki w życiu codziennym”². Niezależnie od tego, czy przybrany przez autorkę pionierskich studiów kierunek badań jest słuszny, wskazuje istotne zmiany zachodzące w sztuce na początku wieku XX, ważne dla nowych dyscyplin sztuki, w tym performance. Po raz pierwszy nazwa ta została użyta w roku 1970 na określenie działania w wyznaczonym czasie i miejscu. Od samego

¹ R. Lee Goldberg, *Performance Art. From Futurism to the Present*, London 2001, s. 9. Pierwsza publikacja tej książki miała miejsce w 1979 roku.

² Ibidem, s. 8.

początku również forma, jaką przybierały owe działania miała charakter otwarty, wolny od stałych form prezentacji i mediów. Próba jakiegokolwiek jego definicji mogłaby bowiem ograniczyć możliwości samego performance'u. Jak pisał Robert Nickas, „brak definicji oznacza brak zasad koniecznych do jej złamania”³, dlatego też performerzy mogli podejmować wiele tematów, używać wszelkich mediów i materiałów. Performance mógł być realizowany o każdej porze, w miejscu wybranym przez artystę; najczęściej, ale niekoniecznie, (w zależności od konwencji projektu) przed zgromadzoną publicznością.

Różnorodność form i technik performance'u sprawiła, że ta dziedzina artystycznej ekspresji opisana została w wielu manifestach. Niemal każdy artysta – performer starał się przedstawić jej definicję, wychodząc od własnej koncepcji sztuki⁴. Można więc przyjąć za Łukaszem Guzkiem, że była to sztuka kondycji psycho-fizycznej człowieka; „każdy performance siłą faktu (bądź z natury rzeczy) jest o człowieku, jest sztuką zantropologizowaną [...]”⁵. Artysta był w tym układzie zarówno inicjatorem, jak i materiałem procesu twórczego. Punkt ciężkości został zatem przesunięty na inicjowanie aktu kreacji, rolę artysty oraz dążenie do zjednoczenia form sztuki i działań z obszaru życia codziennego. Osoba artysty, poprzez gest, słowo, przedmiot czy użycie innych mediów, np. wideo, scalała dzieło, naprowadzając widza na ukryty w nich przekaz. Les Levine pisał, że stojący na wprost widowni artysta powinien narzucić widzom stworzony przez siebie „model” siebie jako ich wła-

³ R. Nickas, *Introduction*, [w:] *The Art of Performance. A Critical Antology*, ed. G. Battock, R. Nickas, New York 1984, s. X.

⁴ Idea performance'u bliska jest więc teorii J. Kosutha, który istoty sztuki „nowoczesnej” upatrywał w jej funkcji, a nie morfologii. Kosuth pisał: „Ta zmiana – od «wyglądu» do «koncepcji» – była początkiem sztuki «nowoczesnej» i początkiem sztuki «konceptualnej». Cała sztuka (po Duchampie) jest konceptualna (z istoty), gdyż sztuka istnieje tylko w sensie konceptualnym”, zob. J. Kosuth, *Sztuka po filozofii*, „Pismo literacko-artystyczne”, 1983, nr 7, s. 79.

⁵ Ł. Guzek, *Artysta jako antropolog współczesności*, [w:] *Galeria QQ. Dokumentacja 1996*, kat., red. Ł. Guzek, Kraków 1997.

sny; wówczas pojawi się szansa, że zaczną go rozpoznawać, a tym samym zrozumieją zawarte w przekazie przesłanie. Artysta twierdził, iż relacja między artystą a widzem jest rodzajem uniwersalnej relacji pomiędzy człowiekiem a jego własną kondycją psychiczną. Dlatego przedstawiony przez artystę problem mógł wywoływać w odbiorcy stan niezadowolenia, wynikający z faktu upublicznienia go⁶. Levine porównywał artystę w akcie tworzenia do otwartego ekranu lub pojemnika pełnego energii, który funkcjonuje na zasadzie sprzężenia zwrotnego, oddając, ale i przyjmując doświadczenia płynące z zewnątrz (filtrowanie przez siebie).

Powstanie performance'u poprzedziło pojawienie się nowatorskich idei artystycznych. Na początku lat dwudziestych XX w. były one widoczne w postawie i działaniach artystów kierunków awangardowych, a w połowie lat pięćdziesiątych m.in. poprzez proces rezygnacji z materialnej formy dzieła sztuki⁷. Posługując się terminologią Kosutha, było to przechodzenie od „wyglądu” do „koncepcji”, jak również zastępowanie dzieła sztuki działaniem odbywającym się w czasie lub żywą akcją. Grzegorz Dziamski, autor tekstu omawiającego tradycje i źródła performance'u, pisał, iż sztuka tego okresu „rozpatrywana w optyce intermedialnej ukazuje się więc nie jako miksowanie wielu środków artystycznych w jeden zsyntezowany, polimedialny przekaz, lecz jako wykraczanie poza zastane przez artystów podziały, w kierunku przekazów niezidentyfikowanych, będących czymś pomiędzy muzyką a filozofią [...], muzyką a teatrem [...], poezją a rzeźbą [...], rzeźbą a hamburgerem”⁸.

⁶ L. Levine, *Artistic*, [w:] *The Art of Performance...*, s. 241.

⁷ Przekraczanie granic akademickich dyscyplin sztuki, poszukiwanie nowych sposobów ekspresji zapoczątkowali artyści awangardowi początku wieku. Działania dadaistów, surrealistów i konstruktywistów miały podstawowe znaczenie dla ewolucji sztuki drugiej połowy XX wieku.

⁸ G. Dziamski, *Performance – tradycje, źródła, obce i rodzime przejawy. Rozpoznanie zjawiska*, [w:] *Performance*. Praca zbiorowa, wyb. tekstów G. Dziamski, H. Gajewski, J.S. Wojciechowski, red. B. Stokłosa, Warszawa 1984, s. 26–27.

Jako pionierów nowej sztuki krytyk wymienił m.in. Johna Cage'a, Maurice'a Kagela, Roberta Filliou, Claese Oldenburga. Działalność tych artystów, jak również wielu innych, w tym artystów Fluxusu, rozgrywała się, posługując się określeniem Dicka Higginsa, „w luce między sztuką a życiem”, była rodzajem „scalania wszelkiego rodzaju”⁹. Oznaczało to, jak pisał Dziamski, możliwość formułowania wypowiedzi za pomocą mediów artystycznych i „życiowych” oraz swobodny wybór sposobów kontaktowania się z odbiorcą¹⁰. W pewnym sensie performance był więc re-akcją na sformalizowaną sztukę modernistyczną oraz jej instytucjonalno-handlowy obieg. Stał się odpowiedzią na brak zainteresowania sytuacją polityczną i społeczną, na konsumpcjonizm i „poprzeczywistość”. Performance nie wytwarzał obiektów, nie potrzebował miejsca ani pomocy z zewnątrz; atakował zastany świat i sztukę, proponował otwartość i spontaniczność i, co ważne, zapewniał wolność. Był powrotem do heraklitejskiego postrzegania świata jako „ruchu” i „strumienia”, które ulegają wielu przeobrażeniom i interpretacjom, zawsze jednak wyrażając prawdy subiektywne¹¹. Zapewne to właśnie okazało się przyczyną krytyki i zepchnięcia

⁹ Zob. D. Higgins, *Nowoczesność od czasu postmodernizmu*, opr. P. Rypson, Gdańsk 2000, s. 201.

¹⁰ Ibidem, s. 27. G. Dziamski pisał: „Performance pozostał zjawiskiem otwartym, niezdefiniowanym, obejmującym różnorodne działania [...]. Nie można dziwić się ani popularności, wielonurtowości performance lat siedemdziesiątych, gdyż jawi się on jako naturalny wytwór atmosfery artystycznej przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, do tego stopnia naturalny, że trudno przeprowadzić granicę oddzielającą sztukę performance od innych, wcześniejszych form postępowania artystycznego, takich jak body art, sztuka procesualna, pojęciowa, minimal art itp.”, zob. G. Dziamski, *Awangarda po awangardzie. Od neoawangardy do postmodernizmu*, Poznań 1995, s. 112.

¹¹ Artysta-performer młodego pokolenia Oskar Dawicki pisał: „Najogólniej – performance to KAWAŁEK WSZYSTKIEGO, część CAŁOŚCI, pod którą się podpisuję (a raczej pokazuję dla oglądu, a może lepiej kuszę wgląd), choć być może jest to z mojej strony pewna bezczelność”, zob. O. Dawicki, tekst autorski, [w:] *Galeria QQ, dokumentacja 1997*, kat., red. Ł. Guzek, Kraków 2000 (b.n.s.).

performance'u na dalszy plan. Zbigniew Warpechowski, uznany za jednego z pierwszych artystów performerów w Polsce, krytykował komunikaty głoszące „koniec performance-art”. Artysta pisał: „w performance jedyną rzeczywistością jest sam artysta, który jest warunkiem zaistnienia «dzieła» – jako urzeczywistnienia idei. Nie jest to autotematyzm, jak w literaturze, lecz odrealnienie swojego «JA» – artysty na rzecz Ja – podmiotu – sztuki. Przypomnę słowa O. Spenglera, jak też oczywiste związki z filozofią Wschodu, stoicyzmem i mistycyzmem europejskim. Można teraz zrozumieć dlaczego i przez kogo performance-art jest sztuką niechcianą”¹². Kilkanaście lat później artysta-performer Władysław Kaźmierczak pisał: „performance stał się niczym nie limitowaną wolnością. Był twórczy, antyrynkowy i antyprzedmiotowy. I to było porażające”¹³. Artysta podkreślał również fakt, że performance podważył „kulturowe podstawy sztuki”, dzięki czemu osoba artysty po raz pierwszy została usytuowana przed sztuką: „nie reguły sztuki, umowne konwencje, a człowiek i jego wrażliwy umysł stał się ważny”¹⁴.

Strach (widowni i krytyki) przed performance, interpretować można jako strach o samego siebie, strach przed wniknięciem i koniecznością powtórnego wyjścia z własnego wnętrza. W tekstach z lat 1978–1980 Warpechowski pisał: „performance zwraca się do wewnątrz, do ogniskowania napięć, w celu wyzwolenia w sobie stanów, które umożliwiają twórcze rozładowanie, katharsis”¹⁵. Takie rozumienie sztuki wymaga zarówno od artysty, jak i odbiorcy, aktywności umysłowej, odwagi, pełnego zaangażowania, a przede wszystkim rezygnacji z łatwych i atrakcyjnych form sztuki estetyzującej.

¹² Z. Warpechowski, *Podręcznik*, Warszawa 1990, s. 155. Tekst został napisany w roku 1984.

¹³ W. Kaźmierczak, *Performance*, „Exit”, 1998, nr 3, s. 1649.

¹⁴ Ibidem. Problem „rehumanizacji sztuki” jako ukazania jednostki w procesie wytwarzania znaczeń podejmował J. Kosuth, zob. *Modernizm i praktyka krytyczna*, za: *Performance...*, s. 58.

¹⁵ Z. Warpechowski, *Podręcznik...*, s. 140.

Geneza sztuki performance

Jedną z pierwszych dyscyplin poszerzonych o elementy żywego działania było malarstwo. Proces jego „odnawiania” zapoczątkował Jackson Pollock („action on the canvas”). Za nim poszli następnicy, m.in.: Lucio Fontana, Yves Klein, Otto Muehl, Piero Manzoni, Jannis Kounellis i Gina Pain, dla których doświadczenia happeningu, akcji i performance’u rozpoczęły się od „nowego malarstwa”, rezygnującego z klasycznych technik malarskich i ustalonych konwencji płaszczyzny i pola. Klein, Muehl i Pain¹⁶ za podstawowe tworzywo, „material” sztuki uznali „ciało”, włączając je w obszar kreacji. Dyskusje o performance dotyczyły również roli artysty.

Związki „ciała” z performancem kształtowały się w dwóch zakresach. Oba związane były z „body-artem”, z tym, że pierwszy łączył się z pojęciami: cielesności, seksualności, płciowości; drugi dotyczył zagadnień tożsamości, autobiografii (mitologia indywidualna) oraz odniesień do współczesnego świata, głównie sytuacji politycznej i kulturowo-społecznej. W obu przypadkach, „wymowę” ciała traktowano jako rodzaj komunikacji i łącznik między światem wewnętrznym a zewnętrznym. Maurice Merleau-Ponty pisał: „ciało jest dla nas czymś więcej niż instrumentem, czy znakiem. Dla nas ciało jest formą ekspresji, wizualną formą naszych intencji”¹⁷. W katalogu wystawy *The Art of Performance* (Wenecja, 1979), jej kurator Gregory Battcock stwierdził: „zanim człowiek stał się świadomy sztuki, był świadomy siebie samego. Świadomość tej postawy była więc pierwszą sztuką. W sztuce performance sylwetka artysty jest narzędziem sztuki. Jest sztuką”¹⁸. Ta świadomość nie rozwija-

¹⁶ G. Pain pisała: „[...] nowe malarstwo bazuje na różnego rodzaju objaśnieniach i funkcjach ciała w sztuce”, zob. G. Pain, *Wound as a Sign*, „Flash Art”, 1979, no 92, s. 37.

¹⁷ M. Merleau-Ponty, cyt. za: R. Nickas, *Introduction...*, s. IX.

¹⁸ G. Battcock, *L'Art Corporel*, [w:] *The Art of Performance*, kat. wyst., Palazzo Grassi, Venice 1979.

ła się jednak w oderwaniu od tego, co działo się „na zewnątrz ciała”, w przestrzeni społeczno-kulturowej, bowiem – jak pisał Bryan S. Turner, pionier i założyciel socjologii ciała – we wszystkich epokach ciało ludzkie było „możliwością formowaną przez kulturę i realizowaną w toku ludzkich interakcji”¹⁹. Takie założenie sugerowało, że ciało, przynajmniej częściowo, znajdowało się poza możliwościami oraz doświadczeniami jednostkowego umysłu. Pozostawało plastyczne i „otwarte” na wydarzenia rozgrywające się na zewnątrz, a także na inne ciała znajdujące się w jego otoczeniu. Merleau-Ponty pisał: „ponieważ świat przylega do mego ciała jak tunika Nessosa, nie istnieje tylko dla mnie, ale dla tego wszystkiego, co pośród niego daje memu ciału znaki. Istnieje jakaś powszechność czucia i na niej opiera się nasza identyfikacja, uogólnienie mego ciała, postrzeganie innego. Postrzegam zachowania zanurzone podobnie jak ja w tym samym świecie, bo świat, który postrzegam, wlecze jeszcze za sobą moją cielesność, bo moje postrzeganie jest naciśnięciem świata na mnie”²⁰.

Jeżeli więc performance można rozumieć jako proces ujawniania siebie poprzez „bycie–ku–światu”, to jedyną formą wyrazu może być ciało. Poprzez ciało, czyli poprzez samego siebie, artysta przekazywał informację, mając pewność, że jest ona autentyczna, a koncentrując uwagę widzów na sobie, starał się możliwie dostępnymi środkami (przedmioty, gesty, słowa, materiały audio-wideo) intensyfikować przekaz²¹. W taki sposób

¹⁹ B.S. Turner, *Regulating Bodies: Essays in medical Sociology*, London 1992, s. 16.

²⁰ M. Merleau-Ponty, *Obecni w słowie*, Warszawa 1997, s. 35.

²¹ Z. Warpechowski pisał: „performance skierowany jest do wnętrza osoby wykonującej. Sztafaż zewnętrzny: kostium, rekwizyty, czynności, zachowania, ma naprowadzić i skupić naszą uwagę na to, co dzieje się we wnętrzu artysty”, zob. *Podręcznik...*, s. 145. Problem ciała artysta rozumiał w kategoriach duchowości, a nie cielesności: „w moich performance najlepiej byłoby być przezroczystym, niewidocznym, albowiem moja «osobowość», charakter ciała i ruchów, niepotrzebnie odwraca uwagę widzów od tego, co chciałbym, aby było śledzone uważnie. Kiedy to jest nieosiągalne, to muszę swoim

konstruowali swoje performance: Vito Acconci – przywołując pojęcie poezji ciała, Dennis Oppenheim – poddając swoje ciało różnego rodzaju doświadczeniom fizycznym, Laurie Anderson, której wystąpienia zawierały w sobie wątki autobiograficzne, Joan Jonas, która poprzez własne doświadczenia i działania wskazywała na problemy świata zbudowanego na stereotypach i określanego poprzez przyjęte schematy zachowań czy Carolee Schneemann, która, podobnie jak Jonas, poruszała problemy roli i funkcji kobiety-artystki. Performance jest więc działaniem, które rozgrywa się w obszarze prywatnych, czy wręcz intymnych doświadczeń każdego z artystów, służąc wyrażaniu emocji i przeżyć.

Drugą poddaną przez artystów rewizji dyscypliną była rzeźba. Pionier angielskiej sztuki performance Stuart Brisley przestał tworzyć obiekty, przenosząc swoje zainteresowanie w kierunku tworzenia form i sytuacji żywych, włączając w nie techniki i media, które wykorzystywał jako elementy performance i konieczne do jego zaistnienia²². Ten rodzaj działania bliski działaniom intuicyjnym i intencjonalnym uprawiał również Joseph Beuys, przenosząc zaangażowanie w sprawy polityczne i społeczno-kulturalne na obszar sztuki. Nickas, posługując się terminem Rolanda Barthes'a – „głośne pisanie”, określił twórczość Beuysa jako „głośne rzeźbienie”. W przypadku sztuki Brisleya i rozpoczynającej swoją twórczość w latach siedemdziesiątych, Joan Jonas można posłużyć się tym samym określeniem. Artystka studiowała rzeźbę i historię sztuki, interesowała się malarstwem, co wykorzystała później w performance'ach. Artystka pisała: „Zarzuciłam robienie rzeźb, na rzecz odkrywania

wyglądem, ruchami, zachowaniem kierować tak, aby nie być atrakcyjnym dla obserwatorów, a ciekawość ich poprowadzić w stronę akcji”, zob. Z. Warpechowski, tekst autorski, 1996, [w:] *Ciało i sztuczność*, Rocznik „Rzeźba Polska”, t. VI: 1992–1993, red. J. Berdyszak, R.K. Bochyński, Orońsko 1997, s. 30.

²² S. Brisley, *Excerpt from an Interview*, (with S. Kent), „Flash Art”, 1978, no 80, s. 57.

miejsca... To co mnie pociąga w performance to możliwość łączenia dźwięku, ruchu, obrazu; łączenia wielu różnych elementów w jeden kompletny komunikat"²³. W nieco inny sposób doświadczenia malarstwa i rzeźby wykorzystali artyści Gilbert & George, rozwijając ideę „żywych rzeźb” („living sculptures”), Jannis Kounellis („tableaux vivants”), czy Colette („sleep tableau”). Dla Vito Acconciego, performance był rodzajem przedłużenia twórczości poetyckiej. Artysta opisywał kartkę papieru jako „pole akcji”, stopniowo przenosząc „aktywność ponad jej powierzchnię”, a funkcję pisania zastąpił ruchem własnego ciała w przestrzeni²⁴. Dalsze przekształcenia nastąpiły za pośrednictwem mediów mechanicznej rejestracji. Wizerunki ciała artysty reprodukowane i przywoływane za pośrednictwem nagrań audio, slajdów, filmów i wideo stały się śladem jego obecności i działań intencjonalnych²⁵.

Od połowy lat sześćdziesiątych Robert Rauschenberg, John Cage, Nam June Paik, Charlotte Moorman oraz Michael Snow tworzyli interaktywne sytuacje, łącząc dźwięk z żywą akcją oraz projekcjami filmów, a później wideo. Multimedialność stała się dość szybko jedną z podstawowych cech performance’u, świad-

²³ J. Jonas, cyt. za: M. Rush, *New Media in Late 20th-Century Art*, London 1999, s. 42.

²⁴ Literacka i językowo-filozoficzna geneza performance’u jest zjawiskiem powszechnym. Wystarczy wspomnieć inspiracje tekstami L. Wittgensteina i S. Becketta amerykańskiego artysty B. Naumana. Pierwsze wystąpienia Z. Warpechowskiego miały charakter rozbudowanej recytacji poezji. P. Kwaśniewski, artysta młodego pokolenia, pisał: „pod pewnymi względami performance podobny jest do poezji. I ma tę samą co ona siłę. Tak, jak i w poezji, w performance nie da się opowiedzieć żadnej historii. Artysta, performer, poeta upublicznia tylko obszar myślenia, w którym akurat się znajduje. Akt performance, wiersz – to myśl skrócona do ostatecznego GESTU [...] Performance jest GESTEM na otwartym, żywym organizmie, jest GESTEM jednostkowym”, zob. P. Kwaśniewski, *128 słów o performance*, cyt. za: *WRO’ 97, Media Art Biennale*, kat., red. P. Krajewski, V. Kutlubasis-Krajewska, Wrocław 1997, s. 175.

²⁵ C. Rickey, *Vito Acconci: The Body Impolitic*, „Art in America”, 1980, nr 10, s. 118.

cząc o jego otwartej i „żywej” strukturze. Różnorodność form, ich efemeryczny charakter oraz możliwość dowolnych manipulacji w ich obszarze pozwalał na szybkie zmiany i reakcje, które artysta mógł wprowadzać równocześnie do aktualnych wydarzeń i podejmowanych tematów.

Od początku swego istnienia performance ulegał wielu przeobrażeniom. Wczesne, „introwertyczne” formy ustąpiły miejsca działaniom „spektaklowym” (ale nie w sensie teatralnym). Obok prywatnych, realizowanych w zamkniętych pomieszczeniach, pojawiły się performance wieloosobowe lub wykonywane w otwartej (miejskiej) przestrzeni. Początkowo, działania miały charakter oszczędnych, prostych wystąpień, by z czasem włączać w ich obszar dodatkowe elementy: przedmioty i gadżety oraz najnowsze technologie, w tym szczególnie ruchomy obraz – wideo oraz elementy muzyki, różnego rodzaju formy literackie czy teatralne. Fluktualna forma performance’u polegała na intuicyjnej lecz spójnej kreacji, co wynikało po części z „nowej”, niezależnej, postawy współczesnego artysty, ale i widza. Hal Foster pisał, iż artysta stał się „bardziej manipulatorem znaków, niż wytwórcą obiektów, a obserwator raczej aktywnym czytelnikiem wiadomości, niż pasywnym obserwatorem estetycznych lub konsumpcyjnych widowisk”²⁶.

Performance w Polsce

Termin performance upowszechnił się i, jak pisał Dziamski, „został wprowadzony do języka polskiej krytyki i teorii” za sprawą dwóch imprez o zasięgu międzynarodowym: *International Artists Meeting – I am* (Galeria Remont, 1978) oraz *Performance*

²⁶ H. Foster, *Subversive Signs*, [w:] *Art in Theory 1900–1990, An Antology of Changing Ideas*, ed. C. Harrison, P. Wood, Oxford/Cambridge 1992, s. 1066. Publikowany w zbiorze tekst Foster’a pochodzi z eseju wydanego w 1985 roku. Pierwotna wersja *Subversive Signs* ukazała się drukiem w „*Art in America*” w 1982 roku.

and Body (Galeria Labirynt, 1978)²⁷. Jednak już wcześniej różnorodne formy „sztuki w procesie” prezentowała m.in. lubelska galeria Labirynt, elbląska galeria EL oraz tzw. galerie autorskie, m.in. Galeria Adres w Łodzi, warszawskie: Dziekanka i Repassage czy poznańskie Akumulatory²⁸. W połowie lat siedemdziesiątych wszelkie rodzaje wystąpień, akcji czy działań były popularyzowane poprzez artystyczne zjazdy, sympozja, wystąpienia²⁹. Z ważniejszych wymienić należy IV i V Biennale Form Przestrzennych „Zjazd marzycieli” i „Kino-Laboratorium” (Galeria EL, Elbląg, 1971, 1973), „Zbliżenia Młodego Warsztatu Twórczego” (Elbląg, 1971), „Oferta 76”, (Galeria Labirynt, Lublin, 1976), „Inne Media” (Galeria Studio, Warszawa, 1978), „Nowa sztuka w poszukiwaniu wartości” (Poznań, Maximal Art, 1979).

Wszelkie przejawy „sztuki w procesie” (działania, czynności i akcje) Alicja Kępińska określiła mianem sztuki „activité”³⁰.

²⁷ G. Dziamski, *Performance – tradycje, źródła, obce i rodzime przejawy. Rozpoznanie zjawiska*, [w:] *Performance...*, s. 48.

²⁸ Na temat programu i działalności galerii, zob. Biuletyn ZPAP, 1979, nr 4; G. Dziamski, *Szkice o nowej sztuce*, Warszawa 1984, s. 118. Z artystów uprawiających „sztukę akcji”, wymienić należy: J. Kozłowskiego, J. Trelińskiego („Totalna obecność”), Z. Kulik i P. Kwieka („Sztuka Zachowań”), T. Kawiaka („Sztuka Wymiany”), J. Świdzińskiego (sztuka kontekstualna). Ten ostatni zorganizował w 1977 roku konferencję *Sztuka jako działanie w kontekście rzeczywistości* (Galeria Remont w Warszawie).

²⁹ J. Świdziński zorganizował w warszawskiej Galerii Remont (1977) konferencję *Sztuka jako działanie w kontekście rzeczywistości*, na której omawiano problem sztuki „różnych kontekstów” i „różnych grup”, zob. G. Dziamski, *Szkice o nowej sztuce*, s. 113.

³⁰ W roku 1959 w nowojorskiej Reuben Gallery, z inicjatywy A. Kaprowa miało miejsce wydarzenie zatytułowane *18 Happenings in 6 Parts*. W podtytuł artysta umieścił rodzaj definicji: *Something to take place: a happening*, „czyli coś, co się dzieje lub dzieć się, wydarzać, powinno”. Tym samym przyjęta została nazwa określająca różnego rodzaju wydarzenia, działania, co ważne, inne niż teatralne. Mnożyły się również odmiany i terminologia, zob. M.C. Pasquier, *Współczesny teatr amerykański*, Warszawa 1987, s. 38–61. W Polsce, w roku 1965 w Krakowie T. Kantor podjął działania o charakterze happeningu, nazywane cricotage’ami. Pierwszy – *Linia Podziału* miał miejsce w siedzibie Stowarzyszenia Historyków Sztuki, drugi – *List* miał miejsce dwa lata później w warszawskiej galerii Foksal, zob. *Tadeusz Kantor, Niemożliwe*, red. J. Suchan, Kraków 2000.

Sztuka ta – pisała Kępińska – „przyjmuje jako tworzywo zaprogramowany przez artystę scenariusz zachowań, gestów, działań, interwencji w zastaną rzeczywistość; polega zatem na wyzwoleniu pewnego typu energii i organizowaniu jej w ramach z góry wyznaczonego odcinka czasu”³¹. Artysta w pełni zaangażowany w akcje stawał się medium przekazującym idee. Nieco później, Kępińska zaproponowała własną definicję „performance’u” wychodząc od psycholingwistyki, która terminem „performance” oznaczała wydarzenie językowe, czyli sposoby konkretnego użycia języka. Kępińska odniosła tę definicję do sztuki pisząc: „performance – to konkretne akty użycia przez artystę zarówno własnej osoby, jak i tego, co istnieje poza nim, a co udziela impulsu jego możliwościom”³².

Spór o nazwę dla nowej sztuki podtrzymywali sami artyści, wypracowując własne definicje i terminologię. Pomimo to, za początki polskiego performance’u zwykło się uznawać „pokazy synkretyczne” Włodzimierza Borowskiego (1966) oraz „Manifestacje” Jerzego Beresia (1968). Te pierwsze „ewoluowały od zagadnień artystycznych, od sztuki rozumianej przedmiotowo, do artysty i sztuki rozumianej jako źródło świadomości, formujące postawę artysty”³³. Poprzez swoje projekty, artysta kreował – jak pisał Dziamski – „swoistą mitologię indywidualną”. Beres materializował „fakty twórcze”, wykorzystując w tym celu własne ciało, które przyjmowało funkcje „formalne, pragmatyczne i semantyczne”³⁴, posługiwał się przy tym przedmiota-

³¹ A. Kępińska, *Nowa sztuka – sztuka Polska w latach 1945–1978*, Warszawa 1981, s. 227.

³² Ibidem, s. 101.

³³ G. Dziamski, *Performance...*, s. 48–49.

³⁴ Artysta nigdy nie przyjął określenia performance, pozostając przy nazwie „Manifestacje”. Pierwsza, zatytułowana *Przepowiednia I* odbyła się w styczniu 1968 roku w galerii Foksal w Warszawie i w kilka miesięcy później została powtórzona w Krakowie w galerii Krzysztofora. Kolejna wersja, z roku 1988, została opatrzona przez artystę komentarzem «spełnia się», zob. J. Hanusek, *Jerzy Beres. Twórczość jako wyzwanie*, [w:] *Jerzy Beres. Zwidy, Wyroczenie, Oltarze, Wyzwania*, kat. wyst., red. A. Węcka, Muzeum Narodowe w Poznaniu, 1995, s. 11.

mi archetypicznymi zestawiając je z własną obecnością³⁵. Ciało (osoba artysty) stanowiło podstawowy element działania, pośrednicząc między tym co jest, co się wydarza, a tym co ukryte, nieobecne i potencjalnie możliwe, lub choćby ujawniające obecność problemu.

Mówienie o performance jest więc nieustannym szukaniem odpowiedzi na pytania, sięganiem wewnątrz samego siebie, ale i czerpaniem z wydarzeń życia codziennego. Taka postawa bliska była artystom, którzy pojmowali sztukę jako wyraz obecności w świecie, próbę manifestacji postaw oraz krytyczną rewoltę na wydarzeniach dnia codziennego. Już w roku 1935 Gertruda Stein pisała: „Każde pokolenie ma do czynienia z tym co można określić jako życie codzienne; i pisarz, malarz, czy jakikolwiek twórca nigdy nie wyprzedza swoich czasów. Jest współczesny. Nie może żyć w przeszłości, gdyż ta przeminęła. Nie może żyć w przyszłości, gdyż nikt nie wie, czym ona jest. Może żyć wyłącznie w teraźniejszości swojego codziennego życia. Stara się nadać wyraz temu, co inni wyrażają w swoim codziennym życiu”³⁶. Zrównanie sztuki i życia powróciło w dyskusjach dotyczących performance’u, uaktywnione przez artystów Fluxusu. Elisabeth Jappe uznała, iż „postawa artysty – również w życiu prywatnym – ma wiele do czynienia z jego własną sztuką”, zaznaczając, że określenie Josepha Beuysa «każdy człowiek jest artystą» odnosi się do „bycia artystą, które nie przejawia się w tworzeniu dzieł, lecz w każdym momencie zachowania się człowieka, w jego rozbudowanej świadomości”³⁷. Złożenie w jedną całość indywidualnych doświadczeń (sfera prywatna) oraz tego co dzieje się na zewnątrz (sfera publicz-

³⁵ Na początku lat siedemdziesiątych miały miejsce działania nazwane przez J. Beresia „Transfiguracje”, których celem było przenoszenie i mieszanie ze sobą rzeczy naturalnych i prostych czynności oraz przekładanie różnych sfer rzeczywistości, zob. A. Kostolowski, *Chichot czasu: Uwagi o sztuce Jerzego Beresia*, [w:] Jerzy Beres. *Zwidy, Wyroczenie, Ołtarze, Wyzwania...*, s. 21.

³⁶ G. Stein, *O powstaniu literatury*, „Literatura na Świecie”, 1979, nr 9, s. 254.

³⁷ E. Jappe, *Expanded Performance*, „Tumult”, 1994, nr 11, s. 4.

na), przy równoczesnej rezygnacji z modernistycznych zasad estetyki i wytwórczości, stało się strategią performance'u, ale i strategią sztuki współczesnej.

W myśl nowych przemian i rezygnacji z dawnych terminologii, Jerzy Bereś nie nazywał siebie rzeźbiarzem, a tym bardziej performerem³⁸; Borowski w swoich pracach dochodził zawsze do punktu granicznego, porzucając natychmiast ich dotychczasową formułę³⁹. Artur Tajber, który zaczął realizować performance (wówczas nazywane spektaklem lub działaniem) w połowie lat siedemdziesiątych, w tekście *Performance'u nie ma* (1981) pisał o niejednoznacznym stosunku do tego określenia: „nigdy nie zdecydowałem się na ograniczenie własnej pracy do formy performance. Nigdy też nie pogodziłem się etykietą performerera, pomimo, że od czasu do czasu – do dzisiaj – realizuję pokazy, które bez zbytnich oporów nazywam performance. Ta swoista ambiwalencja jest przede wszystkim wynikiem przekonania, że o sensie, wadze i wartości pracy nie decyduje rodzaj formy czy dyscypliny, lecz adekwatność formy do intencji wypowiedzi, jej wewnętrzna struktura i logika”⁴⁰. W tym samym tekście artysta pisał o performance jako o „akcie zde-terminowanej intuicji niemożliwej do zaplanowania i odczytania”, i dalej: „performance jest pokazem, manifestacją siebie samego, jest też «stanem ducha», emocją; czyli pełni funkcję lub jest zaklęciem, świadectwem”⁴¹.

Twórczość wymienionych artystów, jakkolwiek różna, posiada jednak punkty wspólne, m.in. postrzeganie sztuki jako proce-

³⁸ J. Bereś, *Nie jestem rzeźbiarzem*, opr. A. Lisowski, „Odra”, 1978, nr 11, s. 49.

³⁹ Tym należy tłumaczyć nieobecność artysty podczas „antyhappeningu” *Fubki Tarb* (1968), zob. J. Ludwiński, *Reportaż z „antyhappeningu”*, [w:] *Sztuka otwarta. Parateatr. Kreacje plastyczne, teatralizowany rytuał*, (cz. I) red. E. Dawidejt-Jastrzębska, wstęp B. Litwiniec, Wrocław 1980, s. 80. W zbiorze znajduje się również tekst W. Borowskiego *Fubki Tarb* (1968).

⁴⁰ A. Tajber, *Orient-Akcja. Sztuka działania i sztuka pamięci. Strategie. Teksty zebrane*, Kraków 1995, s. 15.

⁴¹ *Ibidem*, s. 16.

su, w którym wszystko ulega przekształceniom, a działania (żywe formy) ujawniają to co nie zawsze odkryte, ale obecne. Performance jest więc rodzajem indywidualnej działalności (mitologia indywidualna), w której artysta jako uczestnik wydarzeń codziennych, jest zarówno ich odbiorcą, jak i interpretatorem. Bezstylowość, anty-estetyka, a raczej brak pojęcia estetyki oraz wolność (dowolność) wyboru środków i form, równoważona przez coś, co możemy nazwać „osobistą odpowiedzialnością za czyny”, stanowią bazę, na której powstaje performance. To, w jaki sposób i jakimi środkami działania te były realizowane, zależne było od indywidualnych poszukiwań i potrzeb artystów. Zawsze jednak obszar sztuki łączył się mocno z obszarem życia tworząc nierozzerwalną sieć przyczyn i skutków.

Przytaczając kilka przykładów, nie sposób pominąć w nich Krzysztofa Zarębskiego, który o swojej działalności artystycznej pisał: „są to spektakle ujawniające relacje doznań, dotyku, barwy, dźwięku”. Artysta określał je mianem „stref kontaktu”, które służyć miały poznawaniu własnych emocji oraz odnajdywaniu nowej wrażliwości w obszarze sztuki. Celem tych działań było „porozumienie się, kontaktowanie się z innymi, tworzenie znaków i sytuacji”⁴². Z kolei Ewa Partum od początku lat siedemdziesiątych realizowała konceptualne akcje *Obszar na licencji poetyckiej* oraz realizacje w ramach *Poezji wizualnej (Poezji aktywnej)* i, nieco później, cykl wystąpień opatrzonych wspólnym hasłem *Mój problem jest problemem kobiety* (od 1979)⁴³. W tych ostatnich, wykorzystując własne ciało, artystka komentowała obraz kobiety-artystki jako nosicielki wartości męskiego świata – piękna, wdzięku, elegancji. Atakowała mę-

⁴² K. Zarębski, *Nowa wrażliwość*, [w:] *Sztuka otwarta...*, s. 30. Teksty ze zbioru pochodzą z roku 1977 i 1979. Zarębski pisał: „Interesują mnie sfery kontaktu, proste i najbardziej skomplikowane, np. fizyczne, psychiczne, bezpośrednie, pośrednie, naturalne, sztuczne. Obserwuję, jak ludzie i przedmioty nadają, odbierają i transmitują sygnały”, *ibidem*, s. 32.

⁴³ O filmach E. Partum, zob. M. Jankowska, *Film artystów*, Toruń 2002, s. 140.

ski punkt widzenia i patriarchalną kulturę, która, według ustalonych zasad, miała nadawać sens jej życiu, jeszcze bardziej uzależniając ją od mężczyzn. Krytyce poddała artystka instytucję małżeństwa, romantyczność, urodę itp⁴⁴. O sztuce pisała, iż powstaje w oparciu o osobowość artysty, „z życia, jak i ze śladów życia swojego i innych [artysta] stwarza hipotetyczny obraz sztuki. W myśleniu o rzeczywistości, poglądach, gestach, sposobie adaptacji w rzeczywistości, wszystkim co go stanowi – tworzy siebie”⁴⁵. Sztukę traktowała jako „jedyną rzeczywistość życia artysty”, który prowadzi z nią (rzeczywistością) ciągłą walkę, szukając jego zaprzeczenia oraz przeciwstawiając „nieustannie proces biologiczny świadomości swojego istnienia, tworząc znaki świadczące o poszczególnych etapach tego związku”⁴⁶. W tym kontekście działania spełniały postulaty sztuki żywej, otwartej i szukającej ciągle nowych rozwiązań prowadzących do poznania i komunikacji.

Wideo performance w Polsce

Wideo jako narzędzie podległe jest człowiekowi, jako medium stanowi zarazem źródło inspiracji i analizy. Może być obserwatorem, ale i samo może zostać poddane obserwacji. Jest tym, co zbiera oraz przetwarza informacje, przekazując je dalej. Za pośrednictwem obrazów wideo, artysta intensyfikuje wła-

⁴⁴ G. Dziamski pisał o artystce: „Działalność Ewy Partum pozostała czymś egzotycznym w pejzażu polskiej sztuki końca lat siedemdziesiątych, a reprezentowana przez nią postawa czymś wyjątkowym, narażającym artystkę na niewybredne żarty, szykany, grubiański śmiech, tak w środowisku artystycznym, jak i poza nim”, zob. G. Dziamski, *Sztuka feministyczna (II)*, „Miesięcznik Literacki”, 1988, nr 4, s. 88–89.

⁴⁵ E. Partum, *Made by me – nieprzekazywalność przekazu*, [w:] *Nowa sztuka w poszukiwaniu wartości*, red. G. Dziamski, Zbiór tekstów zaprezentowanych podczas sympozjum, Galeria Maximal w Poznaniu (1979), Poznań–Warszawa, 1980, s. 53.

⁴⁶ Ibidem, s. 54.

sne odczucia i przeżycia, prezentując je w sposób równoczesny do tego, co się wydarza. Wideo performance jest więc rodzajem podwójnej (lub wielokrotnej) obecności artysty i odbiorcy w wielu przestrzeniach i czasach; istnieje jako siatka referencji ulokowanych w różnych formach, mediach i miejscach. Kamera wideo może pełnić rolę „innego”, stanowiąc substytut publiczności, świadka aktów twórczych, które wydarzają się w „izolowanych miejscach”⁴⁷ (performance dokamerowy). W innych przypadkach, odtwarzany materiał wideo lub rejestrująca kamera uczestniczą w performance wykonywanym przed publicznością. W obu rolach, zarówno świadka, jak i uczestnika zdarzenia, wideo działa na zasadzie szkła powiększającego, za pomocą którego dokonywane są konieczne zbliżenia: sytuacji, gestów, znaków po to, by przywołać je ponownie podczas „dziania się” performance’u. Jolanta Ciesielska pisała: „zarówno wideo, jak i performance mogą egzystować osobno. Jednak właściwości tych obu mediów sprawiają, iż ulegają sobie wzajemnie, budując w koegzystencji nową jakość”⁴⁸. W tym układzie Ciesielska określiła wideo jako „narzędzie poznania i samoobserwacji, specyficzny gatunek nowoczesnego autoportretu, czy kreowanej biografii artystycznej”⁴⁹.

W Polsce wideo performance rozpoczął się wraz z pojawieniem się sprzętu wideo. W końcu lat siedemdziesiątych były to raczej pojedyncze eksperymenty z nowym urządzeniem, polegające na sprawdzaniu jego możliwości lub intuicyjnym wciąganiu medium w przestrzeń działania. Tomasz Kawiak posługiwał się sprzętem wideo realizując założenia „Troc-Artu”. Odtwarzany na monitorze obraz obecny był podczas występów

⁴⁷ Ta izolacja była ważna dla B. Naumana (*Neon Templates of the Left Hand of My Body Taken at Ten Inch Intervals*, 1966, *From Hand to Mouth*, 1967) i V. Acconciego (*Correction*, 1970, *Centers*, 1971), którzy realizowali swoje performance w zamkniętych studiach. M. Rush nazywa te działania „prywatnymi performance” lub „*Studio performance*”, zob. M. Rush, *New Media...*, s. 47–53.

⁴⁸ J. Ciesielska, *VideoPerformance*, „*Oko i Ucho*”, 1989, nr 3, s. 14.

⁴⁹ *Ibidem*, s. 15.

Ewy Partum w ramach akcji *Kobiety małżeństwo jest przeciwko Wam* (Galeria O.N. Poznań, 1980; Galeria Labirynt, Lublin 1981), pojawiał się również w czasie działań Laboratorium Techniki Prezentacyjnych *Eskalacja przekazu* (Galeria Studio, Warszawa, 1977), podczas akcji-koncertów Grzegorza i Krzysztofa Zgrai oraz Grupy Pracownia (Galeria Dziekanka, Warszawa, 1981). We wszystkich przypadkach użycie medium wynikało z chęci eksperymentowania z rzeczywistością poprzez tworzenie jej elektronicznych duplikatów, co służyć miało weryfikacji ludzkich zmysłów oraz poszerzaniu pola świadomości wzrokowej i mentalnej odbiorców.

Wojciech Bruszewski używał sprzętu wideo jako narzędzia, dzięki któremu poznawał rzeczywistość generowaną przez to medium oraz urządzenia służącego notacji i analizie zachowań podczas działań dokamerowych. W drugiej połowie lat siedemdziesiątych w Galerii Dziekanka Bruszewski zrealizował działanie, włączając w nie publiczność. Performance polegał na budowaniu relacji między sytuacją odbywającą się w czasie rzeczywistym i tą zarejestrowaną przez kamerę wideo. Podczas wystąpienia, na scenie umieszczony był telewizor, natomiast kamera rejestrowała performerera oraz fragment telewizora. Obraz sytuacji transmitowano do innego pokoju, w którym druga kamera rejestrowała kolejnych uczestników performance'u zaproszonych do udziału (m.in. Janusz Bałdyga, Wojciech Krukowski). Ten obraz był z kolei przekazywany na monitor ustawiony w sali. Nastąpiło skrzyżowanie przekazów elektronicznych, po to aby osoba znajdującą się na zapleczu mogła oglądać na monitorze to, co robi osoba znajdującą się na sali. Wykonywane przez nią proste czynności opisywała osoba znajdującą się na zapleczu (jako pierwszy był Bruszewski). Kolejny widz z sali odtwarzał czynność według nagrania audio. W tym czasie trzecia osoba oglądała na zapleczu obraz z sali, starając się opisać to co widzi na ekranie, a jej wizerunek kamera transmitowała na monitor znajdujący się na sali itd. Obraz elektroniczny był transmitowany równocześnie z wykonywanymi czyn-

nościami. Pierwszą i ostatnią osobą, która brała udział w działaniu był Bruszewski, który stwierdził, że po godzinnej akcji „powtarzania gestów” za pośrednictwem transmisji i zapisów audio, końcowy zapis i gest nie pokrywał się z sytuacją wyjściową. Zasada „głuchego telefonu” oraz podwajanie i nakładanie na siebie obrazów posłużyło analizie rzeczywistości poprzez jej medialne odwzorowanie dowodząc, że po kolejnym ich zapętleniu obie rzeczywistości: medialna i realna różnią się od siebie, zachowując przy tym autonomiczne struktury. Podobną zasadę „obrazu w obrazie” – rodzaj strategii nawarstwień, artysta wykorzystywał również przy realizacjach prac wideo.

Specyficzną formę wideo performance lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych stanowiły akcje „dokamerowe”, które miały miejsce w prywatnych, zamkniętych pomieszczeniach izolujących artystę od świata zewnętrznego, co umożliwiała im m.in. bezpośredni i nieskrępowany dialog z samym sobą. Założeniem było jednak publiczne odtwarzanie zapisu, a tym samym upublicznienie przekazu. Taki charakter miało działanie Wojciecha Bruszewskiego zrealizowane w roku 1977⁵⁰. *Taśmy amerykańskie* polegały na zapisie intuicyjnych i spontanicznych zachowań artysty rejestrowanych kamerą wideo w zamkniętym studio. Bruszewski wspominał: „Był to rodzaj prywatnych doświadczeń z samym sobą. Taśmy amerykańskie nazwałem w ten sposób, bo uważałem, że Amerykanie wszystko co robią, robią przez pokazywanie samych siebie („naga dusza”). Próbowałem to na sobie przećwiczyć”⁵¹. Kamera wideo służyła więc podwajaniu, lub inaczej – „stawianiu się widzialnym” poprzez swój własny wizerunek. Struktura wizualna *Taśm Amerykańskich* była bardzo prosta: pozbawiony montażu godzinny zapis prostych, codziennych czynności wykonywanych przez artystę.

⁵⁰ W roku 1979 Bruszewski zrealizował *Sternmusik* – wideo performance z użyciem kamery akustycznej.

⁵¹ Cyt. z wywiadu przeprowadzonego przez M.J. w kwietniu 2002 roku. *Taśmy amerykańskie* uległy zniszczeniu.

Osoba artysty była w tym układzie zarówno podmiotem, jak i przedmiotem rejestracji⁵².

Szczególny rodzaj dokamerowych akcji prowokowali członkowie Łodzi Kaliskiej. Realizacja Marka Janiaka, *Ćwiczenia wyzwalające* (1987), przy której współpracował Zbigniew Libera czy Adama Rzepeckiego, *Romeo i Julia* oraz *Cóż arystokracie po małym fiacie?*, to kontynuacja wcześniejszych doświadczeń artystów z filmem. Scenariusze meta-fabularnych realizacji wideo powstały w oparciu o absurdalno-ironiczne i dadaistyczne żarty i gesty. Podobnie jak akcje, interwencje i działania artystyczne grupy, zapisy filmowe i wideo były rodzajem „antyplastycznej” i „antyesetycznej” manifestacji nonkonformistycznej postawy artystów „Kultury Zrzuty”⁵³.

Przykładem połączenia zainteresowań techniką wideo z działaniem na „żywo” jest twórczość Józefa Robakowskiego. Kamera wideo była dla artysty „sprzętem codziennego użytku”, który traktował jako „narzędzie do obserwowania samego siebie, ludzi, różnych reakcji, zmian, które zachodzą w człowieku, w jego wyglądzie, w całej strukturze życia”⁵⁴. Po etapie poszu-

⁵² Działania typu „performance do kamery” R. Krauss uznała za przejaw specyficznej formy „narcyzmu”. W układzie artysta – kamera, urządzenie techniczne służyło jako medium samoobserwacji. Krauss pisała o „samozamknięciu”, które sprawia, że ciało i psychika stają się otoczeniem dla siebie, odcięty od wszystkiego, co na zewnątrz. Zob. R. Krauss, *Video: The esthetics of Narcissism*, [w:] *Video Culture, A critical Investigation*, New York 1986, s. 179.

⁵³ Akcje „Kultury Zrzuty” z końca lat osiemdziesiątych były dokumentowane m.in. przez Z. Liberę. Zapis zbiorowego wideo performance z udziałem artystów kręgu „Strychu” i „Kultury Zrzuty” zrealizował również J. Robakowski (*Maszyny drzące, kominy dymiące*, 1986). Drugą, przemontowaną wersją tej pracy jest *Party mit Lutostawski*. Część materiałów, m.in. kopie filmów z cyklu *Movie of Łódź Kaliska*, znajdują się w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie.

⁵⁴ J. Robakowski, cyt. z wywiadu T. Samosionka, [w:] *Teksty Interwencyjne 1970–1995*, red. J. Robakowski, Galeria Moje Archiwum w Koszalinie, 1995, s. 116. W innym miejscu Robakowski mówił: „Był to sposób na zapamiętywanie samego siebie, na zapisywanie swojej mentalności, swoich gestów, kaprysów, natężeń psychicznych, które zjawiały się wraz z «rzeczywistością».

kiwań analitycznych i realizacjach tzw. „Kina Własnego”⁵⁵, Robakowski rozpoczął eksplorację nowych zagadnień, których struktura wynikała ze zderzenia „biologiczności” artysty z możliwościami nowego sprzętu (wideo). Zapisy „mechaniczno-biologiczne” służyły nie tylko rejestrowaniu rzeczywistości, ale również obserwacji biologicznych i fizycznych możliwości człowieka w kontekście medium. Celem „video-kreacji” Robakowskiego było „łapanie i analizowanie rzeczywistości”, również „tej mentalnej”, obie bowiem stanowiły tworzywo sztuki⁵⁶.

W roku 1987 powstało wideo *Pieśń nastrojów*, krótki, wizualny komentarz do nastroju człowieka. Artysta utrwalił na taśmie zarys swojej postaci na tle otwartego okna. Jedyną czynność, którą wykonywał to wystukiwanie palcem rytmu w takt nuconej melodii; po kilku minutach wstał, zamknął okno i odszedł. Posługując się terminologią Calvina Prylucka, stworzony przez artystę rodzaj obrazu nazwać by można „obrazem indeksalnym”, bowiem źródłem znaczenia nie jest w nim samo przedstawienie, lecz jego związek z przedstawianym przedmiotem⁵⁷, w tym przypadku z osobą i jego określonym nastrojem. Punktem odniesienia zapisów wideo Robakowskiego był zawsze człowiek, przeważnie sam artysta⁵⁸, który pozostawał anonimowy,

Powstał notatnik zmian w mojej mentalności, w mojej ekspresji biologicznej”, zob. J. Robakowski, wywiad D. Ćwirko-Godyckiej, *Być z Józefem Robakowskim*, [w:] *Teksty Interwencyjne 1970–1995...*, s. 128.

⁵⁵ J. Robakowski pisał o „Kinie Własnym”, iż: „realizuje się wtedy, gdy nic się nie udaje. Już przez swoje istnienie jest faktem, mimo, że faktów z życia nie musi dotyczyć. Nie znaczy to, że zajmuje się rejestracją natury, ma ją bowiem wliczoną w swój sens istnienia. Posiada więc wszelkie możliwości bycia kinem nadal, ale Kinem Własnym – czyli bezpośrednią projekcją myśli filmującego. Zwolnione od wszystkich mód i prawideł estetycznych oraz ustalonych kodyfikacji językowych staje blisko życia filmującego”, zob. J. Robakowski, *Sztuka poszukiwania decyzji. Dekada 1980–1990*, Galeria Moje Archiwum w Koszalinie, 1990, s. 4.

⁵⁶ *Impulsy Foto-Świata. Józef Robakowski*, kat. wyst., Międzynarodowe Centrum Sztuki w Poznaniu, 1997.

⁵⁷ C. Pryluck, *Źródła znaczenia w filmie i telewizji*, Warszawa 1988, s. 80.

⁵⁸ Prace z cyklu *Dedykacje* posiadają konkretnego adresata, chociaż nadawcą informacji pozostaje Robakowski.

choć intencjonalnie obecny poprzez fakt rejestracji, głos czy widoczne w obiektywie gesty. Ukrycie stanowiło element prowadzonej przez artystę strategii manipulacji. Jako przykłady takiego działania wymienić należy m.in. prace: *Twarz TV* (1977), *Etiuda wizualno – dźwiękowa, Bliżej – Dalej, Taniec dla Ewy Z.* z cyklu „Dedykacje” (1985), *Taniec w altanie* (1989), *Ból mojej nogi* (1990)⁵⁹ z serii „Vital Video”. W kolejnych realizacjach Robakowski rozpoczął powolny proces ujawniania tego, co dotąd w jego pracach wideo było najczęściej skrywane – własnej twarzy. Prace *Moje Videomasochizmy II* (1990), *1,2,3,4* (1993), *Jadziu, odbierz telefon* (1992/93) czy *Jabłko* (1994) ukazują twarz artysty: w grymasie bólu (groteskowo-ironiczny komentarz), we fragmentach (synchronizacja obrazu i dźwięku), poddawaną codziennym zabiegom pielęgnacyjnym oraz podczas jedzenia („filozofia codzienności”).

Doświadczenie i odkrywanie za pomocą kamery tego co ukryte oraz kreowanie sytuacji bezpośrednio przed nią może być, jak w przypadku prac Bruszewskiego i Robakowskiego, spowodowane „przyjazną” postawą względem medium. Wideo w „naturalny” sposób zostało zespolone z ich biologicznością i fizycznością, a przez to wprowadzone w obszar życia codziennego⁶⁰.

⁵⁹ Artysta mówił: „Robiłem filmy, które zapisują moje możliwości fizyczne, np. *Taniec dla Ewy Z.* Dzisiaj pewnie już bym nie mógł tak żywo zatańczyć. Zrobiłem wiele takich krótkich filmów, gdy zauważam jakiś najmniejszy wyrazisty odruch, łapię za kamerę i zapisuję”, zob. wywiad D. Ćwirko-Goździckiej, *Być z Józefem Robakowskim...*, s. 128.

⁶⁰ Dla W. Bruszewskiego zainteresowanie maszyną – aparatem fotograficznym, kamerą filmową i wideo – wynikało z fascynacji analogiami ich budowy i funkcji z okiem ludzkim. Artysta zajmował się porównywaniem „pewnych” obrazów, które powstają w naszym mózgu, i „pewnych” obrazów, które powstają na taśmie światłoczułej czy magnetycznej, zob. wywiad w aneksie pracy, s. 214. J. Robakowski mówił o badaniach nad relacją własnego organizmu psycho-fizycznego do urządzeń, którymi dokonywał zapisy mechaniczne, co w efekcie przyniosło przekonanie – jak pisał artysta – „o kapitalnym znaczeniu wynalazków technicznych, bowiem umożliwiają one przeniesienie moich stanów psycho-fizycznych, temperamentu i świadomości na taśmę” (fragment z tekstu *Zapisy mechaniczno-biologiczne*). Zafascynowanie maszyną (medium)

Takie rozumienie wideo pozwoliło artystom na dowolne włączanie go w obszar dziania się innych dyscyplin sztuki, których efemeryczny charakter potrzebował np. „dokumentalnej” rejestracji. Potrzeba rejestracji, jak pisał Lech Lechowicz w katalogu wystawy „Video, Instalacja, Performance” przygotowanym z okazji wystaw w Muzeum Sztuki w Łodzi i Muzeum Narodowym w Poznaniu (1994), „wykształciła pewien typ prac, rodzaj artystycznego dokumentu, noszącego jednocześnie cechy autonomicznego dzieła. Z czasem pojawiły się działania skierowane z założenia ku medium, a przez media do odbiorcy. Niekiedy sens istnienia dzieła uzasadniała jedynie jego rejestracja medialna. W zależności od stopnia autonomicznej ingerencji medium w dzieło – mogło ono być środkiem rejestracji lub narzędziem kreacji”⁶¹. W wielu przypadkach obie te funkcje łączyły się w jeden kompletny zapis (dzieło) na taśmie. Taki charakter miały prace wideo Zygmunta Rytki *Obiekty chwilowe* (1987), *Obiekty chwilowe – projekt rozpadu* (1987), *Ciągłość nieskończoności* (1988), Witosława Czerwonki *Kilimandżaro* (1992), Anny Janczyszyn *W miasto* (1993), Wojciecha Zamiary *Nie wiem* (1993). Punktem wyjścia dla wszystkich tych prac była osoba artysty oraz wykonywane przez nią działania. Widz miał świadomość, iż sytuacja, którą ogląda na ekranie została nagrana wcześniej, bez jego uczestnictwa. Zmieniało to jego rolę potencjalnego świadka wydarzenia w rolę odbiorcy przekazu ukrytego w elektronicznym obrazie. Oglądając, widz stawał się równocześnie podglądającym, poprzez fakt, że materiał zrealizowano w innej (najczęściej niedostępnej) przestrzeni. W wideo performance artysta przedstawiał widzom obraz siebie i tego

oraz wizja symbiozy maszyny i człowieka jest tematem innego tekstu – *Video Naturalne* (1991), [oba w:] *Józef Robakowski, Przestrzeń Energii Kinetycznej. Fotografie – filmy – videoobiekty – obrazy – instalacje*, kat. wyst., red. R.W. Kluszczyński, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie (b.r.w), s. 19.

⁶¹ L. Lechowicz, *Od rejestracji do kreacji. Video w sztuce aktualnej*, [w:] *Video, Instalacja, Performance*, kat. wyst., red. E. Hornowska, L. Lechowicz, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Muzeum Sztuki w Łodzi, 1994, s.12.

co się wydarzyło; taśma wideo była w tym układzie raczej procesem (podobnie jak sam performance) niż obiektem, za który może uchodzić praca zrealizowana techniką wideo (taśma).

Koniec lat osiemdziesiątych i lata dziewięćdziesiąte przyniosły zupełnie nowy typ performance'u, który bazował na współistnieniu obrazów elektronicznych i żywej akcji. Oba elementy, integralnie połączone, zachowywały autonomiczną strukturę. Inaczej niż w przypadku realizacji dokamerowych, artyści, realizując obraz wideo, korzystali z możliwości montażu, efektów specjalnych, obróbki dźwięku. Nagrany obraz mógł być prezentowany na niezależnych monitorach lub, stanowiąc część wideo instalacji, towarzyszył akcji. Czas i przestrzeń obrazów elektronicznych traciły lub nabierały nowych znaczeń wobec rozgrywającej się przed publicznością sytuacji. Obecność artysty w działaniu bezpośrednim realizowana była w układzie: artysta – obraz wideo – widz. Dominantę w tym układzie stanowił zawsze artysta – jego kondycja psycho-fizyczna wraz z zespołem uwarunkowań zewnętrznych. Obraz mógł stanowić dopełnienie tego zbioru; był rodzajem wzmocnienia intencjonalności faktu artystycznego, szczególnie wówczas, kiedy na ekranie pojawiał się duplikat artysty lub powtórzenie sytuacji dziejącej się w czasie realnym.

Znaczenie tego gestu być może uda się wytłumaczyć posługując się teorią dotyczącą filmu. Walter Benjamin twierdził, iż „film wzbogacił obszar naszej percepcji metodami, które można wyjaśnić odwołując się do metod Freuda”⁶². Dzięki rejestracji – utrwaleniu na taśmie, możliwe było wydobywanie ukrytych szczegółów oraz dokładniejsza analiza sytuacji. Dzięki zbliżeniom i zwolnieniom przestrzeń rozrosła się, a ruch został rozciągnięty, co przyczyniło się do pogłębienia percepcji wzrokowej i słuchowej. Benjamin pisał: „Niewątpliwie inny świat

⁶² W. Benjamin, *Dzieło sztuki w epoce możliwości jego technicznych reprodukcji*, [w:] *Estetyka i film*, red. A. Helman, Warszawa 1972, s.167. Tekst oryginalny: *Das Kunstwerk in Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936).

otwiera się przed kamerą niż przed nagim okiem. Inny przede wszystkim dlatego, że na miejsce przestrzeni penetrowanej przez świadomość człowieka wchodzi przestrzeń penetrowana bez udziału świadomości". Przypisując kamerze filmowej rolę pomocniczą, filozof pisał: „Kamera wtajemnicza nas w pozostające poza świadomością zjawiska optyczne tak, jak psychoanaliza w podświadome popędy”⁶³. Technika wideo zaadaptowana dla celów sztuki, zgoła trzydzieści lat po napisaniu tekstu *Dzieło sztuki w epoce możliwości jego technicznej reprodukcji*, posiadała pewne analogiczne odniesienia, m.in. w sposobie traktowania i pojmowania techniki jako narzędzia rejestracji, ale i strategii odkrywania. W pojęciu Heideggerowskim, odkrywanie jest tym, co określa technikę (instrumentum), natomiast sposobami odkrywania są: udostępnianie, przekształcanie, magazynowanie, rozdzielanie, przemienianie⁶⁴. Filozof, bazując na greckim słowie τέχνη (techne), tłumaczył je również w znaczeniu odkrywania. Do obszaru znaczeniowego τέχνη zaliczono niegdyś również sztukę, jednak Heidegger jej korzeni nie upatrywał w tym, co artystyczne czy dostarczające estetycznych wrażeń, lecz w istocie odkrywania i wydobywania na jaw sensów i znaczeń⁶⁵. Takie rozumienie sztuki pokrywa się w pewnym sensie z ontologią wideo, które dzięki swoim technicznym możliwościom pobiera z rzeczywistości obrazy, kolekcjonuje je, a następnie przetwarza i ponownie odkrywa. W tym sensie Benjaminowskie „wtajemniczenie” poprzez film odnosić się może również do wideo. Pamiętać jednak należy, że użycie tego medium w obszarze dziania się performance’u uzasadniane było indywidualnymi odczuciami artystów.

⁶³ Ibidem, s. 169.

⁶⁴ M. Heidegger, pytając o technikę (instrumentum) stwierdził, że jest ona „sposobem odkrywania. Kiedy dajemy na to baczenie, dla istoty techniki staje przed nami otworem całkiem inna dziedzina. Jest to dziedzina odkrywania, tzn. prawdziwości (Wahr-heit)”, zob. M. Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć, Eseje wybrane*, opr. K. Michalski, Warszawa 1977, s. 231.

⁶⁵ Ibidem, s. 254.

Dla Izabelli Gustowskiej technika wideo w sensie technicznym jest narzędziem magicznym. Dzięki niemu artystka notowała ulotne chwile, mogła zatrzymać czas, ale i sprawić, by został on przywrócony pamięci. Podobnie jak w grafice, obiektach i wideo instalacjach, tak i w performance'ach Gustowska wykorzystywała motyw dwuznacznej obecności, odbicia i zatrzymania.

Pierwszy wideo performance Gustowska zrealizowała w roku 1985 roku pod nazwą *Portret wielokrotny* (Galeria Akumulatory II w Poznaniu). Artystka pisała o nim, że zmusił ją „do wielkiej odwagi mówienia wprost”⁶⁶. Struktura performance'u została zbudowana na tekstach Sylwi Plath, Ingebor Bachman i tekście Gustowskiej. Wizerunek artystki został zwielokrotniony przez trzy monitory, na których pojawiły się jej wcześniejsze nagrania i rejestrowany na żywo obraz. Poprzez własną obecność, Gustowska zdawała się prowadzić dialog z „wirtualnymi rozmówczyniami” – samą sobą, wypowiadającą teksty zmarłych pisarek. Wymieszanie wizerunków elektronicznych – dubletów zapisanych na taśmie, z artystką oraz krzyżowanie się nagranych tekstów wypowiedzianych przez każdą z postaci, to rodzaj strategii nawarstwień, polegającej na ukrywaniu, a jednocześnie czynieniu widocznym. Gustowska pisała: „ukrywam w tych wymieszanych tekstach prawdy, o których boję się powiedzieć, że są moje własne. Rzykuję balansowanie na granicy cudzego i własnego życia, zyskując coraz większą odwagę”⁶⁷.

Podobne odczucia pojawiały się w momencie obcowania z własnym wizerunkiem na ekranie. Monitor spełniał w tym układzie rolę lustra (powierzchni wody), dzięki któremu możliwe było oglądanie samej siebie. W przypadku *Portretu wielokrotnego*, odbicia (obrazy elektroniczne) nie służyły jednak uświadomieniu sobie własnej odrębności cielesnej i, pośrednio, psychicznej, ale były sposobem wejrzenia we własne wnę-

⁶⁶ Z. Gustowska, *Kilka słów o ...*, [w:] *Izabella Gustowska, Sny*, kat. wyst., Galeria Miejska Arsenał w Poznaniu, 1994, Państwowa Galeria Sztuki w Sopotie, Galeria Arsenał w Białymstoku (b.n.s.).

⁶⁷ *Ibidem*.

trze; zmierzania się z podświadomością, aby następnie umożliwić wyrzucenie na zewnątrz, ujawnienie tego co skrywane i niedostępne na co dzień. „Magiczne” przechodzenie od własnych tekstów do cudzych oraz zwielokrotnienie wizerunku (elektroniczne „alter ego” artystki) było – jak pisał Dziamski – „przechodzeniem od innych światów do własnego świata, by poprzez ten stan służący kolekcjonowaniu spostrzeżeń i odczuć budować portret pełniejszy od jednostkowego”⁶⁸. Galeria, w której odbywał się wideo performance, za sprawą monitorów, kamery wideo, systemu nagłaśniającego, kabli przybrała wygląd studia telewizyjnego. Technologiczne „unerwienie” nie zostało ukryte (podobnie w wideo instalacjach), przypominając o dokonywanej symulacji, o fakcie wplatania w rzeczywistość obrazów medialnych. Dwuznaczność kreowanych sytuacji Gustowska komentowała stawiając pytanie: „Gdzie istnieje ten portret rzeczywisty, który wielokrotnie się przeobraża, aż trudno w pewnym momencie powiedzieć, który człowiek i kiedy jest prawdziwy. Czasami może on wcielić się w kogoś zupełnie innego, czasami po prostu najprawdziwsza jest jego obecność w danej chwili; po prostu fizycznie w galerii”⁶⁹.

Fizyczna obecność artystki podczas wystąpień miała zawsze znaczenie podstawowe, chociaż wykonywane przez nią gesty były najczęściej oszczędne, prawie niezauważalne. Stawała się ona zarówno podmiotem, jak i obserwatorem przygotowanych wcześniej nagrań wideo. Jej interwencje, działania „w miejscu”, sprowadzały się do dyskretnego zawłaszczania przestrzeni, w której zawsze znajdowały się monitory, często instalacje, obiekty lub inne postaci, jak w przypadku wideo performance’u *Chwila II* (1990), w którym pojawienie się małej dziewczynki było metaforycznym powrotem do dzieciństwa. Również

⁶⁸ G. Dziamski, *Niezauważalna dwoistość istnienia. O twórczości Izabelli Gustowskiej*, „Sztuka”, 1989, nr 1, s. 8.

⁶⁹ I. Gustowska, Wywiad przeprowadzony podczas Międzynarodowego Seminarium Sztuki, Warszawa 1989, maszynopis w dziale dokumentacji Centrum Sztuki Współczesnej, Zamek Ujazdowski w Warszawie.

zapisy wideo odnosiły się do przeszłych wydarzeń, przywołując chwile, które minęły lub nigdy nie miały miejsca. Dziamski opisywał prace Gustowskiej w kontekście snu, a nawet symulacji snu: „Ta sama sekwencja zdarzeń, powtarzająca się bez końca na kilku monitorach, przypomina repetytywną strukturę snu; zmieniający się kolor szyby przesłaniającej ekrany nadaje tym samym obrazom odmienną tonację uczuciową, a drobne przesunięcia w odtwarzaniu taśmy na poszczególnych monitorach wywołują, dobrze znane z sennych doświadczeń, uczucie rozpoznawania czegoś znajomego, już wcześniej wdzianego, bliskiego, a nawet nieznanego”⁷⁰. Motywy obrazów powtarzały się, powracając w instalacjach wideo, obiektach, wideo performance’ach. Przestrzeni simulakrum tworzonej przez Gustowską nie należy jednak rozumieć w kategoriach Baudrillardowskiego zatracania się w medialnych substytutach rzeczywistości, bowiem – jak mówiła artystka – pozostało jeszcze zakodowane poczucie obecności wartości intelektualnych, a także ironii i absurdu. Gustowską od dawna bardziej interesowały obrazy rzeczywistości niż sama rzeczywistość; jak mówiła: „to co jest po drugiej stronie lustra”. O performance Gustowska pisała: „To próba szukania jeszcze czegoś innego. Te wszystkie moje zapisy czy w tak zwanym malarstwie, czy w tak zwanej grafice kończą się na momencie przekazania „wizerunków”. Ale są sprawy, których nie można zmieścić w wizerunkach. Myślę, że to mieści się w szczególnych momentach życia: eksplozji namiętności, której nie można zmieścić w obrazie”⁷¹. Doświadczenie performance’u stało się dla artystki rodzajem „prywatnego, rozliczenia z jakimś odcinkiem życia”, w którym zadane zostały pytania o to, „co jest prawdziwe, co jest fałszywe, co się zdarzyło, co może się wydarzyć”⁷².

⁷⁰ G. Dziamski, *Co mówią sny*, [w:] *Izabella Gustowska. Sny*, kat. wyst. red. I. Makówka, J. Górski, A. Józwiak, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, 1994.

⁷¹ I. Gustowska, cyt. z wywiadu W. Wierzchowskiej, *Gra z rzeczywistością. Izabella Gustowska*, [w:] *Autoportrety*, red. W. Wierzchowska, Poznań 1991, s. 212.

⁷² *Ibidem*.

W kolejnych wideo performance'ach rzeczywistość była rozbijana na wiele małych przestrzeni i odrębnych czasów. Performance ...99...7 dni tygodnia (1987) składał się ze ściany zbudowanej z dziewięćdziesięciu dziewięciu odbitek foto-graficznych fragmentów ciała oraz nagrania wideo pokazywanego na dwóch monitorach. Obrazy wideo w spowolnionym rytmie powtarzały, „zbierając w całość” foto-graficzne fragmenty. Film przybrał formę szczególnego rodzaju dokumentacji siedmiu dni z życia człowieka (artystki), notując upływ czasu, widoczny poprzez zmiany pór dnia, narastające zmęczenie artystki, czynności, kolory: biały, czerwony, czarny. Jak pisała artystka, było to „pokazanie siebie w dziewięćdziesięciu dziewięciu kawałkach [...]. Siedmiu dni człowieka, takich, gdzie pewna refleksja czasami głębsza przeplata się z pewną codziennością, taką jak wypicie filiżanki herbaty, czy przeczytanie jakiegoś fragmentu”⁷³. Podczas performance, artystka wywoływała fotografie swojej twarzy. Monitory oraz zawieszona nad kuwetą żarówka dawały jednak tyle światła, że wizerunki istniały tylko przez kilka sekund, nierozpoznawalne, chwilowe. Chwilowość i przemijalność, stanowiące sens twórczości Gustowskiej, powracały w kolejnych wideo performance'ach. Wykorzystywana przez artystkę symbolika kolorów obrazujących drogę ludzką – od narodzin (biel), poprzez etap intensywności i dojrzałości życiowej (czerwień), aż do momentu wyciszenia (czarny), stanowi scenariusz wideo performance *Białe, Czerwone, Czarne* (1989). Rozbicie, fragmentaryzacja ciała powraca, wraz z wideo performance *Chwila I – Antonina* (1989). Rzeczywistość rozciągnięta została w czasie poprzez jej elektroniczny duplikat (obraz wideo), a twarz artystki zmultiplikowana (rozbita) lustrzanym odbiciem. Kolejne działania – *Chwila II* (1990) oraz *Głosy* (1992) miały podobne struktury. Artystka wykorzystywała w nich odbicia, zwielokrotnione wizerunki, symbolikę kolorów oraz poetycko-literackie teksty. W czasie „dziania się” performance'u, obrazy

⁷³ I. Gustowska, *Wywiad...*

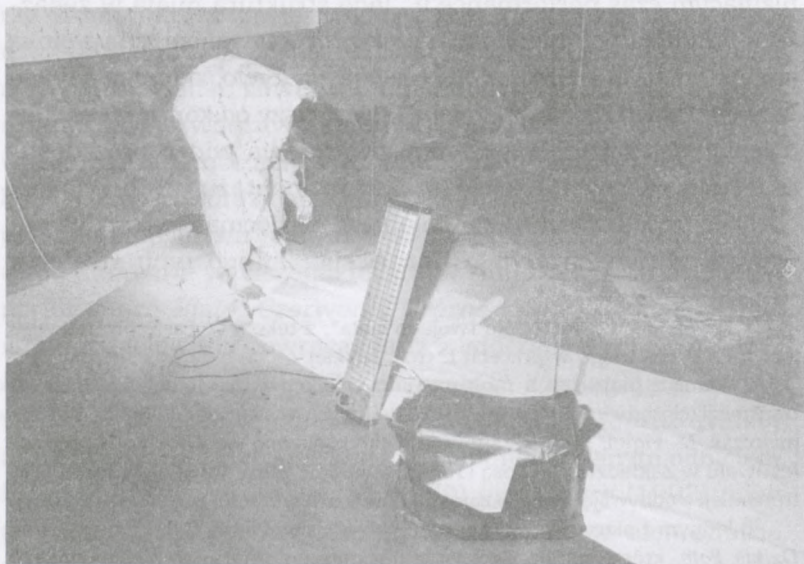
łączyły się z dźwiękiem, gesty były dublowane na ekranie, a ciało artystki stanowiło „trop jej ciała”⁷⁴.

Dla Artura Tajbera technika wideo w sposób „naturalny” została włączona w obszar performance. Już w połowie lat siedemdziesiątych, kiedy artysta zaczął zajmować się różnego rodzaju formami akcji, używał dużej ilości przedmiotów, w tym elektrycznych lub elektronicznych gadżetów oraz taśmy magnetofonowej. W pierwszej połowie lat osiemdziesiątych została ona zastąpiona taśmą wideo. Nienaruszona została struktura samego performance’u, który bazował na przebiegu (odtworzeniu) taśmy magnetycznej bez względu na to, czy był to zapis dźwięku czy obrazu. Taśma stanowiła dla artysty rodzaj partytury czasowej performance’u. Nagrany dźwięk, tak jak później nagrany obraz, wyznaczały jego ramę czasową (synonim linii czasu). To, co zarejestrował na taśmie artysta: dźwięk, a potem obraz, były również czynnikiem prowadzącym i organizującym czas performance’u. Jego struktura miała w związku z tym dwa przebiegi akcji: pierwszy – retransmisja wycinka jakiejś rzeczywistości; drugi – akcja na żywo, odbywająca się w stałej relacji do retransmisji⁷⁵. Począwszy od końca lat osiemdziesiątych, Tajber kolekcjonował nagrania wideo oraz dokumentacje własnych akcji, które po re-montażu lub powtórnej obróbce wykorzystywał do kolejnych performance’ów realizowanych w ramach tzw. „OrientAkcji”⁷⁶. Tego typu strategia

⁷⁴ „Twoje ciało jest tropem twojego ciała”, z tekstu O. Paza, pisarza wielokrotnie cytowanego w pracach I. Gustowskiej.

⁷⁵ Jedną z pierwszych multimedialnych akcji z użyciem bezpośredniej transmisji (closed-circuit) była akcja grupy Konger, w składzie: A. Tajber, W. Kaźmierczak, M. Figiel, M. Krzyżanowski. Odbyła się ona we Wrocławiu podczas festiwalu w Zakładzie nad Fosą (1984). Działanie prezentowano w formie retransmisji z odbywającej się w zamkniętym pomieszczeniu akcji (dwie godziny).

⁷⁶ Jednym z pierwszych samodzielnych zapisów wideo Tajbera była taśma *Dziki Pole*, która została wykorzystana podczas multimedialnego pokazu w galerii GT w Krakowie. Wielomonitorowej projekcji towarzyszyły obiekty, instalacje oraz performance-koncert grupy rockowej. Od roku 1991 powstawały taśmy wideo rejestrujące działania artysty, wykorzystywane podczas kolejnych performance’ów oraz realizacji projektu *Chodzenie po mieście* (od 1997).



24. Artur Tajber, „Konger”, 1984

nawarstwień, podobnie jak u Gustowskiej, wydaje się być odbiciem myślenia o strukturze performance'u jako pewnym continuum, które, ulegając zmianom, dojrzewa. Większość performance'ów Tajbera zawierało w sobie elementy projektów, które robił wiele lat wcześniej⁷⁷. Wszelkie procesy edycyjne w wideo – głównie za pośrednictwem komputera – oraz „recykling” nagrywanych materiałów służyły temu, aby możliwe było zderzenie kilku rodzajów myślenia o czasie, czasie realnym oraz czasie przeszłym, czyli tym, który został zapisany i re-emitowany z taśmy. Postać, gesty lub sytuacje pojawiające się na ekranie monitora pokrywały się zawsze z tym, co Tajber wykonywał w czasie realnym. Monitor telewizora, na którym emitowany był obraz, pełnił równocześnie rolę przedmiotu, który artysta nosił na ramieniu przemieszczając się po wyznaczonym obszarze. Tajber świadomie rezygnował z atrakcyjności obrazu unieważniając znaczenie przekazu medialnego (lustro rzeczywistości) i zastępując ją atrakcyjnością obrazu, który budowany był na podstawie intuicyjnych, pierwotnych wyobrażeń i odczuć. Dlatego obrazy wideo, wykorzystywane przez Tajbera podczas działań, nie powstawały w oparciu o linearną narrację i odbicie realnych sytuacji, ale tworzyły autonomiczny świat ciągów znaczeniowych i intencjonalnych, budowanych z „symbolicznych” obrazów, poprzez które artysta powracał do źródeł pamięci, miejsc i wydarzeń życia codziennego⁷⁸.

Zupełnie na innych zasadach technika wideo pojawiła się w twórczości artysty młodego pokolenia, Piotra Wyrzykowskiego. Artysta, który rozpoczynał karierę na początku lat dziewięćdziesiątych użył performance'u jako jednej ze strategii służących manifestacji jego postawy – artysty poszukującego.

⁷⁷ Od roku 1993 artysta używał sprzętu wideo permanentnie, wykorzystując również ścieżkę wideo jako ścieżkę audio, modyfikując, przekształcając lub ograniczając wizualną czytelność obrazu. Taki sposób przygotowania materiałów wideo był możliwe dzięki zastosowaniu montażu nieliniowego.

⁷⁸ Zob. A. Tajber, *Orient-Akcje, Sztuka działania, sztuka pamięci, strategię. Teksty zebrane*, Kraków 1995.



25. Artur Tajber, *Textaction*, 1993

Pierwsze działania miały charakter rytualny, nawiązujący do szamańskich obrzędów⁷⁹. Później formy pierwotne, „mityczne” zostały przez artystę wzmocnione poprzez technologiczny obraz i dźwięk. Tym, co łączyło obie formy, stanowiąc równocześnie klucz do zrozumienia sztuki Wyrzykowskiego, było ciało, które artysta traktował jako „informację”, a zarazem „przestrzeń sztuki”⁸⁰.

⁷⁹ P. Wyrzykowski, wspólnie z M. Rogulskim tworzyli grupę Ziemia Minder-Wurm (1990–1992). Ich działania miały charakter rytualnych aktów symbolicznych, w których gesty, przestrzeń i inne elementy służyły wskazaniu stanów świadomości, oczyszczeniu, transcendencji i zjednaniu obszaru sztuki i życia. Elementy te pozostały dominującymi w dalszych, samodzielnych działaniach P. Wyrzykowskiego, ale w formie nowoczesnej – wyznaczonej przez nowe technologie.

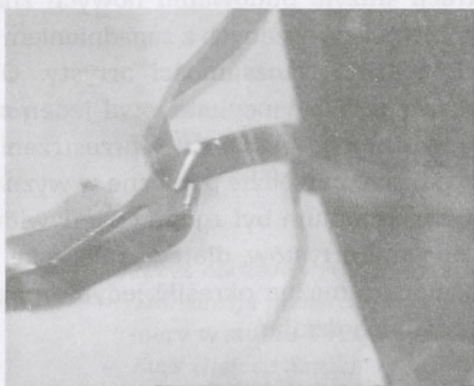
⁸⁰ Z tekstu P. Wyrzykowskiego „O rozwiniętym ciele kultury technicznej”, zob. też P. Wyrzykowski, *Ucieleśnianie*, „Obieg” 1994, nr 61/62, s. 40.

Wychodząc od pojęcia ciała, Wyrzykowski rozpoczął poszukiwania własnej tożsamości – własnego JA, które w obliczu współczesnej kultury powinno być określane poprzez technologię. Zarówno więc tożsamość JA, jak i ciało fizyczne, według Wyrzykowskiego musiało przybrać formę ciała technologicznego lub „ciała zbiorowego”, które określić można jako sumę wielu czynników: doświadczeń innych ludzi, wydarzeń oraz sytuacji budujących naszą rzeczywistość. Ciało zbiorowe, uwolnione od cielesności, byłoby potencjalnie tym, które, zawierając w sobie doświadczenia świata zewnętrznego, może działać również jako źródło inspiracji dla „Innego”. Przyjmując takie założenie, można zaryzykować, iż ciało zbiorowe może trwać wiecznie, ulegając bowiem zniszczeniu zdolne jest powrócić do życia dzięki wpływom kultury oraz pobieranej od innych energii. *Performance z anteną*, pierwszy performance ze świadomością ciała technologicznego (zbiorowego) miał miejsce w gdańskiej galerii C-14 (1991). Artysta zamontował na swoim ciele antenę, zmieniając ją w urządzenie odbiorcze, za pomocą którego dostrajał jakość obrazu w odbiorniku TV. *Performance ten*, pod wieloma względami przełomowy dla twórczości Wyrzykowskiego, rozpoczął strategię „znikania”, którą artysta uprawiał konsekwentnie w późniejszej twórczości, posługując się na początku techniką wideo, potem przestrzenią wirtualną sieci⁸¹. W roku 1994, podczas XIX Reminiscencji Teatralnych w Krakowie, Wyrzykowski wykonał performance *Ucieleśnienie*, w którym stojąc nago przed publicznością filmował swoje ciało. Zapis fragmentów ciała, w dużym zbliżeniu, widoczny był na monitorach telewizorów ustawionych w różnych miejscach baru. Transmisja odbywała się „bezprowadowo”, przez co fakt „rozprzestrzeniania” ciała, jego znikanie i ponowne pojawianie się na telewizorach miało dla artysty szczególne znaczenie. Akcentowanie dwóch wymia-

⁸¹ Zob. Ł. Guzek, *Wola ciała*, <http://free.art.pl/qq2001/wyrzykowski/lipsk>. Tekst został zamówiony w roku 1999 przez Instytut Polski w Lipsku do katalogu P. Wyrzykowskiego i zawiera opisy wraz z interpretacją większości działań artysty (nie opublikowany).



26. Piotr Wyrzykowski, *Ucieleśnienie*, WRO „Monitor Polski”, 1994.



27. Piotr Wyrzykowski, *Ucieleśnienie*, WRO „Monitor Polski”, 1994.

rów rzeczywistości akcji na żywo i jej obrazu medialnego oraz ciała fizycznego i jego reprezentacji elektronicznej były częścią procesu rozpuszczania ciała i tożsamości w wirtualnym świecie. Kasetę wideo z zapisem ciała artysty została następnie zamurowana w ścianie, co było już nie tylko symbolicznym unieważnieniem ciała fizycznego, ale i ciała elektronicznego. W tym samym roku, na festiwalu WRO „Monitor Polski” we Wrocławiu, Wyrzykowski powtórzył akcję *Ucieleśnienie*, jednak po dokonaniu zapisu owinał taśmę wokół korpusu, nakłuwając zarówno własne ciało, jak i taśmę z jego zapisem. Obie materie – fizyczna i elektroniczna – zostały uszkodzone, ciągle jeszcze do-

wodząc równoczesności i równoległości istnienia obu „ciał”. Kolejne działania artysty, głównie w obszarze performance i wideo, podążały w kierunku wychodzenia poza ciało fizyczne. Poszukiwania w tym obszarze doprowadziły artystę do stwierdzenia, iż przestrzeń sztuki lokuje się poza ciałem cielesnym, przyjmując co najwyżej formę wirtualnych odnośników. Aby ostatecznie „wyjść na zewnątrz”, Wyrzykowski przeniósł poszukiwania w obszar nieograniczonej i fluktualnej przestrzeni wirtualnej sieci⁸².

Wprowadzenie w obszar sztuki performance’u mediów technicznej rejestracji służyło budowaniu nowych znaczeń i rozwiązywaniu problemów związanych z zagadnieniem czasu, przestrzeni oraz obecności i tożsamości artysty. Obraz wideo włączony w obszar performance, stanowił jeden z elementów wspomagających siłę jego przekazu w przestrzeni realnej lub w innych przypadkach, narzędzie pomocne w wyznaczaniu jego ram. Sposób użycia medium był zgodny z indywidualnymi odczuciami i intencjami artystów, dlatego rolę, jaką wideo pełni podczas performance, można określić jedynie poprzez rozpoznanie poszczególnych działań.

⁸² M. Jankowska, *Ciało zbiorowe. Pomiędzy formą doskonałą a odbiciem ludzkiej niedoskonałości*, [w:] „Pamiętnik Sztuk Pięknych”, 2001, nr 1, s. 31.

Kalendarium prac wideo 1974–1994

1973

- Warsztat Formy Filmowej – *Transmisja telewizyjna na trzy kamery* (albo *Obiektywna Transmisja Telewizyjna*, Muzeum Sztuki, Łódź)

1974

- Bernacki P.,
Bruszcowski W. – *Język obrazowy* (wideo-zapis telewizyjny)
– *Transmisja przestrzenna* (realizacja na 3 kamery w studiu TVP, Warszawa)
- Kawiak T. – *Kurs Historii Sztuki*
Kwiek P. – *Sytuacja studia, Video A*
Mikołajczyk A. – *Układ nieskończenie otwarty*

1975

- Bendkowski K. – *Instrukcja, 1/25 sek (1975/1977)*
Bernacki P. – *Transmisja* (akcja z TV)
Kawiak T. – *Wymiana* (wideo akcja)
Kutera A. – *Prezentacja, Morfologia nowej rzeczywistości*
Kwiek P. – *Video C, Video M, Video N*
Marcolla J. – *Wymiar nr 1, nr 2, nr 3, nr 4* (sytuacje w studiu TV, Warszawa)
- Mikołajczyk A. – *My* (wideo), *Obraz barwny, Obraz czarno-biały* (wideo instalacja)
- Mrozek L. – *Prezentacja*
Olszański P. – *Śmiech, Obraz wideo* (wideo), *Synergia* (wideo-performance)

- Robakowski J. – *Czynności, Moje, Zbliżenie, Ćwiczenie dramaturgiczne, 1 metr, A-B, Instrukcja, Gimnastyka*
- Waśko R. – *Róg domu – Sytuacja Elementarna Nr. 7.11* (wideo instalacja), *Video 5A, Video 5B*

1976

- Bendkowski K. – *Obraz Picia* (z cyklu „Obraz relatywny”)
- Bruszewski W. – *Outside, Od X do X* (wideo instalacje), *Wyjście-Wejście* (performance TV), *Kran*
- Kołodrubiec J. – *Lustro I, Lustro II* (wideo akcje), *Analiza* (wideo instalacja)
- Kutera R. – *Korekta*
- Laboratorium Techniki Prezentacyjnych (LTP)
- Mikołajczyk A. – *Rzeczywistość – obraz rzeczywistości, Obiekt w ruchu, Obraz pozorny, Rejestracja pozioma, Rejestracja pionowa* (wideo instalacje)
- Mrożek L. – *Relacje, Mój punkt widzenia nie jest twoim punktem widzenia, Ten czas określa inną sytuację, Testy Telewizyjne (A, B, C, D, E)*
- Paruzel A. – *ABC, 2x1, 2x2, Nr 4* (z cyklu sytuacje wideo-fotograficzne), *Akcja Video*
- Robakowski J. – *Odcinek, A-B* (wideo instalacja), *Po Linii* (wersja wideo)
- Różycki A. – *Wideo duo*
- Szczerek J. – *VII Sytuacja* (analiza kanału telewizyjnego)
- Waśko R. – *Zmęczenie mojej nogi* (wideo performance), *Przestrzeń poza Róg, Powiększenie – Sytuacja Elementarna Nr 10.1* (wideo instalacje), *Pomiar* (wideo performance)
- Zgraja G. – *Dystans, Dysonans Audiowizualny, Etiuda na żele, 12 dźwięków Coca-Coli*

1977

- Bruszewski W. – *Dotknięcie wideo (1973-1977), Taśmy amerykańskie* (nie istnieją), *Punkty* (wideo performance), *Transmisja* (wideo performance)
- Flis I. – *Zmienna pozycja* (wideo performance)
- Kołodrubiec J. – *Sprzężenie* (wideo instalacja), *Transformacja I*

- Kwiek P. – *Rysunki wideo-fotograficzne (Video 0)*,
 Paruzel A. – *Prostokąt, Trójkąt* (wideo instalacja), *Środek, Odwrócenie* (wideo instalacje)
 Robakowski J. – *Ćwiczenie na dwie kamery, Test I, Test II, Twarz TV*
 Singer J. – *Flash, Relacja ja-wideo, 1000-1.*
 Singer J. – *Ruch, Skala*
 Zgraja G. – *Doświadczenie audiowizualne I, II*

1978

- Bruszewski W. – *Instalacja dla Pana Muybridge'a* (wideo instalacja), *Wejście-Wyjście II*
 Figura A. – *Samookreślenie*
 Kołodrubiec J. – *Video-Modele, Transformacja II*
 Kwiek P. – *Sytuacja zidentyfikowana, Oddech – kanał informacji* („żywa” wideo instalacja)
 Paruzel A. – *Dopełnienie, Kąt 90°* (wideo instalacje interaktywne)
 Potocka M. – *2 x 15*
 Robakowski R. – *Test III, Dialog* (wideo akcja), *Z okna* (1974–1984, film-wideo)
 Sikorski T. – *Dialog* (wideo akcja)
 Singer J. – *Dwie relacje, Rozmowa II*
 Zgraja G. – *Dystans, Głowa*

1979

- Bruszewski W. – *Sternmusik* (wideo performance z użyciem kamery akustycznej), *Telewizyjna kura* (TV instalacja)
 Mikołajczyk A. – *Ruch i przestrzeń, opis przestrzeni*
 Paruzel A. – *Doświadczenie z określoną grupą osób z wykorzystaniem wideo*
 Singer J. – *Działania ulotne* (akcja z instalacją wideo)
 Zgraja G., Zgraja K. – *Kwartet na dwóch wykonawców i aparaturę video*

1980

- Kołodrubiec J. – *Po drugiej stronie lustro* (wideo akcja)
 Mikołajczyk A. – *Punkt świetlny, Linia, Transmisja selektywna, Przestrzeń określona*

- Paruzel A. – *Sytuacje video-fotograficzne*
 Potocka M. – *Winda*
 Robakowski J. – *Notatnik* (film-wideo, 1980–1982)
 Rogala M. – *Polish Dance* (wideo performance)*
 Zgraja G., Zgraja K. – *Combatibilium III* (recital audiowizualny)

1981

- Bruszewski W. – *Rysunki berlińskie* (wideo, rysunki), *Instalacja z Maastricht*
 Mikołajczyk A. – *Przestrzeń określona, Transmisja rzeczywistości*
 Robakowski J. – *TV Jaruzel* (fotografia TV)
 Rytka Z. – *Fotowizja – Katalog TV* (fotografia TV)

1982

- Bruszewski W. – *Szklanki* (z serii *Trochę Muzyki*)
 Łódź Kaliska – *Polska Kronika Filmowa*
 Robakowski J. – *Pamięci Leonida Breżniewa* (film-wideo), *O palcach*
 Rogala M. – *Four Simultaneous provocations, Laser tape, Speech*

1983

- Rogala M. – *Questions To Another Nation* (instalacja 4-kanalowa)
 Rytka Z. – *Retransmisja* (filmTV)
 Truszkowski J. – *Masochistyczna, Masturbacja Metafizyczna*
 Zgraja G. – *Transformacje* (z cyklu „Grafiki muzyczne”)

1984

- Libera Z. – *Perseweraacja Mistyczna* (1984–1990, wideo instalacja), *Obrzędy intymne* (1984–1985)
 Łódź Kaliska – *Robić sztukę, Ćwiczenia wyzwalające*
 Płotnika A. – *Myśląc o Tobie, myśleć o nas*
 Robakowski J. – *Pamiętnik Józefa, Apel, Ziemia-Woda* (film-wideo), *Transmisja z Moskwy*
 Zgraja G. – *Bezpośrednia transmisja wideo ze wschodu słońca, Kwartet na jednego wykonawcę i aparaturę video*

1985

- Gustowska I. – *Portret wielokrotny* (video performance)
Robakowski J. – *Dla Matyldy, Bliżej-dalej, Mój teatr, Kino to Potęga* (film-wideo), *La-Lu, Taniec z drzewami, Samochody-samochody, Reinkarnacja dla Pana Wacka, Etiuda wizualno-dźwiękowa, Bliżej-dalej*
Skarbek K. – *Zmieniaj się* (Film 16 mm, video)

1986

- Rogala M. – *Remote Faces: Outerpretation* (instalacja 7-kanalowa), *Love Among Machines*

1987

- Gustowska I. – *...99...(7 dni tygodnia)*
Libera Z. – *Jak tresuje się dziewczynki, Pytania wokół granic Phtory*

1988

- Brzuszek J. – *Podróże*
Kazimierczak M. – *Wibrołacja-koloryzacja*
Libera Z. – *Bojaźń i drżenie. Choroba na wieczność, Iskra*
Rytka Z. – *Ciągłość nieskończoności, Obiekty chwilowe – Projekt rozpadu, Obiekty chwilowe – Projekt transformacji, Obok sztuki*
Yach-Film – *Ptaki*

1989

- Brzuszek J. – *Dokąd prowadzi ta droga*
Gustowska I. – *Białe, Czerwone, Czarne* (video performance), *Chwila I – Antonina* (video performance)
Koch E. M. – *Raj'69, Kormorany* (video; filmy)
Robakowski J. – *Byłem chłopcem w Nowym Jorku, Ojej, boli mnie noga* (1989–90), *Obrazki masochistyczne* (1989/1990)
Rytka Z. – *Kolekcja prywatna, Czas do dyspozycji, Obiekty chwilowe* (instalacja), *Rekonstrukcja*
Skarbek K. – *Polykacze Pereł z Kairu i Młody Wrocław, Czterech Malarzy Przed Wspólnym Obrazem, Siedem i pół Uderzeń Pędzla* (video dokument), *Nasz Pędzki Beton-Aront*

- Zamiara W. – *Go*
- 1990
- Brzuszek J. – *Whoever wherever, Blue up, Story for two monitors*
- Czerwonka W. – *Trzymam kamerę dla Józefa R., Go, Autoportret z..., Moje okno, Dogłębne studia na temat zjednoczenia Niemiec*
- Gustowska I. – *Emanacje II* (operator J. Tatarkiewicz), *Sen* (operator J. Kołodrubiec), *Chwila II* (video performance), *Sen I* (video performance)
- Kazimierczak M. – *Ekspresjolacja-relacja*
- Koch M. E. – *Mane Tekel Fares*
- Konopka B. – *Trójkąt Oracji, Eufonia, Salve Nostradamus XII, Animus; Letni wietrzyk, Ophiuhus – Niosący węża, Ciągłe mrok jeszcze..., Aleph – dedykowany J.L. Borgesowi*
- Libera Z. – *Perseweracja Mistyczna* (video instalacja), *Iskra*
- Robakowski J. – *Testament Józefa* (video instalacja)
- Skarbek K. – *Dywizja Radości, Akcje Notoro, Lśnienie Wrocławia* (reportaż-mix)
- Zamiara W. – *Zrobić się, Droga do prawdy*
- 1991
- Brzuszek J. – *Superman*
- Czerwonka W. – *Do, re, mi, Kilimandżaro, Nocturn*
- Kazimierczak M. – *Opróżnionej głowie nic po sobie, Twarz drogi twojej, Potwór 100 głowy łagodny z fioletową przestrzenią pod powieką* (video instalacja)
- Koch E. M. – *Proteo* (video; filmy), *Ignis*
- Konopka B. – *Canonical Canon, Video Lecture*
- Koza J. – *Favourite Classical Miniatures, Kolenda*
- Libera Z. – *Zabawa z Matką, Kąpielowicz, Kaczka* (video obiekt)
- Robakowski J. – *Z mojego okna*, (1978/1991, video-film)
- Skarbek K. – *Antypokaz mody, Gabinet operacji plastycznych – antypokaz mody II*

Wyrzykowski P. – *Performance z anteną* (performance z przekazem TV)

Zamiara W. – *Ja pójdę górą, Do, re, mi, Opera*

1992

Brzuszek J. – *Dzwon*

Czerwonka W. – *Jawa, Sen, Zakłęcie*

Gustowska I. – *Głosy* (wideo performance)

Kazimierczak M. – *Zajrzyj głęboko w oko...* (wideo instalacja)

Konopka B. – *Indyferencja – Fluktuacja księżycy* (wideo instalacja), *Asocjacje archetypów*

Łódź Kaliska – *Zabójstwo Hindenburga, Życie Hindenburga po śmierci*

Robakowski J. – *Videoprzestrzenie, Arnolvideofini, Video-film-maszyna* (konstrukcja wideo-filmowa)

Tajber A. – *Triadatala*

Waciak-Wójcik T. – *Film, Gimbarilla XVIII, Prasowanie na ekranie*

Wasilewski M. – *Organic Crack, Caterpillar, Change of Heart*

Wspólnota Leeieżec – *Czy kobiety wierzą w Boga, Spuszczanie się na twarz absolutowi, Koniec świata jest już blisko*

1993

Czerwonka W. – *Pstrąg, Zabawy Sentymentalne*

Gustowska I. – *Kubek herbaty* (wideo instalacja), *Woda żywa* (wideo instalacja)

Janczyszyn A. – *W miasto*

Koch E. M. – *Insomnia, Can, Gala* (współpr. J. Niekraszewicz)

Konopka B. – *Energetyzator perypatetyczny* (wideo instalacja)

Koza J. – *Miłość, ****

Łódź Kaliska – *Niech się Pani nie martwi, będą reparacje, Old 'Ohara, Old O'Brian, czyli zwierzenia zбочeńca, Nierajstopy*

Łyżka Czyli Chilli – *Trociny Bytu*

Robakowski J. – *1, 2, 3, 4 Videopieśni, Gnuśna linia, Videowiatr, Videocaluski, Erotyk*

Skarbak K. – *Gabinet operacji plastycznych i odnowy uczuć*

Tajber A. – *Achanlochy 2* (wideo instalacja)

- Waciak-Wójcik T. – *Film kryminalny z elementami sensacji dla znawców gatunku, Oto Człowiek, Szol, Film produkcji krajowej, czyli to nie plagiat, Film awangardowy*
- Wasilewski M. – *The inner circle, Awasekana*
- Wspólnota Leeieżęć – *Egon Fietke Wentylator Wahvkerewe, Krótkie zdarzenie z siekierą i kotami*
- Wyrzykowski P. – *Runner, Bata Nassau, 28 Drops, 2 Minutes Water's Video, Beyond, 120 godzin mega techno obecności, sztuka to przestrzeń kultowa lub nie ma sztuki (z M. Jurkowskim), Venom Underground (dj. Virus), Copyright (performance z wideo)*
- Zamiara W. – *Nie wiem (performance do wideo), Mantra*
- Żebrowska A. – *Odkazanie uczuć (wideo), Ach jak przyjemnie, LoLa (wideo instalacje)*

1994

- Brzuszek J. – *Ołtarz (wideo instalacja)*
- Czerwonka W. – *Odpowiedzi na wszystkie pytania (wideo instalacja)*
- Gustowska I. – *Odbicia (wideo instalacje)*
- Kazimierczak M. – *Czarna głębia, Ekstacyczno-ekscentryczna podróż (wspólnie z K. Skarbkiem), Zakątek przypadkowych odpowiedzi (wideo instalacja)*
- Konopka B. – *Energetyzator Synchroniczny – Potpourri (wideo instalacja), Kaprysy i wariacje na tematy własne, Musica Peripatetica, Energetyzator albo Młodziankowie w piecu ognistym*
- Koza J. – *Absencja roślin, Seans, Łódź Fabryczna, Ty, Kormorany, Tragedia*
- Łyżka Czyli Chilli – *cykl Życie i śmierć, Pogrzeb bez tytułu, Wielość, czyli Ostatnie Założenie, innymi słowy Duplikator, Kamień, Ars, Miłości ty moja, Teza, antyteza, synteza, Działania, czyli akty na barierach, Chile, X, Sprawni inaczej, Pani wybacz, Syrena Bosto, Oko za oko za oko (wideo instalacja)*
- Robakowski J. – *Miraże energetyczne, Akustyczne Jabłko*
- Wasilewski M. – *Pies i balonik, 131, Echo*

- Wspólnota Leeżeć – *Riff Raff – Taniec z szablami*
- Wyrzykowski P. – *Ogladaj Mnie, Ucieleśnienie* (video performance), *Nato Now - Safe Poland or no Poland at all* (performance z wideo, 1994/95)
- Zamiara W. – *Dwoje na huśtawce, Animacja*
- Żebrowska A. – *Grzech Pierworodny – domniemany projekt rzeczywistości wirtualnej* (video instalacja)

* Mirosław Rogala wszystkie prace wideo zrealizował w USA

Wywiady z artystami

Paweł Kwiek

„Obecnie zajmuje się obszarem na skrzyżowaniu sztuki współczesnej i sakrum”.

Małgorzata Jankowska: Media elektroniczne: film, video są rozumiane bardziej jako proces niż rzecz. To, od czego Pan rozpoczął swoją twórczość będąc jeszcze w Szkole Filmowej, też było pewną formą procesualności...

Paweł Kwiek: Impuls do tego, żeby pracować w procesie nie zamkniętym jak np. produkcja filmowa, tylko w procesie otwartym, który jest cały czas w interakcji z otoczeniem i z własnymi wytworami i cały czas realizuje analizę aktualnego stanu wytworu i tego, co można z tym zrobić na przyszłość, wywodzi się od Oskara Hansena. Inna inspiracja płynęła ze stosowanego w wielkim przemyśle programu PERT, który służył do budowy wielkich przedsiębiorstw i aglomeracji miejskich, gdzie zastosowano plan tzw. „kroczący”. Plan, który się konstruuje na danym etapie budowy, gdzie wszyscy realizatorzy, budowy spotykają się co jakiś czas i decydują co będzie wykonywane za dwa tygodnie.

M. J.: Czyli strategie logistyczne?

P.K.: Tak, to właściwie ma swój początek u Kotarbińskiego, który stworzył traktat o dobrej pracy, oparty na myśleniu racjonalnym, i ten system wykorzystało wojsko. Ja, na swój użytek, robiłem model procesu otwartego prostymi środkami. Mój proces modelu otwartego rozbijał normalną strukturę produkcji filmowej i telewizyjnej, czynił to, że mogła być ona twórcza na wszystkich etapach, albo że etapy mogły być przemieszczane we wszystkich kolejnościach. Takie myślenie przypadło na przełom lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych oraz pierwsze realizacje filmowe.

M.J.: Jako jeden z pierwszych artystów w Polsce wykorzystał Pan efekt bezpośredniej rejestracji i transmisji, realizując w studio telewizyjnym prace z cyklu *Video C – Z* (zrealizowane tylko cztery) oraz *Sytuację Studia*.

P.K.: Zawsze dążyłem do tego, żeby najwięcej poznać i zrozumieć; w pewnym momencie zauważyłem, że telewizja jest możliwością realizacji człowieczeństwa, które przełamuje bariery tzw. światopoglądu naukowego. To znaczy, że można mieć tożsamość bycia dwoma, albo trzema osobami, dzięki temu, że jestem podłączony do telewizji. Dawało to szansę równoczesnej realizacji rzeczywistości subiektywnej i obiektywnej. W praktyce wyglądało to w taki sposób, że stawiałem się częścią układu, w którym działałem, podlegając jego presji, ale jednocześnie wywierając presję na niego. Co więcej, w tej sytuacji musiałem podejmować decyzje o asertywnym, podmiotowym działaniu. Napisałem kiedyś, że telewizja umożliwia skonstruowanie takiego systemu, w którym możliwe jest badanie kondycji ludzkiej, pomaga w przekraczaniu granic pomiędzy subiektywnym, obiektywnym, aktywnym i biernym, znaczone i znaczącym, czyli narusza czy pozwala badać głębokie struktury języków, które konstytuują świadomość. *Wideo C* była również pracą na ten temat, ponadto była to chyba pierwsza praca o zewnętrznym ujawnieniu możliwości bycia w interakcji, czyli interaktywnej instalacji z medium telewizji. *Wideo C* i *Sytuacja Studia* były również próbą przejęcia kontroli nad telewizją; to ja manipulowałem technologią.

M.J.: Większość Pańskich projektów wideo-telewizyjnych polegało na „żywej” akcji, w której medium umożliwiało zobaczenie sytuacji nie-
możliwych do zobaczenia w rzeczywistości...

P.K.: Prawie równocześnie z *Wideo C* powstał projekt *Rysunki wideo-fotograficzne*. Ustawiłem kamery w różnych punktach widzenia, kierując je na jeden obszar. Każda obejmowała różne plany: bliższy i dal-
szy, ale zawsze ten sam obszar. Sam stanąłem przed kamerami. Obraz, z jednej kamery na drugą, był miksowany trickowo, np. przechodził kółeczkiem lub roletką. Ja, patrząc na monitor, rysowałem na ścianie granice między tymi dwoma obrazami. Musiałem równocześnie nadążać za znikającym obrazem, dlatego rysunki miały abstrakcyjne formy sprawdzałem w ten sposób, jak język telewizji przekłada się na język plastyki. Zaraz po tym zrealizowałem pracę, która była formą wizualizacji poematu filozoficznego Lao Tse (*Lao-Tse*). Kilka kamer ustawionych było nie mnie, kadrując raz szeroki plan, raz zbliżenie. Jedną ręką dotykałem do granicy obrazu z jednej kamery, a z drugiej kamery, sam będąc w innej skali, dotykałem do palca, jakby z innej strony. Albo dotykałem do granicy kadru palcem, a drugą ręką do góry granicy tego, co było na ekranie. Wtedy okazało się, że te przestrzenie są skomplikowane, nie podlegają normalnej logice percepcji, i trzeba przestawić aparat poznawczy, żeby dotrzeć do tych punktów; trzeba myśleć przestrzennie i abstrakcyjnie równocześnie. To „symboliczne” zetknięcie się palców w jednym miejscu, w rzeczywistości jest jakąś formą jedności, ale w tym przypadku nie mogły się one spotkać bez telewizji. Czyli, że telewizja umożliwiała dotknięcie się rzeczy, które znajdują się w innych przestrzeniach. Telewizja była tym, co umożliwiało połączenie.

M.J.: Jaka była rzeczywistość, którą kreował Pan za pomocą medium?

P.K.: Poprzez film i telewizję można zobaczyć więcej; te media „widzą” to, czego my sami nie jesteśmy w stanie zobaczyć. Za pomocą telewizji (a obecnie różnych form multimedialnych) udało się spełnić przede wszystkim marzenie człowieka, aby patrzeć nie z punktu widzenia swojego oczu i nosa, tylko jakby z zewnątrz, z góry, z dołu, z boku. Z innej części świata. Źródłem budowania modeli rzeczywistości był fakt, że przedmioty i narzędzia stanowią w tym układzie przedłużenie naszego myślenia (stanu umysłu), my (WFF) staraliśmy się przekraczać te świadomości.

Mnie interesowało badanie rzeczywistości bez kompromisów oraz analiza filmu i telewizji pod kątem obiektywności rejestracji drugiego człowieka. Napisałem tekst „Dokument obiektywny o człowieku”, zrobiłem na ten temat wiele filmów. Głównym założeniem była myśl, że

obiektywnie rejestruje się człowieka, jeżeli jemu samemu użytych się środków rejestracji. To, co on wytworzy jest w tym momencie jego obiektywnym wytworem, nie jest skażone tym, że ja go filmuję; ja podejmuję decyzję, jak go zmontować, kiedy emitować; ten, który miał kamerę decydował o wszystkim. Zaraz potem pojawiła się myśl naukowego badania grup społecznych. Jeżeli jakiejś grupie w danej sytuacji, np. artystom na plenerze, da się te same środki możliwości po to, aby każdy zrealizował minutę filmu według własnej wizji, to powstanie kilkanaście filmów, które razem stworzą przekrój świadomości całej grupy. Czyli to jest wyjście poza jednostkowe autorstwo, na korzyść badawczego stosunku do medium.

M.J.: Z jednej strony oddawał Pan kamerę innym, z drugiej, sam stał się obiektem testów różnych sytuacji medialnych?

P.K.: Ja byłem samoobiektem badania. Starłem się wprowadzić w sytuację, która była dla mnie rozwojowa lub ciekawa i sprawdzałem, jak w tej sytuacji mogę zaistnieć. Posługując się terminologią psychologii i socjologii, można to nazwać „metodą badania uczestniczącego”, czyli poznawanie pewnej sytuacji przez bezpośrednie uczestnictwo w niej. Nawet prowadząc zajęcia w Szkole Filmowej, sam realizowałem ćwiczenia, które zadawałem, żeby mieć pewność, że nie ma w tym pustej pracy. W innym projekcie włączałem publiczność w akcję na zasadzie twórczego uczestnictwa. Akcja *Sześć plakatów* miała za zadanie sprowokowanie publiczności do aktywności. Plakat na tę akcję miał być wspólnie wymyślony i zrealizowany podczas wernisażu; wszyscy decydowaliśmy o czym robimy wystawę. Na podobnej zasadzie funkcjonował mój pomysł filmowania ludzi według ich własnych sugestii.

M.J.: Natomiast instalacja *Oddech – kanał informacji* była doświadczeniem bardzo osobistym...

P.K.: Myśl, która towarzyszyła tej pracy wynikała z chęci podłączenia się do urządzenia w jakiejś przestrzeni, której ściany pełniłyby rolę okien, przez które widać obrazy – wizualizacje naszych potrzeb, odczuć. I żeby to najbardziej uprościć, zrobiłem *Video-Oddech*. Podłączyłem do ruchu klatki piersiowej drucik, który regulował gałkę telewizora, na monitorze natomiast był obraz tego jak siedzę. Wtedy kiedy to zrobiłem, okazało się, że to urządzenie (ludzko-maszynowe) jest

dobre do medytacji. A co się medytuje w takiej sytuacji: siebie i oddychanie, i dlatego nazwałem tę pracę *Ja i Oddech*.

M.J.: Obok procesu, ważnym elementem w Pańskiej twórczości była interakcja...

P.K.: Praca *Sytuacja niezidentyfikowana* mogłaby dobrze zilustrować to zagadnienie. Był to równocześnie proces, ale i interakcja. Działanie trwało trzy dni: pierwszy dzień – w galerii Labirynt w Lublinie, ostatni – w Domu Środowisk Twórczych w Łodzi. Przed publicznością rysowałem linie, ale w taki sposób, żeby nikt nie wiedział gdzie był ich początek, a gdzie koniec. Wymyśliłem do tego teorię, że obiekt poznania jest zależny od podziału rzeczywistości, czyli to, w jaki sposób podzielimy rzeczywistość warunkuje to, co później rozpoznamy. Na drugiej części spotkania współpracowałem z publicznością. Była wielka plansza, na której były strzałki wyznaczające cztery podstawowe kierunki. Ja stałem z kamerą przed planszą, i to było widoczne na monitorze. Pytałem publiczność jaki kierunek mam nadać kamerze, oni wskazywali kierunek. Ja wykonywałem te polecenia, mój ruch ograniczały strzałki. Na drugi dzień, wykorzystując jedynie komendy, które wydawała publiczność (zapis audio), sfilmowałem portiernię i hol hotelu Europejskiego w Łodzi. Na trzeci dzień, obydwie te rejestracje: z Lublina i z hotelu, pokazywałem na telewizorze, który trzymałem na plecach. Trwało to ok. pięćdziesięciu minut. Intencją moją było stwierdzenie, że praca w procesie jest wielkim obciążeniem dla artysty, jeżeli jest zrobiona, powiedzmy, w skali 1:1, czyli że artysta nie udaje, że stoi wobec rzeczywistości, tylko naprawdę wobec niej stoi. *Sytuacja niezidentyfikowana* miała nie tylko charakter otwarty, ale była równocześnie i procesem, i interakcją.

M.J.: Jakie elementy składały się na strukturę Pańskich prac?

P.K.: Czynnikiem stylotwórczym, który starałem się stosować w swoich pracach, jest po pierwsze: jak najskromniejsza i najuboższa forma artystyczna, po drugie: jak najbardziej dopięty system myślowy, który stoi za dziełem, po trzecie: próba stworzenia perspektywy co z tego może wyniknąć.

Wojciech Bruszewski

Małgorzata Jankowska: Jako student PWSFTViT, potem członek Warsztatu Formy Filmowej używałeś przede wszystkim kamery filmowej. Co zmieniło w Twojej twórczości pojawienie się techniki wideo?

Wojciech Bruszewski: Z jednej strony dużo, z drugiej niewiele. Video na taśmie w zasadzie niewiele się różniło od zapisu filmowego, jeżeli chodzi o stronę mentalną – kontynuowałem analityczne podejście do medium; natomiast różnice techniczne były ogromne. Video dawało „live”, czyli możliwość realizowania projektów, które wydarzały się w czasie realnym, np. instalacje z transmisją „na żywo”. Przykładem pierwszej realizacji video, a tym samym pierwszej instalacji video w Polsce, był projekt Warsztatu zrealizowany w 1973 roku. Była to transmisja na żywo z trzech kamer do galerii. Nie było żadnego montażu, reżyserii itp. Pomimo wykorzystania sprzętu telewizyjnego, była to sytuacja całkowicie odmienna od tych kreowanych przez telewizję, które, jak wiadomo, były efektem manipulacji. W przypadku *Transmisji*, były to trzy strumienie informacji nie manipulowane i nie poddane żadnej obróbce.

W odróżnieniu od filmu, w którym stosuje się narrację linearną (artyści próbowali ją złamać, stosując m.in. wielkoekranowe lub równoległe projekcje), wideo posiadało takie cechy jak: wielowątkowość, wielokanałowość i możliwość prawie równoczesnego zapisu i odtwarzania czasu teraźniejszego. To wszystko otwierało nowe możliwości, zwłaszcza w przypadku instalacji. Ponadto, video dawało pewien komfort bycia niezależnym, przede wszystkim od instytucji. Do czasu, kiedy kupiłem sprzęt video (1977), tylko Państwo, instytucje państwowe dysponowały takim sprzętem. To wymagało wcześniejszego przedstawienia projektu i konieczności jego zatwierdzenia. Oczywiście można było przedstawić projekt, a potem realizować coś innego, ale zawsze było to pewne utrudnienie.

M.J.: Twoja twórczość zalicza się do nurtu sztuki konceptualnej; prace filmowe, jak i późniejsze wideo, miały charakter laboratoryjnych testów, które służyły sprawdzaniu przyjętych wcześniej założeń...

W.B.: Można tak powiedzieć. Moje prace były rodzajem sprawdzania pewnych fenomenów, z których jednym było kontinuum czasowe, możliwe do pokazania za pomocą zapisu filmowego czy video...

M. J.: Mówiłeś, że obraz film-wideo może być swego rodzaju olśnieniem...

W.B.: W istocie każda fotografia jest takim olśnieniem, to nie straciło na aktualności. Ruchomy obraz też jest rodzajem cudu. Dla mnie najciekawsze są filmy dokumentalne z okresu niemego; to są fantastyczne rzeczy, rodzaj cudu – zamrożony czas, który można odtworzyć. Za pomocą video można było to znacznie bardziej skomplikować, można było programować skomplikowane układy, w których czas stawał się sam w sobie tematem; tak było w przypadku instalacji *Wejście – Wyjście*. W filmie nie było to chyba możliwe, chociaż zrobiłem pracę filmową na taki temat. To była instalacja, która została pokazana na Documenta 6, nazywała się *Punkty*. Praca polegała na filmowaniu filmu, który był następnie filmowany itd.; czas nawarstwiał się, a ostatnią warstwą było moje wystąpienie przed ekranem już w Kassel – to była ostatnia warstwa czasowa. W video było to bardziej oczywiste, łatwiejsze do zrealizowania i można było to bardziej skomplikować.

M.J.: Czym było dla Ciebie video, jaką pełniło funkcję?

W.B.: Video była formą filozofowania, tylko że nie na papierze. Była to forma realizowana przy pomocy maszyn, maszynerii, sprzętu, ruchomych obrazów, które same w sobie były pewnego rodzaju manifestem filozoficznym. Nigdy nie rysowałem, nie był to mój żywioł. Dopiero w szkole filmowej zrozumiałem, że moim narzędziem są mechaniczne środki rejestracji, demonstracji obrazów: fotografia, film, a kiedy pojawił się wynalazek video, to również i video. To było całkiem naturalne, video pojawiło się jako rodzaj kontynuowania pracy. Film i video są powtórzeniem modelu oka; nie można tego powiedzieć o książce, gazecie czy wierszu. Stąd bierze się moje zainteresowanie filmem i video, oba media działają podobnie jak nasze oko i, w związku z tym, można się pokusić o porównania, porównania pewnych obrazów, które powstają w naszym mózgu i pewnych obrazów, które powstają na taśmie światłoczułej czy magnetycznej. Dlatego zainteresowałem się maszyną, której oko zbudowane jest inaczej niż oko człowieka, czyli „aparatem horyzont”. On działa na zupełnie innej zasadzie, chociaż wydawałoby się, że na podobnej. On generuje zupełnie inne obrazy, szczególnie kiedy działa przy różnych szybkościach, zarówno obserwatora, czyli aparatu fotograficznego, jak i szybkościach obiektu, który fotografuje; w ten sposób rejestruje świat

zupełnie inaczej niż oko ludzkie. Można powiedzieć, że lata siedemdziesiąte to był okres filmowo-video-filozofowania poprzez porównanie pewnych zjawisk. Ten okres dobrze definiuje zdanie Borghesa: „założmy to co zakładają wszyscy idealisci: halucynacyjny charakter świata, zrobmy to, czego nie zrobił żaden idealista, poszukajmy nierealności, które potwierdzają ten charakter”. I ja właśnie próbowałem zrealizować tę drugą część cytatu; nie pisałem filozofii, tylko zacząłem szukać nierealności.

M.J.: Wielokrotnie podkreślałeś swoje zafascynowanie maszyną; czy uważasz, że miała ona wpływ na kształt Twojej sztuki?

W.B.: To jest moja główna teza, którą powtarzam od lat, że narzędzia, którymi się posługuje artysta, wpływają na dzieło. Maszyna do pisania wpłynęła na kształt poezji, bo pojawił się wizualny obraz wiersza – czcionka, wielkość liter... Poeci zobaczyli, że mają nowy środek wyrazu, mianowicie wygląd wiersza. To samo dotyczy filmu, w filmie kinematograficznym taką rolę spełniały cięcia. Cięcie to jest podstawowa figura montażowa, rzadko zdarza się np. przenikanie... Natomiast łatwość tych efektów w wideo spowodowała, że zaczęły one być używane, czyli choćby pod tym względem, narracja się zmieniła, bo zmieniły się figury montażowe. Z kolei w produkcji video analogowego, gdy montujesz film i zauważysz, że w pierwszych pięciu minutach jest coś, co chciałbyś zmienić, to jest straszne, cały montaż musisz powtórzyć lub godzisz się na pogorszenie jakości (przepisywanie z taśmy na taśmę). Posługując się natomiast programem komputerowym, możesz ten zepsuty kawałek w każdej chwili wyjąć i włożyć z powrotem. Masz więc nowe możliwości, bo ujęcia traktujesz jak klocki, które możesz dowolnie przekładać.

Narzędzia wpływają na dzieło; stwierdziłem, że część pomysłów wynika z narzędzi. Wynalazca jakiegoś narzędzia nie przewidział, że ma ono w sobie pewną potencjalną możliwość artystyczną czy filozoficzną, jak w przypadku aparatu fotograficznego horyzont (zdjęcia panoramiczne), i z kolei, że ono wpłynie po pewnym czasie na artystę (na przykład na mnie), który pomyśli, że kiedy używa się tego urządzenia coś dzieje się z czasem. Istota tkwi w narzędziach. Zrobiłem kiedyś wystawę pod tytułem „Nowe narzędzia, nowe idee artystyczne” w Małej Galerii w Warszawie. Prezentowane było głównie video, ono było nowym narzędziem. Zaproszeni to m.in. David Hall (Londyn), Peter Weibel (Wiedeń).

M.J.: W jaki sposób konstruowałeś swoje prace wideo? Jak mógłbyś określić ich strukturę?

W.B.: Punktem wyjścia była zawsze rzeczywistość, nie próbowałem zmieniać tego, co jest przed obiektywem. Wszyscy w Warsztacie myśleliśmy podobnie; poszukiwaliśmy rzeczy prostych czy wręcz banalnych, przedmiotów codziennych, żeby tylko patrzeć, obserwować co z tego patrzenia wynika. Nie kreowaliśmy przed kamerą nowej rzeczywistości, to było raczej przyglądanie się rzeczywistości za pomocą innego oka. To co było interesujące to sam zapis. Co można zrobić z zapisem, jak można tę rzeczywistość zmanipulować przez zapis. Natomiast rzeczywistość była mało istotna.

Inaczej mówiąc, poszukiwaliśmy prawdy; wydawało nam się, że taką prawdą jest właśnie transmisja na żywo. Fascynowały nas filmy A. Warhola, np. *Empire State Building*, absurd z punktu widzenia filmowca, czy *Kiss*, rodzaj przyglądania się rzeczywistości w nieskończoność. To była nowość, właśnie nie cięcie i montaż, bo one za każdym razem manipulują, tylko czas nie manipulowany, transmisja na żywo. Ale oczywiście manipulacją jest również kadr, bo coś jest w kadrze, a coś poza nim. Nie uciekniesz od manipulowania, zawsze się manipuluje. To był wniosek z badania środka przekazu. Myśleliśmy, że uda nam się przeciwstawić propagandzie prymitywnej coś, co nam pokaże prawdę. A teraz sobie uświadamiamy, że film to film, a życie to życie; to są dwie rzeczywistości i to dwie całkiem różne, nawet transmisja na żywo to jest już coś innego, przefiltrowana przez jakąś maszynę, przepuszczona przez jakieś przetworniki, jest tym cudem – równoczesny widok na dwie rzeczy, tego nie było przez wynalazkiem telewizji. Video było dla mnie instrumentem badawczym; to jakby trzymanie w ręce lupy lub szkła powiększającego, przez które można obserwować resztę świata. W przypadku video instalacji, czasami moim zamierzeniem było wplatanie ludzi w rzeczywistość, która w pewnym sensie również była banalna, najczęściej jakiś układ optyczny, w którym coś się działo. Zrobiłem taki performance w galerii Dziekanka. Na sali publiczność, na scenie telewizor, kamera rejestrowała performerera, czyli mnie, i kawałek telewizora. Ten obraz był transmitowany do innego pokoju na zapleczu. Na zapleczu był telewizor, który pokazywał obraz tego, co było w sali. Była też kamera, która pokazywała drugiego performerera na zapleczu, który był pokazywany na monitorze w sali. Czyli dwa telewizory i dwie kamery. Człowiek na zapleczu widział w telewizji co ja robię – zapalałem papierosa, drapałem się w głowę. On to

opisywał słowami. Po czym szedł na salę i, słuchając tego nagrania, wykonywał te rzeczy. Drugi człowiek, który nie widział tego wcześniej, opisywał słowami to, co widział na ekranie. Po czym szedł na salę i, słuchając nagrania, wykonywał te rzeczy itd. Brało w tym udział pięć osób. Pierwszą i ostatnią byłem ja. Na końcu wykonałem na podstawie zapisu magnetofonowego coś, co było już zupełnie czymś innym niż na początku. Trwało to około godziny. Zasada wizualno-akustycznego głuchego telefonu. Akcja była rodzajem zastanawiania się nad zjawiskiem transmisji, która może odbywać się nie tylko bezpośrednio przez obraz, lecz odtworzenie może być możliwe również na podstawie słów. Z tej akcji pozostała jedynie dokumentacja fotograficzna, inaczej nie dałoby się tego utrwalić, liczyła się transmisja na żywo.

M.J.: Twoje najnowsze projekty nadal bazują na obrazie wideo, chociaż częściej sięgasz po programy komputerowe i możliwości, jakie niosą ze sobą nowe technologie...

W.B.: Każde urządzenie daje nowe możliwości, nie uważam jednak, żeby komputer był aż takim skokiem jakościowym, jak wcześniej film czy video. Moim zdaniem, komputer daje nam tylko jedno, czego nie było w video, a mianowicie, że można żywymi (ruchomymi) obrazami manipulować szybciej i że można nimi manipulować powierzając część roboty maszynie, czyli np. wykorzystując procedury losowe. Video, jakie by ono nie było, potrzebuje kogoś, kto to wszystko wymyśli, zaprogramuje i zrobi, natomiast posługując się komputerem można wymyślić taki układ działający, który do pewnego stopnia działa sam. Zaczyna sam zaskakiwać tzw. propozycjami. To jest nowość, którą wniósł komputer jeżeli chodzi o sferę wizualno-artystyczną. I to rzeczywiście jest dla mnie fascynujące; natomiast sam z siebie nie wniósł niczego ideologicznie. Zawsze będzie ta sytuacja: jest świat, jest soczewka – źrenica naszego oka lub kawałek szkła i jest urządzenie, które jest czułe na światło: taśma kinematograficzna, lampy analizujące, chipy, półprzewodniki, a po drugiej stronie maszyna, która łączy te obrazki; tyle tylko, że z różną częstotliwością, co wpływa na ich jakość. Tym, co się zmienia, jest rodzaj zapisu; wcześniej była to taśma filmowa, potem video. Już teraz taśma może być zastąpiona innym nośnikiem, np. kamery cyfrowe mają zamiast taśmy twarde dyski. Nadal jest to urządzenie magnetyczne, tylko inaczej wygląda; nie taśma, a kawałek krążka magnetycznego, na którym, tak czy inaczej, pozostanie wizualny zapis obrazu i przy tym na razie pozostaniemy.

Artur Tajber

Małgorzata Jankowska: Twoja działalność artystyczna już od lat siedemdziesiątych była mocno związana z różnymi formami akcji, muzyką; eksperymentowałeś z obrazem TV. Czy wówczas interesowałeś się również wideo?

Artur Tajber: Oczywiście, że interesowało mnie wideo – na długo przed czasem, gdy stało się nam dostępne i ogólnodostępne. Wideo, jak technika, było naturalnym poszerzeniem możliwości fotografii i funkcji magnetofonu, których używałem od samego początku. Kilka moich prac wideo powstało więc koncepcyjnie jeszcze na długo przedtem, zanim miałem dostęp do sprzętu. Symbolicznie, telewizji i wideo używałem już od połowy lat siedemdziesiątych, włączając w akcje czy instalacje telewizor jako przedmiot, czy też publiczną emisję telewizyjną.

M.J.: Czy mógłbyś scharakteryzować drogę dochodzenia do wideo? Czy jej początkiem było właśnie użycie telewizora?

A.T.: Ależ ja nigdy do wideo nie doszedłem, żadne „wideo-coś” nigdy nie było dla mnie etapem pracy czy rozwoju. Metoda jaką się dzisiaj posługuję jest zapewne przejściowa i zmodyfikuję ją po stwierdzeniu zużycia. Technika jest zaś częścią metody. A jaką drogą do niej doszedłem? Można powiedzieć, że chodziłem różnymi drogami, czasem kilkoma jednocześnie, wiele z nich porzuciłem na zawsze, na inne czasem wciąż zaglądam. Inaczej mówiąc – od początku (połowa lat siedemdziesiątych), odkąd zacząłem się zajmować rzeczami związanymi z różnymi formami akcji, używałem ogromnej ilości elektrycznych lub elektronicznych gadżetów. Zaczynałem od wiatraczków, używałem urządzeń świecących, obiektów gotowych, które modyfikowałem w bardzo prosty sposób. Dość szybko zainteresowałem się telewizorem, ale w oderwaniu od wideo. Tak było, ponieważ świadomie porzuciłem wyuczony warsztat – pędzle, farby, dłuta i inne tego typu zabawki – i szukałem materiału i narzędzi w bezpośrednim otoczeniu. Takie było założenie ideologiczne, wynikało właśnie ze świadomości zużycia form komunikacji; chodziło już nie tylko o to, by komunikować inne treści, czyli np. mówić prawdę, a nie kłamać, ale również – i przede wszystkim – by inaczej komunikować, inaczej wchodzić w porozumienie z interlokutorem. Ten stan w sztuce trwał już od wielu

lat, ale dla mnie osobisty kryzys tego rodzaju, który można określić jako kryzys wiary czy kryzys zaufania, przypadł na koniec pierwszej połowy lat siedemdziesiątych.

W performance'ach końca lat siedemdziesiątych zacząłem używać telewizora jako przedmiotu. To jest odrębna historia, bo ona nie jest bezpośrednio związana z wideo jako takim, ale tak naprawdę ona znacznie bardziej rzutuje na to, w jaki sposób dzisiaj używam technik wideofonicznych niż mój kontakt z tzw. *sztuką wideo*, bowiem mój kontakt z tym, co się określa tym mianem był zawsze bardzo luźny.

M.J.: Traktujesz ją podobnie jak inne dyscypliny sztuki, z którymi starasz się nie utożsamiać?

A.T.: Tak, powiedzmy, że wideo jest po prostu kolejnym kanałem technologicznym, w którym ludzie się realizują tak, jak kiedyś robili to w malarstwie czy w innych dziedzinach, i z tego punktu widzenia wideo mnie nie interesuje. Nigdy też nie interesował mnie film, a większość rzeczy związanych z wideo jest jednak w jakiś sposób obciążona filmem. Dlatego właśnie myślę, że mój kontakt z telewizorem jako przedmiotem czy (w pewnym sensie) symbolem pewnego rodzaju mentalności był znacznie bardziej dla mnie ważny w tym, co dotyczy życia wideo, niż cokolwiek innego. Mówiąc jeszcze wyraźniej – „wideo” nie jest dla mnie pojęciem opisowym adresowanym do sztuki, jest to li tylko nazwa własna jednej z technik telewizyjnych, której charakterystycznym wyróżnikiem jest fakt zapisu na nośniku pamięci obok siebie i równocześnie obrazu i dźwięku, przy możliwości ich natychmiastowego odtworzenia. Pojęcie „sztuka wideo” z mojego punktu widzenia jest nonsensem. Podważam też sens używania terminów takich jak *wideo-performance*, *wideo-instalacja*. W niektórych pracach akcyjnych czy instalacyjnych autorzy używają techniki wideo do realizacji lub projekcji, czynią to z większą lub mniejszą dla swej pracy artystyczną korzyścią, i to tyle.

M.J.: Telewizor jako przedmiot pojawiał się w projektach artystycznych dość często; jaką funkcję pełnił w Twoich działaniach?

A.T.: Najpierw używałem telewizora jak każdego przedmiotu, który było można podłączyć do prądu i który świecił, hałasował, był lampą; potem – modyfikowanego telewizora, w którym zacząłem sterować obrazem za pomocą dźwięku, fal dźwiękowych. Obraz był deformatywny.

wany poprzez odbiór przez antenę fal dźwiękowych albo na różne podobne, prymitywne sposoby. Te działania dość mocno wpłynęły na moje podejście do użycia później sprzętu wideofonicznego. Ale powody były bez wątpienia dwa – z jednej strony instynkt majster-klepki i emocje związane z budowaniem własnego zasobu środków, z drugiej – bez wątpienia warstwa symboliczna, to z czym ten przedmiot się pojęciowo wiązał. Majstrowanie przy telewizorze musiało mieć szczególny „smaczek” w dobie wszechwładnie panującej propagandy i kontroli informacji. Mnie się to wtedy bardzo podobało. Używanie telewizora np. w początkach lat osiemdziesiątych spotykało się z różnymi reakcjami publiczności lub innych ludzi zajmujących się publicznością profesjonalnie – opakowywałem telewizor w czarny papier lub w nylonowe worki pokazując jedynie fragmenty ekranu, wycięte lub wyrwane otwory. Sugerowano, że jest to jakaś forma działalności politycznej. Pierwsze użycie telewizora było w prostej relacji do użycia taśmy magnetofonowej, to znaczy zapis magnetyczny modyfikował obraz telewizora, co polegało na przestrojeniu go na taką częstotliwość, w której zakłócenia obrazu stawały się pochodną wyładowań elektromagnetycznych, które zachodziły w przestrzeni akcji. W jakimś sensie było to już działanie wideofoniczne.

Tego typu akcje robiliśmy wspólnie z innymi artystami jako Konger (1982–1984, 1990; Władysław Kaźmierczak, Marian Figiel, Marcin Krzyżanowski, Artur Tajber i Basia Maroń jako asystent, później również Piotr Grzybowski i Kazimierz Madej oraz inni zapraszani artyści). Podczas akcji zawsze obecny był telewizor, jeden lub kilka. W jednej z akcji rzeczywiście był dziennik telewizyjny, ale obraz i dźwięk były kompletnie zakłócone, prawie nieczytelne. Wszystko to polegało na wprowadzaniu zakłóceń.

M.J. Początkowe akcje-działania powstawały w oparciu o rozbudowane układy muzyczne, które potem „zastąpiły” obrazy wideo...

A.T.: Od roku 1974 używałem podczas działań taśm magnetycznych, tyle tylko, że magnetofonowych. Nigdy jednak nie zajmowałem się muzyką ani nie używałem muzyki cudzej, za wyjątkiem eksperymentów współpracy z muzykami. Taśma magnetyczna przez długi czas była dla mnie materialnym symbolem upływu czasu, który w działaniach o czasowym charakterze ma znaczenie pierwszorzędne. Zapis na taśmie miał dla mnie funkcję metronomu i partytury.

Przejście na wideo było skutkiem udostępnienia mi taśmy, na której

mieści się więcej informacji... Potem taśma zastąpiona została innymi nośnikami, dziś używam głównie płyt DVD lub emituję swe zasoby prosto z komputera... Czy słyszał ktoś o „sztuce DVD”?

To, co rzeczywiście ważne, zachodzi pomiędzy wątkami czasowymi i ich zawartością, w grze pomiędzy relacją z przebiegu czasowego a realnym przebiegiem, pomiędzy emisją, transmisją a samym zdarzeniem.

M.J.: Na jakiej zasadzie łączysz dwie, wydawałoby się odmienne, struktury jakimi są: performance, który powstaje w przedziale wyznaczonym przez intuicję oraz zapis wideo, który jest przygotowywany wcześniej...

A.T.: Nie muszę niczego łączyć, przynajmniej w sugerowanym sensie. Nie należy zapominać, że kamera (najpierw fotograficzna, filmowa, potem i wideo) towarzyszyła sztuce akcyjnej od samego początku, i że większość akcji znamy z fotografii i zapisów filmowych. Te dwie struktury są ze sobą od zawsze połączone w naszej świadomości. Przeszło rok temu, przy okazji projektu realizowanego przez ASA European i poświęconego roli fotografii w performance, napisałem tekst, w którym dowodziłem, że akcyoniści sterują swym zewnętrznym wyobrażeniem o własnej pracy opierając się na fotografii i wideo, gdyż sami nigdy nie widzą swej pracy z pozycji publiczności. To znaczy, że ciągłość zapewnia wyłącznie świadomość wewnętrzna, zewnętrzna zaś występuje w postaci wyrwanych z linii czasu, arbitralnie skadrowanych „zrzutów”.

Poza tym, co może jeszcze ważniejsze, nie chodzi tu tylko o performance, lecz w ogóle o sens wypowiedzi, sens dzieła, sens sztuki jako osobistej formy ekspresji. Ten sens leży, moim zdaniem, w połączeniu autentyczności, którą daje spontaniczna improwizacja, z wagą przesłania i przekonaniem własnym, z wiarą w jego ciężar gatunkowy. Realizując zapis wideo czy montując zapisane sceny w jakimś porządku, posługuję się tą samą aparaturą poznawczą i zmysłem krytycznym jak wówczas, gdy stoję twarzą w twarz z publicznością. Obecność w jednej całości różnych wątków jest dla mnie czymś oczywistym, o ich prawomocności decyduje jakość powiązania „w całość”.

M.J.: Rozumiem, że taśma wideo pełni w performance rolę metronomu?

A.T.: Metronomu i partytury. Ale już nie taśma – taśmy wyszły z użycia, są nieekonomiczne. To powiązanie rzeczywistego czasu (tego, który

upływa bezpowrotnie) z czasem adekwatnie do konkretnych zdarzeń modyfikowanym decyduje o moim braku zaufania do filmu, teatru... To są sfery, w których stosunek do rzeczywistości jest skażony konwencją.

M.J. W jaki sposób przygotowywałeś pierwsze materiały wideo i jaką funkcję pełniły w działaniu?

A.T.: Pierwsze przykłady użycia wideo w performance to były dwie różne strategie postępowania. Przykładem pierwszego z nich może być instalacja-performance *Dziki Pole* (zrealizowana w połowie lat osiemdziesiątych), która była prezentowana podczas otwarcia galerii GT w Krakowie (1987/8).

Użyte materiały wideo to była rejestracja sześciu kilometrów spaceru wzdłuż górskiej rzeki, z kamerą skupioną na jej nurcie. Drugą ścieżką dźwiękową był zapis eksperymentów nad zmuszaniem odtwarzacza CD do zapętlenia dźwięków zapisanych na płytach CD audio. Monitory telewizyjne (4) i kolumny odtwarzające oba wątki dźwiękowe zajmowały znaczną przestrzeń, którą dzieliły z kilkoma obiektami quasi-rzeźbiarskimi – pryzmą węgla ograniczoną nawoskowaną płytą drewnianą, wieżą zbudowaną z segmentów zrobionych ze smoły, wosku pszczelego i parafiny... Po około godzinie własnej aktywności zgromadzonych tak obiektów nastąpiło rozpoczęcie koncertu zaprzyjaźnionej grupy rockowej (Rattengift). W tym przypadku zapis wideo powiązany był z resztą prostą zasadą sensualnych i formalnych analogii.

Inna strategia wyprzedzona była rejestracją samej akcji typu performance na wideo – np. wczesny zapis pt. *Triadatala* z połowy lat osiemdziesiątych był to zapis akcji, która nigdy nie była pokazywana publicznie (co wynikało z konceptualnego rodowodu mojej twórczości). Rozpoczął on eksperymenty z realizacjami, które w części dzieją się realnie na oczach widza, w części również na oczach widza, ale w formie relacji, transmisji, retransmisji... To widz musi zdecydować, co dzieje się naprawdę.

M.J.: Gromadząc kolejne taśmy, używałeś ich ponownie na zasadzie found footage...

A.T.: Nie chcę, czy też nie mogę pokazywać jednego performance'u kilka razy. To jakoś tak, że wierząc, iż każda czynność ma unikalną wagę i odrębne znaczenie, wiemy również, intuicyjnie czujemy, że

nie można dwa razy zrobić tej samej rzeczy – to prowadzi do psychologicznych konsekwencji. Równocześnie odczuwam wielką potrzebę ciągłości. Skutkiem skutków od czasu, gdy zdecydowałem się bezpowrotnie na działalność związaną ze specyficznym czasem i miejscem, czyli pozostawiając swe prace w miejscach prezentacji, zacząłem również zbierać jakieś ich pozostałości i relikty, jako dowody tej aktywności. Fotografie i zapisy dźwięku, potem wideo – mają dla mnie podobny charakter. Od dawna używałem tych obiektów przy konstruowaniu nowych całości. Po części miało to cel symboliczny, po części stanowiło ukrytą przed widzami grę znaczeniami; po dłuższym czasie przekształciło się w świadomą strategię przekształcania i przemieszczania bardziej skomplikowanych struktur znaczeniowych i kontekstów.

M.J.: Na wystawie „Video, Instalacja, Performance” w Łodzi (1994) pokazano Twoją wideo instalację *Achanlochy*...

A.T.: Szczerze mówiąc, zupełnie tego nie pamiętam. Wydawało mi się, że na tę wystawę wzięto ode mnie taśmę z klipem „Triadatala”. Samej wystawy nigdy nie widziałem. Ale może to ty masz rację, na taśmie mogło być coś jeszcze. *Achanlochy* to tytuł kilku realizacji. W 1991 roku, byłem przez kilka tygodni na bezludziu w północnej Szkocji, gdzie – między innymi – poświęciłem tydzień na zbudowanie torfowej konstrukcji (basen czarnej wody torfowej otoczony murem z wieżą w centrum) zorientowanej topograficznie, której zadaniem było reflektowanie zmiennego otoczenia. Nazwałem ją *Rzeźba dla krów – Achanlochy*. Samo słowo znalazłem w lokalnym przewodniku, była to nazwa własna, która w łamanym gaelickim oznacza prawdopodobnie małą łąkę koło jeziora.

Ślady *Achanlochy* istnieją fizycznie do dzisiaj. Emocjonalnie jest to wciąż jedna z bardziej liczących się dla mnie realizacji. Poświęciłem jej kilka innych prac, które tak samo nazwałem: była to instalacja złożona z dużej, panoramicznej fotografii, dokumentalnej taśmy wideo odtwarzanej na małym monitorze, który z kolei był emitowany jako refleks na powierzchni fotografii za pomocą wklęsłego lustra. W połowie lat dziewięćdziesiątych zacząłem realizować cykl ołówkowych rysunków z wyobraźni pokazujących różne, zapamiętane stany konstrukcji... Jest też kilka różnie opracowanych materiałów wideo o tym tytule.

M.J.: Obecnie używasz wideo w trochę inny sposób, przetwarzasz go lub zastępujesz wizualnymi „samplami” z komputera?

A.T.: Od czasu do czasu przekraczam granice *dokumentu*, budując porządki autonomiczne, abstrakcyjne. To potrzeba wewnętrzna. Dotyczy nie tylko wideo, ale również dźwięku czy obrazu statycznego. To również potrzeba sprawdzenia tego, co się ma w kartach. Czasem takie porządki mieszają się z innymi. To dość naturalne.

Jest też inny aspekt sprawy. Od końca lat osiemdziesiątych używam komputera i stopniowo komputer dorastał (dosłownie) do funkcji narzędzia podstawowego. Dzisiaj komputer jest dla mnie magazynem dokumentacji, prac gotowych, narzędziem rejestracji i edycji tekstów, obrazów i dźwięków... Jest też najbardziej oczywistym narzędziem do projekcji zgromadzonych danych. Odkąd podróżuję z PowerBookiem, stał się wręcz partnerem – takim jak inne rekwizyty używane w performance. Dzięki temu ma się ogromną łatwość, niebezpieczną łatwość manipulowania materiałem. To jeden aspekt; drugi to fakt, że ja już rzeczywiście nie używam wideo tak, jak robiłem to 10 lat temu. Cyfrowe wideo to już coś zupełnie innego, zwłaszcza gdy znika potrzeba użycia zewnętrznej kamery, gdy obraz może być bezpośrednio rejestrowany na twardym dysku... Część materiałów wykorzystywanych przeze mnie jako strumień wideo bywa montażem pierwotnie statycznych cyfrowych kadrów; większość statycznych grafik jest z kolei wynikiem adaptacji wideofonicznego zapisu ruchu. Wiele operacji, o których wcześniej mogłem tylko myśleć, teraz stało się możliwych do zrobienia – na przykład automatyczny przekład zapisu obrazu na dźwięk i vice versa.

Obserwuję też pogłębiającą się symbiozę zmysłów i ich elektronicznych protez. Potrafię na przykład samplować i wyłapywać stop klatki bez użycia kamery i komputera.

Jednak moje ostatnie prace wydają mi się bardzo ascetyczne i oszczędne w środkach. W tym roku rozpocząłem nową serię, którą zatytułowałem TABLEABLE. Sześć akcji z tego cyklu pokazałem w zeszłym miesiącu w Japonii i w Republice Chińskiej na Tajwanie. W akcji biorą udział: ja, stół na czterech nogach, parasol, kilka krzeseł i od jednego do trzech strumieni wideo ze stereofonicznym dźwiękiem. Wideo jest czarno-białe, ścieżka dźwiękowa przenosi akustyczny dźwięk przesuwanych po podłodze przedmiotów, montaż następuje bezpośrednio przed publiczną akcją, związek emitowanego obrazu i dźwięku z akcją przed ekranami jest oczywisty. Niespodzianka jest zupełnie gdzie indziej.

Alicja Żebrowska

Małgorzata Jankowska: Twórczość rozpoczynałaś jako rzeźbiarka, chociaż, oprócz zagadnień formy, interesował Cię problem procesualności sztuki.

Alicja Żebrowska: Dyplom w Wiedniu zrobiłam z obiektów; to były kamienne obiekty z neonami, które pokazane były również w Centrum Rzeźby w Orońsku. To była pierwsza część tej wystawy, drugą część stanowiła instalacja – wysypana piaskiem przestrzeń oranżerii z kolorowymi neonami. Na początku lat dziewięćdziesiątych przesłam w przyspieszonym tempie ewolucję form: począwszy od działania klasycznego – rzeźba, poprzez działanie konstruktywistyczne, akcyjne i dalsze. Gdzieś głęboko pozostała jednak idea, która łączy wszystkie te działania, a którą najprościej mogłabym określić jako koncepcję ciała, koncepcję związku z przyrodą, związków osobowościowych; one cały czas przewijały się w mojej twórczości, zmieniały się jedynie formy przekazu.

M. J.: Już na początku lat dziewięćdziesiątych używałaś kamery filmowej do rejestracji akcji w plenerze, których charakter zbliżony był do konceptualnych działań „land artu”.

A. Ż.: W roku 1992 powstało wideo *Trans-Fero*. Była to zmontowana dokumentacja, zapis akcji – rodzaj etudy filmowej. Właściwym dziełem była akcja, podczas której z kamieniołomów wydobyłam monolit, obrobiłam go i z pomocą taterników przenieśliśmy go na szczyt Kościelca. Tam już pozostał. To był rodzaj transferu, przeniesienia, zmiany. Istotą całego projektu była więc akcja, chociaż rejestracja akcji, w pewnym sensie, też była przekazem; ale nie ona była ostatecznym celem.

M. J. Tego typu reportażowy charakter miało kilka Twoich akcji. Interesuje mnie na ile istotne było medium, czy też na ile wpłynęło na kształt projektu.

A. Ż.: Na początku używałam kamery Super 8. Robiłam coś na kształt reportaży, interwencji w życie obcych ludzi. Użycie kamery pomagało mi w wiarygodny sposób zapisać ich zachowania, gesty, słowa. W 1993 roku zrealizowałam reportaż *Wnętrznosc*. Był to rodzaj wywiadu z artystą naiwnym. W tym samym roku powstał zapis *Odkazanie uczuć*.

Był to projekt, którego istotę stanowiła akcja, dziejąca się w czasie realnym, ale i sam projekt (idea). Chciałam się zaprzyjaźnić, doprowadzić do autentycznej przyjaźni z przypadkową osobą. To miało trwać. Pozostał film jako zapis dokumentacji pewnej akcji, chociaż jest on sam w sobie jakąś całością, zamkniętą sekwencją. Określiłabym go jako rodzaj filmu krótkometrażowego – zapis zawarcia przyjaźni. W podobny sposób użyłam kamery wideo przy rejestracji akcji *Piknik dla bezdomnych*. Zdarzenie miało miejsce w Forcie św. Benedykta w Krakowie; wideo z tego zdarzenia ma charakter dokumentu, ale jest równocześnie filmem krótkometrażowym, formą pomiędzy akcją a zapisem. Kolejne – *Czy możesz to wziąć do ręki* (1996), *Jesteśmy chorzy na samych siebie* (Londyn, 1996) podobnie. *Monitoring* (2002) jest również dokumentacją z akcji, akcji monitorowania instytucji. Miałam do dyspozycji dwie kamery przemysłowe i chodziłam po instytucji (Gazeta Krakowska) oraz z ukrytą kamerą po innych miejscach. Chodziłam i inwigilowałam te miejsca. Z materiałów powstało wideo na bazie akcji artystycznej, która jednak nie była akcją sensu stricto. Akcja nie była również ideą tego dzieła. Ideą projektu było stworzenie zapisu, który miał oddawać pewną rzeczywistość wirtualną, jaką była w tym przypadku przestrzeń mentalna i społeczna. *Monitoring* jest więc filmem artystycznym, dziełem samodzielny.

M. J.: Mogłabyś określić cele, w jakich używałaś kamery filmowej, wideo?

A. Ż.: Film nie pojawił się w mojej twórczości na zasadzie wyrafinowanej determinacji; zapis elektromagnetyczny nigdy nie był dla mnie materią ostateczną. Wideo nie interesuje mnie ani jako narzędzie, ani jako forma przekazu czy język analizy. Mogę powiedzieć, że wideo jest przede mną traktowane „po macoszemu”. Ważniejsza jest dla mnie idea sama w sobie, idea jako pewien rodzaj przekazu, a wideo w tym układzie w „wygodny”, ale i prosty sposób, rejestruje ją i odtwarza. Jednak w instalacjach wideo nie pełniło już tej roli. W tym układzie zastosowanie wideo było już bardziej zbliżone do traktowania strukturalistycznego.

M. J.: Pierwsze wideo instalacje pochodzą z roku 1993, w Polsce pokazywane były tylko raz...

A. Ż.: Pierwszą wideo instalacją było *Ach jak przyjemnie utwór słuchowo-wzrokowo-zapachowy*. Obrazy wideo tworzyły zmulitplikowa-

ne ruchy w wodzie, zapis motywu płynięcia. Praca została zrealizowana podczas wystawy „Współrzędne” w Szarej Kamienicy Kraków (1993). W przedsionku czuć było zapach morza i słyszeć odgłosy morza, mew. Wchodziło się do pomieszczenia, które było zupełnie ciemne, natomiast właściwa instalacja znajdowała się w trzecim pomieszczeniu, do którego można było zajrzeć lub wejść boso. Podłoga od ściany do ściany zakryta była folią (5x5), pokój zalany wodą zafarbowaną na turkusowo. Na przeciwległą ścianę była projekcja – morze tyreńskie, i ja pływająca w tej wodzie. Równocześnie zapach i dźwięk. Inna rzeczywistość.

LoLa utwór słuchowo-wzrokowo-zapachowy (1993) miał nieco inną strukturę, tutaj podstawę stanowiły projekcje wideo zmultiplikowanych filmów pokazywane jako monoobrazy. Na filmie jestem ja leżąca nago w wannie, patrzę się w górę – to była projekcja na ziemi; na górze była druga projekcja – ja w wannie, ale odwrócona tyłem, tak jakbym pływała twarzą w dół. Ruchy są minimalne, prawie niezauważalne. Te dwa obrazy jakby się uzupełniają, komunikują pomiędzy sobą.

Wideo było integralną częścią obu instalacji. W *Ach jak przyjemnie* jego struktura budowała przestrzeń, morze z projekcji odbijało się w wodzie, połyskująca folia integrowała się z projekcją; tworzyło to wizualną, niezwykłą przestrzeń. Druga instalacja była syntetyczna, skoncentrowana jedynie na obrazie i dźwięku. Jej struktura budowana była pomiędzy obrazami. Stosowałam wówczas jedynie minimalny montaż, wideo było jedynie elementem całości.

M.J.: W podobny sposób zbudowana była struktura instalacji *Grzech pierworodny...*

A.Ż.: *Grzech Pierworodny* powstał jako instalacja. Wideo stanowiło integralną jej część. Niestety, ten projekt najczęściej pokazywany był w wersji niepełnej, co wypaczało jego sens. Instalacja w pełnej wersji pokazywana była tylko trzy razy: w krakowskiej galerii Zderzak, w Berlinie i w Koloni. Główną konstrukcją instalacji tworzyła kompozycja z folii, która dzieliła przestrzeń na dwa pomieszczenia. Wchodziło się do wnętrza wypełnionego sztucznym zapachem jabłka i zielonym światłem; był tam również głośnik, przez który słyszeć było odgłosy z filmu. Film był pokazywany na monitorze telewizora albo projektowany na sufit. Wideo składało się z trzech części: zbliżenie kopulującej pary, narodziny lalki Barbie oraz oczyszczająco-higienicz-

ne zabiegi. Ale obraz widziany był jakby w dwóch aspektach: pewnej „oczywistości” obrazu, oraz czegoś tajemniczego, ukrytego za zieloną folią. Instalacja rozbiła więc jednoznaczność obrazu wideo. Istotne były dźwięk, zapach. Całości dopełniała kompozycja jabłek ze sztucznej hodowli, wszystkie były tak samo zielone, identyczne, do ich ogonków dołączone były cytaty z różnych książek. Oprócz tego były inwokacje tekstowe i, nieco później, suplement – motto projektu. Ten tekst powstał jakby w reakcji na komentarze pracy.

Przez nie zawsze właściwą ekspozycję, np. prezentację samego wideo, praca jest niestety rozpatrywana w kontekście feminizmu. Ja nie neguję tego sposobu jej interpretacji, ale generalnym założeniem pracy było coś innego. Mówi o tym już sam tytuł: *Grzech pierworodny – domniemany projekt rzeczywistości wirtualnej*. Tu chodziło o to, iż nasza rzeczywistość funkcjonuje poprzez mity, ideologie, które stanowią poszczególne rzeczywistości wirtualne – słowo staje się ciałem, i są to obrazy jakości funkcjonowania życiowego. Pokazałam to poprzez siebie i poprzez kobietę właśnie; w tym aspekcie była to praca feministyczna, ale nie była to na pewno apologia feminizmu. Był to rodzaj zobaczenia rzeczywistości, pewnego absurdu rzeczywistości. Przytoczyłam mit, który był najbardziej wyrazisty, który jest jądrem naszej rzeczywistości (chrześcijańskiej), w której się wychowałam. Instalacja była niby-Rajem, miejscem wybranym, w którym światło, dźwięk, zapach miały tworzyć specyficzną aurę, w której z kolei miała odbywać się transformacja, transformacja naszych wyobrażeń. Nie miało znaczenia jaki mit przytoczę, mechanizmy działają niezależnie od religii; mitologia, symbolika, pojęcia, zasady „tworzą” rzeczywistość realną, ponieważ ludzie wierząc w to, oddając się tym ideologiom, kreują swoje życie według tego wzoru. Ludzie zamykają się w swoich rzeczywistościach wirtualnych, w których wszystko jest ułożone i sformatowane, większość żyje w pełni akceptując swój świat. A inni? Nie miałam zamiaru niczego obalać, chciałam pokazać to, co zobaczyłam; w taki sposób uświadomiłam sobie rzeczywistość wokół mnie, pewną prawdę, której nie kontestuję.

M. J.: Które z cech wideo czy zapisu elektronicznego są dla Ciebie ważne, które wykorzystujesz?

A.Ż.: Z tym jest różnie, zależy to od projektu. Dobrze widać to na przykładzie jednego z ostatnich projektów *Infiltron*, który realizujemy wspólnie z Jackiem Lichoniem. Nie poszukujemy w wideo tego,

czego poszukiwali artyści w latach 70. Poszukujemy takiej transformacji wizualnej, która nie będzie służyła li tylko osiągnięciu jakiegoś niespodziewanego efektu stricte technicznego czy jakości estetycznej. To nie jest istotne; jeżeli osiągniemy coś takiego, to może zostanie to wykorzystane, ale tylko dlatego, żeby osiągnąć cel nadrzędny jakim jest uzyskanie pewnych efektów rzeczywistości. W projekcie *Infiltron* będziemy więc poszukiwać wielu możliwości, stosując zarówno prosty materiał z rejestracji na żywo, jak i przeprowadzając poszukiwania strukturalne i różnego rodzaju transformacje. Ale nadrzędnym celem jest osiągnięcie pewnej aury, pewnej substancji, którą tworzy sama istota projektu, a jest nią pokazanie nierealnego wymiaru wielu rzeczywistości, które my ujawniamy poprzez kolejne działania. Dlatego też wybraliśmy wideo, które, w tym przypadku, jest narzędziem roboczym, jest narzędziem formy, ponieważ film jak najbardziej oddaje proces. Ani wielość rysunków, ani cykl zdjęć, nie są w stanie oddać procesualności sztuki. Nic lepszego nie wymyślono, oprócz samego życia.

M. J.: Czy możliwość zatrzymania, koncentracji uwagi na konkretnym obrazie, dzięki technice wideo może być dla Ciebie istotna? Na ile tworzony przez Ciebie obraz wideo jest odbiciem realnej rzeczywistości?

A.Ż.: Koncentracja uwagi na obrazie wideo może być zarówno zaletą, jak i wadą. Tak naprawdę, procesualność, która mnie interesuje, poprzez wideo jest spłaszczana, przekazywana fragmentarycznie, wrywkowo. Zapis zawsze będzie poszarpany, zmontowany, skrócony, zawsze jest to jakiś wybór, klatki z jakiegoś wydarzenia. Tak więc zapis wideo, nawet ten najwierniejszy, nie może zastąpić ani być porównywany do upływu czasu, życia i obszarów przestrzeni. W sensie ogólnym, wideo daje możliwość zatrzymania rzeczy, które normalnie gdzieś nam uciekają. Ale nie jest to nic szczególnego, właściwość tę zachowują nawet obrazy; genialny artysta potrafił z chwil życia i procesualności modelu oddać kwintesencję tego, co ucieka, ulatuje. W przypadku wideo, może być to uznane nawet za zarzut, bowiem poprzez „wylewność” obrazu i jego popularność, treść może być łatwo zakłócona; wówczas, wydobycie właściwego sensu zapisu wideo jest niezwykle trudne. Wideo uległo totalnej popularyzacji; poprzez dostępność, kamera wideo stała się narzędziem pauperystycznym. To nie pomogło w utrzymaniu kondycji sztuki wideo, która zawsze wydawała się bardzo ulotna.

Zbigniew Libera

Małgorzata Jankowska: Co Pan sądzi o polskiej sztuce wideo?

Zbigniew Libera: Jesteśmy krajem tak zacofanym, że zastanawiam się czy w ogóle można mówić o czymś takim, jak sztuka wideo w Polsce. Na pewno są artyści, którzy używają wideo, ale nie istnieje chyba coś takiego, jak w innych rozwiniętych krajach, gdzie istnieje osobny przedział artystów wideo – artystów, których prace badają sens wideo, i którzy robią prace, które są tylko i wyłącznie „w świadomości” wideo i pod wideo zrobione; u nas nie ma takiej sztuki.

W Polsce prywatnie sprzęt wideo posiadał Wojciech Bruszewski, ja byłem chyba drugi. Pamiętam, jak jeździłem z walizką na kółkach, przewożąc ten odtwarzacz i kamerę, a często i telewizor, bo jak chciałem coś pokazać w galerii, to sam musiałem organizować sprzęt. Potem pojawił się festiwal WRO we Wrocławiu (1989) i fakt zaistnienia tego wydarzenia spowodował, że powstawały prace wideo.

M.J.: Jak odróżnia Pan „sztukę wideo” od „sztuki robionej za pomocą wideo”?

Z.L.: Sztuka wideo jest zdeterminowana narzędziem, np. w przypadku Wojciecha Bruszewskiego czy Józefa Robakowskiego, którzy robili wideo, nie mogło to być żadne inne narzędzie, bo ich sztuka opierała się na badaniu istoty tego medium. Współcześni artyści, np. Artur Żmijewski czy Katarzyna Kozyra wykorzystują taśmę wideo jako najtańszy i najłatwiejszy środek rejestracji.

M.J.: A w jaki sposób Pan wykorzystywał wideo?

Z. L. Ja używałem wideo nie dlatego, że interesowała mnie sztuka wideo, tylko w celach dokumentowania tego, co się działo wokół mnie. Wideo było dla mnie świetnym narzędziem dokumentacji. Prace, które zrobiłem, to są filmy dokumentalne. Faktem jest, że gdyby nie było wideo, to oczywiście nie można byłoby zrobić tych prac. Niemożliwe byłoby udokumentowanie pewnych sytuacji za pomocą kamery filmowej. Wideo dawało łatwość rejestracji, w każdym momencie.

M.J: Prace *Persewercja mistyczna* i *Obrzędy intymne* mają rzeczywiście charakter dokumentu, stosował Pan jednak montaż, efekty

przyspieszania, zwolnień i powtórzeń, które zintensyfikowały przekaz, wzmocniły jego dramaturgię...

Z.L.: Nie było to zamierzone. Montaż robiłem tylko dlatego, że mogłem go robić, ponieważ było to wpisane w możliwości sprzętu, a nie dlatego, że wymyśliłem sobie, że moja praca potrzebuje zwalniania czy przyspieszania. Jeżeli jednak udało się osiągnąć taki efekt, to bardzo dobrze. Cały czas eksperymentowałem, każde moje dotknięcie kamery było eksperymentem, zabawą, wyciąganiem nowych rzeczy... Mnie bardziej interesowało wideo w takim sensie, jak przypuszczam Nam June Paika, znaczy, że on włączył w obręb sztuki coś, czego wcześniej w sztuce nie było. Zaczął używać wideo jako coś spoza świata sztuki, dopiero następne kilkanaście lat po nim wideo stało się w tym obszarze zjawiskiem naturalnym.

Mnie też interesowało wideo jako coś, co jest „cheap” (tanie), czyli kiepskie w jakości. Jeśli robiłem filmy o rodzinie i z kręgu rodziny, można by zaryzykować antropologiczne czy etnograficzne, bardzo z zewnątrz, to sprzęt wideo w swojej prostocie był dla mnie idealnym narzędziem rejestracji. Mogłem na przykład oddać go „obserwowanym” ludziom – „grupie badanych” i oni sami kręcili film o sobie. Sposób, w jaki używali tego medium i co nim nakręcili dużo o nim mówił; w taki sposób powstawały moje filmy, to było coś, co mnie interesowało. Z takich materiałów powstał *Jak tresuje się dziewczynki* (1987).

M.J.: Pańskie prace wideo mają rzeczywiście charakter dokumentu, jednak pokazywana przez Pana rzeczywistość wydaje się być zakażona, „zawirusowana”. Mówił Pan, że jest zafascynowany zjawiskiem „błędu”; jaka rzeczywistość Pana interesuje?

Z.L.: Ja to widzę bardzo prosto: jeżeli jest tak, że kręcenie filmu jest drogie, to podejmuje się decyzje, żeby kręcić to, co jest ważne, a o tym co jest ważne decyduje ten kto jest producentem. W rezultacie jest bardzo mało materiałów, które pokazywały jakieś inne strony życia niż te, które znamy choćby z kina czy telewizji. Im dalej wstecz, tym było ich mniej. Kiedy jednak pojawiło się tanie narzędzie rejestracji, to nagle okazało się, że nie trzeba kamery trzymać na statywie i że obraz może być zamazany, i ostrość niekoniecznie właściwa itp., a i tak nasza percepcja to wszystko wychwyci. Co ważniejsze, kamera wideo pozwoliła oglądać i rejestrować takie fragmenty rzeczywistości, które

nigdy dotąd nie były rejestrowane. I wtedy, w sposób zupełnie naturalny, okazało się, że rzeczywistość jest zupełnie inna niż ta, którą nam pokazywano. W rzeczywistości, równie dużo, a być może i więcej jest obrazów brzydkich niż ładnych. Mnie interesowało zawsze odkrywanie pewnych związków władzy i tego, w jaki sposób ona urabia swoich członków. Odkrywałem ich nie od góry w dół, tylko od dołu w górę, czyli wyszukiwałem, w takiej przeciętnej rzeczywistości, która poprzez np. powtarzanie gestów obojętnie, przez co nie zastanawiamy się nad nią, tylko wiele rzeczy robimy mechanicznie. W takich banalnych rzeczach znajduje się to, co najważniejsze. O tym jest *Jak tresuje się dziewczynki*, ale i trochę cała twórczość np. Artura Żmijewskiego. Pokazuje on rzeczy, które stanowią może połowę świata, ale których nie widzimy, a kamera wideo może do nich dotrzeć.

M.J.: Na początku lat dziewięćdziesiątych wykonał Pan kilka instalacji wideo...

Z.L.: Na początku instalacje wideo były sposobem pokazywania taśm. W pierwszej użyłem filmu *Perseweracja mistyczna*, który trwa ok. 50 min., przez co jest nie do oglądania. Film w fazie wizualnej jest właściwie nieciekawym, nic się w nim nie dzieje. Przez kilka lat zastanawiałem się, jak mogę pokazać ten materiał. Wpadłem na pomysł (po śmierci babki), że można postawić telewizor na meblu, i wówczas pozwoli to na dowolne oglądanie materiału wideo. Myślenie przebiegało na linii kamera – telewizor – dom, przy czym telewizor rozumiany oczywiście jako sprzęt domowy, coś co ogląda się w domu, który z kolei jest rodzajem przestrzeni ograniczonej, i w takiej przestrzeni ekrany mogą być małe. I właśnie taką naturę moim zdaniem ma również wideo – coś prywatnego i przystosowanego do indywidualnego odbioru. Instalacje *Perseweracja mistyczna* i *Zabawy z matką* były próbą ukazania tego w ten sposób.

Zawsze miałem pewne problemy z tym, jak pokazywać wideo. Podstawowym problemem, jeszcze w latach osiemdziesiątych, było to, że nie było rzutników wideo i projekcje ograniczały się do prezentacji na telewizorze. Musiałem godzić się na obraz zamknięty w skrzynce, która ma jakąś formę. Potem pojawił się poważniejszy problem. Poczulem, że potrzebuję innych, bardziej profesjonalnych środków do realizacji; prosta rejestracja i montaż, czyli dokumentalne wideo przestało mnie interesować. Nie mogąc przekroczyć pewnej granicy, zrezygnowałem z wideo i przez chwilę zająłem się wyszukiwaniem sposobów prezen-

tacji materiałów już zebranych. Stworzyłem serię obiektów, w których wykorzystywałem telewizory albo całe systemy wideo lub inne maszyny, które były wmontowane w przezroczyste, ażurowe obiekty, jedynie sugerujące coś organiczno-konstrukcyjne kształty. Obraz wideo wprowadzony w ich struktury był równie oniryczny, prawie niezauważalny. Taka była instalacja *Kąpielowicz*.

M.J.: Chciałabym powrócić do tego, co powiedział Pan o wideo jako narzędziu prywatnym... „Sztukę prywatną” uprawiali artyści Łodzi Kaliskiej, z którymi był Pan związany?

Z.L.: Tak, w kręgu „Kultury Zrzuty” uprawiano się tzw. „sztukę prywatną” i wideo doskonale do tego pasowało, chociaż „prywatne” znaczyło trochę co innego niż teraz. Wtedy nie można było legalnie wystawiać w galeriach, więc taka „prywatna” działalność była jakimś sposobem funkcjonowania. Przy pomocy mojej kamery NTSC (spadek), na „Strychu” robiliśmy dosyć ciekawe rzeczy, które na świecie były oczywiście znane, a u nas powstawały „prywatnie”, dla wąskiego grona odbiorców. Pamiętam akcje z wykorzystaniem closed-circuit, czyli obiegu zamkniętego. Podczas jednej z nich, w pomieszczeniu znajdowali się ludzie, a w drugim inni oglądali w telewizorze co robią tancerze. Ci pierwsi prowokowali tych drugich. W końcu, sprowokowani weszli do pokoju i wtedy okazało się, że tam nikogo nie było, obraz który oglądali był jedynie nagrany taśmą. Wtedy tego typu akcje miały sens, ludzie nie byli przyzwyczajeni do takich gestów, wszyscy czuli to oszukanie w czasie, było to bardzo realistyczne. Teraz chyba nie dałoby się na to nikogo nabrać.

Piotr Wyrzykowski

Małgorzata Jankowska: W kontekście swojej sztuki, mówiłeś o „rozroście” ciała m.in. poprzez uzbrojenie go w najnowszą technologię. Czy można powiedzieć, że w tym procesie rolę „przedłużenia” spełniało na początku lat 90. wideo...?

Piotr Wyrzykowski: O rozroście wspominałem ogólnie, mając na myśli definicję ciała i jego odczuwanie jako nie zamkniętego organizmu, a otwartego systemu ulegającego nieustannym przemianom. Najlepiej widać to na przykładzie pracy *There is No Body* (1997), ale tam były już zastosowane nowoczesne technologie (komputer, sieć). Bezpośrednie odniesienie wideo do ciała, tak naprawdę, zawiera się w wideo *Oglądaj Mnie* (1995), w którym wizualizowałem proces digitalizacji ciała. Wideo interesowało mnie jako środek hipnotyzowania ludzi przed ekranem poprzez emisję określonego rodzaju światła i rytmu – wyciszenia, uspokojenia, skupienia.

M.J.: Równocześnie do zainteresowania ciałem, rozpocząłeś proces „wychodzenia” (rozpuszczania się) poza cielesność. Proces ten rozpoczął się od *Performance z Anteną*, i był kontynuowany w kolejnych wersjach *Ile potrzeba cię aby znaleźć się na zewnątrz* oraz w *Ucieleśnieniach*. Interesuje mnie rola, jaką w tych pracach pełniło wideo.

P. W.: Wideo albo nadawało znaczenia, albo praktycznie rozwijało ciało poza granice organizmu. Stawało się jakby nośnikiem ciała poprzez zarejestrowanie jego fragmentów, bezpośrednią transmisję zdarzenia lub zapis fragmentu, na którym odbywał się jakiś proces. Transmisje bezpośrednie są o tyle ciekawsze, że przy użyciu nadajników bezprzewodowych ciało dosłownie uzyskuje niewidzialną formę, ograniczoną jedynie zasięgiem fal. Jeszcze większe rozprzestrzenienie ciała następowało, kiedy do performance udawało się użyć TV, z jego powszechnym zasięgiem i potencjalnym odbiorem w każdym domu. Szczególny rodzaj powiązania pomiędzy wideo a ciałem ukazałem podczas wystąpienia na Monitorze Polskim /WRO (1994), które miało miejsce w studio telewizyjnym. Taśmę wideo z zarejestrowanym moim ciałem wyjąłem z kasyty i okręciłem wokół siebie nakłuwając za pomocą igły taśmę i skórę. Uzyskałem w ten sposób tzw. droputy na obrazie wideo oraz krwawe rany na ciele.

M.J.: W którym momencie zacząłeś interesować się wideo? Studio-
wałeś malarstwo na ASP w Gdańsku?

P.W.: Wideo spełniało rolę innego medium, pozwalało wyjść z pra-
cowni malarskiej, pozwalało również na obcowanie z ludźmi, z mia-
stem; ogólnie – ze światem zewnętrznym. Spędzanie długich okre-
sów w izolacji pracowni nie było dla mnie rozwijające. Wideo
oczywiście miało również szersze odniesienia do mediów, przede
wszystkim do TV, gdzie własna produkcja była alternatywą dla pro-
pagandy, reklamy i zamkniętego obiegu informacji. Tworzył się nowy
kanał przekazu.

M.J.: Czy można powiedzieć, że technika wideo umożliwiła Ci widze-
nie niewidocznego, czyli koncentrację na szczegółach, które są nie-
zauważalne, niemożliwe do utrzymania w polu widzenia? Mam na
myśli pracę *Beta Nassau* czy, w nieco inny sposób wspomnianą, *Oglądaj
mnie* (skanowanie siebie prowadzące do rozpuszczenia własnej ciele-
sności w obrazie elektronicznym)

P.W.: Rzeczywiście zajmowałem się kiedyś problemem „widzenia nie-
widzialnego”. „Nie widoczne” było dla mnie tym, co znajduje się poza
ramą obrazu monitora czy kadru kamery. Ponadto, w tych dwóch pra-
cach niezwykle ważny jest rytm i kierunek zmian obrazu. Ich układy
przechodzą od pionowych do poziomych i faktycznie widz może od-
nieść wrażenie, że przedstawienie w wideo rozwija się daleko poza
projekcją, a to, co jest obserwowane na monitorze jest jedynie tym,
co może zobaczyć w „otwartym” przez artystę oknie swojej pracy.

M.J.: Po roku 1994 wideo w czystej formie znika z Twojej twórczości,
wykorzystujesz je wyłącznie jako narzędzie, które dostarcza materia-
ły do przetworzenia; podobnie performance, który został zastąpiony
rozbudowanymi formami „audio-wizualnych koncertów”

P. W.: Od 1995 roku praktycznie performance i wideo w czystej for-
mie zniknęły. Zaczęłem eksperymentować z nie linearnym (improwi-
zowanym) wideo tworzoną na żywo (VJ), gdzie fakt czasu – trwania
wystąpienia ponad 6 godzin – staje się bardzo ważnym elementem,
zmuszającym do przekraczania własnych ograniczeń, do przejścia
ponad fizyczno-energetyczne możliwości ciała. Rozpoczynaliśmy ta-
kie działania wspólnie jako Centralny

Urząd Kultury Technicznej (CUKT). Jednym z pierwszych poważnych wystąpień była *Technopera* – rodzaj improwizacji muzyczno-wizualnej. Interesują mnie wyłącznie improwizacje na żywo z obrazem i dźwiękiem, które mógłbym nazwać „vj performance”. W tych działaniach element wystąpienia zbliżony jest do wykonywania przez muzyka kompozycji muzycznych, a instrumentem są klawiatura komputera i mikser wideo. Odbiorcą takich koncertów jest najczęściej masowa publiczność klubów.

Abstract

The book *Video, video installation, video performance in Poland 1973–1994. History, artists and works* presents selected, important facts and realisations of the history of media art in Poland, in the context of the world video art¹. The publication was to indicate and describe the creative potential that arose in art with a new technology – video, which in 1981 was called by Piotr Krakowski 'a chance for realisation of the arts integration programme'.

For numerous artists to employ the video technology meant – as it seems – not only an opportunity to use a new device, highly attractive for its technical capabilities, but above all it became a basis for

¹ In 1976 there was held in Poland the first greater event dedicated to the video art.: the 1st All-Polish Video Show at the 'Labirynt' Gallery in Lublin. The show was accompanied by several publications attempting at depiction of the video essence; in a form of brochure there was also presented descriptions of the projects based on the VHS and TV equipment. The previous realisation of such kind were introduces at the festivals, workshops and artistic open-air, such as in Elbląg (the Cinema-Laboratory, 1973), at Nowa Ruda (1973) or during the "Złote Grono" in Zielona Góra (1975).

In 1994 there were held two exhibitions dedicated to the video art, installation and performance, organised by the Art Museum in Łódź, the National Museum in Poznań and VIDEOPRZESTRZENIE (VideoSpaces) at the BWA in Sopot. See: *Video, Installation, Performance. Video Art in Poland*, catalogue, ed. by E. Hornowska, L. Lechowicz, the Art Museum of Łódź, National Museum in Poznań, 1994; *Józef Robakowski – Intervention Texts 1970–1995*, ed. by J. Robakowski, 'My Archives' Gallery, Koszalin 1995.

a new language of medium; complex narratives; autonomic worlds or finally of 'body liberation'. Hans Belting wrote that a desire for the latter was made possible through the electronic picture media and found its fulfilment in the unbodily pictures².

The concept of 'video art' as well as offered by the publication author its categorisation into: tape, video installation and video performance, preceded by an introductory chapter depicting the 'television phase' do not determine their final classification or clear-cut grouping. What unites the selected works and artistic attitudes is the employment of the video picture, or in general – using the VHS technique. It does not mean, however, an explicit return to the McLuhan's theory according to which the medium was an extension of bodily organs and as such it is most often a tool subjected to a man. As it seems, the medium rather was – as termed by Belting – 'medium-carrier' or 'medium-host' of the pictures 'which the latter need to be seen by us'³. Then, as said by Belting, they should be understood as a body of picture that with reference to the video considerably broadens the scope of interpretations and roles played by it in the work of art. Furthermore, inter-media practices allow us to see through this medium other media and vice-versa. Thus the introduction of the video into the sphere of installation and performance art creates new ontological and structurally fluid works. They are of character close to the structure of spectacle in which the spectators participate together with their body and the whole set of physical feelings experienced in the process of perception. The body becomes a 'centre of a new aesthetics', and the permanent interferences in the perception flow of the media, including the video pictures, "are meant to replace the passive use of pictures with semantic focus of attention"⁴.

² H. Belting, *Picture and its media. Anthropological attempt*, "Artium Questiones" IX (2000), p. 298. Such attitudes are characteristic of the creative activity of many Polish artists, among others of: Izabella Gustowska, Józef Robakowski or Piotr Wyrzykowski.

³ *Ibid.*, p. 308.

⁴ *Ibid.*, p. 317.

The video was employed depending on the needs and ideas of an artist. The picture in the form of loop projection became an installation, or in another setting it needed a multiplication by multiple transmission through monitors. Or it could be performed in the system of many elements both as a playback and in connection with live transmission. The video was introduced to the performances, actions or other kinds of situations arranged in the presence of the audience or in the enclosed space of the studio. Thus the history of the video in Poland is the history of individual attitudes of the artists and their ideas rather than established trend or a new discipline of art. For this reason the book is not a chronological and monographic presentation of the analysed issues, but only an attempt to indicate certain significant trains, attitudes and realisations that underwent further transformations with the flow of time. It also has to evoke the events and artists whose works occupy a prominent place in the history of the post modern art.

The reader will find in the book the descriptions of and comments about the works of, among others, Ewa Partum, Jolanta Marcolli, Zdzisław Sosnowski, Artur Tajber and Izabella Gustowska, the members of the "Warsztat Formy Filmowej" (Film Form Workshop) group: Wojciech Bruszewski, Paweł Kwiek, Józef Robakowski, Andrzej Paruzel, the artist of Wrocław circle: Lech Mrożek and Janusz Szczerk, and also the representatives of a younger generation: Alicja Żebrowska, Krzysztof Skarbek, Zbigniew Libera and Piotr Wyrzykowski. Their realisations were discussed in the context of issues concerning the essence of video recording and the mode of its employment. There were analysed in turn: 'the television stage' depicting the early video works and realisations in the TV studios; the projects realised with the use of video camera, video installations and video performances.

The book encompasses the period of 1973–1994, i.e. the early, analytic conceptual stage of the (multi)media art, important considering both the development of the electronic media and subsequent activities that were directed towards narration, critical art and advanced technology. The book is supplemented by the appendices including the interviews with artists and list of the realisations and video works of 1973–1994.

Bibliografia

- Armes Roy, *On Video*, New York 2001.
- Arnheim Rudolf, *Film jako sztuka*, Warszawa 1961.
- Bakke Monika, *Ciało otwarte*, Poznań 2001.
- Bartoszcze Roman, Słupek Lucyna, *Telewizja – dobro kultury czy element rynku. Transformacje telewizji publicznej w krajach Unii Europejskiej*, Rzeszów 2001.
- Battcock George, *Minimal Art*, New York 1968.
- Beauvoir Simone de, *Druga płeć*, Kraków 1972, t. 2.
- Biuletyn ZPAP, 1979, nr 4.
- Chyła Wojciech, *Kultura audiowizualna*, Poznań 1999.
- Czerwiński Marcin, *Telewizja wobec kultury*, Warszawa 1973.
- Dziamski Grzegorz, *Szkice o nowej sztuce*, Warszawa 1984.
- Dziamski Grzegorz, *Awangarda po awangardzie. Od neoawangardy do postmodernizmu*, Poznań 1995.
- Eliade Mircea, *Obrazy i symbole*, Warszawa 1998.
- Foucault Michel, *Nadzorować i karać*, Warszawa 1998.
- Fromm Erich, *Szkice z psychologii religii*, Warszawa 1973.
- Fuksiewicz Jacek, *Film i telewizja w Polsce*, Warszawa 1981.
- Godzic Wiesław, *Telewizja jako kultura*, Kraków 1999.
- Goffman Erving, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, Warszawa 2000.
- Goldberg Rose Lee, *Performance Art. From Futurism to the Present*, London 2001.
- Graham Dan, *Two-Way Mirror Power. Selected Writings by Dan Graham on His Art*, ed. A. Alberro, Cambridge, Massachusetts 1999.
- Heidegger Martin, *Budować, mieszkać, myśleć, Eseje wybrane*, opr. K. Michalski, Warszawa 1977.
- Huizinga John, *Homo Ludens. Zabawa jako źródło kultury*, Warszawa 1985.

- Illuminating Video. An essential Guide to Video Art*, ed. D. Hall, S. Jo Fifer, New York 1990.
- Installation Art*, ed. N. de Oliveira, N. Oxley, M. Petry, London 1994.
- Kępińska Alicja, *Nowa sztuka – sztuka Polska w latach 1945–1978*, Warszawa 1981.
- Kępińska Alicja, *Energie sztuki*, Warszawa 1990.
- Kluszczyński Ryszard W., *Film, wideo, multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej*, Warszawa 1999.
- Kluszczyński Ryszard W., *Obrazy na wolności. Studia z historii sztuk medialnych w Polsce*, Warszawa 1998.
- Krakowski Piotr, *O sztuce nowej i najnowszej*, Warszawa 1981.
- Kumor Aleksander, *Radio. Telewizja. Edukacja*, Warszawa 1986.
- Kumor Aleksander, *Telewizja – percepcja – wychowanie*, Warszawa 1973.
- Kumor Aleksander, *Telewizja. Teoria. Percepcja. Wychowanie*, Warszawa 1976.
- Lévinas Emmanuel, *Całość i nieskończoność. Eseje o zewnętrznosci*, Warszawa 1998.
- Lévi-Strauss Claude, *Myśl nieoswojona*, Warszawa 1969.
- Lorenc Iwona, *Świadomość i obraz. Studia z filozofii przedstawienia*, Warszawa 2001.
- McLuhan Marshall, *Wybór pism*, Warszawa 1975.
- Merlau-Ponty Maurice, *Obecni w słowie*, Warszawa 1997.
- Mikołajczyk Antoni, *Widzialne czynić widzialnym*, Łódź 1998.
- Modern Art: Who Cares? An Interdisciplinary Research Project and an International Symposium on the Conservation of Modern and Contemporary Art*, I. Hummelen, D. Sillé, ed. Amsterdam 1999.
- Morin Edgar, *Kino i wyobrażenia*, Warszawa 1975.
- O'Doherty Brian, *Insite the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, San Francisco 1999.
- Pasquier Marie-Claire, *Współczesny teatr amerykański*, Warszawa 1987.
- Pejzaże audiowizualne. Telewizja, wideo, komputer*, opr. A. Gwóźdź, Kraków 1997.
- Performance*, red. Stokłosa Bożenna, wyb. tekstów G. Dziamski, H. Gajewski, J.S. Wojciechowski, Warszawa 1984.
- Piękno w sieci. Estetyka a nowe media*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 1999.
- Pryluck Calvin, *Źródła znaczenia w filmie i telewizji*, Warszawa 1988.
- Rees A.L., *A History of Experimental Film and Video. From the Canonical Avant-Garde to Contemporary British Practice*, London 1999.
- Reiss J.H., *From Margin to Center. The Space of Installation Art*, Massachusetts 1999.
- Rewers Ewa, *Język i przestrzeń w poststrukturalistycznej filozofii kultury*, Poznań 1996.
- Rush Michael, *New Media in Late 20 th-Century Art*, London 1999.
- Robakowski Józef, *Sztuka poszukiwania decyzji. Dekada 1980–1990*, Galeria Moje Archiwum w Koszalinie, 1990.

- Sztuka otwarta. Parateatr. Kreacje plastyczne, teatralizowany rytuał* (cz. I), red. E. Dawidejt-Jastrzębska, wstęp B. Litwiniec, Wrocław 1980.
- Tadeusz Kantor, *Niemżliwe*, red. J. Suchan, Kraków 2000.
- Tajber Artur, *Orient-Akcja. Sztuka działania i sztuka pamięci. Strategie. Teksty zebrane*, Kraków 1995.
- Toeplitz Krzysztof T., *Szkice edynburskie, czyli system telewizji*, Warszawa 1979.
- Toffler Alvin, *Culture Consumers*, New York 1973.
- Toffler Alvin, *Trzecia fala*, Warszawa 2001.
- Turner Bryan S., *Regulating Bodies: Essays in medical Sociology*, London 1992.
- Video Culture. A Critical Investigation*, ed. J. Hanhardt, New York 1987.
- Warpechowski Zbigniew, *Podręcznik*, Warszawa 1990.
- Youngblood Gene, *Expanded Cinema*, London 1970.

Artykuły, wywiady

- Acconci Vito, *Television, Furniture, and Sculpture: The Room with the American View*, [w:] *Illuminating Video. An essential Guide to Video Art*, ed. D. Hall, S. Jo Fifer, New York, 1990.
- Archer A., *Towards Installation*, [w:] *Installation Art*, ed. N. de Oliveira, N. Oxley, M. Petry, London 1994.
- Battcock George, *L'Art Corporel*, [w:] *The Art of Performance*, kat. wyst., Palazzo Grassi, Venice 1979.
- Baudrillard Jean, *Porządek symulaków*, [w:] *Widzieć, myśleć, być. Technologie mediów*, red. A. Gwóźdź, Kraków 2001.
- Baudrillard Jean, *Świat wideo i podmiot fraktalny*, [w:] *Po kinie*, red. A. Gwóźdź, Kraków 1994.
- Baudrillard Jean, *The Ecstasy of Communication*, [w:] *Postmodern Culture*, ed. H. Foster, London 1999.
- Benjamin Walter, *Dzieło sztuki w epoce możliwości jego technicznych reprodukcji*, [w:] *Estetyka i film*, red. A. Helman, Warszawa 1972.
- Bereś Jerzy, *Nie jestem rzeźbiarzem*, opr. A. Lisowski, „Odra” 1978, nr 11.
- Bielecki Marek W., *Miejsce i rola filozofii w «cognitive science»*, [w:] *Episteme. Z problemów współczesnej teorii wiedzy*, red. E. Pietruska-Madej, W. Strawiński, Warszawa 1995.
- Boyle Deirdre, *A Brief History of American Documentary Video*, [w:] *Illuminating Video*, ed. D. Hall, New York 1990.
- Brisley Stuard, *Excerpt from an Interview*, (with S. Kent), *Flash Art*, 1978, no 80.
- Bruszewski Wojciech, *Pułapki*, 1975, [w:] *Warsztat Formy Filmowej 1970–1977*, red. R.W. Kluszczyński, Warszawa 2000.
- Brzuszek Jan, *Dlaczego wideo?*, [w:] *Video, Instalacja, Performance. Sztuka wideo w Polsce*, katalog, opr. E. Hornowska, L. Lechowicz, Muzeum Sztuki w Łodzi, Muzeum Narodowe w Poznaniu, 1994.

- Chateau D., *Efekt zappingu*, [w:] *Pejzaże audiowizualne. Telewizja, wideo, komputer*, red. A. Gwóźdź, Kraków 1997.
- Chyła Wojciech, *Spektakl filmowy: Fenomen w stadium rozpoznania*, [w:] *Estetyka i struktura dzieła filmowego*, red. J. Trzynadłowski, Wrocław 1987.
- Ciesielska Jolanta, *Video performance*, „Okno i Ucho” 1989, nr 4.
- Ciesielska Jolanta, *Zbigniew Libera. Choroba na wieczność*, [w:] *Perseweracja mistyczna i róża*, kat. wyst., red. M. Guzowska, I. Makowska, R. Ziarkiewicz, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot 1992.
- Davis Douglas, *Filmgoing, Videogoing*, [w:] *Video Culture. A Critical Investigation*, red. J. Hanhardt, New York 1987.
- Drabik Jacek, wydawnictwo Foto-Medium Art, Wrocław 1981.
- Dziamiński Grzegorz, *Co mówią sny*, [w:] *Izabella Gustowska. Sny*, kat. wyst., red. I. Makówka, J. Górski, A. Józwiak, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, 1994.
- Dziamiński Grzegorz, *Niezauważalna dwoistość istnienia. O twórczości Izabelli Gustowskiej*, „Sztuka”, 1989, nr 1.
- Dziamiński Grzegorz, *Sztuka feministyczna (II)*, „Miesięcznik Literacki”, 1988, nr 4.
- Eleftheriotis Dimitris, *Poetyka wideo: technologia, estetyka i polityka*, [w:] *Widzieć, myśleć, być. Technologie mediów*, red. A. Gwóźdź, Kraków 2001.
- Even Tirza, *Metamorphosis of the Look Interpretation*, „Studio” nr 82, 1997.
- Fifer Sally Jo., L. Hones, *Report from the Bay Area Video Coalition*, „Art Journal”, 1995, no 4.
- Fiske John, *Postmodernizm i telewizja*, [w:] *Pejzaże audiowizualne. Telewizja, wideo, komputer*, red. A. Gwóźdź, Kraków 1997.
- Flusser Vilem, *Gest wideo*, [w:] *Pejzaże audiowizualne. Telewizja, wideo, komputer*, opr. A. Gwóźdź, Kraków 1997.
- Flusser Vilem, *Ku uniwersum obrazów technicznych* [w:] *Po kinie?... Audio-wizualność w epoce przekazników elektronicznych*, red. A. Gwóźdź, Kraków 1994.
- Foster Hal, *Subversive Signs*, [w:] *Art in Theory 1900–1990, An Antology of Changing Ideas*, ed. C. Harrison, P. Wood, Oxford/Cambridge 1992.
- Gołębiowski Bogusław, *Telewizja Instytucją Kultury Narodowej*, [w:] „Ekran”, 1977, nr 11.
- Gra z rzeczywistością. Izabella Gustowska*, wywiad W. Wierchowska z I. Gustowską, [w:] *Autoportrety*, red. W. Wierchowska, Poznań 1991.
- Gustowska Izabella, *Kilka słów o ...*, [w:] *Izabella Gustowska, Sny*, kat. wyst., Galeria Miejska Arsenał w Poznaniu 1994, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, Galeria Arsenał w Białymstoku.
- Guzek Łukasz, *Artysta jako antropolog współczesności*, [w:] *Galeria QQ. Dokumentacja 1996*, kat., red. Ł. Guzek, Kraków 1997.
- Hanusek Jan, *Jerzy Bereś. Twórczość jako wyzwanie*, [w:] *Jerzy Bereś. Zwiady, Wyroczenie, Ołtarze, Wyzwania*, kat. wyst., red. A. Węcka, Muzeum Narodowe w Poznaniu, 1995.
- Harrison Charles, *Art on TV*, „Studio International”, January 1971.

- Herzogenrath Wulf, *Rzeźba wideo w Niemczech po 1963 roku*, [w:] *Rzeźba wideo w Niemczech po 1963 roku*, kat. wyst. Zachęta, Warszawa 1996.
- Holyński Marek, *Sztuka video*, „Sztuka”, 1977, nr 4.
- Huhtamo Erkki, *Play! Stop! Forward! Rewind! Refleksja nad taśmą jako nośnikiem*, [w:] WRO'99, kat. Media Art Biennale, red. P. Krajewski, Wrocław 1999.
- Iles Chrissie, *Signs and interpretations: time – based installation in the eighties*, [w:] *Sing of the Times. A Decade of Video, Film and Slide – Tape Installation in Britain 1989–1990*, katalog, ed. Ch. Iles, The Museum of Modern Art, Oxford 1996.
- Jankowska Małgorzata, *Ciało zbiorowe. Pomiedzy formą doskonałą a odbiciem ludzkiej niedoskonałości*, [w:] „Pamiętnik Sztuk Pięknych”, 2001, nr 1.
- Jappe Elisabeth, *Expanded Performance*, [w:] *Tumult*, przegląd ideograficzny, Kraków 1994, nr 11.
- Kawiak Tomasz, *Wymiana*, tekst autorski, [w:] Galeria Współczesna, 1975, nr 5.
- Każmierczak Władysław, *Performance*, „Exit”, 1998, nr 3.
- Kluszczyński Ryszard W., *Sztuka instalacji w świecie (multi)mediów. Zarys problematyki*, [w:] *Sztuka instalacji*, Rocznik „Rzeźba Polska”, t. VII: 1994–1995, Orońsko 1998.
- Kluszczyński Ryszard W., *Sztuka wideo w Polsce lat dziewięćdziesiątych*, Obieg 1991, nr 9.
- Kostolowski Andrzej, *Chichot czasu: Uwagi o sztuce Jerzego Beresia*, [w:] Jerzy Beres. *Zwidy, Wyrocznie, Oltarze, Wyzwania*, kat. wyst., red. A. Węcka, Muzeum Narodowe w Poznaniu, 1995.
- Kosuth Joseph, *Sztuka po filozofii*, „Pismo literacko-artystyczne”, 1983, nr 7-8.
- Kosuth Joseph, *On Installation*, „Art and Design”, 1993, nr 30.
- Krajewski Piotr, *Found footage*, [w:] WRO'99 Międzynarowe Biennale Mediów, kat., Wrocław 1999.
- Krajewski Piotr, *Video art w Polsce*, „Kino” 1991, nr 11.
- Krajewski Piotr, *Zmierzch taśmowego nośnika*, [w:] WRO'99 kat. Media Art Biennale, red. P. Krajewski, Wrocław 1999.
- Krauss Rosalind, *Video: The Aesthetics of Narcissism*, [w:] *Video Culture. A Critical Investigation*, red. J. Hanhardt, New York 1987.
- Kwaśniewski Paweł, *128 słów o performance*, [w:] *Media Art Biennale, WRO'97*, kat., red. P. Krajewski, V. Kutlubasis-Krajewska, Wrocław 1997.
- Sitkowska Maryla, Grzegorz Dziamski (red.) *Laboratorium Technik Prezentacyjnych, Video – Myśl*, 1976, [w:] *Sztuka Młodych 1975–1980*, Warszawa 1987.
- Lechowicz Lech, *Od rejestracji do kreacji. Video w sztuce aktualnej*, [w:] kat. wystawy, „Video, Instalacja, Performance”, red. E. Hornowska, L. Lechowicz, Muzeum Narodowe w Poznaniu, 1994.
- Levine Les, *Artistic*, [w:] *The Art of Performance. A Critical Antology*, ed. G. Battock, R. Nickas, New York 1984.

- Ludwiński Jerzy, *Reportaż z „antyhappeningu”*, [w:] *Sztuka otwarta. Parateatr. Kreacje plastyczne, teatralizowany rytuał* (cz. I), red. E. Dawidejt-Jastrzębska, wstęp B. Litwiniec, Wrocław 1980.
- Marcolla Jolanta [w:] *Jolanta Marcolla. Plays*, kat. wyst., Heidelberg 1981.
- Maziarski Jacek, *Telewizja w czasach PRL 1952–1985*, [w:] *Nowe Media w Polsce w XX wieku*, red. R. Gluza, Poznań 1991.
- McLuhan Marshall, *Środki komunikowania – przedłużenia człowieka*, [w:] *Technika a społeczeństwo*, red. A. Siciński, Warszawa 1974.
- Mikołajczyk Antoni, *Rejestracja*, „Warsztat Formy Filmowej” 1975, nr 7.
- Morse Margaret, *Video Installation Art: The Body, the Image, and the Space-in-Between*, [in:] *Illuminating video an Essensial guide to Video Art*, ed. D. Hall, S. Jo Fifer, New York 1990.
- Mroźek Lech, *Racjonalizowanie przekazu filmowego i telewizyjnego*, [w:] *Testy 1975–1976*, kat. Galeria Sztuki Najnowszej, Wrocław 1976.
- Newcomb Horacy M., Hirsch P.M., *Telewizja jako Forum kultury*, [w:] *Pejzaże audiowizualne. Telewizja, wideo, komputer*, red. A. Gwóźdź, Kraków 1997.
- Nickas Robert, *Introduction*, [w:] *The Art of Performance. A Critical Anthology*, ed. G. Battock, R. Nickas, New York 1984.
- Orlan, *Referat*, „Magazyn Sztuki”, 1996, nr 9.
- Pain Gina, *Wound as a Sign*, *Flash Art*, 1979, nr 92.
- Partum Ewa, *Made by me – nieprzekazywalność przekazu*, [w:] *Nowa sztuka w poszukiwaniu wartości*, red. G. Dziamski, Galeria Maximal w Poznaniu 1979, Poznań-Warszawa 1980.
- Rickey Carrie, *Vito Acconci: The Body Impolitic*, „Art in America”, October 1980, nr 8.
- Robakowski J., *Być Józefem Robakowskim*, rozmowa z D. Ćwirko-Godycką, [w:] *Teksty Interwencyjne 1970–1995*, red. J. Robakowski, Koszalin 1995.
- Robakowski Józef, *Video-Art – Szansa podejścia rzeczywistości*, *Video Art*, kat. Galeria Labirynt, Lublin 1976.
- Robakowski Józef, *Video-Art-Clip*, [w:] *Sztuka osobna, czyli Republika artystów niezależnych*, kat. Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa 1992.
- Robakowski Józef, *Video-kreacje naturalnie ukształtowane*, [w:] *Impulsy fotostwiata, Józef Robakowski*, kat. wyst., Międzynarodowe Centrum Sztuki, Poznań 1997.
- Robakowski Józef, *Videooprzestrzenie*, rozmowa z D. Ćwirko-Godycką, [w:] *Teksty Interwencyjne 1970–1995*, red. J. Robakowski, Koszalin 1995.
- Rosler Marthe, *Video: Shedding the Utopian Moment*, [w:] *Illuminating Video. An essential Guide to Wideo Art*, ed. D. Hall, S. Jo Fifer, New York, 1990.
- Samosionek Tadeusz, *Rozmowa z Wojciechem Bruszewskim*, „Zeszyty Artystyczne”, 1994, nr 7.
- Skarbek Krzysztof, *Świat nowej baśni*, kat. wyst., Galeria Ośrodka Kultury i Sztuki we Wrocławiu, 2000.
- Skwierawski Franciszek, *Telewizja w Polsce*, [w:] *Prasa, radio, telewizja. zarys dziejów*, red. D. Grzelewska, Warszawa 1999.

- Stein Gertruda, *O powstaniu literatury*, „Literatura na Świecie”, 1979, nr 9.
- Stokłosa Bożenna, *Obiekty i ich widoki*, Jolanta Marcolla, kat. Galeria Labirynt, Lublin 1978.
- Stokłosa Bożenna, *Wpływ środków masowego komunikowania na przemiany plastyki*, [w:] Przekazy i Opinie, 1981, nr 2.
- Stokłosa Bożenna, *Kłopoty z przedrostkiem – post (i neo)*, „Obieg”, 1991, nr 5.
- Suderburg Erika, *Introduction: On installation and Site Specificity*, [w:] *Space, Site, Intervention. Situating Installation Art*, ed. E. Suderburg, Minneapolis, London 2000.
- Szczerek Janusz, *Spostrzeganie filmu*, „Kino” 1979, nr 5.
- Szczerek Janusz, *Zagadnienie nadmiarowości informacji jako badania wewnętrznego modelu świata – podstawy teoretyczne w zarysie*, [w:] *Sztuka Młodych 1975–1980*, red. M. Sitkowska, wstęp G. Dziamski, Warszawa 1987.
- Sztuka legalizowania buntu*, wywiad B. Czubak z Z. Liberą, „Magazyn Sztuki”, 1997, nr 3.
- Tanenbaum Ilana, *Body-Screen-Digitalia-Interalia. An introduction*, [w:] *Video One. Body-Screen-Digitalia*, ed. I. Tanenbaum, Haifa Museum of Art 2001.
- Teoplitz Krzysztof T., *Potok wizualny i styl*, [w:] *Plastyka Telewizyjna*, red. Z. Kaszyński, Warszawa 1969.
- Truszkowski Jerzy, *Rosa Libera Perseval*, [w:] *Perseweraacja mistyczna i róża*, kat. wyst., red. M. Guzowska, I. Makowska, R. Ziarkiewicz, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot 1992.
- Warpechowski Zbigniew, [w:] *Ciało i sztuczność*, Rocznik „Rzeźba Polska”, t. VI: 1992–1993, red. J. Berdyszak, R.K. Bochyński, Orońsko 1997.
- Manifest II, 1995*, [w:] *Warsztat Formy Filmowej 1970–1977*, red. R.W. Kluszczyński, Warszawa 2000.
- Wkładać rękę do ognia...*, rozmowa M. Wasilewskiego z I. Gustowską, [w:] *Izabella Gustowska, Namietność i inne przypadki*, kat. wyst. Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, red. R.W. Kluszczyński, Warszawa 2001.
- Właśnie kobieta*, rozmowa M. Stopa z I. Gustowską, [w:] *Izabella Gustowska, Płynąc*, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 1996.
- Wojciechowski Jan Stanisław, *Instalacja – pojęcie i problem*, [w:] *Sztuka instalacji*, Rocznik „Rzeźba Polska”, t. VII: 1994–1995, Orońsko 1998.
- Wyrzykowski Piotr, tekst autorski, [w:] *Media Art, WRO'95*, kat., red. P. Krajewski, O. Celejewska, Wrocław 1995.
- Zarębski Krzysztof, *Nowa wrażliwość*, [w:] *Sztuka otwarta. Parateatr. Kreacje plastyczne, teatralizowany rytuał*, (cz. I), red. E. Dawidejt-Jastrzębska, wstęp B. Litwiniec, Wrocław 1980.
- Zbigniew Libera: jak ustrzec się bycia idiotą*, wywiad B. Burska z Z. Liberą, [w:] I. Kowalczyk, *Niebezpieczne związki sztuki z ciałem*, Poznań 2002.

Katalogi

- Andrzej Paruzel. *Video instalacje 1976–1978*, Dom Środowisk Twórczych, Łódź 1978.
- Bruce Nauman, Hayward Gallery, London 1998.
- Dominik Lejman, *Luksus Przetrwania*, red. S. Szablowski, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 2000.
- Galeria Repassage, Warszawa 1976.
- Grzegorz Zgraja, *Videobrazy*, wstęp J. Thomas, Galeria Kronika, Centrum Sztuki w Bytomiu, 1993.
- Jolanta Marcolla, *Obiekty i ich widoki*, wstęp B. Stokłosa, Galeria Labirynt, Lublin 1978.
- Józef Robakowski, *Przestrzeń Energii Kinetycznej*, red. R.W. Kluszczyński, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie.
- Krzysztof Skarbek. *Malarstwo, Przedstawienie Muzyczne, Film, Video*, red. M. Karcz, Galeria Sztuki Współczesnej, BWA w Legnicy.
- Mirosław Rogala, *Gesty wolności*, red. R.W. Kluszczyński, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie, 2001.
- Zygmunt Rytko. *Ciągłość Nieskończoności*, red. E. Fuchs, Muzeum Sztuki w Łodzi, 2000.
- The Films realized*, Zespół Filmowy Remont, Warszawa (b.r.w.).
- Wojciechowski Jan Stanisław, *Małe Katastrofy*, Galeria Foto-Medium-Art., Wrocław, 1981.
- WRO'97 *Media Art Biennale*, red. P. Krajewski, V. Kutlubasis-Krajewska, Wrocław 1997.

Maszynopisy

- Kępińska Alicja, *Poza krawędzią realności*, Dział dokumentacji Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie.
- Kwiek Paweł, tekst autorski, w zbiorach działu dokumentacji Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie.
- Marcolla Jolanta, tekst autorski, 1975, w zbiorach artystki.
- Rozmowa z I. Gustowską podczas Międzynarodowego Seminarium Sztuki, Warszawa 1989, maszynopis w dziale dokumentacji Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie.
- Skarbek Krzysztof, Autorski film video jako uzupełnienie mojego malarstwa, Wykład kwalifikacyjny do przewodu II stopnia, maszynopis, Akademia Sztuk Pięknych we Wrocławiu, Wydział Malarstwa i Rzeźby, Katedra Malarstwa, 2000.
- Sosnowski Zbigniew, tekst autorski, 1978/79, dział dokumentacji, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie.

Turowski Andrzej, *W poszukiwaniu sztuki*, 1987, maszynopis w zbiorach działu dokumentacji Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie.

Żebrowska Alicja, *Grzech Pierworodny – domniemany projekt rzeczywistości wirtualnej*, Supplement.

Strony www

<http://www.republika.pl/rapapa/index.html> (wejście 02.12.2002).

www.voytek.pl (zapis z 28.05.2002).

www.cukt.ikp

www.rhplus.ceti.com.pl/zebrowska

Indeks

- Abe Ahuya 21
Acconci Vito 17, 71, 75, 169, 170, 178
Alberro Alexander 73
Anderson Laurie 169
Andzia zob. Hierowska Katarzyna
Antosz Stanisław 8
Archer Michael 112
Armes Roy 69
Arnatt Keith 21
Arnheim Rudolf 19
- Bachman Ingebor 187
Bakke Monika 145
Baldessari John 73
Baldyga Janusz 179
Barber Georg 30
Barthes Roland 131, 169
Bartoszcze Roman 14
Battock Gregory 113, 163, 167
Baudrillard Jean 6, 16, 32, 39, 76, 81, 135
Baumgart Anna 61, 78, 159
Beauvoir Simone de 96
Beckett Samuel 170
Belting Hans 6, 10, 11, 120, 121
Bendkowski Kazimierz 8
Benjamin Walter 122, 123, 185
- Berdyszak Jan* 169
Bereś Jerzy 173, 174, 175
Bernacki Piotr 12, 57, 80
Beuys Joseph 20, 28, 169, 174
Białostocki Jan 22
Bielecki Marek W. 47
Birnbaum Dara 20, 66
Bochyński R.K. 111, 169
Bombela 105
Borowski Włodzimierz 173, 175
Boulez Pierre 69
Boyle Deirdre 68, 71
Breżniew Leonid 37
Brisley Stuart 169
Bruszewski Wojciech 8, 12, 24, 25, 34, 35, 57, 80, 81, 83, 84, 87, 128, 134-136, 179, 180, 183
Bryl Mariusz 121
Buren Daniel 113
Burska Bogna 93
- Cage John 69, 165, 170
Campbell Colin 75
Campus Peter 72
Carroll Lewis 155
Cashmore Ellis 17
Celejewska O. 108
Cesar 20

- Chateau D.* 16
 Christo 59
Chyła Wojciech 63, 64, 127, 142, 159
Ciesielska Jolanta 94, 95, 150, 178
Colette Sidonie-Gabrielle 170
Crimps Douglas 105
Czartoryska Urszula 8
Czerniak S. 135
Czerwiński Marcin 26
Czerwonka Witosław 158, 184
Czubak Bożena 96
- Ćwirko-Godycka Danuta* 90, 92, 182, 183
- Davis Douglas* 73, 77
Dawicki Oskar 165
Dawidejt-Jastrzębska Ewa 175
Debord Guy 5
Deskur Marta 159
Dieter-Rath Claus 39
Drabik Jacek 56
Druckey Timothy 6
Duchamp Marcel 113, 163
Dutkiewicz Maciej 55
Dziamski Grzegorz 42, 111, 116, 139, 164, 165, 171–173, 177, 188, 189
- Eco Umberto* 155
Eisenstein Sergiusz 112
Eleftheriotis Dimitris 98
Eliade Mircea 72, 146, 155
Even Tirza 85, 86
- Feuerbach Ludwig A.* 5
Fifer Sally Jo 17, 71, 119
Figiel Marian 191
Filliou Robert 165
Fiske John 18, 39
Flanagan Barry 21
Flavin Dan 120
Flusser Vilém 7, 44, 64, 109, 143
Fontana Lucio 167
- Foster Hal* 6, 16, 171
Foucault Michel 97, 124
Freud Sigmunt 185
Fricke Christiane 21
Fromm Erich 84
Frydryczak Beata 106
Fuchs Elżbieta 40
Fuksiewicz Jacek 22, 23
- Gaetgens Thomas W.* 59
Gajewski Henryk 55, 164
Gilbert George 170
Gillette Frank 68, 126
Gluza Renata 31
Godzic Wiesław 18, 39
Goffman Erving 89
Goldberg Rose Lee 162
Gołębiowska Maria 119
Gołębiowski Bronisław 15
Górski J. 189
Goździewski M. 156
Graham Dan 19, 21, 73, 75, 124, 126
Grzelewska Danuta 25
Gustowska Izabella 121, 145–148, 187–191, 193
Guzek Łukasz 163, 165
Guzowska Marzenna 150
Gwóźdź Andrzej 7, 16, 39, 64, 76, 81, 98, 109
- Hall David* 21
Hall Doug 17, 68, 119
Hamilton Richard 20
Hanhardt John 73
Hanusek Jerzy 173
Harrison Charles 28, 171
Heidegger Martin 6, 98, 186
Heller Michał 155
Helman Alicja 122, 185
Henry Pierre 69
Herzogenrath Wulf 31, 59
Hierowska Katarzyna 8
Higgins Dick 165

- Hirsch Paul M. 18
 Hoenisch Peter 59
 Hołyński Marek 67, 75
Hones Luke 71
 Hopfinger Maryla 6, 7
Hornowska Ewa 184
 Huhtamo Erkki 65, 66
 Huizinga Johan 99
- Iles Chrissie* 158
 Ivecovic Sonja 77
- Janczyszyn Anna 184
 Janiak Marek 181
Jankowska Małgorzata 176, 180, 198
 Jappe Elisabeth 174
 Jonas Joan 73, 77, 169, 170
Józwiak A. 189
- Kagel Maurice 165
 Kahlen Wolf 20, 28
 Kant Immanuel 64, 127
 Kantor Tadeusz 172
 Kaplan Rachel 156
 Kaprow Allan 21, 70, 172
Karcz M. 100
Kaszyński Z. 26
 Kawiak Tomasz 140, 172, 178
 Kazmierczak Małgorzata 103, 158
 Kaźmierczak Władysław 166, 191
 Kent S. 169
Kępińska Alicja 105, 140, 147, 148,
 172, 173
 Kienholz Ed 59
 Klein Yves 167
Kletowski Piotr 112
Kluszczyński Ryszard W. 67, 68, 74,
 79, 80, 88, 91–93, 110, 116, 117,
 121, 122, 127, 129, 133, 138, 146,
 159, 184
 Kołaczkowski Marek 139
 Kołodrubiec Janusz 8
 Konnak Paweł 88
 Konopka Barbara 10, 78, 151, 158
- Kostołowski Andrzej* 174
 Kosuth Joseph 120, 144, 163, 164,
 166
 Kounellis Jannis 167, 170
 Kowalczyk Izabela 93
 Kozłowski Jarosław 172
 Kozyra Katarzyna 78
Krajewski Piotr 29, 66, 70, 88, 107,
 108, 170
 Krakowski Piotr 79
 Krauss Rosalinda 74–76, 158, 181
 Krawczyk B. 55
 Krukowski Wojciech 179
 Krzyżanowski Marcin 191
 Kuich Andrzej 105
 Kulik Zofia 24, 25, 115, 172
 Kumor Aleksander 25, 26
 Kurtz Bruce 75
 Kutera Anna 8
 Kutlubasis-Krajewska Violetta 107,
 170
 Kwaśniewski Paweł 170
 Kwiek Paweł 8, 24, 25, 46, 47, 52,
 115, 128, 141, 142
 Kwiek Przemysław 24, 115, 172
- Lechowicz Lech 184
 Lejman Dominik 159
 Lem Stanisław 155
 Lévinas Emmanuel 76
 Levine Les 68, 123, 126, 163, 164
 Lévi-Strauss Claude 114, 118
 Libera Zbigniew 10, 78, 92–98, 148–
 150, 159, 181
 Limura Taka 75
 Lindsay John V. 29
 Litwiniec Bogusław 175
 Long Richard 21
 Lorenc Iwona 131
Ludwiński Jerzy 175
 Lumiere, bracia 105
- Lomnicki Jacek 115

- Makówka I. 189
Makowska I. 150
 Manzoni Piero 167
 Marcolla Jolanta 7, 8, 24, 25, 48–50,
 52, 115
Maziarski Jacek 31
 McLuhan Marshall 18, 21, 25, 29, 76,
 122, 141
 Méliès Georges 118
 Merleau-Ponty Maurice 167, 168
Michalski Krzysztof 186
 Mikołajczyk Antoni 129, 131, 132,
 139
 Moorman Charlotte 170
 Morin Edgar 75
Morse Margaret 119, 137
 Mrożek Lech 7, 8, 43, 44, 47
 Muehl Otto 167
 Muybridge Edward 136

 Nauman Bruce 21, 66, 69, 72, 73,
 75, 77, 124, 126, 170, 178
 Newcomb Horacy M. 18
Nicaks Robert 163, 167, 169
 Niestorowicz Anna 61
 Novak Ivan 38
Nycz Ryszard 6

 O'Doherty Brian 113
 Odenbach Mercel 20, 66
 Oldenburg Claese 165
 Oliveira Nicolas de 112
 Oppenheim Dennis 169
 Orlan 77
 Oursler Tony 66
 Oxley Nicola 112

 Paik Nam June 19–22, 28, 29, 66,
 68, 69, 73, 80, 121, 126–128, 170
 Pain Gina 167
 Partum Ewa 7, 32, 176, 177, 179
 Faruzel Andrzej 8, 133–135, 138
Pasquier Marie-Claire 172
Paszkwicz Jan 105

 Paz Octavio 191
 Perrée Rob 67
Petry Michael 112
 Pezold Friederike 77
 Piene Otto 21, 77
Pietruska-Madej Elżbieta 47
 Planeta K. 55
 Plath Sylwia 187
 Platon 5
 Podlaska Dorota 105
 Pollock Jackson 167
 Potocka Maria Anna 111
 Prince R. 105
 Pryluck Calvin 182

 Rauschenberg Robert 170
 Reagan Ronald 30
 Rees A.L. 30
Reiss Julie H. 113
Rewers Ewa 124
Rickey Carrie 170
 Rist Pipiliotti 59, 66
 Robakowski Józef 8, 35, 38–40, 53,
 54, 77, 79, 87–92, 116, 117, 128,
 137, 138, 181–183
 Rogala Mirosław 159
 Rogers Carl 154
 Rogulski Marek 194
Ronduda Łukasz 61, 79
 Rosenbach Ulrike 20, 77
 Rosler Martha 20, 71
 Różycki Andrzej 128
 Rush Michael 68, 112, 170, 178
Rypson Piotr 55, 165
 Rytko Zygmunt 40, 54, 184
 Rzepecki Adam 181

 Saint Phalle Niki de 59
Samosionek Tomasz 136, 181
 Schaeffer Pierre 69
 Schneemann Carolee 169
 Schneider Ira 126
 Schum Gerry 21, 28
 Sears Loren 19

- Serra Richard 20
Siciński A. 122, 141
 Silverstone Roger 39
 Singer Jacek 24, 115, 138–140
 Singer Jadwiga 24, 138, 139
 Singerowie 25, 138, 139
Sitkowska Maryla 42, 139
 Skarbak Krzysztof 10, 59–61, 100,
 102, 104, 105
Skwierawski Franciszek 25
Słupek Lucyna 14
 Snow Michael 21, 170
 Sosnowski Zdzisław 8, 54–56
 Spengler Oswald 166
 Stein Gertruda 174
Stepken Angelika 32
 Stockhausen Karlheinz 69
Stokłosa Bożenna 24, 48, 50–52, 57,
 164
Strawiński Witold 47
Suchan Jarosław 172
Sudenburg Erica 110, 111
Szahaj Andrzej 135
 Szczerek Janusz 42, 43, 47
 Sztabiński Grzegorz 116, 118
- Świdziński Jan 172
- Tajber Artur 116, 158, 159, 175,
 191, 193
Tanenbaum Ilana 74, 78
Tarabula Marta 156
 Thatcher Margaret 30
 Thomas Joseph 85
 Thomas Sven 59
 Tiger Peper 20
 Toeplitz Krzysztof Teodor 15, 26
 Toffler Alvin 17, 27, 119
 Tomorowicz Beata 115
 Toporowicz Maciej 61
 Treliński Jerzy 172
- Truszkowski Jerzy 10, 95, 149, 150
 Trzynadłowski Jan 142
 Turner Bryan S. 168
Turowski Andrzej 134
 Tyszkiewicz Teresa 55
- Uecker Günter 20
- VanDerBeek Stan 21
 Varese Edgar 69
 Viola Bill 59, 66, 77, 124, 126, 127
 Vostell Wolf 20, 28, 29
- Wagner Ryszard 112
 Warpechowski Zbigniew 166, 168–170
 Wąsik Andrzej 105
 Wasilewski Marek 61, 158
 Waško Ryszard 8, 130, 131
Węcka Aleksandra 173
 Wesselman Tom 19
Wierzchowska Wiesława 189
 Wilder Nicolas 69
 Wittgenstein Ludwig 170
 Wojciechowski Jan Stanisław 24, 25,
 57, 59, 114, 115, 164
 Wyrzykowski Piotr 78, 107–109, 193–
 195, 197, 198
- Youngblood Gene 15, 17, 28, 68, 123
- Zamiara Wojciech 10, 106, 107, 158,
 184
 Zarębski Krzysztof 115, 176
Zeidler-Janiszewska Anna 106
 Zgraja Grzegorz 84–87, 179
 Zgraja Krzysztof 86, 179
Ziarkiewicz Ryszard 150
 Zimmer Christian 142
- Żebrowska Alicja 151–153, 156, 157,
 159

Spis treści

Wstęp	5
Rozdział I	
TV jako medium sztuki. Geneza sztuki wideo	14
Kreacyjny kontekst telewizji	14
Telewizja w Polsce. Sztuka i krytyka	22
TV footage	27
TV jako obszar naukowo-kognitywnych poszukiwań	41
TV i nowe przestrzenie sztuki	48
TV – nowy fetysz kultury masowej	53
Rozdział II	
Sztuka wideo. Poszukiwanie prawdziwej natury wideo	62
Natura obrazu wideo	62
Taśma wideo	65
Wideo a inne dziedziny sztuki. Intermedialny charakter wideo	74
Sztuka wideo w Polsce	79
Wideo konceptualne	82
Wideo narracyjno-analityczne	87
Wideo o charakterze krytycznym	92
Wideo w obszarze rytuału	99
Różnorodność form wizualnych. Wideo lat dziewięćdziesiątych	105
Rozdział III	
Instalacja wideo – między przestrzenią a obrazem	110
Instalacja – odbicie rzeczywistości epok	110
Charakterystyka instalacji wideo	120

Przestrzeń i obraz w instalacji wideo	124
Closed-circuit video environment. Fenomen instalacji wideo lat siedemdziesiątych	125
Relatywizm obrazu jako początek instalacji wideo w Polsce	128
Instalacja wideo – w kierunku ożywienia formy	137
Nowe formy wideo instalacji. Lata osiemdziesiąte i dziewięćdziesiąte	143
Wideo instalacja. Między formą, przestrzenią a obrazem	144
 Rozdział IV	
Wideo performance	162
O istocie performance	162
Geneza sztuki performance	167
Performance w Polsce	171
Wideo performance w Polsce	177
 Kalendarium prac wideo 1974–1994	 199
 Wywiady z artystami	 208
 Abstract	 237
 Bibliografia	 240
 Indeks	 249



134	Wideo nastąpiła. Między innymi przedstawia z obrazem i dźwiękiem.
133	Nowe formy wideo instalacji. Lista realizatorów.
132	Instalacje wideo - w skrajnie niewygodnej formie.
131	Instalacje obrazu jako portrety instalacji wideo w Polsce.
130	Zdobądź wideo environment. Fotogram instalacji wideo i...
129	Przebieg i obraz w instalacji wideo.

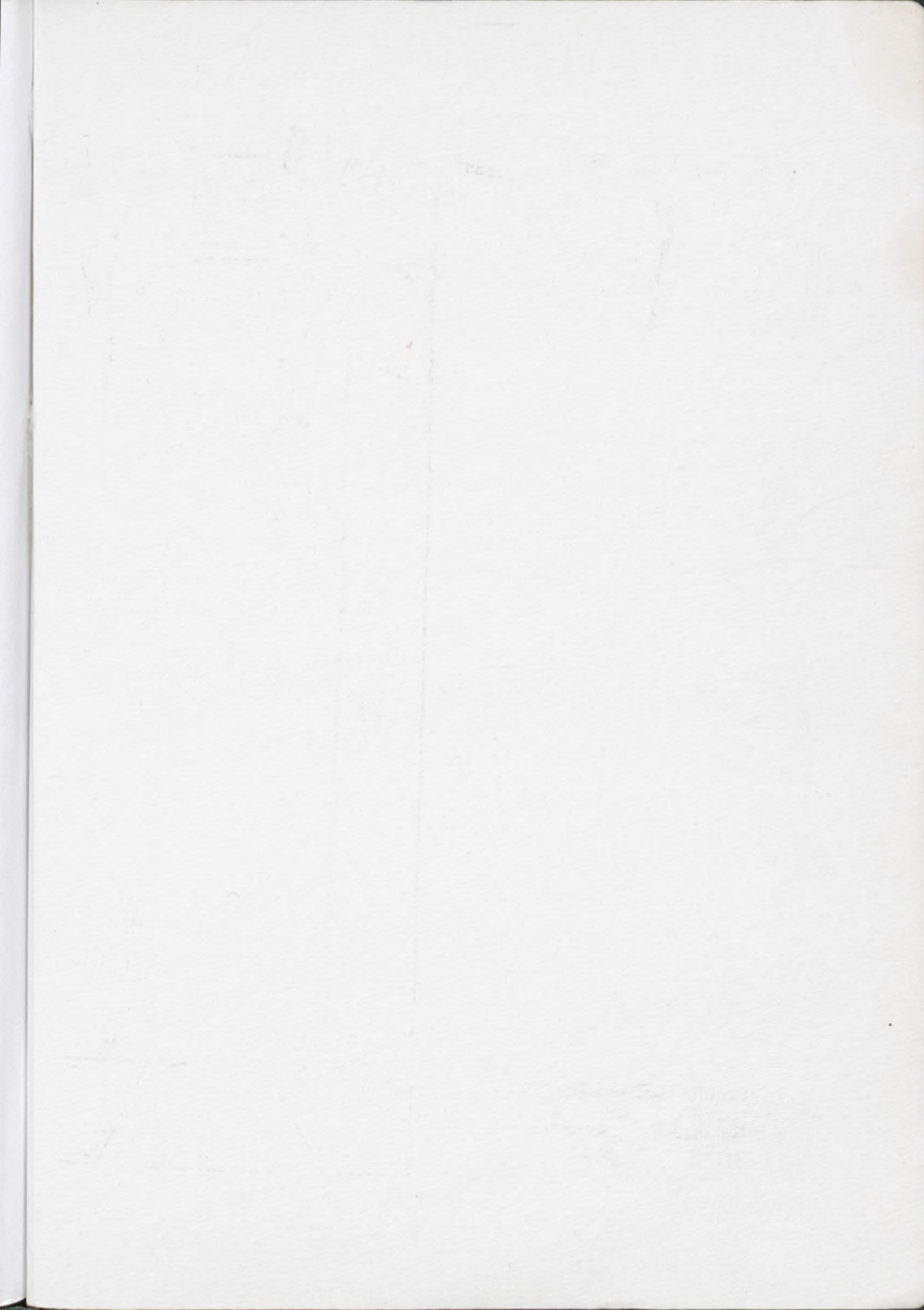
Spis treści

128	Wideo performance	128
127	O jakości performance	127
126	Geneza sztuki performance	126
125	Performance w Polsce	125
124	Wideo performance w Polsce	124
123	Kalendarium pięć wideo 1974-1994	123
122	Opis filmu wideo. Jak to działa? Jak to działa?	122
121	Wideo i artysta	121
120	Wideo w Polsce. Sztuka i krytyka	120
119	Wideo w Polsce. Sztuka i krytyka	119
118	Wideo w Polsce. Sztuka i krytyka	118
117	Wideo w Polsce. Sztuka i krytyka	117
116	Wideo w Polsce. Sztuka i krytyka	116
115	Wideo w Polsce. Sztuka i krytyka	115
114	Wideo w Polsce. Sztuka i krytyka	114
113	Wideo w Polsce. Sztuka i krytyka	113
112	Wideo w Polsce. Sztuka i krytyka	112
111	Wideo w Polsce. Sztuka i krytyka	111
110	Wideo w Polsce. Sztuka i krytyka	110
109	Wideo w Polsce. Sztuka i krytyka	109
108	Wideo w Polsce. Sztuka i krytyka	108
107	Wideo w Polsce. Sztuka i krytyka	107
106	Wideo w Polsce. Sztuka i krytyka	106
105	Wideo w Polsce. Sztuka i krytyka	105
104	Wideo w Polsce. Sztuka i krytyka	104
103	Wideo w Polsce. Sztuka i krytyka	103
102	Wideo w Polsce. Sztuka i krytyka	102
101	Wideo w Polsce. Sztuka i krytyka	101
100	Wideo w Polsce. Sztuka i krytyka	100
99	Wideo w Polsce. Sztuka i krytyka	99
98	Wideo w Polsce. Sztuka i krytyka	98
97	Wideo w Polsce. Sztuka i krytyka	97
96	Wideo w Polsce. Sztuka i krytyka	96
95	Wideo w Polsce. Sztuka i krytyka	95
94	Wideo w Polsce. Sztuka i krytyka	94
93	Wideo w Polsce. Sztuka i krytyka	93
92	Wideo w Polsce. Sztuka i krytyka	92
91	Wideo w Polsce. Sztuka i krytyka	91
90	Wideo w Polsce. Sztuka i krytyka	90
89	Wideo w Polsce. Sztuka i krytyka	89
88	Wideo w Polsce. Sztuka i krytyka	88
87	Wideo w Polsce. Sztuka i krytyka	87
86	Wideo w Polsce. Sztuka i krytyka	86
85	Wideo w Polsce. Sztuka i krytyka	85
84	Wideo w Polsce. Sztuka i krytyka	84
83	Wideo w Polsce. Sztuka i krytyka	83
82	Wideo w Polsce. Sztuka i krytyka	82
81	Wideo w Polsce. Sztuka i krytyka	81
80	Wideo w Polsce. Sztuka i krytyka	80
79	Wideo w Polsce. Sztuka i krytyka	79
78	Wideo w Polsce. Sztuka i krytyka	78
77	Wideo w Polsce. Sztuka i krytyka	77
76	Wideo w Polsce. Sztuka i krytyka	76
75	Wideo w Polsce. Sztuka i krytyka	75
74	Wideo w Polsce. Sztuka i krytyka	74
73	Wideo w Polsce. Sztuka i krytyka	73
72	Wideo w Polsce. Sztuka i krytyka	72
71	Wideo w Polsce. Sztuka i krytyka	71
70	Wideo w Polsce. Sztuka i krytyka	70
69	Wideo w Polsce. Sztuka i krytyka	69
68	Wideo w Polsce. Sztuka i krytyka	68
67	Wideo w Polsce. Sztuka i krytyka	67
66	Wideo w Polsce. Sztuka i krytyka	66
65	Wideo w Polsce. Sztuka i krytyka	65
64	Wideo w Polsce. Sztuka i krytyka	64
63	Wideo w Polsce. Sztuka i krytyka	63
62	Wideo w Polsce. Sztuka i krytyka	62
61	Wideo w Polsce. Sztuka i krytyka	61
60	Wideo w Polsce. Sztuka i krytyka	60
59	Wideo w Polsce. Sztuka i krytyka	59
58	Wideo w Polsce. Sztuka i krytyka	58
57	Wideo w Polsce. Sztuka i krytyka	57
56	Wideo w Polsce. Sztuka i krytyka	56
55	Wideo w Polsce. Sztuka i krytyka	55
54	Wideo w Polsce. Sztuka i krytyka	54
53	Wideo w Polsce. Sztuka i krytyka	53
52	Wideo w Polsce. Sztuka i krytyka	52
51	Wideo w Polsce. Sztuka i krytyka	51
50	Wideo w Polsce. Sztuka i krytyka	50
49	Wideo w Polsce. Sztuka i krytyka	49
48	Wideo w Polsce. Sztuka i krytyka	48
47	Wideo w Polsce. Sztuka i krytyka	47
46	Wideo w Polsce. Sztuka i krytyka	46
45	Wideo w Polsce. Sztuka i krytyka	45
44	Wideo w Polsce. Sztuka i krytyka	44
43	Wideo w Polsce. Sztuka i krytyka	43
42	Wideo w Polsce. Sztuka i krytyka	42
41	Wideo w Polsce. Sztuka i krytyka	41
40	Wideo w Polsce. Sztuka i krytyka	40
39	Wideo w Polsce. Sztuka i krytyka	39
38	Wideo w Polsce. Sztuka i krytyka	38
37	Wideo w Polsce. Sztuka i krytyka	37
36	Wideo w Polsce. Sztuka i krytyka	36
35	Wideo w Polsce. Sztuka i krytyka	35
34	Wideo w Polsce. Sztuka i krytyka	34
33	Wideo w Polsce. Sztuka i krytyka	33
32	Wideo w Polsce. Sztuka i krytyka	32
31	Wideo w Polsce. Sztuka i krytyka	31
30	Wideo w Polsce. Sztuka i krytyka	30
29	Wideo w Polsce. Sztuka i krytyka	29
28	Wideo w Polsce. Sztuka i krytyka	28
27	Wideo w Polsce. Sztuka i krytyka	27
26	Wideo w Polsce. Sztuka i krytyka	26
25	Wideo w Polsce. Sztuka i krytyka	25
24	Wideo w Polsce. Sztuka i krytyka	24
23	Wideo w Polsce. Sztuka i krytyka	23
22	Wideo w Polsce. Sztuka i krytyka	22
21	Wideo w Polsce. Sztuka i krytyka	21
20	Wideo w Polsce. Sztuka i krytyka	20
19	Wideo w Polsce. Sztuka i krytyka	19
18	Wideo w Polsce. Sztuka i krytyka	18
17	Wideo w Polsce. Sztuka i krytyka	17
16	Wideo w Polsce. Sztuka i krytyka	16
15	Wideo w Polsce. Sztuka i krytyka	15
14	Wideo w Polsce. Sztuka i krytyka	14
13	Wideo w Polsce. Sztuka i krytyka	13
12	Wideo w Polsce. Sztuka i krytyka	12
11	Wideo w Polsce. Sztuka i krytyka	11
10	Wideo w Polsce. Sztuka i krytyka	10
9	Wideo w Polsce. Sztuka i krytyka	9
8	Wideo w Polsce. Sztuka i krytyka	8
7	Wideo w Polsce. Sztuka i krytyka	7
6	Wideo w Polsce. Sztuka i krytyka	6
5	Wideo w Polsce. Sztuka i krytyka	5
4	Wideo w Polsce. Sztuka i krytyka	4
3	Wideo w Polsce. Sztuka i krytyka	3
2	Wideo w Polsce. Sztuka i krytyka	2
1	Wideo w Polsce. Sztuka i krytyka	1



Biblioteka Główna UMK

300041793665



Biblioteka
Główna
UMK Toruń

873667

Biblioteka Główna UMK



300041793665

Małgorzata Jankowska jest adiunktem w Zakładzie Historii Sztuki Nowoczesnej Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Prowadzi zajęcia z zakresu historii i teorii sztuki współczesnej i intermedii. Autorka książki *Film Artystów*, UMK, Toruń 2002, a także tekstów krytycznych i teoretycznych poświęconych sztuce współczesnej. Członek Polskiej Sekcji AICA, kurator współpracujący z Galerią Sztuki Wozownia w Toruniu.

Książka *Wideo, wideo instalacja, wideo performance w Polsce 1973–1994. Historia, artyści, dzieła* omawia wydarzenia i postawy artystyczne z obszaru sztuki intermedialnej w kontekście światowego video artu. Nie jest to jednak monografia tematu, ale zwrócenie uwagi na istotny fakt, jakim w przekonaniu autorki jest sposób wykorzystania i rola obrazu wideo we współczesnym dziele sztuki oraz transformacje, jakim ulegał wraz ze zmieniającą się rzeczywistością. Publikacja jest także próbą przypomnienia wydarzeń i artystów, których twórczość zajmuje ważne miejsce w historii sztuki (multi)medialnej. Praca obejmuje wydarzenia i realizacje z lat 1973–1994, począwszy od wczesnego, analityczno-konceptualnego etapu sztuki (multi)medialnej, istotnego z uwagi na dalszy rozwój mediów elektronicznych, jak i późniejsze poszukiwania artystów zainteresowanych zagadnieniami narracji, krytyki oraz łączenia sztuki i technologii.

ISBN 83-88973-93-2



9 788388 197393 2