

Tomasz Załuski

Infermental

Pierwszy międzynarodowy magazyn na kasetach wideo (1981–1991)

W tekście rekonstruję historię Infermentalu – międzynarodowej sieci kontaktów oraz współpracy w zakresie dokumentacji, dystrybucji i prezentacji ruchomego obrazu wideo. Skupiam się na wymiarze koncepcyjnym i organizacyjnym całego przedsięwzięcia, zainicjowanego przez Gábora Bódy, ale nade wszystko interesuje mnie wykorzystanie wideo jako specyficznie pojętego medium usieciowienia – artystycznego, kulturowego i geopolitycznego. Szerzej rozwijam też wątek polskiego uczestnictwa w Infermentalu, związanego w głównej mierze z działalnością Józefa Robakowskiego i Małgorzaty Potockiej¹.

Gábor Bódy i archeologia Infermentalu

Twórcą koncepcji i inicjatorem działalności Infermentalu był Gábor Bódy (1946–1985), węgierski artysta działający w latach 70. i 80. na polu filmu eksperymentalnego i sztuki wideo². Bódy dążył do otwarcia twórczości filmowej

-
- 1 Tekst powstał na podstawie katalogów Infermentalu udostępnionych mi przez Józefa Robakowskiego, Ryszarda W. Kluszczyńskiego oraz Leopolda Duszka-Kołcza, a także innych materiałów archiwalnych opublikowanych na stronie www.infermental.de. Wiele cennych informacji na temat polskiego uczestnictwa w Infermentalu uzyskałem dzięki rozmowom i korespondencji mailowej z Józefem Robakowskim, Małgorzatą Potocką, Ryszardem W. Kluszczyńskim, Waldemarem Petrykiem, Pawłem Kwaśniewskim, Leopoldem Duszka-Kołczem, Joanną Czerwińską, Hubertem Taczanowskim oraz grupą Łódź Kaliska. Pragnę im wszystkim podziękować za udzieloną pomoc.
 - 2 Na temat twórczości Gábora Bódy – zob. L. Beke, M. Peternák, *Gábor Bódy 1946–1985. A Presentation of His Work*, Palace of Exhibitions, Central Board of the Hungarian Cinematography, Ministry of Culture, Budapest 1987; R. W. Kluszczyński, *Gábor Bódy – niedokończony projekt*, [w:] 5. *Festiwal Filmowy Era Nowe Horyzonty*, red. S. Holcman, Stowarzyszenie Nowe Horyzonty, Gutek Film, Cieszyn 2005, s. 266–267; U. Gregor, *Najwspanialszy twórca europejskiego kina lat 70. i 80.*, [w:] 5. *Festiwal Filmowy Era Nowe Horyzonty...*, s. 268–269; A. B. Kovács, *Gábor Bódy. A Precursor of the Digital Age*, [w:] *East European Cinemas*, ed. A. Imre, Routledge, New York 2005, s. 151–164; *Homage á Bódy Gábor (1946–1985)* [kat. wyst.], Ludwig Museum, Budapest 2006; L. Beke, *Bódy Gábor, Networker*, [w:] *State of Images. The Media Pioneers Zbigniew Rybczyński and Gábor Bódy*, eds. S. Zielinski, P. Weibel, Verlag für Moderne Kunst, Berlin 2011, s. 56–64; K. Lipiński, *On the Re-emergence of Motion and Innovations in the Gábor Bódy*

na idee, inspiracje i możliwości współpracy płynące ze sfery sztuk wizualnych oraz muzyki, prowadził również poszukiwania w zakresie wykorzystania nowych technologii medialnych – od wideo do komputera – w sztuce ruchomego obrazu. Przykładał wagę nie tylko do kwestii „poetyki” i „mediów” ruchomego obrazu, ale też całokształtu uwarunkowań pola produkcji artystycznej. W efekcie podejmował liczne działania mające doprowadzić do stworzenia odpowiednich warunków do eksperymentalnej twórczości artystycznej – jej produkcji, dystrybucji i recepcji.

Na przełomie lat 60. i 70. Bódy studiował historię i filozofię (1964–1971) na Uniwersytecie Loranda Eötvösa w Budapeszcie, a następnie reżyserię filmową (1971–1975) w tamtejszej Akademii Sztuki Teatralnej i Filmowej. Jeszcze w czasie studiów związał się ze Studium im. Béli Balázsa (Béla Balázs Stúdió – BBS) i w roku 1971 zrealizował tam swój pierwszy eksperymentalny film dokumentalny *A harmadik* (*Trzeci*). BBS było państwową instytucją, dzięki której młodzi węgierscy filmowcy mieli możliwość zrobienia – zaraz po studiach, jeszcze przed rozpoczęciem pracy dla oficjalnej kinematografii węgierskiej – pierwszych, krótkich, niekiedy bardziej autorskich i eksperymentalnych filmów. Bódy podkreślał, że w tym wczesnym okresie istotne znaczenie miała dla niego krytyka „fotograficznej” reprezentacji rzeczywistości oraz metodologicznej naiwności filmu dokumentalnego – doprowadziła go do podjęcia poszukiwań w zakresie teorii filmu i analiz jego medium³. Szczególną rolę odgrywała w nich, z jednej strony, tradycja kina eksperymentalnego oraz innowacyjnych sposobów wykorzystania medium filmowego w sztukach wizualnych, a z drugiej popularne w latach 60. i 70. teorie językowo-semiotyczne, skłaniające do poszukiwania specyfiki medium filmowego: bazowych struktur syntaktycznych, właściwych im możliwości generowania znaczeń i wytwarzania efektu realności⁴. Te wczesne poszukiwania analityczne, prowadzone – jak w wielu innych nurtach neoawangardowych lat 60. i 70. – pod hasłami przejścia od kategorii „formy” do paradygmatu „znacze-

Intermedia Experiments, „Journal of Aesthetics and Culture” 2015, Vol. 7, s. 1–8, <http://www.aestheticsandculture.net/index.php/jac/article/view/28394/40782> [dostęp: 15.02.2016].

- 3 G. Bódy, *Either/Or in Chinatown. Part II. Of the Anthology of seduction* oraz idem, *Alternatives for the Young Hungarian Film*, [w:] L. Beke, M. Peternák, *Gábor Bódy 1946–1985...*, s. 223, 259. Zob. też L. Stóhr, *Tendencje dokumentalne w węgierskim filmie lat 60. i 70.*, [w:] *Złota era kina węgierskiego: lata 60. i 70.*, red. R. Kardzis, J. Topolski, tłum. A. Bata-Bocian, K. Mogilnicka, Korporacja ha!art, MFF Era Nowe Horyzonty, Kraków 2009, s. 25–30.
- 4 G. Bódy, *Introduction to the Work Schedule of Group K/3*, [w:] L. Beke, M. Peternák, *Gábor Bódy 1946–1985...*, s. 252–253. Jak podkreśla András Bálint Kovács, semiotyczne koncepcje Bódy’ego były inspirowane teorią węgierskiego lingwisty Jánosa Zsilki – zob. A. B. Kovács, *Gábor Bódy. A Precursor of the Digital Age...*, s. 164.

nia”, zaowocowały ideą stworzenia ogólnej „semiotyki kreatywności”, z której mieli korzystać zarówno realizatorzy filmów, jak i oglądający je widzowie⁵.

Poszukiwania te przerodziły się też w konkretne działania organizacyjne. W roku 1972 Bódy podjął starania na rzecz powołania w BBS długoletniego programu pod nazwą „Seria języka filmowego”. Miał on na celu stworzenie – wraz z grupą filmowców, artystów wizualnych i muzyków – realizacji, które byłyby próbą przeniesienia na grunt kina eksperymentalnych idei z zakresu sztuk wizualnych, a dzięki temu pozwoliłyby wydobyć struktury nowego języka audiowizualnego, sformułować jego „gramatykę”⁶. Współpraca twórców z pola filmu, sztuk wizualnych i muzyki, oparta na wykorzystaniu modelu językowego, była nie tylko próbą uwolnienia filmu od tradycyjnych funkcji komunikacyjnych i związanych z nimi konwencji⁷. Po raz pierwszy pojawiła się wówczas u Bódy’ego idea „Bauhausu sztuk” – łączenia ze sobą odrębnych dyscyplin artystycznych. W roli ich wspólnego terytorium występował wówczas film, mający stać się „Bauhuasem kinematografii”⁸. W latach 1973–1975, w ramach „Serii języka filmowego” zrealizowano jedenaście eksperymentalnych etiud filmowych⁹. Zarówno sam program, jak i powstałe realizacje spotkały się jednak z silną opozycją ze strony środowiska profesjonalnych filmowców. Opór budził nie tylko eksperymentalny charakter etiud i odmienna kultura filmowa ich twórców, ale też próba wyjścia poza ramy klasycznego przemysłu filmowego, udostępnienia profesjonalnych narzędzi i możliwości produkcji osobom spoza środowiska filmowców oraz stworzenia instytucjonalnego obiegu dla twórczości awangardowej¹⁰. Bódy sądził bowiem, że w ramach BBS uda się stworzyć odpowiednie warunki do tego, aby wyprowadzić eksperymenty filmowe ze sfery działań prywatnych i usankcjonować je jako twórczość oficjalną, finansowaną i wspieraną przez państwo¹¹.

Wyciągając wnioski z tych doświadczeń, Bódy podjął kolejną próbę stworzenia odpowiedniego zaplecza dla filmu eksperymentalnego. W roku 1976 zrewidował, także pod względem ideowym, swoje wcześniejsze działania i utworzył w BBS grupę K/3. Tym razem kwestie przemian poetyki zostały już programowo powiązane z potrzebą poszukiwania nowych, zróżnicowanych form produkcji

5 G. Bódy, *Introduction to the Work Schedule of Group K/3...*, s. 255.

6 Idem, *Curriculum Vitae* oraz idem, *To the Debate of the Film Language Series*, [w:] L. Beke, M. Peternák, *Gábor Bódy 1946–1985...*, s. 14, 248.

7 G. Bódy, *Alternatives for the Young Hungarian Film...*, s. 261.

8 *Ibidem*.

9 L. Beke, *Film poza kinem*, „Studio News”, marzec 1981, s. 4.

10 G. Bódy, *Curriculum Vitae...*, s. 14 oraz idem, *Introduction to the Work Schedule of Group K/3...*, s. 253.

11 Idem, *Introduction to the Work Schedule of Group K/3...*, s. 251.

filmowej i kształtowania jej recepcji¹². Nazwa „K/3” oznaczała *közművelődési komplex kutatások*, „kompleksowe badania oświatowe”¹³. Pod pojęciem *közművelődési* krył się postulat integracji praktyk oświatowych z całością kultury filmowej. Ze względu na to, że wszelkie filmy, a nie tylko utwory należące do kategorii „filmu oświatowego”, pełnią funkcję edukacyjną, całość zróżnicowanej kultury filmowej powinna rozwijać się w ścisłym powiązaniu z działaniami w zakresie oświaty. Określenie *komplex* odsyłało z kolei do konieczności prowadzenia eksperymentów i poszukiwania kompleksowych rozwiązań na wielu różnych płaszczyznach: zagadnienia realności, języka, gatunków filmowych oraz publiczności miały być podejmowane w sposób skoordynowany. Kompleksowa jedność wszystkich tych aspektów stanowiłaby podstawę do gruntownego przebudowania kultury filmowej. Wreszcie *kutatások* wyrażało potrzebę prowadzenia badań, które nie mogły ograniczać się do BBS – miały się w nie włączyć także inne organy i instytucje państwowe¹⁴.

Pomysłem na łączną realizację tych postulatów było wydawanie swoistego „magazynu” na taśmie filmowej. Plany, aby powołać go do życia, istniały już wcześniej, ale dopiero w programie K/3 zyskały w pełni wypracowaną postać. Magazyn miał być formą upubliczniania niewielkich „filmów-idei” i dzięki temu zmieniać dystrybucję twórczości eksperymentalnej – stawać się jej głównym obiegiem. Zakładano, że będzie on funkcjonować na podobnej zasadzie, jak filmy reklamowe – jako dodatek do filmów studyjnych lub wyświetlanych w klubach filmowych. Miał być więc sposobem na „reklamę” nowych praktyk filmowych, skonfrontowanie ich z publicznością i wykształcenie właściwych sposobów ich odbioru. Choć istniały plany przygotowania przynajmniej trzech numerów takiego eksperymentalnego magazynu filmowego, to żaden nie został faktycznie zredagowany ani wydany¹⁵. Działalność grupy K/3 ograniczyła się do produkcji kilku etiud i dobiegła końca po blisko roku, gdy Bódy, osiągnąwszy górną granicę wieku, do jakiej młodzi filmowcy mogli współpracować z BBS, musiał się rozstać z tą instytucją.

Tworząc K/3, Bódy był już zatrudniony w największym i najważniejszym węgierskim studio filmowym Mafilm. Początkowo pełnił tam funkcję „kierownika do spraw artystycznych”, a później, na początku lat 80., zaczął pracować jako reżyser. Powołał wówczas w Mafilm sekcję K*. Negatywne doświadczenia

¹² *Ibidem*, s. 254.

¹³ Wedle drugiej, rzadziej przywoływanej wersji, K/3 miało oznaczać *kinematografikus kísérleti központ*, czyli „centrum badań [dosł. pilotażowych testów] filmowych” – zob. *Chronology*, [w:] L. Beke, M. Peternák, *Gábor Bódy 1946–1985...*, s. 323.

¹⁴ G. Bódy, *Introduction to the Work Schedule of Group K/3...*, s. 254.

¹⁵ *Ibidem*, s. 255.

z realizacją własnych długometrażowych filmów fabularnych¹⁶ spowodowały jednak, że zaczął odchodzić od idei wewnętrznej reformy pola produkcji filmowej i szukać alternatywnych możliwości działania. Dalsze nadzieje na rozwój filmu jako sztuki ruchomego obrazu łączył już z przemianami, jakie miały przynieść nowe technologie wideo. Sam zaczął wykorzystywać to medium na początku lat 70. i od tego czasu bacznie śledził postęp technologiczny, jaki poszerzał oferowane przez nie możliwości. We wczesnych latach 80. zwracał uwagę na trzy zasadnicze aspekty rewolucji związanej z wideo. Po pierwsze, wpłynęło ono na sam dyspozytyw – dzięki wideo odbiór twórczości filmowej przestał być doświadczeniem zaplanowanym czasowo i podporządkowanym zewnętrznemu rozkładowi, a stał się czymś tak dostępnym użytkownikom, dostosowanym do ich potrzeb, jak literatura i muzyka. Po drugie, wideo, m.in. dzięki swym niewielkim rozmiarom i relatywnie niskiej cenie, pozwoliło na przekazanie władzy zarezerwowanej wcześniej dla profesjonalnych filmowców, producentów i dystrybutorów w ręce widzów, którzy sami mogli stać się producentami i dystrybutorami tworzonych przez siebie realizacji¹⁷. Po trzecie, skomputeryzowane maszyny służące do edycji oraz montażu przyczyniły się i miały się dalej przyczyniać do transformacji „języka” i „gramatyki” ruchomych obrazów, stwarzając szansę na swobodną, niesformalizowaną ekspresję¹⁸. Odpowiedzią Gábora Bódy na powstanie tych nowych możliwości był Infermental.

Encyklopedia audiowizualna i globalne usieciowienie

Idea powstania wideomagazynu wyływała z projektów, które Bódy próbował realizować w latach 70. na Węgrzech. Można w tym sensie mówić o ciągłości: kontynuacji, modyfikacji i aktualizacji wcześniejszych pomysłów w nowych uwarunkowaniach i przy wykorzystaniu nowych możliwości. Można też jednak wskazać konkretną cezurę – moment zainicjowania Infermentalu i jego

16 Bódy, po ukończeniu długotrwałego, czteroletniego (1977–1980) procesu realizacji filmu *Nárcisz és Psyhé* (*Narcyz i Psyche*), w trakcie którego próbował nawiązać współpracę z praktycznie wszystkimi instytucjami zajmującymi się produkcją filmów na Węgrzech, napisał: „Robiąc ten monumentalny film, zdołałem dobrze przyjrzeć się węgierskiemu przemysłowi filmowemu i dostrzegłem zarówno jego ukryty potencjał, jak i jego braki oraz absurdy związane z jego funkcjonowaniem” – G. Bódy, *Curriculum Vitae...*, s. 14. Film był udaną próbą użycia metod wypracowanych w trakcie eksperymentów artystycznych do stworzenia pełnometrażowego obrazu fabularnego – w roku 1981 zdobył kilka nagród, m.in. na festiwalach w Budapeszcie i Locarno.

17 G. Bódy, *Creative Thinking Device. „Experimental Film” in Hungary*, [w:] L. Beke, M. Peterák, *Gábor Bódy 1946–1985...*, s. 265–266.

18 G. Bódy, [Early 80s Manuscript], [w:] L. Beke, M. Peterák, *Gábor Bódy 1946–1985...*, s. 292.

pierwszą, symboliczną manifestację. W dniach 16–18 marca 1981 r., w Domu Kultury Polskiej (Lengyel Kultúra Háza) w Budapeszcie odbył się pokaz eksperymentalnych filmów i wideo polskich artystów: Józefa Robakowskiego, Małgorzaty Potockiej, Pawła Kwieka i Ryszarda Waśki¹⁹. Pokaz został zorganizowany przez Gábora Bódy i jego żonę, historyczkę sztuki Verę Bódy. W trakcie spotkania Bódy zarysował pomysł stworzenia międzynarodowego magazynu na kasetach wideo, zaprosił polskich artystów do udziału w przedsięwzięciu i zaproponował podpisanie wspólnego aktu założycielskiego.

Dokument, pisany na maszynie, sygnowali: ze strony polskiej – Robakowski, Potocka, Kwiek i Waśko, a ze strony węgierskiej – Gábor Bódy i Dóra Maurer, jedna z kluczowych postaci dla rozwoju węgierskiej sztuki abstrakcyjnej, sztuki konceptualnej, a także filmu eksperymentalnego. Ten manifest, czy raczej swoisty „certyfikat narodzin”, nie zawierał żadnych założeń programowych, a jedynie kilka hasłowych informacji: nagłówek *Infermental 1981*, definicję przedsięwzięcia w języku angielskim – *international recorded imagery project* oraz wskazanie, że w skład grupy inicjatywnej wchodzi artyści z Węgier i Polski. Poniżej widniały podpisy sygnatariuszy i sygnatariuszek oraz miejsce i data: *Budapest, 1981, marc, 19*.

Istnieją przynajmniej trzy różne egzemplarze tego dokumentu. Wersja omówiona powyżej znajduje się w archiwum *Infermentalu* w Karlsruhe, w Centrum Sztuki i Mediów (Zentrum für Kunst und Medien – ZKM). Egzemplarz będący w posiadaniu Józefa Robakowskiego zawiera, obok podpisów sygnatariuszy i sygnatariuszek, ich imiona i nazwiska napisane na maszynie. Co więcej, z biegiem lat przybrał on postać swoistego palimpsestu²⁰. Na oryginalny dokument Robakowski nakleił fragmenty tekstów wyciętych z późniejszych publikacji *Infermentalu*: „podtytuł” magazynu w języku angielskim, czyli *first international magazine on videocassettes* oraz adresy biur w Kolonii, Amsterdamie, Hamburgu, Lyonie, Berlinie, Londynie, Tokyo, Budapeszcie, Łodzi i Vancouver – wyznaczających zasięg sieci organizacyjnej w roku 1986²¹. Trzeci egzemplarz, reprodukowany w katalogu *Infermentalu* z roku 1986²², różni się od powyższych

19 *Lengyel kísérleti film és video*, [druk ulotny], Lengyel kultúra háza, Budapest 1981, archiwum Galerii Wymiany.

20 Zob. *Kolekcja Multimedialna Galerii Wymiany Józefa Robakowskiego* [kat. wyst.], Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1998, s. 45.

21 Miejsce pochodzenia pierwszego z tych fragmentów jest trudne do ustalenia – najprawdopodobniej była to ulotka lub plakat *Infermentalu*. Drugi fragment pochodzi z katalogu podsumowującego pierwsze lata istnienia magazynu – *Infermental. The First International Magazine on Videocassettes 1980–1986*, ed. V. Bódy, *Infermental*, Cologne 1986, s. 162.

22 *Ibidem*, s. 119.

istotnym szczegółem: w nagłówku, obok nazwy „Infermental” widnieje rok 1980, nie zaś 1981. Data podpisania dokumentu pozostaje przy tym bez zmian (19.03.1981), choć opis miejsca zostaje wzbogacony o określenie *lengyel kultúra háza*, czyli „Dom Kultury Polskiej”. Wszystko wskazuje, że zmiana roku powstania Infermentalu była celowym zabiegiem antydatowania: być może Bódy chciał w ten sposób zasugerować, iż na pomysł stworzenia wideomagazynu wpadł już w roku 1980, a dopiero rok później doszło do podpisania deklaracji o współpracy z polskimi artystami. Na tym jednak nie koniec. W innym tekście, napisanym w Düsseldorfie, w październiku 1981 r., Bódy przesuwając w czasie samo wydarzenie: twierdzi tam, że idea powołania Infermentalu powstała „jesienią 1980 roku” oraz że wymyślili ją wspólnie „polscy i węgierscy filmowcy w trakcie przyjacielskiego spotkania”²³. Ta mylna informacja²⁴ była następnie powielana w dokumentach związanych z Infermentalem. W tekście z roku 1984 Vera Bódy twierdziła, że Gábor Bódy wystąpił z inicjatywą stworzenia Infermentalu „w trakcie dyskusji z polskim twórcą filmów eksperymentalnych Józefem Robakowskim w Budapeszcie, w 1980 roku”²⁵. W niektórych współczesnych opracowaniach przekaz ten ulega powieleniu i dalszej mutacji: pojawia się nawet sugestia, jakoby „pierwsze rozmowy” na temat Infermentalu, wymyślenie samej nazwy i podpisanie aktu założycielskiego nastąpiły jesienią roku 1980... w Polsce, w trakcie bliżej nieokreślonego „festiwalu”²⁶.

Józef Robakowski i pozostali artyści tworzący Warsztat Formy Filmowej nawiązali kontakt z węgierskimi filmowcami już w roku 1972. Do Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. Leona Schillera w Łodzi przyjechali wówczas z pokazami filmów studenci z BBS oraz Akademii Sztuki Teatralnej i Filmowej w Budapeszcie. Rok później członkowie Warsztatu zaprosili BBS do pokazania filmów na V Biennale Form Przestrzennych Kinolaboratorium, organizowanym wspólnie z elbląską Galerią EL. W latach 70. sami z kolei pokazywali swoje prace w Budapeszcie, przyjeżdżając na zaproszenie Dóry Maurer. Gábora Bódy i jego późniejszą żonę Veronikę Baksa-Soós (po ślubie, w roku 1980

23 G. Bódy, A. Heibach, ogłoszenie o naborze materiałów do pierwszej edycji Infermentalu, list z 15.10.1981, www.infermental.de [dostęp: 15.10.2014]. Informacja ta pojawia się też na przykład w notce V. Bódy, *Retrospective of 10 years Infermental*, [w:] *Infermental 10. Da – Zwischen – Hier/There – Between – Here*, Infermental, Hrsg. H. Daxl, E. Dimitrieva, Osnabrück–Skopje 1991, s. 37.

24 Wersji tej nie potwierdzają Robakowski i Potocka – oboje jednoznacznie łączą pierwsze rozmowy o Infermentalu ze swym pobylem i spotkaniem z Gáborem Bódy w Budapeszcie, w marcu 1981 r.

25 V. Bódy, *Infermental*, maszynopis z lutego 1984 r., www.infermental.de [dostęp: 15.10.2014].

26 G. Clark, D. Kidner, J. Richards, *A Detour Around Infermental*, Focal Point Gallery, Southen-on-Sea 2012, s. 23, 107.

przyjęła nazwisko Bódy) poznali pod koniec lat 70., najprawdopodobniej w trakcie międzynarodowej imprezy *Works and Words*, przygotowanej przez galerię de Appel w Amsterdamie jako prezentacja eksperymentalnej sztuki z Europy Środkowo-Wschodniej²⁷. Spotkanie i pokaz w Budapeszcie, w marcu 1981 r., były efektem dalszych kontaktów artystyczno-towarzyskich Józefa Robakowskiego oraz Małgorzaty Potockiej z Gáborem i Verą Bódy. Idea *Infermentalu* była już wówczas sformułowana – Gábor Bódy miał gotową ogólną koncepcję oraz nazwę międzynarodowego magazynu na kasetach wideo. Dyskusje z polskimi artystami dotyczyły możliwości dalszej konkretyzacji przedsięwzięcia. Robakowski utrzymuje, że zrealizowany przez niego film „składkowy” *Żywa galeria* z roku 1975, pokazany wtedy w Budapeszcie, mógł podsunąć Bódy’emu pomysł na strukturę wideomagazynu. W skład *Żywej galerii* weszło dwadzieścia półtoraminutowych autoprezentacji, które przygotowali polscy artyści i artystki zaproszeni przez Robakowskiego. Na podobnym pomysłe gromadzenia, wyboru i łączenia ze sobą kilkunastominutowych materiałów audiowizualnych opierał się później *Infermental*. *Żywa galeria* mogła więc być jednym ze źródeł inspiracji. Nie należy też jednak zapominać o wspomnianych już węgierskich kontekstach twórczości Bódy’ego – o grupie K/3 i jej koncepcji tworzenia magazynu filmowego prezentującego krótkie „filmy-idee”²⁸.

Wydaje się, że węgiersko-polski manifest *Infermentalu* z roku 1981 miał wytwarzać odpowiedni kapitał symboliczny dla przedsięwzięcia wymyślonego przez Gábora Bódy. Miał dowodzić, że już w chwili powstania *Infermental* był projektem opartym na międzynarodowej współpracy twórców z dwóch znaczących środowisk artystycznych, mogących wspólnie reprezentować pewną geopolityczną tożsamość – to, co określano mianem „Europy Wschodniej” lub „bloku socjalistycznego”. Tego rodzaju ponadjednostkowa tożsamość miała

27 Zob. *Works and Words*, eds. J. van Droffelaar, P. Olszanski, De Appel, Amsterdam 1980.

28 Innym punktem odniesienia dla koncepcji *Infermentalu* są działania László Beke, który jako historyk sztuki i krytyk związany z węgierską neoawangardą zainicjował na początku lat 70. kilka zbiorowych projektów konceptualnych, wysyłając „call for entry” do artystów – zob. K. Balázs, *Sztuka efemeryczna i kontrkultura. Na przykładzie wybranych zjawisk z węgierskiej historii instytucji kultury*, tłum. Ł. Guzek, „Sztuka i Dokumentacja” 2012, nr 7, s. 35. Dziękuję Danielowi Muzyczukowi za zwrócenie mojej uwagi na tę możliwą inspirację dla idei Gábora Bódy. Sam László Beke wspomina w tym kontekście nie tylko o konceptualnych i mail-artowych sieciach kontaktów oraz opartych na nich projektach, ale też o węgierskich samizdatach – L. Beke, *Bódy Gábor, Networker...*, s. 61. W latach 70. Beke uczestniczył w wydawaniu samizdatu „Szétfolyóirat”, pisma węgierskiego środowiska neoawangardowego – zob. G. Danyi, *Sztuka obdarowywania. Model dyseminacyjny wczesnego samizdatu na przykładzie węgierskiego czasopisma artystycznego*, <http://solidarnosc.collegium.edu.pl/wp-content/uploads/2014/11/Danai-paper-17-11-2014.pdf>, s. 3–5 [dostęp: 15.02.2015].

legitymizować Bódy'ego, a dzięki temu pomóc mu w znalezieniu partnerów do współpracy i rozbudowy sieci kontaktów na Zachodzie. Podobną praktykę budowania sieci kontaktów, pozyskiwania partnerów do współpracy, a nawet wymiany prac artystycznych dzięki legitymizacji, jaką zapewniało powołanie do życia quasi-instytucji artystycznej, prowadzili w tamtym okresie Józef Robakowski w ramach założonej wraz z Małgorzatą Potocką Galerii Wymiany, a także Ryszard i Maria Waśko w ramach Archiwum Myśli Współczesnej²⁹.

W październiku 1981 r. idea Bódy'ego została zaprezentowana na Zachodzie – na 30. Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w zachodnioniemieckim Mannheim ogłoszono manifest programowy Infermentalu. Tym razem chodziło już o pokazanie, że przedsięwzięcie przekracza geopolityczny podział na Wschód i Zachód, tworząc sieć współpracy twórców z obu bloków. Symbolizował to fakt, że manifest sygnowali z jednej strony Gábor Bódy i Józef Robakowski, z drugiej zaś Astrid Heibach z Niemiec Zachodnich oraz Georg Pinter z USA. Zapewne ze względu na kontekst prezentacji, Infermental został ukazany jako alternatywa pozwalająca na wyjście filmu eksperymentalnego poza kino i wkroczenie w sferę „powszechnej komunikacji”³⁰. Bódy pisał, że „film eksperymentalny wyczerpał już wszystkie swoje możliwości”, a jedyną realną drogą wyjścia z tej sytuacji jest „zaangażowanie się w służbę powszechnej komunikacji poza kinem, odkrywanie cech podobnych w celu stworzenia wspólnego, globalnego języka wizualnego i zademonstrowania jego nowych funkcji”³¹. Wyjście poza geopolityczny podział, działania na rzecz stworzenia globalnego

29 Zob. T. Załuski, *O pożytkach z historii sztuki dla życia. Galeria Wymiany i Kolekcja Multimedialna Józefa Robakowskiego*, [w:] *Sztuka Wymiany. Kolekcja Józefa Robakowskiego [Uśpiony kapitał 4]*, red. B. Czubak [kat. wyst.], Fundacja Profile i Muzeum Pałac w Wilanowie, Warszawa 2013, s. 69–77. Ryszard Waśko tak wyjaśnia historię powstania Archiwum Myśli Współczesnej: „Miałem mieszkanie w typowym socjalistycznym budynku. Jedenaście pięter. Myślałem więc, co tu zrobić, jakiego rodzaju zaproszenia wysłać w świat, aby ludzie mi zaufali, że jestem jakąś poważną, reprezentatywną osobą. Zdawałem sobie sprawę, że sztuka na Zachodzie funkcjonuje w zupełnie innym obiegu niż w Polsce, bardziej zinstytucjonalizowanym”. W jednym z pokoiów mieszkania mogło się pomieścić „tylko swego rodzaju archiwum – trzymałem tam wszystkie dokumenty, katalogi, książki, listy od przyjaciół... i ten pokój nasunął mi pomysł dla nazwy tej niby-instytucji” – zob. *Muzeum Artystów. Międzynarodowa prowizoryczna wspólnota artystyczna Łódź*, Komitet Wykonawczy Muzeum Artystów [oprac.], Muzeum Artystów, Łódź 1996, s. 15.

30 *Mannheimer Manifest: Gründung von Infermental (Oktober 1981)*, [w:] *Kolekcja Multimedialna Galerii Wymiany Józefa Robakowskiego...*, s. 46, cyt. za przekładem polskim, s. 47. W innym dokumencie, stanowiącym wcześniejszą wersję manifestu lub rozwinięcie niektórych jego wątków, pojawia się wręcz określenie „magazyn filmowy” – G. Bódy, *Projekt für ein Kinematographisches Periodikum*, [w:] *Infermental. The First International Magazine on Videocassettes 1980–1986...*, s. 120–121.

31 *Mannheimer Manifest: Gründung von Infermental...*, s. 47.

języka wizualnego poprzez poszukiwanie podobieństw w realizacjach twórców z różnych krajów – jakkolwiek owa „globalność” ograniczała się zasadniczo do Europy i USA – a także analiza możliwości tego nowego języka miały dokonać się dzięki globalnemu usieciowieniu filmowców. Zasadniczy problem polegał bowiem na tym, że istniejąca sieć nie pozwalała na prowadzenie tego rodzaju działań.

Wymiana dokonuje się dotychczas tylko na płaszczyźnie lokalnych subkultur i międzynarodowej subkultury festiwalu. Stanowią one jedyne międzynarodowe forum filmu alternatywnego, nie wystarczają jednak, by utrzymywać ożywione kontakty. Filmowcy powinni rozbudować międzynarodową sieć dystrybucji, która mogłaby posłużyć do ukazania różnych aspektów ich pracy i pozwoliła przeciwdziałać specjalizacji dokonującej się we wszystkich dziedzinach sztuki³².

Przekraczanie granic geopolitycznych miało być więc tożsame z przekraczaniem granic dyscyplinarno-medialnych między sztukami – doszła tu do głosu integracyjna idea „niedającego się zlokalizować Bauhausu”³³. Za warunek realizacji wszystkich tych dążeń – usieciowienia, tworzenia globalnego języka wizualnego oraz integracji sztuk – uznana została standaryzacja technologiczna, zapanowanie nad zmiennością i niekompatybilnością systemów wideo:

byłoby niezwykle istotne, aby członkowie magazynu *Infermental* głosili w swoich krajach potrzebę wprowadzenia jednolitego wideosystemu. Zanim to jednak nastąpi, już teraz kilka ośrodków zgłasza gotowość standaryzacji warunków technicznych³⁴.

W tekście padła też ambitna zapowiedź – nigdy nie spełniona – publikowania minimum czterech edycji magazynu rocznie. Wreszcie wskazane zostały grupy „cech podobnych” globalnego języka wizualnego: „badanie mediów”, „badanie metod artykulacji”, „nowe funkcje” oraz „aktualne kultury”.

Tuż po festiwalu w Mannheim Gábor Bódy i Astrid Heibach rozesłali list z informacją o naborze materiałów do pierwszej edycji *Infermentalu*. Pismo trafiło do niewielkiej jeszcze wówczas sieci kontaktów Bódy’ego: obejmowała ona filmowców, których poznał podczas swojego pobytu w Berlinie oraz tych, których spotkał wcześniej na zagranicznych festiwalach³⁵. W tekście przedsta-

³² *Ibidem*.

³³ G. Bódy, *Creative Thinking Device. „Experimental Film” in Hungary...*, s. 268.

³⁴ *Mannheimer Manifest: Gründung von Infermental...*, s. 47.

³⁵ G. Clark, D. Kidner, J. Richards, *A Detour Around Infermental...*, s. 25. Starając się wytworzyć dla swego przedsięwzięcia odpowiedni kapitał symboliczny, Bódy pisał w liście o swoich kontaktach z filmowcami z Nowego Jorku, Paryża, Brukseli, Hamburga, Frankfurtu, Kolonii, Berlina, Budapesztu, Warszawy, Zagrzebia i Zurychu – G. Bódy, A. Heibach, ogłoszenie o naborze materiałów do pierwszej edycji *Infermentalu*, list z 15.10.1981...

wiono ideę przedsięwzięcia – po raz pierwszy pojawiła się informacja, iż na pomysł powołania Infermentalu „wpadli polscy i węgierscy filmowcy w trakcie przyjacielskiego spotkania jesienią 1980 roku”. Gábor Bódy wyjaśnił też pochodzenie nazwy „Infermental”: miała ona być kombinacją słów „international”, „fermentum” oraz „experimental”, co sugerowało, że celem przedsięwzięcia jest wywołanie lub pogłębienie międzynarodowego fermentu wokół eksperymentalnych praktyk audiowizualnych³⁶. Uwagę zwraca stosunkowo krótki termin trwania naboru – od połowy października do początku grudnia 1981 r. Był on związany z zapowiedzią, że w lutym 1982 r. pierwsza edycja zostanie pokazana w trakcie Międzynarodowego Festiwalu Filmowego w Berlinie, w sekcji poświęconej „młodemu kinu” (Internationale Forum des Jungen Film). Dyrektor imprezy Ulrich Gregor wspierał wcześniejsze filmowe realizacje Bódy’ego i zobowiązał się urządzić pierwszy pokaz Infermentalu³⁷. W liście podano też szereg szczegółowych informacji technicznych. Materiały – prace wideo, dokumenty, filmy i trailery filmów – o długości nieprzekraczającej dziesięciu minut, miały być nadsyłane na taśmach filmowych S 8, 16 mm, 35 mm oraz wideo U-matic (początkowo jedynie w formacie PAL). Wszystkie miały zostać przekopiowane na wideokasety 3/4 Zoll U-matic o długości jednej godziny, a oryginały odesłane do autorów.

Wideo U-matic było nośnikiem Infermentalu przez cały okres istnienia magazynu. System ten, wprowadzony na rynek przez firmę Sony na początku lat 70., był jednym z pierwszych formatów wideo z taśmą wewnątrz kasy, nie zaś

36 Później w nazwie „Infermental” doszukiwano się dalszych znaczeń. Końcówka „mental”, na której znaczenie wskazywała Vera Bódy (zob. V. Bódy, *Infermental*, maszynopis z lutego 1984 roku...) miała odsyłać do poszukiwań nowej „mentalności” twórczej, wyłaniającej się wraz z globalnym językiem wizualnym. Z kolei łacińskie określenie „fermentum” zyskiwało wydźwięk religijny: dopatrywano się w nim odniesienia do występującej we wczesnym chrześcijaństwie praktyki wysyłania *fermentum*, czyli cząstki konsekrowanego chleba, do poszczególnych grup wiernych, które w trakcie liturgii, na znak jedności i wspólnoty z papieżem oraz biskupami, zanurzały ją w kielichu – zob. G. Clark, D. Kidner, J. Richards, *A Detour Around Infermental...*, s. 22, przyp. 5 oraz J. Mieczkowski, *Geneza i historia fermentum*, „Ruch Biblijny i Liturgiczny” 2010, nr 2, s. 147–163. Biorąc pod uwagę fakt, że Gábor Bódy interesował się chrześcijańską symboliką i ezoteryką, przypuszczenie to nie jest pozbawione podstaw. Warto też pamiętać o powiązaniach metaforycznych między „fermentacją”, „gazem” i „duchem”, występującym w XIX-wiecznej filozofii niemieckiej, przede wszystkim u Hegla i Stirnera – zob. J. Derrida, *Widma Marksa*, tłum. T. Załuski, PWN, Warszawa 2016, s. 197–198, przyp. 31. Bódy, poszukując nowej globalnej „mentalności” lub „duchowości”, jaka miała rodzić się z fermentu zachodzącego między twórcami z różnych regionów świata, wpisywał się, świadomie lub nieświadomie, właśnie w tę tradycję.

37 G. Clark, D. Kidner, J. Richards, *A Detour Around Infermental...*, s. 25. Festiwal pozostał miejscem premierowych pokazów kolejnych edycji magazynu.

na otwartych szpulach. Początkowo miał być produktem skierowanym do indywidualnych klientów, ale wysoki koszt magnetowidów spowodował, że trafił do przemysłu, instytucji i lokalnych telewizji. We wczesnych latach 80. pojawiła się szerokopasmowa wersja systemu, z większą rozdzielczością i udoskonalonym systemem zapisu kolorów. Wówczas U-matic stał się szeroko rozpowszechnionym, międzynarodowym standardem³⁸. Tym, co spowodowało, że wykorzystano go do dystrybucji *Infermental*, mógł być również fakt, iż system pozwalał na łatwe przenoszenie różnych formatów filmowych, wideo oraz fotografii na jedną taśmę³⁹. Dzięki temu U-matic mógł odegrać rolę transmedium i metamedium – wspólnej platformy dla niekompatybilnych formatów zapisu.

Prezentując ideę *Infermental* na festiwalu w Mannheim i zapraszając do nadsyłania materiałów Bódy najprawdopodobniej już wiedział, że w roku 1982 otrzyma stypendium artystyczne DAAD w Berlinie, z którego będzie mógł pokryć koszt wyprodukowania pierwszej edycji. Samo redagowanie magazynu miało być przedsięwzięciem *non-profit* – organizatorzy i redaktorzy mieli pracować bez honorarium. Dochód ze sprzedaży oraz wypożyczania miał być dzielony: w przypadku pierwszej edycji zapowiadano podział w stosunku: 60% zysku dla autorów, 40% na koszty organizacyjne *Infermental*. Od drugiej edycji proponowano podział 50 na 50%, a także proszono autorów o wyrażenie zgody na bezpłatne prezentacje w szczególnych sytuacjach (wybrane festiwale artystyczne, instytucje edukacyjne itp.)⁴⁰. Oprócz udziału w zyskach autorzy prac mieli otrzymywać honorarium za udział w przedsięwzięciu.

W dokumentach związanych z pierwszą edycją podtytuł magazynu występuje w kilku wersjach. W informacji o naborze materiałów *Infermental* jest określany jako „międzynarodowy magazyn na taśmach wideo poświęcony eksperymentom wizualnym”⁴¹ bądź szerzej – jako „międzynarodowy magazyn na taśmach wideo poświęcony innowacyjnym działaniom w zakresie sztuki i komunikacji”⁴². Na okładce katalogu pierwszej edycji występuje jako „międzynarodowy magazyn na kasetach wideo z eksperymentami dla ucha i oka”⁴³,

38 J. Martin, *Curriculum Module. 3/4" U-matic Videotape*, s. 5–11, http://www.nyu.edu/tisch/preservation/program/modules/Martin_UmaticTape.pdf [dostęp: 10.01.2015].

39 G. Clark, D. Kidner, J. Richards, *A Detour Around Infermental...*, s. 32, przyp. 13.

40 Formularz deklaracji dla autorów towarzyszący drugiej edycji *Infermental*, www.infermental.de [dostęp: 10.01.2015].

41 *Formulierungen über Infermental (IF)* [maszynopis], www.infermental.de [dostęp: 10.01.2015].

42 G. Bódy, *What is Infermental (IF)* [maszynopis], www.infermental.de [dostęp: 10.01.2015].

43 Okładka katalogu pierwszej edycji *Infermental*, z informacjami w języku niemieckim, angielskim i francuskim, www.infermental.de [dostęp: 10.01.2015].

Infermental. Pierwszy międzynarodowy magazyn na kasetach wideo (1981–1991)

natomiast na towarzyszącym jej plakacie jako „międzynarodowy periodyk na kasetach wideo z nowymi eksperymentami dla ucha i oka”⁴⁴. Kwestia ta została ostatecznie ustalona dopiero przy trzeciej edycji w roku 1984, gdy pojawiło się określenie „pierwszy międzynarodowy magazyn na kasetach wideo”⁴⁵, a także charakterystyczny logotyp – nazwa magazynu napisana przez Gábora Bódy laserem⁴⁶.

Wcześniej, w manifestie ogłoszonym w Mannheim, pojawiło się też stwierdzenie, iż Infermental będzie „wideomagazynem o charakterze encyklopedycznym”⁴⁷. Pojęcie „encyklopedii” dobrze oddawało uniwersalistyczne ambicje Gábora Bódy i mogło podsunąć mu pomysł podporządkowania publikowanych materiałów hasłom tematycznym. W przypadku pierwszej edycji zostały one ustalone z góry, na podstawie wstępnego rozpoznania aktualnych tendencji twórczych, ale w niektórych późniejszych edycjach bywały też formułowane *ex post*, z wykorzystaniem zebranych materiałów. Wybór sposobu postępowania, ustalenie liczby i samo sformułowanie haseł tematycznych należały za każdym razem do zespołu redakcyjnego. W trakcie powstawania pierwszej edycji zdecydowano, że każda odsłona Infermentalu będzie tworzona przez nowy zespół redakcyjny, pracujący w innym ośrodku na świecie i samodzielnie starający się o wsparcie finansowe dla produkcji magazynu. Miało to nadać uniwersalizmowi przedsięwzięcia charakter pluralistyczny i pozwolić na mapowanie wielości środowisk twórczych przy wykorzystaniu różnorodnych perspektyw, kompetencji oraz kontaktów poszczególnych współpracowników magazynu. Ciągłość i przekazywanie doświadczeń między kolejnymi edycjami gwarantowało to, że w pracach zespołu, który redagował nową edycję uczestniczyła jedna z osób pracujących przy poprzednich wydaniach. Osoba taka pełniła funkcję redaktora nadzorującego⁴⁸. Pozwoliło to na stworzenie wysoce elastycznej, ewolucyjnej i generatywnej struktury sieciowej, zdolnej do ekspansji i wytwarzania nowych połączeń, a zarazem adaptującej się do różnych kontekstów kulturowych oraz przemian aktualnych trendów audiowizualnych. Od początku niezwykle ważną, wręcz kluczową rolę w organizacji i międzynarodowej koordynacji całego przedsięwzięcia, jak też tworzenia towarzyszącego mu dyskursu teoretyczno-historycznego odgrywała Vera Bódy. Gábor Bódy zainicjował Infermental

44 Plakat do pierwszej edycji Infermentalu, z informacjami w języku niemieckim i angielskim, www.infermental.de [dostęp: 10.01.2015].

45 *Infermental. Edition I, Berlin 1982; Edition II, Hamburg 1982/1983; Edition III, Budapest 1984*, ed. V. Bódy, Infermental, Budapest 1984, s. 1.

46 L. Beke, *Bódy Gábor, Networker...*, s. 61, przyp. 8.

47 *Mannheimer Manifest: Gründung von Infermental...*, s. 47.

48 *Gründungsurkunde*, [w:] *Infermental. The First International Magazine on Videocassettes 1980–1986...*, s. 122.

i uczestniczył w tworzeniu jego pierwszych edycji, ale to dzięki Verze Bódy magazyn mógł istnieć i rozwijać się przez całą dekadę, także po śmierci jej męża w roku 1985⁴⁹.

Trzeba podkreślić, że ze względu na ograniczenia technologiczne, *Infermental* nie mógł stać się audiowizualną „encyklopedią” w pełnym tego słowa znaczeniu – taśmy U-matic nie pozwalały na szybki i precyzyjny dostęp do informacji zapisanych w różnych miejscach nośnika. Gábor Bódy wiązał pewne nadzieje z technologią optycznego wideodysku (LaserDisc), który byłby pozbawiony wspomnianej wady, ale system ten nie rozwinął się i nie upowszechnił w latach 80. W efekcie, materiały publikowane w *Infermentalu* zapisywano na taśmach w określonej kolejności, a same taśmy udostępniano z precyzyjnymi wskazówkami co do sposobu prezentacji: miały być odtwarzane na monitorze jedna po drugiej, w ustalonym porządku, tak aby widzowie zapoznali się z całością danej edycji magazynu w trakcie pojedynczego, wielogodzinnego

49 Wedle oficjalnej wersji Gábor Bódy popełnił samobójstwo. Istnieją jednak domniemania, że za jego śmiercią mogli stać funkcjonariusze węgierskiej tajnej policji. Sprawę dodatkowo komplikuje fakt, że po roku 1999 ujawniono akta mające świadczyć o tym, że Bódy przez lata (od roku 1973, przynajmniej do roku 1981) informował tajną policję (tzw. Departament III/III węgierskiego Ministerstwa Spraw Wewnętrznych) o działalności innych węgierskich artystów – A. B. Kovács, *Gábor Bódy. A Precursor of the Digital Age...*, s. 164, przyp. 1; L. Beke, *Bódy Gábor, Networker...*, s. 58, 61–64. Policyjne raporty mające dotyczyć jego informacji z roku 1973 na temat Chapel Studio – alternatywnego miejsca inicjatyw artystycznych prowadzonego w Balatonboglár przez György’ego Galántai – opublikowano w książce *Törvénytelen avantgárd. Galántai György balatonboglári kápolnaműterme 1970–1973*, szerk. J. Klaniczay, E. Sasvári, Artpool-Balassi, Budapest 2003, s. 386–389. Status tych materiałów jako akt tajnej policji, trudności w ich krytycznej weryfikacji jako źródła danych, brak kontekstualizacji mogącej ukazać zawarte w nich treści w odpowiedniej perspektywie biograficzno-histerycznej, a także ogólne problemy metodologiczne i etyczne łączące się z wykorzystaniem tego rodzaju dokumentów rodzą liczne kontrowersje i rozbieżne interpretacje. Sonja Simonyi w referacie *Dark Angel, Secret Agent: Avant-garde Film Cultures, Artist Communities, and Networks of State Control in 1970s Socialist Hungary*, wygłoszonym w Budapeszcie podczas konferencji *Contested Spheres: Actually Existing Artworlds under Socialism* (27–28 maja 2016, Kassák Museum, Translocal Institute) podsumowała stan dotychczasowych badań i dyskusji nad „sprawą” Gábor Bódy. Stwierdziła, że pojawia się w nich zarówno całkowite odrzucenie możliwości współpracy artysty z tajną policją, przypisywanie mu rodzaju świadomej gry z tajnymi służbami – celowego dostarczania im takich informacji na temat wybranych osób ze środowiska artystycznego, które pozwalały w istocie chronić innych artystów – jak i domniemania, że Bódy został do tego rodzaju współpracy w jakiś sposób zmuszony i próbował ją – bezskutecznie – przerwać. Spekuluje się też, że artysta mógł zostać zabity przez służby za odmowę dalszej współpracy bądź też popełnić samobójstwo w poczuciu winy i niemożności wywikłania się z sytuacji, w której tkwił przez lata. Dziękuję autorce za udostępnienie i zgodę na wykorzystanie maszynopisu jej wystąpienia.

pokazu⁵⁰. Pokazy odbywały się w trakcie różnych festiwali filmowych i wideo, organizowano je też w muzeach i galeriach sztuki. W tekście powstałym tuż po zainicjowaniu działalności Infermentalu Bódy uwypuklał ten właśnie instytucjonalny aspekt przedsięwzięcia. Pisał, że jego celem jest uwolnienie twórczości eksperymentalnej od istniejącego systemu galerii, festiwali filmowych i publicznych sieci dystrybucji. Kształtująca się globalna kultura wizualna miała jego zdaniem zyskać wysoce zróżnicowany charakter i powinna opierać się na zdywersyfikowanej sieci międzynarodowych relacji, miejsc i sposobów dystrybucji⁵¹. Infermental nie zdołał wykroczyć poza istniejącą strukturę instytucjonalną, ale z powodzeniem funkcjonował na styku odrębnych obiegów – filmowego, wideo i sztuk wizualnych. W tym sensie istotnie wytworzył dla siebie zintegrowaną, a zarazem wewnątrznie zróżnicowaną, sieć międzynarodowych relacji.

10 + 1 edycji

W latach 1982–1991 powstało 11 edycji Infermentalu – 10 numerowanych i 1 edycja specjalna, poza numeracją⁵². Pierwsza edycja, jak już wspominałem, została sfinansowana dzięki stypendium DAAD. Technicznego wsparcia w procesie produkcji udzieliła Niemiecka Akademia Filmowa i Telewizyjna (Deutschen Film- und Fernsehakademie – DFFB) w Berlinie Zachodnim; Bódy nawiązał z nią kontakt dzięki pośrednictwu studiującego tam węgierskiego artysty Gusztáva Hámosa⁵³. W skład zespołu redakcyjnego weszli Gábor Bódy i Astrid Heibach, całość koordynowała Vera Bódy, a rolę redaktora nadzorującego ode-

50 G. Clark, D. Kidner, J. Richards, *A Detour Around Infermental...*, s. 15, 46–48.

W katalogu ósmej edycji Mike Hentz pisał, że „Infermental jest niełatwym wyzwaniem dla odbiorców... trzeba być prawdziwym fanem, masochistą lub istnym infomaniakiem, aby wytrzymać pięć godzin emisji Infermentalu” – *Infermental 8. In the Afterglow of TV Land. The Tokyo Edition*, Media Mix & Systems, ed. K. Sei, Tokyo 1988, s. 21.

51 G. Bódy, *Creative Thinking Device. „Experimental Film” in Hungary...*, s. 268.

52 W katalogach siódmej, ósmej i dziewiątej edycji (*Infermental 7. A Travelling Exhibition of World Video*, eds. Ch. Hill, T. Conrad, P. Weibel, Hallwalls, Buffalo 1988, s. 28; *Infermental 8. In the Afterglow of TV Land. The Tokyo Edition...*, druga strona okładki; *Infermental 9. Herz von Europa/Heart of Europe*, ed. I. Gassinger, Infermental, Wien 1989, s. 123) pojawia się też nieco myląca informacja o dodatkowej „specjalnej edycji” dla Kanady, przygotowanej w Budapeszcie i Berlinie w roku 1984 przez Gábora Bódy oraz Egonę Bunne. Miała się ona składać z sześciu godzinnych kaset i obejmować 88 zgłoszeń z 16 krajów. W rzeczywistości była to kompilacja – wybór z trzech pierwszych edycji magazynu, pokazywana w trakcie swoistego *tournée* po Kanadzie we wrześniu 1984 r. Zob. *Infermental. The First International Magazine on Videocassettes 1980–1986...*, s. 131.

53 G. Clark, D. Kidner, J. Richards, *A Detour Around Infermental...*, s. 25. Nazwy obu instytucji pojawiają się na plakacie do pierwszej edycji Infermentalu.

grał Hámos. Przyjęto wszystkie nadesłane materiały. Edycja składała się z czterech godzinnych kaset U-matic i obejmowała 37 zgłoszeń z ośmiu krajów. Większość prac pochodziła z Niemiec Zachodnich, kilka z Węgier, pojedyncze z Francji, USA, Kanady, Wielkiej Brytanii, Holandii i ze Szwajcarii. Materiały podporządkowano następującym kategoriom tematycznym: „Motyw lustra”, „Analiza massmediów”, „Wypowiedzi artystów”, „Nowa narracja”, „Artykulacje czasoprzestrzenne za pośrednictwem ludzkiego ruchu”, „Eksperymenty wokalne”. Zostały one sformułowane z wykorzystaniem nadesłanych prac, ale odwoływały się też do historii filmu eksperymentalnego i wyrażały przemiany, jakie dokonywały się w tym nurcie w latach 60. i 70. Cała edycja pozostawała mocno zakorzeniona w ideach i praktykach z tych dekad – wiele prac nawiązywało do ówczesnych sposobów pracy z kamerą, a także miało postać klasycznego dokamerowanego performance⁵⁴. Symbolicznym podkreśleniem geopolitycznego wymiaru przedsięwzięcia była praca Gábora Bódy i Marcela Odenbacha *Conversation between East and West* z roku 1978. W edycji uczestniczyli też m.in.: Oliver Hirschbiegel, Ulrike Rosenbach, Gusztáv Hámos, Rotraut Pape, Jon Jost, Babeth Mondini i Tony Morgan.



Katalogi towarzyszące różnym edycjom Infermental. Fot. Tomasz Załuski

54 V. Bódy, *Infermental and Video of 1980s*, [w:] *Infermental. The First International Magazine on Videocassettes 1980-1986...*, s. 80.

Infermental. Pierwszy międzynarodowy magazyn na kasetach wideo (1981–1991)

Druga edycja powstała w Hamburgu na przełomie 1982 i 1983 r.; wyprodukowało ją tamtejsze Filmbüro. W jej skład wchodziło sześć godzinnych kaset, zawierających 77 zgłoszeń z 15 krajów. Redaktorami byli Oliver Hirschbiegel i Rotraut Pape, a funkcję redaktora nadzorującego pełniła Vera Bódy. Większość prac pochodziła z Niemiec Zachodnich, USA i Włoch, kilka z Węgier, pojedyncze m.in. ze Szwecji, z Austrii, Hiszpanii, Kanady, Japonii i Australii. Na podstawie zebranych – a w niektórych wypadkach zamówionych bezpośrednio u autorów – materiałów redaktorzy stworzyli następujące kategorie tematyczne: „Terapia stresowa”, „Bohaterowie i gnostycy”, „Życie nowoczesne”, „Czym jestem”, „Usługi”. Zgodnie z ideą magazynu starali się też skompilować encyklopedię aktualnych tendencji kulturowych, dlatego położyli nacisk na interdyscyplinarny charakter zestawu i zgromadzili materiały w różnych formatach – od wideo i Super 8, przez Polaroid i diapozytywy, aż po płyty dźwiękowe. Przenieśli je wszystkie na kasety U-matic, a w ten sposób w pełni wykorzystali transmedialny i metamedialny potencjał tego systemu wideo⁵⁵. W długich pracach wprowadzali skróty bądź zamieszczali fragmenty zawierające esencjalny przekaz danego utworu⁵⁶. Wśród materiałów znalazły się prace wideo, filmy, dokumentacje performance i akcji artystycznych, a także wideoklipy muzyczne, natomiast wśród autorów i autorek byli – Joan Jonas, Didier Bay, Soun-Gui Kim, Gábor Bódy, Nina Sobel, Amos Poe, Jacques von Poppel, Keigo Yamamoto, kolektyw Frigo oraz zespół Yello. Obecność teledysku do utworu Yello *The Evening's Young* była symptomem szerszego zjawiska, mianowicie oddziaływania kultury muzycznej wczesnych lat 80., szczególnie sceny punk, postpunk, *new wave* oraz industrial, na twórczość wielu autorów prac publikowanych w *Infermental*u. Był to także wyraz ogólnego zainteresowania wideoklipem jako krótką i popularną, a jednocześnie eksperymentalną, formą audiowizualną, która oferowała możliwość wyjścia poza sztukę wideo z poprzednich dwóch dekad – materialistyczną, eksplorującą specyfikę medium – i zwrócenia się w stronę popkultury⁵⁷. W różnych edycjach magazynu zamieszczono teledyski takich wykonawców, jak choćby Otto von Ruggins i Robert Crash (*Rescue 1 – Movie Viewers*), Skidoo 32 (*Coup*), Yello (*The Evening's Young*, *Bostich*, *Pinball Cha Cha*) czy polskiego Kultu (*Piosenka młodych wioślarzy*). Obok faktycznych wideoklipów publikowano dokumentacje występów, przybierające – ze względu na skróty i montaż – formę quasi-wideoklipów.

55 O. Hirschbiegel, *Infermental II*, [w:] *Infermental. The First International Magazine on Videocassettes 1980–1986...*, s. 26–28.

56 Takie „postprodukcyjne” działania nie zawsze spotykały się jednak ze zrozumieniem autorów prac.

57 Vera Bódy pisała, że redaktorów drugiej edycji charakteryzuje wrażliwość „new wave i post new wave” – V. Bódy, *Infermental and Video of 1980s...*, s. 80–81. Zob. też G. Clark, D. Kidner, J. Richards, *A Detour Around Infermental...*, s. 30–31.



Małgorzata Potocka i Gábor Bódy, Budapeszt, styczeń 1984. Archiwum Galerii Wymiany

Trzecia edycja, z roku 1984, powstała w Budapeszcie, a więc była powrotem do ideowej kolebki *Infermentalu*. Produkcję sfinansowało i zrealizowało BBS⁵⁸. Zespół redakcyjny stanowili Péter Forgács oraz László Beke, a redaktorką nadzorującą była Rotraut Pape. Zastosowano też dodatkowy zabieg i powołano współredaktorów: Małgorzatę Potocką z Polski, Egona Bunne z Niemiec Zachodnich oraz Petera Huttona z USA. Miało to zagwarantować poszerzenie dotychczasowej sieci kontaktów i spowodować, że zebrane materiały będą reprezentatywne nie tylko dla Węgier czy nawet Europy Wschodniej, ale też dla Zachodu. Edycja składała się z sześciu godzinnych kaset wideo i obejmowała 99 zgłoszeń z 18 krajów. Większość materiałów pochodziło z Niemiec Zachodnich i USA, pojedyncze m.in. z Francji, Holandii, Portugalii, ze Szwajcarii, z Danii, ze Szwecji, z Kanady i Japonii. Jeśli chodzi o Europę Wschodnią, to 22 zgłoszenia pochodziły z Węgier, pięć z Polski, a pojedyncze z Niemiec Wschodnich, Rumunii i Jugosławii. Wśród autorów znaleźli się m.in.: Joan Jonas, Nigel Rolfe, Abigail Child, Peter Hutton, Lawrence Weiner, Dora Maurer, Miklós Erdély, Péter Forgács, Ladislav Galeta, Józef Robakowski, Małgorzata Potocka oraz grupa Łódź Kaliska. Opierając się na zebranych materiałach stworzono

⁵⁸ O Béla Balázs Stúdió jako miejscu powstawania węgierskiej sztuki wideo zob. też V. Bódy, *Magyar Video*, „Mediamatic Magazine” 1987, Vol. 1, No 4, <http://www.mediamatic.net/18533/en/magyar-video> [dostęp: 10.01.2015].

Infermental. Pierwszy międzynarodowy magazyn na kasetach wideo (1981–1991)

następujące kategorie tematyczne: „Nowa klaustrofobia”, „Hard and software: Jön-Jön!”, „Lalka”, „Cięcie”, „Ekscentrycy”, „Życie, uczucie”, „Osobowości”, „Tango i krewni”. László Beke podkreślał, że edycja ta miała szczególne znaczenie, gdyż po raz pierwszy tak liczna grupa artystów z Europy Wschodniej wzięła udział w międzynarodowym przedsięwzięciu związanym z wideo. Zebrane materiały pozwoliły mu też podjąć próbę charakterystyki przemian sztuki wideo. Trzecia edycja magazynu ukazywała pogłębianie się tendencji dostrzeganych już w poprzedniej: porzucenie autoanalitycznych, strukturalnych prac wideo, charakterystycznych dla lat 70., a wywodzących się ze sztuki konceptualnej, na rzecz lżejszych, niekiedy frywolnych utworów o strukturze zbliżonej do wideoklipu, narracyjnych i „malarskich”, wykorzystujących muzykę oraz elektroniczny montaż. Były one przejawem tego, co Beke określił jako „mentalność new wave”⁵⁹. Znalazła ona też odzwierciedlenie w samej strukturze edycji: uznając, że celem *Infermentalu* jest informowanie o aktualnej twórczości, nie zaś jej kolekcjonowanie, a także biorąc pod uwagę znaczną liczbę zgłoszonych prac, redaktorzy zdecydowali się na opublikowanie ich skróconych wersji (za zgodą autorów), zredukowanych do swoistych wideoklipów. Vera Bódy pisała później, że zamieszczenie dużej liczby krótkich materiałów było przygotowaniem do tego, co nastąpi w przyszłości, gdy za pośrednictwem „wideokomputerów” będzie się przeglądało audiowizualny katalog w bibliotece i oglądało na ekranie poszukiwane materiały⁶⁰.

W roku 1984 w Północnej Nadrenii i Westfalii powstała edycja specjalna *Infermentalu*. Została ona wyprodukowana przez Lichtblick w Wuppertalu, a sfinansowana przez Sekretariat Kultury Północnej Nadrenii i Westfalii. Zasady finansowania nie pozwoliły na zastosowanie takich samych międzynarodowych kryteriów wyboru materiałów, co w innych edycjach, lecz wymusiły skupienie się na twórczości lokalnej. W efekcie, choć nominalnie zawiera ona 34 zgłoszenia z siedmiu krajów, to ogranicza się głównie do twórców z rejonu Północnej Nadrenii i Westfalii. Czterogodzinną edycję zredagowali Egon Bunne, Werner Nekes, Marcel Odenbach i Ursula Wevers, a redaktorem nadzorującym został

59 L. Beke, *Infermental IV. The Hungarian View*, [w:] *Infermental. The First International Magazine on Videocassettes 1980–1986...*, s. 36.

60 V. Bódy, *Infermental and Video of 1980s...*, s. 81. Podobną wizję przyszłości prezentował Gábor Bódy. W wywiadzie z roku 1985 przewidywał, że w przeciągu dwóch dekad obrazy będzie można cyfrowo kodować i zapisywać nie na kasetach, lecz w pamięci mikroprocesorów, a następnie pobierać je z centralnej biblioteki satelitarnej w taki sam sposób, jak sprawdza się słowa lub wyrażenia w słowniku. Miało to prowadzić do zasadniczych transformacji we wszystkich sferach, od gier do filozofii, od nauki do dziennikarstwa i otwierać radykalnie nowe możliwości dla myśli i twórczości – zob. M. Peterák, *Image, Vision and the Attribution of Meaning in Gábor Bódy's Oeuvre*, [w:] *State of Images. The Media Pioneers Zbigniew Rybczyński and Gábor Bódy...*, s. 70.

László Beke. Nadano jej dość klasyczną strukturę: wybrane prace artystyczne zostały opublikowane w całości i poprzedzone planszami informacyjnymi. Nie wyodrębniano wspólnych wątków tematycznych, lecz skupiono się na wyborze i prezentacji wartościowych indywidualnych utworów⁶¹.

Na przeciwległym biegunie lokowała się edycja czwarta, przygotowana i wyprodukowana w roku 1985 we francuskim Lyonie przez kolektyw Frigo. Zespół redakcyjny reprezentowali Gérard Couty, Mike Hentz i Christian Vanderborgh, a redaktorem nadzorującym została Astrid Heibach. W skład edycji weszło siedem godzinnych kaset, zawierających 102 zgłoszenia z 14 krajów, większość z Francji, Niemiec Zachodnich i Wielkiej Brytanii, pojedyncze – m.in. z Węgier, Holandii, ze Szwajcarii, z Hiszpanii, Jugosławii, Polski, a także Indii. Wśród autorów prac znaleźli się Hermann Nitsch, Anna Müller, Dóra Maurer, Volker Anding, Nina Sobel, Steve Jones, Péter Forgács, Małgorzata Potocka i Józef Robakowski, Laibach Kunst oraz Yello. Obok prac artystycznych, wideoperformance i videoklipów muzycznych opublikowano też realizacje dokumentalne o tematyce społecznej i etnograficznej oraz materiały amatorskie. Nie liczyła się jakość techniczna, ale łączenie obrazów o różnym pochodzeniu i statusie. Wiązało się to z filozofią i praktyką kolektywu Frigo, wykraczającego poza sferę sztuki ku szeroko rozumianej kulturze i życiu społecznemu. Frigo była multimedialną i multidyscyplinarną grupą o zmiennym składzie (8–30 osób), obejmującą projektantów, malarzy, performerów, muzyków, twórców wideo, producentów radiowych, muzycznych i filmowych. Wywodzili się oni z kultury DIY i dążyli do autonomii w zakresie produkcji oraz dystrybucji swoich działań: stworzyli w Lyonie własną przestrzeń artystyczną, w której organizowali wystawy, przedstawienia teatralne i taneczne, mieli biuro projektowe, a także piracką rozgłośnię radiową Radio Bellevue. Dysponowali też sprzętem do obróbki i montażu wideo U-matic – to właśnie na nim samodzielnie wyprodukowali redagowaną przez siebie edycję magazynu⁶². Wykorzystując doświadczenia w zakresie kolektywnej organizacji pracy i prowadzenia rozgłośni radiowej, redaktorzy zmontowali wybrane zgłoszenia w jeden ciągły przekaz, przedzielony audiowizualnymi „dżinglami”, czerpanymi z archiwum Frigo. W efekcie całość dominowała nad poszczególnymi utworami, które zgodnie z praktykowaną przez kolektyw „estetyką publiczną”, zakładającą zawłaszczanie i recykling gotowych produkcji audiowizualnych, zostały niejako na powrót włączone w cyrkulację anonimowych obrazów⁶³.

61 V. Bódy, *Infermental and Video of 1980s...*, s. 81.

62 D. Daniels, *Infermental IV*, [w:] *Infermental. The First International Magazine on Videocassettes 1980–1986...*, s. 52, 55 oraz G. Clark, D. Kidner, J. Richards, *A Detour Around Infermental...*, s. 45.

63 D. Daniels, *Infermental IV...*, s. 53–54.

Z jednej strony kwestie ich autorstwa zostały zepchnięte na drugi plan, z drugiej strony bardziej autorski charakter zyskał montaż i kompozycja otrzymanych materiałów. Pozwoliło to wyraziście ukazać wspólne im tendencje. Tym razem kategorie porządkujące materiały ustalono wcześniej i rozpowszechniono w zaproszeniu do nadsyłania zgłoszeń. Brzmiały one następująco: „Etnoświatowe”, „Etno-okcydentalne”, „Logika emocjonalna”, „Narcyz”, „Mistyka mediów”, „Symulakrum”, „Społeczeństwo”. Warto zwrócić uwagę na tematykę symulakrum, która według Dietera Danielsa miała istotne znaczenie dla przemian wideo w połowie lat 80. Sygnalizowała ona powrót, ale w zmienionej postaci, kwestii obrazu i jego realności, często podejmowanej w sztuce wideo lat 70., szczególnie w pracach eksplorujących paradoks reprezentacji identycznej z realnością. W latach 80. akcent przesunął się na możliwość syntetyzowania elektronicznego obrazu oraz uzyskania za jego pomocą realistycznej animacji komputerowej, która zbliżałaby się do obrazów zarejestrowanych przy użyciu kamery. Daniels podkreślał, że dążenie do stworzenia komputerowej symulacji rzeczywistości nie wiązało się jedynie z rozwojem technologii generowania obrazu, ale też z kulturowymi przemianami w podejściu do realności obrazów i do samej rzeczywistości⁶⁴.

W edycji piątej, przygotowanej w roku 1986 w Holandii i opatrzonej podtytułem *The Image of Fiction*, ponownie skupiono się na wyborze wartościowych indywidualnych prac i zdecydowano się zamieścić je w całości. Magazyn zredagowali członkowie rotterdamskiej fundacji Con Rumore: Leonie Bodeving, Rob Perrée i Lydia Schouten, redaktorem zaś nadzorującym był Egon Bunne. Materiał wyprodukowano w amsterdamskim MonteVideo, przy wsparciu finansowym holenderskiego Ministerstwa Kultury. W skład edycji weszło pięć godzinnych kaset, zawierających 39 zgłoszeń z 13 krajów. Pochodziły one głównie z Holandii i Niemiec Zachodnich, pojedyncze m.in. z USA, Kanady, Węgier, Irlandii i Hiszpanii. Przy wyborze i układzie materiałów położono nacisk na narracyjne wideo, na syntetyczny obraz, porównywany do komputerowego malarstwa⁶⁵, na kwestię dźwięku, nieco zaniedbaną we wcześniejszej sztuce wideo, a także na wykorzystanie obrazów massmedialnych. Wynikały stąd następujące kategorie: „Bohater”, „Pragnienie”, „Wideonarracje”, „Elektroniczne obrazy”, „Dźwięki o dźwiękach”. Wśród autorów znaleźli się przykładowo: Klaus Boegel, Tony Oursler, Sascha Wonders, Mark Wilcox, Kit Fitzgerald, Alfredo Pirri, Gary Hill, Nan Hoover, Xavier Villaverde, Joan Jonas, Gábor Bódy, Dara Birnbaum i zespół Yello. Warto dodać, że premierowym prezentacjom magazynu, które

64 *Ibidem*, s. 61–62.

65 L. Bodeving, R. Perrée, L. Schuten, *Infermental V*, [w:] *Infermental. The First International Magazine on Videocassettes 1980–1986...*, s. 72.

tym razem odbyły się w Kolonii i Hadze, towarzyszyły pokazy wideoinstalacji, autorstwa m.in. Cornelli Schenk, Gusztáva Hámosa i Dana Grahama⁶⁶.

Szósta edycja powstała w roku 1987 w kanadyjskim Vancouver. Nosiła podtytuł *New World Edition* – po raz pierwszy *Infermental* został wówczas zredagowany poza Europą. Za redakcję i produkcję odpowiadał kolektyw multimedialny Western Front Video. W zespole redakcyjnym grupę reprezentował Hank Bull, współpracowała z nim Vera Bódy, a redaktorem nadzorującym został Gérard Couty z Frigo. Obecność Vera Bódy miała nie tylko zapewnić dostęp do już istniejącej, europejskiej sieci kontekstów *Infermentalu*, ale też dać szansę na uzyskanie funduszy z różnych źródeł. Zabieg ten przyniósł pożądane efekty w postaci grantów z Canada Council for the Arts oraz Instytutu Goethego. Kolektyw Western Front Video podjął starania, aby edycja zyskała najbardziej międzynarodowy charakter z dotychczasowych. Sprzyjało temu niewątpliwie położenie geokulturowe Vancouver, pozwalające nie tylko rozwinąć sieć kontaktów w Ameryce Północnej, ale też poszerzyć ją o Amerykę Południową i kraje położone wokół Pacyfiku⁶⁷. W efekcie, publikacja obejmowała pięć godzinnych kaset i zawierała 59 zgłoszeń z 25 krajów. Większość materiałów pochodziła z Kanady, USA i Niemiec Zachodnich, liczne zgłoszenia nadeszły z Japonii, a pojedyncze – m.in. z Indonezji, Australii, Chile, Węgier, Polski oraz ze Związku Radzieckiego. Wśród autorów znaleźli się: Ken Feingold, Rafael Montañez Ortiz, Sardono Kusumo, Rotraut Pape, Gary Hill, Józef Robakowski, David Rimmer, Lotty Rosenfeld, Dirk de Bruyn, Servaas, Michiko Amali oraz kolektyw Frigo.

Edycja ta miała być swoistą kulturową „wideomapą świata”, ukazującą istnienie – niezależnie od podziałów politycznych i granic państw – zbliżonych postaw, mitologii, poetyk oraz indywidualnych reakcji twórców na przemiany technologiczne i społeczno-kulturowe. W zaproszeniach do nadsyłania prac zaproponowano następujące kategorie tematyczne: „Międzykulturowa telewizja”, „Nowa religia”, „Ekonomia poetycka” i „Telepatyczna muzyka”. Ostatecznie zachowano dwie ostatnie, opierając się zaś na przesłanych materiałach sformułowano trzy kolejne: „Miksologia”, „Gramatyka fraktalna”, „Kontrola satelitarna”⁶⁸. Zgromadzone w ich ramach utwory charakteryzowały się eklektyzmem stylistycznym i ideowym, znamionym dla rozwijającej się w latach 80. kultury remiksu, ukazywały próby wypracowania nowych „gramatyk” w sztuce wideo, podejmowały zagadnienie mediów jako narzędzi kontroli, a także dotyczyły kwestii napięcia między rozwijającą się świadomością ekologiczną a eksploatacyjną ekonomią.

66 *Press release Infermental V*, maszynopis, www.infermental.de [dostęp: 10.01.2015].

67 F. Malsch, V. Bódy, *Infermental 6*, „Mediamatic Magazine” 1987, Vol. 1, No 4, <http://www.mediamatic.net/18743/en/infermental-6> [dostęp: 20.01.2015].

68 *Ibidem*.

Infermental. Pierwszy międzynarodowy magazyn na kasetach wideo (1981–1991)

Osobną postać zyskały materiały zgłoszone do kategorii „Międzykulturowa telewizja”, wymyślonej przez Hanka Bulla i Antonio Muntadasa. Zabiegali oni o pozyskanie zapisów wideo z lokalnych sieci telewizyjnych, działających w różnych krajach. Pozytywny i silny odzew przyniósł blisko 60 godzin nagrań, przesłanych przez 30 autorów z 15 krajów. Bull i Muntadas skompilowali je, przygotowując *Cross-Cultural Television*, godzinny dodatek specjalny do edycji magazynu. Tak powstał swoisty „katalog języka telewizji lat 80.”⁶⁹, kategoryzujący logotypy, intra oraz identyfikacje wizualne kanałów telewizyjnych, style prezentacji spikerów w programach informacyjnych itp. Realizacja ta potwierdzała spostrzeżenia i przewidywania Very Bódy dotyczące rozwoju praktyk, które opierały się na wykorzystaniu massmedialnych konwencji narracyjno-obrazowych i komercyjnej „dramaturgii” w eksperymentach artystycznych⁷⁰.

Siódmą edycję przygotowano w roku 1988 w Buffalo, w USA. Jej podtytuł, *A Travelling Exhibition of World Video*, z jednej strony odnosił się zmiany miejsc powstawania kolejnych odsłon przedsięwzięcia, z drugiej – mógł wyrażać „podskórną” świadomość tego, iż Infermental nie stał się, jak pierwotnie zakładano, audiowizualną „encyklopedią”, ani nawet „magazynem”, lecz funkcjonował raczej na zasadzie objazdowej wystawy, prezentowanej na festiwalach i w instytucjach artystycznych. Przy konstruowaniu zespołu redakcyjnego zastosowano analogiczną formułę łączenia reprezentantów „nowego” i „starego” kontynentu, jak w edycji kanadyjskiej. W skład redakcji weszli Chris Hill i Tony Conrad z USA oraz Peter Weibel z Austrii, a redaktorką nadzorującą została Rotraut Pape z Niemiec Zachodnich. Wsparcia finansowego udzieliły liczne i różnorodne podmioty: festiwal Ars Electronica z siedzibą w austriackim Linzu, Goethe House New York, the New York State Council on the Arts, sieć sklepów Tops Friendly Markets w Nowym Jorku, a także centrum sztuki Hallwalls, sklep ze sprzętem i usługami fotograficznymi Delaware Camera Mart oraz drukarnia Parkside Press – wszystkie trzy ulokowane w Buffalo. Edycję wyprodukowano przy wsparciu Educational Communications Center i Center For Media Studies na Nowojorskim Uniwersytecie Stanowym w Buffalo, Lockport Public Access TV oraz International Image Conversions w Toronto. Obejmowała ona pięć godzinnych kaset, zawierających 58 zgłoszeń z 17 krajów. Większość materiałów pochodziła z USA, Niemiec Zachodnich i Austrii, mniej liczne z Wielkiej Brytanii, Kanady i Francji, pojedyncze – m.in. z Nowej Zelandii, Brazylii, Peru, Polski i ze Związku Radzieckiego. Infermental budził już wówczas duże zainteresowanie międzynarodowego środowiska twórców – opublikowane materiały wybrano z przeszło 400 zgłoszeń nadesłanych z 30 krajów. Wśród autorów znaleźli się: Paul Sharits, Tony Oursler,

69 G. Clark, D. Kidner, J. Richards, *A Detour Around Infermental...*, s. 112.

70 V. Bódy, *Infermental and Video of 1980s...*, s. 82.

Lynn Hershman, Gary Hill, Peter Weibel, Sara Hornbacker, Tony Conrad, Henry Jesionka, Manfred Neuwirth, Steina i Woody Vasulka, Hubert Taczanowski i Tadeusz Ciesielski, Volker Anding oraz kolektywy – Rabotnik TV, Teatr & Teatr, Frigo, Testing the Limits.

Edycję wyróżniało to, że redaktorzy skupili się na szeroko rozumianej problematyce społecznej i ekonomiczno-politycznej. Aby uzyskać spójność i wyrazistość tematyczną całości, zaproponowali z góry ustalone kategorie: „Publiczne obrazy”, „De-kolonizowane media”, „Seksualność albo gender”, „Epidemie”, „Dialektyka obrazu”. Każdą kasetę otwierała wypowiedź jednego z redaktorów, prezentujących daną kategorię tematyczną. Wiele prac dotyczyło kulturowej obecności telewizji komercyjnej, monopolizacji zasobów i kanałów produkcji oraz dystrybucji obrazów, a także władzy związanej z dostępem do publiczności i możliwościami manipulowania przekazem medialnym. Inne, pokrewne realizacje przynosiły krytyczny namysł nad ekonomiczno-politycznym statusem obrazów w epoce przejścia od klasycznych metod ich wytwarzania do ich elektronicznej postprodukcji. Za jedno z głównych zadań współczesnych artystów redaktorzy uznawali dekonstrukcję władzy ucieleśnionej w obrazach – uznawanych za narzędzia komodyfikacji i ekonomicznej kolonizacji, nośniki swoistej „kultury logotypu” – dążenie do zdecentralizowania dostępu do narzędzi produkcji i dystrybucji medialnej, a także wytwarzanie za pomocą „zdekolonizowanych obrazów” alternatywnych narracji o historii i teraźniejszości. Ważnym elementem edycji, wpisującym się w to, co można określić mianem „polityki uznania”, było przyjrzenie się różnorodności kultury i tożsamości seksualnej, kwestiom inności i związanego z nią wykluczenia oraz konfrontacja z problemem AIDS. W uwagach redakcyjnych pojawiła się też, choć w ograniczonym zakresie, perspektywa geopolityczna. Wskazując, iż na Zachodzie rośnie zainteresowanie kulturą Związku Radzieckiego, redaktorzy podkreślili fakt zamieszczenia prac autorów rosyjskich i wyrazili nadzieję, że *Infermental*, który jest „oczekiwanym gościem w ZSRR”⁷¹, wkrótce pokona i tę granicę państwową. Najprawdopodobniej liczone na to, że powstanie tam jedna z kolejnych edycji. Nadzieje te były związane z nawiązaniem przez Verę Bódy kontaktów z artystami z ZSRR oraz udzieleniem pomocy w prezentacji ich prac na Zachodzie. Dzięki temu w edycji z Buffalo znalazł się materiał przygotowany przez rosyjski kolektyw Teatr & Teatr⁷².

71 T. Conrad, *Catching Up to Video at Home and Abroad*, [w:] *Infermental 7. A Travelling Exhibition of World Video...*, s. 13.

72 Ch. Hill, *Landscapes of Address*, [w:] *Infermental 7. A Travelling Exhibition of World Video...*, s. 5. Nie był to jednak pierwszy materiał z ZSRR na kasetach *Infermentalu*. Wcześniej, w piątej i szóstej edycji znalazły się filmy Sashy Wonders (Sabine Hänsgen) *Like Paradise* (1986) oraz *Outside the World I Wish i Were In* (1986, we współpracy z Gunterem Hirstem), dokumentujące akcje artystów z grupy Kolektywne Działania, związanych z moskiewskim konceptualizmem.

Infermental. Pierwszy międzynarodowy magazyn na kasetach wideo (1981–1991)

Rok 1988 przyniósł jeszcze jedną edycję *Infermentalu*, wydaną w Tokio. Zwiększona częstotliwość publikowania wiązała się z faktem, że decyzja o powstaniu kolejnych dwóch edycji magazynu w USA i Japonii została podjęta rok wcześniej⁷³, a w efekcie obie odsłony przygotowywano niemal jednocześnie. W skład tokijskiego zespołu redakcyjnego weszli Keiko Sei i Alfred Birnbaum, funkcje zaś redaktorów nadzorujących pełnili Mike Hentz i Hank Bull. Edycja, sfinansowana i wyprodukowana przez prywatną firmę Media Mix & Systems Inc., obejmowała pięć godzinnych kaset, zawierających 72 zgłoszenia z 15 krajów. Większość materiałów pochodziła z Japonii i USA, pojedyncze – m.in. z Wielkiej Brytanii, Francji, Kanady, Australii, Filipin, Chile, Węgier i Polski. Wśród autorów znaleźli się: Mike Stubbs, Eleanor Goldsmith, Ute Aurand, Akiko Hada, Janusz Szczerek, Paweł Kwaśniewski, Peter Callas, Lotty Rosenfeld, Tom Kalin, Hiroshi Ito, Leopold Duszka-Kończ, Jim Shaw, Peter Vežjak, Shinro Ohtake, Chel White.

Edycja nosiła podtytuł *In the Afterglow of TV land*. Jak bowiem podkreślono w katalogu, redaktorzy zdecydowali się skupić na kulturze telewizyjnej:

Wprowadzając *Infermental* do Japonii, wysp leżących daleko od kontynentów Europy i Ameryki, gdzie powstawały poprzednie edycje, a jednak odgrywających bardzo istotną rolę w globalnym środowisku „infomagnetycznym”, dostrzegliśmy potrzebę pokonania większej przestrzeni niż kiedykolwiek dotąd. Nie tylko między Wschodem i Zachodem, ale też między sztuką i bardziej popularnymi sposobami ekspresji. Japonia jest bowiem niczym innym, jak komercyjną kulturą popularną [...]. Wiemy, że Japończycy postrzegają siebie jako bardzo telewizyjne społeczeństwo. Wiemy też, że telewizja ma bardziej międzynarodowy zasięg niż wideo – staje się coraz bardziej planetarna poprzez transnarodowe satelity telekomunikacyjne⁷⁴.

Redaktorzy postanowili odnieść się do kultury telewizyjnej za pomocą ustalonych z góry kategorii tematycznych: „Zmierzch Godzilli”, „Pięć znaków ostrzegawczych infomanii”, „Godzina w stanie zawieszenia”, „Śmiech z taśmy”, „W cieniu przekazów telewizyjnych”. Na różne sposoby podjęli też grę z konwencjami komercyjnej telewizji. Przesłane materiały połączono w ciągły strumień informacji przypominający alternatywny kanał telewizyjny. Zwrócono przy tym uwagę na fakt, że artyści wideo coraz częściej nawiązują współpracę ze stacjami telewizyjnymi w różnych częściach świata, usiłując wykorzystać oferowane przez nie szerokie możliwości dystrybucyjne, ale też starając się stworzyć odmienną formułę telewizji⁷⁵. Następnie w katalogu edycji wprowadzono symbole graficzne przyporządkowujące poszczególne materiały do czterech typów „audycji telewizyjnych”,

73 F. Malsch, V. Bódy, *Infermental* 6...

74 *Infermental* 8. *In the Afterglow of TV Land. The Tokyo Edition...*, s. 4–5.

75 *Ibidem*, s. 5. Zob. też G. Clark, D. Kidner, J. Richards, *A Detour Around Infermental...*, s. 16.

w opisy prac wpleciono parodystyczne nawiązania do języka gazetowych programów telewizyjnych, a u dołu strony umieszczono coś na kształt popularnego „psychotestu”⁷⁶, pozbawionego jednak „rozwiązania”. Co więcej, starając się wyjść poza „izolowaną wspólnotę twórców i odbiorców sztuki wideo”⁷⁷, zdecydowano się na wydanie edycji także na bardziej popularnych w obiegu komercyjnym kasetach 1/2 cala. Postarano się też o to, aby każdą kasetę otwierał „dżingiel” przygotowany przez znanych tokijskich artystów związanych z architekturą, literaturą, malarstwem, projektowaniem mody i ilustracją książkową.

Oddalenie od euro-amerykańskich centrów kulturowych spowodowało, że redaktorzy edycji japońskiej byli szczególnie silnie wyczuleni na kwestie geopolityczne i geokulturowe. Odrzucili więc niektóre materiały z Europy i Ameryki, uznając, że mogą one być, ze względu na język (pomimo wprowadzenia japońskich napisów) i różnice kulturowe, nieczytelne dla widzów japońskich. Problemem było też rozstrzygnięcie, czy wątkiem przewodnim edycji ma być „Japonia spogląda na świat”, czy raczej „świat odwiedza Japonię”. Ostateczny wybór miał „zadowolić zarówno tokijczyków aspirujących do bycia kosmopolitami, jak i tych obserwatorów Japonii, którzy pragną nie-egzotycznego ujęcia aktualnych gustów Japończyków”⁷⁸. W efekcie opublikowane prace eksplorowały mit Godzilli, wykorzystując go jako figurę służącą refleksji nad historią i współczesnością Japonii, poruszały problem wszechobecności obrazów medialnych i ich „kanibalizmu”, a także oferowały krytyczne spojrzenie na władzę związaną z telewizją – na mechanizmy regulujące dostęp do określonych informacji lub ograniczające ich widzialność medialną. Redaktorzy zaznaczyli też swoje starania o zdobycie materiałów z Europy Wschodniej⁷⁹. Szczególną rangę nadano przy tym materiałom o wydźwięku politycznym.

Bardziej niejednolity i przeglądowy charakter miała edycja dziewiąta, powstała w roku 1989 w Wiedniu i nosząca podtytuł *Herz von Europa/Heart of Europe*. Zespół redakcyjny tworzyli Ilse Gassinger oraz duet Graf & Zyx, a redaktorem nadzorującym była Chris Hill. Produkcję wsparły finansowo i technicznie następujące podmioty: Federalne Ministerstwo Edukacji, Sztuk Pięknych

76 Oto przykładowe „pytania wielokrotnego wyboru”: „1. Przeciętnie oglądam telewizję: Cały czas, Więcej niż 5 godzin dziennie, 2–5 godzin dziennie, Mniej niż 2 godziny dziennie, Wcale nie oglądam”. „11. Termin «sztuka wideo» oznacza dla mnie: Dreszcze, Ekstazę, Wygodną etykietkę, Nic szczególnego, Pierwsze słyszę” – *Infermental 8. In the Afterglow of TV Land. The Tokyo Edition...*, s. 12, 28.

77 *Ibidem*, s. 7.

78 *Ibidem*, s. 7–8.

79 Przy opisie performance polskiego artysty Pawła Kwaśniewskiego *My Japan* podkreślono, że „utwór ten, tak jak wszystkie nasze taśmy z Europy Wschodniej, dotarł do nas kanałami nieoficjalnymi” – *ibidem*, s. 19.

Infermental. Pierwszy międzynarodowy magazyn na kasetach wideo (1981–1991)

i Sportu, Departament Kultury Dolnej Austrii, Wydział Kultury Miasta Wiednia, władze landów: Salzburga i Górnej Austrii, a także firma Sony GmbH. Edycja obejmowała pięć godzinnych kaset i zawierała 45 zgłoszeń z 15 krajów. Materiały pochodziły głównie z Austrii, USA i Niemiec Zachodnich, pojedyncze – z Finlandii, Węgier, Argentyny, Czechosłowacji, Japonii, ZSRR i ze Szwajcarii. Wśród autorów byli m.in. Michael Langoth, Ilse Gassinger, Didier Bay, Yvonne Oerlemans, Abigail Child, Tony Conrad, Ilja Frez, Mona Hatoum, George Snow, Sergio Fabian Romero, Don Pasquella, Leo Schatzl, Maria Vedder i Bettina Gruber, Marina Gržinić i Aina Šmid. Na podstawie nadesłanych materiałów utworzono kategorie tematyczne: „Modele i konstrukcje”, „Koktajl zmysłów”, „Materiały wybuchowe w bagażu podręcznym”, „Utwór z domu”, „Tango wagi ciężkiej”. Stojące za nimi koncepty miały charakter dość nieokreślonych, poetyckich metafor, grupujących różnorodne prace, w których czasami trudno dostrzec wspólne wątki. Redaktorzy zwrócili szczególną uwagę na obecność tematyki „domostwa” – tego, co bliskie, swojskie, rodzinne i wspólnotowe, a także aktualnych zagadnień politycznych, gier z konwencjami narracyjnymi oraz obrazów emanujących erotyką i irracjonalnością.

Ostatnia, dziesiąta edycja została przygotowywana w latach 1990–1991. Chcąc podsumować dziesięcioletnią historię *Infermentalu* oraz zamknąć ją swobodną klamrą, zdecydowano się powrócić, już w świecie po upadku „żelaznej kurtyny”, do wątku budowania pomostów między Wschodem i Zachodem. Dlatego też edycję dziesiątą, opatrzoną symbolicznym podtytułem *Da – Zwischen – Hier/There – Between – Here*, przygotowali redaktorzy z dwóch ośrodków, które wcześniej należały do przeciwstawnych bloków geopolitycznych: Heiko Daxl z Osnabrücku (Niemcy Zachodnie) i Evgenija Dimitrieva ze Skopje (Macedonia, Jugosławia). Początek lat 90. przyniósł jednak kolejne, głębokie przemiany geopolityczne w Europie. W roku 1990 nastąpiło zjednoczenie Niemiec, a w roku 1991 rozpoczął się proces rozpadu Jugosławii: najpierw niepodległość ogłosiły Chorwacja i Słowenia – co dało początek długoletnim konfliktom zbrojnym na Bałkanach – nieco później to samo zrobiła Macedonia. Wydarzenia te znalazły odzwierciedlenie w tekstach obojga redaktorów. Heiko Daxl opisywał w poetyckim tonie ideę przewodnią dziesiątej edycji: „*Infermental* usiłuje usuwać mury, przekraczać progi, łączyć to, co obce z tym, co własne i ukazywać *tutaj* jako *pomiędzy tam*, jest on medium (mostem) *pomiędzy tutaj i tam*, ukazuje *tutaj i tam pomiędzy*”⁸⁰. Nieco dalej dodawał:

Infermental, którego idea zrodziła się *pomiędzy* Węgrami i Polską, po dziewięciu edycjach z różnych miast na świecie ma ciąg dalszy jako edycja powstała *pomiędzy* dwoma krajami:

⁸⁰ *Infermental* 10. *Da – Zwischen – Hier / There – Between – Here...*, s. 5.

Jugosławią i Niemcami. Dwa kraje, oba będące *pomiędzy tu i tam*: Jugosławia *pomiędzy* Orientem i Okcydентem, Niemcy *pomiędzy* Wschodem i Zachodem, Jugosławia *pomiędzy* jednym dawnym i (wieloma?) nowymi państwami, Niemcy *pomiędzy* dwoma dawnymi i jednym nowym państwem. Infermental jest *pomiędzy* dwoma krajami: jeden redaktor z Niemiec, druga redaktor z Jugosławii⁸¹.

Evgenija Dimitrieva zdawała się z kolei podkreślać zasadniczą nie-współmierność i asymetrię pomiędzy „tam” i „tutaj”, pomiędzy Zachodem i Wschodem, a także, być może, odnosić do eskalacji napięć i konfliktów na Bałkanach:

Tam – pomiędzy – tutaj. Dla Was, którzy to czytacie, może to być całkiem zwykły, być może sensowny tytuł. Co jednak oznacza on dla mnie *tutaj*? Tu, gdzie odczuwam różnicę pomiędzy sześcioma miliardami ludzi *tam*, na naszej *terra lingua, terra ars*, na ziemi pełnej rasizmu, nieszczęść, niesprawiedliwości, przemocy i negacji. Ale w takim właśnie świecie żyjemy⁸².

Edycja obejmowała sześć godzinnych kaset, zawierających 51 zgłoszeń z 16 krajów. Większość materiałów pochodziła z Jugosławii, Niemiec i USA, mniej liczne m.in. z Francji, Kanady, Holandii, Austrii i Wielkiej Brytanii, pojedyncze – z Węgier, Finlandii, ZSRR i ze Szwajcarii. Tym razem magazyn został wyprodukowany bez grantów z instytucji publicznych, przy wsparciu technicznym Makedonska TV, European Media Art Festival w Osnabrücku oraz „media in motion” – duetu artystycznego tworzonego przez Heiko Daxla i Ingeborgę Fülepp. Wśród autorów prac znaleźli się: Dragan Abjanic, Paul Garrin, Marina Gržnić, Jeremy Welsh, Marikki Hakola, Peter Callas, Heiko Daxl, Simon Biggs, Volker Schreiner, John Goff, Srečo Dragan. Kategorie tematyczne zostały sformułowane po analizie zebranych materiałów: „Ludzie/miejsca/czasy”, „Nawigujcie!”, „Wdech – wydech”, „Proszę włożyć kartę!”, „Obrazy/ikony”, „Tak to brzmi”. Obejmowały one prace poświęcone aktualnym wydarzeniom politycznym i społeczno-ekonomicznym w różnych częściach świata, utwory będące poetyckimi narracjami o podróży i wkraczaniu w nowe przestrzenie – materialne, czasowe i duchowe, aktami psychicznej i cielesnej samopercepcji, krytycznymi analizami sygnałów i znaków społeczeństwa informacyjnego, a także krytyką wszechobecności i siły obrazów medialnych. Osobna grupa prac prezentowała eksperymenty w zakresie relacji między dźwiękiem i obrazem, realizowane przy użyciu montażu oraz komputerowych metod obróbki obrazu.

W katalogu opublikowano telefax wysłany do Heiko Daxla przez Keiko Sei, redaktor nadzorującą przygotowanie dziesiątej edycji Infermentalu. Po krótkim

81 *Ibidem.*

82 *Ibidem.*

podsumowaniu dziesięcioletniej historii przedsięwzięcia Sei stwierdziła, że jego najważniejszym elementem było nie tyle wideo rozumiane jako praktyka artystyczna czy – szerzej – ruchomy obraz, ile wytworzenie się międzynarodowej sieci kontaktów i współpracy.

Sądzę, że największym osiągnięciem Infermentalu było to, że wideo stało się niewidoczne: tak jak w przypadku stworzonego w Polsce języka Esperanto, uczestnicy, artyści, redaktorzy – wszyscy są jedną rodziną [...]. Usieciowienie dominuje nad znaczeniem wideo (ja widzę ciebie, ty widzisz mnie, my widzimy siebie wzajemnie), a w efekcie nie potrzebujemy już nawet żadnych mediów. Wideo, aby istniało, nie musi być oglądane, może być jedynie pojęciem⁸³.

Sei dostrzegała też jednak, że sieć Infermentalu nie miała w pełni globalnego charakteru i koncentrowała się – szczególnie jeśli chodzi o miejsca powstawania kolejnych edycji oraz stałe biura organizacyjne⁸⁴ – na krajach euro-amerkańsko-dalekowschodniej Północy. Jej tekst kończą interesujące spekulacje co do możliwości powstania przyszłych edycji w Bombaju lub Bagdadzie. Mogłyby to prowadzić do podjęcia, z jednej strony, kwestii postkolonializmu i wielokulturowości, z drugiej zaś – nowych zagadnień geopolitycznych i geoeconomicznych tworzących mapę świata lat 90. Kolejne edycje jednak nie powstały. W roku 1992 Vera Bódy przekazała kompletne archiwum wideo Infermentalu oraz związane z nim wydawnictwa ZKM w Karlsruhe. Swego rodzaju „odroślą” czy też „córka” Infermentalu był VAMP – Video Art Magazine Production, telewizyjny magazyn o sztuce wideo redagowany przez Egona Bunne (Llurex Video) i pojawiający się nieregularnie na antenie prywatnej telewizji kablowej FAB w Berlinie w latach 1991–2009⁸⁵.

Choć Infermental miał wykraczać poza pole sztuki ku różnym formom audiowizualnej produkcji kulturowej, to w praktyce był przede wszystkim forum dla eksperymentalnych praktyk artystycznych z użyciem wideo. W trakcie swej dziesięcioletniej historii ukazywał decydującą przemianę, jaka dokonywała się – przede wszystkim w zachodnich centrach kulturowych – na tym właśnie polu. W latach 60. i 70. w sztuce wideo dominowały tendencje podkreślające konceptualny i anestetyczny charakter sztuki wideo oraz jej odrębność względem telewizji komercyjnej i kultury popularnej. Wyrażały się one najczęściej

83 *Ibidem*, s. 38.

84 W roku 1989, w chwili wydania dziewiątej edycji, Infermental posiadał stałe biura w Niemczech, Holandii, Hiszpanii, we Francji, w Finlandii, Polsce, Austrii, USA, ZSRR, Kanadzie, Japonii i na Węgrzech. Ich adresy zostały podane na plakacie-folderze dziewiątej edycji magazynu, zob. www.infermental.de [dostęp: 10.01.2015].

85 Egon Bunne był współudziałowcem telewizji FAB (posiadał 1% udziałów). Wieloletnia historia magazynu VAMP zakończyła się wraz z bankructwem stacji.

w działaniach skupionych na analizie i eksponowaniu „specyfiki medium”, wykorzystaniu rejestracyjnej i transmisyjnej funkcji wideo w instalacjach *closed circuit*, modyfikowaniu aparatury technologicznej oraz dyspozytywu w akcjach i instalacjach przestrzennych. Tak pojęta sztuka wideo dominowała w późnych latach 70. na wystawach w Niemczech Zachodnich, gdzie była lansowana przez Wulfa Herzogenratha, szefa muzeum sztuki Kunstverein w Kolonii oraz kuratora sekcji wideo na *Documenta 6* w roku 1977. W latach 80. nastąpiło odejście od tego trendu – prymat zyskały wówczas poszukiwania nowych form ekspresyjnych i narracyjnych, eklektyzm estetyczny, częste odwołania do pamięci, nieświadomości, mitów i symboli kulturowych, praktyki zawłaszczania o różnych funkcjach, wykorzystywanie możliwości technologicznych, form montażowych, narracyjnych i stylistycznych związanych z kulturą popularną i telewizją komercyjną, inspiracje kulturą muzyczną oraz formą wideoklipu, a także dążenia do elektronicznego kreowania obrazów-symulaków rzeczywistości.

Według organizatorów i komentatorów *Infermentalu* „specyfika” wideo nie leżała więc w jego odrębności od innych mediów czy też formatów medialnych, ale w zdolności do bycia ich wspólną płaszczyzną, do ich przenoszenia, łączenia, integrowania. Dietrich Kuhlbrodt podkreślał, że zamiast poszukiwać granic gatunkowych sztuki wideo, należy przyjąć założenie, iż wideo jest w stanie objąć i przenosić wszystkie gatunki medialne oraz formy kulturowe – od kultury wysokiej, przez różne subkultury, aż po kulturę popularną⁸⁶. Gábor Bódy przyznawał natomiast, że pracując nad produkcją magazynu, przekonał się, że przy przeniesieniu materiałów zapisanych na taśmie filmowej S-8 lub 16 mm na taśmę wideo powstają nowe interesujące jakości wizualne. Wkrótce zaczął świadomie wykorzystywać ten zabieg, łącząc materiały filmowe i wideo zarówno w swoich pracach wideo, jak też filmach fabularnych⁸⁷.

Z transmedialnym i metamedialnym użyciem wideo wiązało się przekraczanie granic i łączenie odrębnych pól dystrybucji oraz obiegów instytucjonalnych. *Infermental* „nawiedzał” festiwale filmowe, festiwale sztuki wideo, galerie i centra sztuki. Był pokazywany w kinach, na ekranach w galeriach sztuki, na monitorach w trakcie festiwali filmowych. Nie zdołał wyrwać się z istniejących obiegów, ale budując między nimi przejścia, tworzył w pewnym sensie własną sieć różnorodnych miejsc prezentacji. Także w zakresie finansowania produkcji organizatorzy *Infermentalu* w większości przypadków

86 *Discussion: Video in the 80s, Kunstverein Bonn, 30th November 1985, [w:] Infermental. The First International Magazine on Videocassettes 1980–1986...*, s. 106–107.

87 Przykładem zastosowania takich praktyk może być wideo *A démon Berlinben (Demon w Berlinie)* (1982) oraz eksperymentalny film fabularny *Kutya éji dala (Nocne psa śpiewanie)* (1983).

bazowali na grantach z instytucji publicznych, rządziej firm i organizacji prywatnych. W dwóch przypadkach wykorzystano samoorganizacyjny potencjał niezależnych kolektywów artystycznych – francuskiego Frigo i kanadyjskiego Western Front Video.

Wszystkie te zabiegi przynosiły jednak połowiczne rezultaty i miały przede wszystkim wydźwięk symboliczny. Nie mogły sprawić, by Infermental stał się szeroko dostępną „audiowizualną encyklopedią”, lecz co najwyżej „objazdową wystawą”, przygotowywaną przez kolejne grupy redaktorów-kuratorów. Gábor i Vera Bódy byli tego świadomi⁸⁸ i szukali innych obiegów, w które można by włączyć realizacje wideo. Ich wybór padł na rynek wydawnictw książkowych. Wspólnie podjęli próbę przygotowania „wideo-książki” – klasycznego opracowania tekstowego, któremu towarzyszyłyby materiały audiowizualne na kasecie wideo⁸⁹. Sądzieli bowiem, że w perspektywie kilku lat uda się stworzyć odpowiednio duży i chłonny rynek dla tego rodzaju wydawnictw. Pomysł wiązał się też z ówczesnymi eksperymentami Gábora Bódy w zakresie łączenia ruchomego obrazu wideo z tekstem⁹⁰. Wideo było dla niego nie tylko narzędziem integracji innych formatów audiowizualnych, ale też sposobem na remediację kultury druku i projektowanie nowych form przekazu tekstowo-wizualnego.

W latach 80. idea Infermentalu – „audiowizualnej encyklopedii”, „infomagnetycznej przestrzeni życiowej”, „sieci dla artystów i naukowców”, „pomostu pomiędzy wyspami medialnymi”, „cyrkulującej info-pamięci”, „słownika niezwykłych zjawisk z zakresu kultury wizualnej i dźwięku”⁹¹ – wyprzedzała swój

88 *Report on the Discussion of „Video in the Eighties” at the DAAD Gallery in Berlin, 25/26th February 1984*, [w:] *Infermental. The First International Magazine on Videocassettes 1980–1986...*, s. 95–96.

89 Gábor i Vera Bódy zredagowali wspólnie dwie książki (obie wydane po śmierci Gábora Bódy), ale tylko pierwszej z nich towarzyszyła kaseca wideo: *Axis. Auf der elektronischen Bühne Europa. Eine Auswahl aus den 80er Jahren*, Hrsg. V. Bódy, P. Weibel, Dumont Buchverlag, Köln 1986; *Video in Kunst und Alltag. Vom kommerziellen zum kulturellen Videoclip*, Hrsg. V. Bódy, G. Bódy, Dumont Buchverlag, Köln 1986. Później Vera Bódy zredagowała jeszcze, wspólnie z Peterem Weiblem, tom zbiorowy poświęcony wideoklipom muzycznym, wydany wraz z kasetą wideo – *Clip, Klapp, Bum. Von der visuellen Musik zum Musikvideo*, Hrsg. V. Bódy, P. Weibel, Dumont Buchverlag, Köln 1987. Wszystkie te publikacje pozostawały silnie związane z Infermentalem: wielu autorów opisywanych tam prac oraz krytyków i teoretyków analizujących nowe tendencje w sztuce wideo należało do międzynarodowego środowiska, jakie utworzyło się wokół magazynu.

90 *Report on the Discussion of „Video in the Eighties” at the DAAD Gallery in Berlin, 25/26th February 1984...*, s. 96.

91 Definicje Infermentalu zebrane i zamieszczone na plakacie-folderze prezentującym edycje magazynu powstałe do roku 1989 – *Infermental 1980–1989* [druk ulotny], Filmbüro NRW, Köln 1989.

czas i nie mogła zostać w pełni zrealizowana z braku odpowiednich narzędzi technicznych oraz kulturowo-społecznych sposobów ich użycia⁹². Infermental był właśnie próbą wypracowania tych ostatnich: „nagięcia” wideo do takiego sposobu użycia, który mógł zostać w pełni rozwinięty dopiero z wykorzystaniem technologii cyfrowych, kultury sieciowej i mediów społecznościowych⁹³. W wypowiedziach towarzyszących kolejnym edycjom magazynu można zresztą odnaleźć charakterystyczną retorykę usieciowienia – jako synonimu niezależności, wolności, swobodnego dostępu i uniwersalnej komunikacji – która miała zdominować dyskusje o Internecie w latach 90.⁹⁴

Infermental nie jest obecnie zjawiskiem szeroko znanym, ani w pełni opracowanym badawczo. Po części wynika to zapewne z faktu, że powstał i zasadniczo funkcjonował w ramach niemieckiego – nie zaś anglosaskiego – dyskursu medialnego, po części zaś stąd, że dostęp do materiałów zawartych na jego jedenastu edycjach pozostaje dziś równie ograniczony, jak w latach 80. Można je zobaczyć w miejscu przechowywania, czyli w ZKM w Karlsruhe. Nieliczne

92 Wolfgang Preikschat zwracał na to uwagę już w połowie lat 80.: „Gdy spoglądamy wstecz na czasową przestrzeń wielu wieków, jakie minęły od momentu wynalezienia druku, pojawienia się ilustrowanych magazynów i prasy alternatywnej, aż do chwili, gdy uświadomiono sobie, że prasa codzienna może przybierać formy multimedialne i pluralistyczne, dochodzimy do wniosku, że obecna forma «wideomagazynu» ma charakter na wskroś tymczasowy. Wideo – medium, które jest łatwe w obsłudze i pozwala szybko uzyskać sprawdzalny efekt, okazuje się być relatywnie drogie w zakresie produkcji, ma długi proces dystrybucji i jest zagmatwane technicznie. Być może już dziś powinniśmy zacząć wyobrażać sobie, że techniczne *status quo* zawsze będzie prowizoryczne i ulotne, że elektroniczna kultura medialna będzie podlegała większym fluktuacjom niż kultura książki od momentu wynalezienia druku. Być może wideomagazyn, przede wszystkim w samym swym pojęciu, będzie miał nikłe znaczenie w konfrontacji z późniejszymi sposobami użycia mediów oraz przyszłymi formami informacji i rozrywki. Niestety, tego nie wiemy i dopóki tego nie wiemy, będziemy dalej pracować nad koncepcją wideomagazynu, wiążąc z nim nasze nadzieje i marzenia” – W. Preikschat, *The Video Magazine*, [w:] *Infermental. The First International Magazine on Videocassettes 1980–1986...*, s. 8.

93 Warto w tym kontekście wspomnieć o jeszcze jednym przedsięwzięciu, które jawi się jako próba przekroczenia ograniczeń dostępnej wówczas aparatury technicznej. Chodzi o akcję European Media Art Network (EMAN), zainicjowaną przez kolektyw Frigo. 26–27 września 1985 r. w ośmiu europejskich miastach (Amsterdam, Londyn, Bruksela, Barcelona, Berlin, Rzym, Lyon, Budapeszt) zorganizowano „projekcje równoległe” godzinnych zestawów wideo, pochodzących z poszczególnych ośrodków. Gábor Bódy przygotował z tej okazji antologię węgierskiej grupy K-Video i zorganizował jej projekcję w Budapeszcie. Technicznie rzecz biorąc, całe przedsięwzięcie polegało na tym, że we wszystkich ośmiu miastach, dzięki koordynacji za pośrednictwem sieci telefonicznej, w tym samym momencie wciśnięto na magnetowidach przyciski „play” – *Chronology...*, s. 326; G. Clark, D. Kidner, J. Richards, *A Detour Around Infermental...*, s. 40–41.

94 G. Clark, D. Kidner, J. Richards, *A Detour Around Infermental...*, s. 41.

wystawy i pokazy, mające przypominać i popularyzować ten historyczny fenomen, niewiele w tym względzie zmieniają⁹⁵. Rozwiązaniem, które pozostawałoby w zgodzie z dążeniami twórców *Infermentalu* byłoby udostępnienie wszystkich edycji magazynu, w otwartym dostępie, na stronie internetowej ZKM. Pozostaje mieć nadzieję, że kiedyś to nastąpi.

Polskie konteksty *Infermentalu*⁹⁶

Choć akt założycielski *Infermentalu* podpisali artyści węgierscy i polscy, w ich relacjach od początku istniała zasadnicza asymetria – to Węgrzy mieli kontakty, możliwości organizacyjne i dostęp do środków finansowych w Berlinie i Niemczech Zachodnich. W pierwszych dwóch edycjach magazynu, powstałych w latach 1982–1983, brak było polskich artystów, co było też niewątpliwie związane z trwającym w Polsce stanem wojennym. Józef Robakowski i Małgorzata Potocka otrzymali jednak od Very Bódy informacje o pierwszych edycjach *Infermentalu*, a także pochodzące z nich prace wideo. Zarówno w stanie wojennym, jak i później taśmy przewoził – a raczej przemycił – z Budapesztu do Polski ówczesny student PWSFTViT w Łodzi, Miklós Novotny. Nie były to jednak taśmy U-matic, lecz VHS – mniejsze gabarytowo oraz dające się łatwiej przegrywać i odtwarzać w PRL-u lat 80. Otrzymywane w ten sposób materiały były pokazywane w Galerii Wymiany, prowadzonej przez Robakowskiego i Potocką w ich łódzkim mieszkaniu.

Do współredagowania trzeciej, „wschodnioeuropejskiej” edycji *Infermentalu* Gábor i Vera Bódy zaprosili swoich partnerów z Polski. W styczniu 1984 r. z materiałami pojechała do Budapesztu sama Małgorzata Potocka – Robakowskiemu odmówiono wówczas wydania paszportu. Zabrała ze sobą taśmy U-matic, na które przekopiowano – w warszawskiej Wytwórni Filmowej Czołówka, nielegalnie, w nocy – filmy z taśm 35 mm i 16 mm. Były to fragmenty dyplomowej etudy

95 *Infermental. The Video Vocabulary of the 1980's*, Zentrum für Kunst und Medien, Karlsruhe 2006 (zaprezentowano wszystkie edycje magazynu); *Infermental – editions 4, 7 & 10*, Transmediale, Berlin 2007; *A Detour Around Infermental*, Focal Point Gallery, Suthend-on-sea 2010 (edycje 1, 4, 8 oraz dodatek specjalny do edycji 6: *Cross-Cultural Television*). Pojedyncze edycje bywają też pokazywane w ramach różnych festiwali filmowych.

96 Ogólne informacje o polskim uczestnictwie w sieci *Infermentalu* można też znaleźć w tekstach: P. Krajewski, *Klocki do dziejów sztuki medialnej w Polsce*, [w:] *Polska sztuka wideo*, red. H. Kuśmirek, R. Bromboszcz, S. Sobczak, T. Wendland, IF Museum Interspaces, Poznań 2006, s. 16, 18 oraz idem, *Ukryta dekada. Zarys historii polskiej sztuki wideo w latach 1985–1995*, [w:] *Ukryta dekada. Polska sztuka wideo 1985–1995*, red. P. Krajewski, W. Krajewska-Kutlubasis, Centrum Sztuki WRO, Wrocław 2010, s. 25–26, 38–40.

Potockiej ZOO z roku 1982 oraz kilkuminutowe sekwencje z jej dokumentu *Trzy wnętrza – Dobkowski, Krasieński, Winiarski* z roku 1983, poświęcone twórczości dwóch ostatnich artystów. Był tam również film Robakowskiego określony w katalogu jako *Waiting time – fragment Transmisji z Moskwy* z roku 1982 oraz fragment filmu członków Łodzi Kaliskiej *The Movie Picture of Łódź Kaliska* również z roku 1982⁹⁷. Dzięki pośrednictwu Very Bódy na czwartą edycję *Infermentalu* trafiła też wspólna praca Robakowskiego i Potockiej *Sprawiedliwość '82* w wersji z roku 1983 – montaż filmowych materiałów dokumentujących łódzkie strajki i manifestacje uliczne z początku lat 80. i z okresu stanu wojennego – a w skład szóstej, kanadyjskiej edycji wszedł fragment dokumentacji Robakowskiego z festiwalu Jarocin '86, zatytułowany w katalogu *Polish Rock*.

Kolejna grupa realizacji polskich artystów trafiła do *Infermentalu* w drugiej połowie lat 80., dzięki złożonym sieciom kontaktów i trajektoriom zdarzeń. W roku 1985 Jan Świdziński miał indywidualną prezentację w galerii Western Front w kanadyjskim Vancouver. W tym samym roku zorganizował multimedialny pokaz artystów związanych z Western Front w Polsce, w Galerii Riviera Remont. W trakcie pobytu w Warszawie Kanadyjczycy byli oprowadzani przez kierującego Remontem Cezarego Staniszewskiego po istniejących wówczas w Warszawie „galeriach autorskich”. Trafili również do Waldemara Petryka, który w swym mieszkaniu prowadził Galerię Kalypso. Po spotkaniu Kanadyjczycy podtrzymywali kontakt, przesyłając Petrykowi swój biuletyn informacyjny. To właśnie tam znalazło się ogłoszenie o naborze materiałów wideo do współredagowanej przez Western Front szóstej edycji *Infermentalu*, a później – do ósmej edycji przygotowywanej w Tokyo. Z trzech prac wysłanych do edycji szóstej – były to realizacje osób związanych z Galerią Kalypso – redaktorzy magazynu wybrali i opublikowali pracę Joanny Czerwińskiej *Cel* z roku 1986. Z kolei do edycji tokijskiej, do której wysłano więcej materiałów, wybrano dokumentacje performance *Ślad* Leopolda Duszki-Kołcza oraz *My Japan* Pawła Kwaśniewskiego. List z potwierdzeniem przyjęcia prac, jaki obaj artyści otrzymali z Tokyo, zawierał też informację o honorarium w wysokości 7000 jenów. Później dostali katalog, wysłany z Vancouver, a także list z informacją o prezentacji edycji w wielu krajach, w tym USA, oraz związanych z tym tantiemach za jej wypożyczenie

⁹⁷ W trakcie pobytu w Budapeszcie Potocka miała również indywidualną wystawę w tamtejszym Klubie Młodych Artystów, połączoną z pokazem filmu *Konstrukcja w Procesie* zrealizowanym przez Robakowskiego. Z kolei w Centrum Badań Artystycznych Artpool wygłosiła wykład poświęcony aktualnym zjawiskom artystycznym w Polsce, ze szczególnym uwzględnieniem Łodzi i działalności środowiska skupionego wokół „Strychu” – zob. *Artpool. The Experimental Art Archive of East-Central Europe*, eds. G. Galántai, J. Klaniczay, Artpool, Budapest 2013, s. 81 oraz <http://www.artpool.hu/Al/al07/Potocka.html> [dostęp: 15.01.2015].

Infermental. Pierwszy międzynarodowy magazyn na kasetach wideo (1981–1991)

oraz sprzedaż. Niestety, ani honoraria, ani tantiemy nigdy do nich nie dotarły. Dotyczyło to wszystkich polskich – a prawdopodobnie też wszystkich wschodnioeuropejskich – twórców, których prace pojawiły się w różnych edycjach magazynu.

Do Infermentalu trafiły też prace polskich artystów, którzy w latach 80. wyjechali z Polski i przebywali na emigracji w krajach Europy Zachodniej. W roku 1985 Hubert Taczanowski i Tadeusz Ciesielski zrealizowali teledyski do utworów *Piosenka młodych wioślarzy* zespołu Kult oraz *Misiowie Puszyści* zespołu Siekiera. Rok później Taczanowski wyjechał z Polski do Niemiec Zachodnich, zamieszkując tymczasowo w Kolonii. Tam dowiedział się o naborze materiałów do Infermentalu. Wysłał oba teledyski, z których jeden – do utworu Kultu – został przyjęty i opublikowany w siódmej edycji magazynu zredagowanej w Buffalo. Taczanowski otrzymał katalog edycji oraz informację o honorarium w wysokości 50 dolarów, którego jednak, nie posiadając jeszcze konta w Niemczech, nie mógł odebrać. Do edycji tokijskiej trafiła z kolei realizacja Janusza Szczerka, przebywającego na emigracji od roku 1981. Było to wideo *SLAB*, powstałe w Wielkiej Brytanii w roku 1987. Wykorzystano w nim fragmenty wideodokumentacji wielogodzinnego performance *Sit, Listen, Absorb, Buy*, w trakcie którego artysta siedział związany na krześle, przed telewizorem emitującym zapętloną reklamę gazety „The Independent”. Wideo doskonale wpisywało się w tematykę zaproponowaną przez redaktorów edycji tokijskiej i zapewne dlatego Szczerk zdecydował się na jego wysłanie.

W Polsce, w drugiej połowie lat 80. Józef Robakowski zaczął prezentować materiały z Infermentalu poza Galerią Wymiany. W latach 1987–1989 zorganizował trzy edycje festiwalu Video-Art-Clip. Pierwsza odbyła się w dniach 16–18 stycznia 1987 r. w sali widowiskowej łódzkiego Stowarzyszenia Twórców Kultury. Pokazano wówczas – kilkakrotnie – dwa zestawy prac. Edycja międzynarodowa zawierała m.in. pojedyncze prace z trzeciej edycji Infermentalu, kompilację prac studentów i studentek Gábora Bódy oraz niemieckie i amerykańskie wideo, przesyłane Robakowskiemu przez Egon Bunne⁹⁸, edycja zaś polska koncentrowała

98 Na jesieni 1985 r. Gábor Bódy (wraz z Martinem Potthoffem i Folkmarem Heinem) zaczął prowadzić w berlińskiej DFFB seminarium poświęcone komputerowemu komponowaniu obrazu i dźwięku. Po jego śmierci studentki i studenci – wśród których był Egon Bunne – wykorzystali materiały z seminarium, tworząc osiem prac składających się na kompilację *Zeittransgraphien*, zaprezentowaną na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Berlinie w 1986 r. Zob. także F. Anders, *Zeittransgraphien, Videolabyrinth und Gábor Bódy*, <https://dffb-archiv.de/editorial/zeittransgraphie-videolabyrinth-gabor-body> [dostęp 20.03.2016]. Kontakty między Robakowskim i Bunne trwały przez wiele lat: w latach 80. Bunne przesyłał do Polski taśmy prezentujące niemiecką scenę wideo, a w latach 90. zapraszał do udziału w kolejnych audycjach wspomnianego już magazynu VAMP. W tym ostatnim zaprezentowano kilka prac Robakowskiego oraz Barbary Konopki.



Vera Bódy i Józef Robakowski w trakcie II edycji Międzynarodowego Festiwalu Video-Art-Clip, Galeria Wschodnia, Łódź, 24 marca 1988. Fot. Jerzy Grzegorski. Archiwum Galerii Wschodniej

się na twórcach związanych ze środowiskiem Warsztatu Formy Filmowej i łódzkiej PWSFTViT. W tekście – swoistym witalistycznym manifeście towarzyszącym imprezie – pojawiło się wiele wątków pokrewnych tym, które występowały w dyskursie o Infermentalu. Robakowski z emfazą opisywał sieciowy, niezależny, uniwersalny i wolnościowy charakter ruchu artystycznego związanego z wideo:

Międzynarodowy Festiwal Video-Art-Clip jest swego rodzaju *forum* tego wszystkiego, co można nazwać dzisiaj aktywnością artystyczną na *video*, czyli przejawem, a zarazem i zapisem historycznym mentalności realizatorów z wielu krajów. *Teraz, w tej chwili*, ale i wcześniej... przecież z czegoś ten ruch powstał i trwa nadal mając w zanadrzu nową perspektywę. To ruch optymistyczny, witalny i powszechny. Rozwijają się, brzmi. Po całym świecie rozsiewa się jako możliwość kontaktu między odbiorcami i realizatorami. [...] Z *video* trzeba być na co dzień, jest bowiem wścibskie, ekspansywne i wnikliwe, ale może być również intymne i delikatne, zależy kto to narzędzie wziął w ręce. Spełnia dzisiaj rolę jak w latach 60./70. „sztuka poczty”, czyli będzie miało możliwość niezależnej komunikacji między ludźmi. To jest optymistyczne! [...] *Video* to żywa tkanka naszego organizmu, którą czujemy jako impuls stanów psychicznych i fizycznych. *Bawmy się w video* – bo ono to lubi! Uciekajmy od komercyjnej perfekcji i manipulacji – to nie *telewizja*... *Video* kocha wolność i w jej imieniu powstało, aby wyrazić tych wszystkich, którzy traktują je jako jeszcze jedną możliwość *życia, kochania, myślenia*...⁹⁹

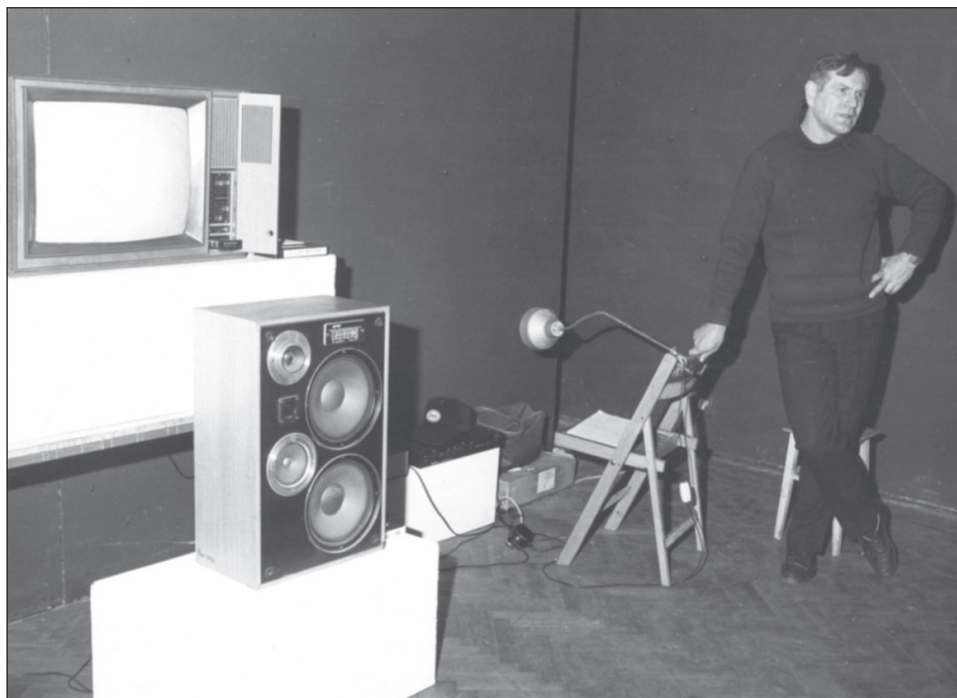
99 J. Robakowski, *Video-Art-Clip*, [w:] *Sztuka osobna czyli republika artystów niezależnych* [kat. wyst.], Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 1991, nlb.



Plansza tytułowa III edycji Międzynarodowego Festiwalu Video-Art-Clip, wystawa *Lochy Manhattanu*, Łódź, 20–21 maja 1989. Archiwum Galerii Wymiany

Druga edycja Video-Art-Clip została zorganizowana w łódzkiej Galerii Wschodniej w dniach 24–25 marca 1988 r. Przewidując duże zainteresowanie przeglądem, poproszono publiczność o wcześniejsze zgłoszenie udziału w celu zarezerwowania miejsc i odbiór kart wstępu. W przejściu między pokojami stanowiącymi przestrzeń ekspozycyjną galerii ustawiono dwa telewizory, zwrócone „plecami” do siebie i podłączone do jednego magnetowidu. W programie znalazł się przede wszystkim wybór prac z premierowej, siódmej edycji *Infermentalu*, przywiezionej do Łodzi i zaprezentowanej przez Verę Bódy¹⁰⁰. Robakowski pokazał z kolei swój wybór prac autorów z różnych krajów,

¹⁰⁰ Łódzka wizyta Very Bódy była elementem „ekspansji” *Infermentalu* w Europie Wschodniej. Kilka miesięcy później, we wrześniu 1988 r., Bódy pojechała do Rygi na Międzynarodowe Forum Filmowe „Arsenał”, gdzie spotkała się z grupą rosyjskich artystów i przekazała im w darze kamerę wideo. W imprezie uczestniczyli też Józef Robakowski, Małgorzata Potocka, Zygmunt Rytko, Tadeusz Ciesielski i Ryszard W. Kluszczyński (zorganizował wyjazd polskiej grupy). Był tam także obecny Tony Conrad, redaktor siódmej edycji *Infermentalu* z 1987 r. Zob. L. Slava, N. Naumanis, *International Film Forum „Arsenał”*, Riga 23.09.88 – 1.10.88, Riga Video Centre, Riga 1988.



Józef Robakowski, projekcja Video-Art-Clip (wybór z Pierwszego Międzynarodowego Festiwalu w Łodzi), BWA, Lublin, 28 kwietnia 1987. Fot. Andrzej Polakowski. Archiwum Galerii Labirynt

Infermental. Pierwszy międzynarodowy magazyn na kasetach wideo (1981–1991)

przygotowany w dużej mierze na podstawie materiałów z trzeciej, czwartej i piątej edycji Infermentalu. Widzowie mogli ponadto obejrzeć materiał krytyczki Elisabeth Jappe o sztuce performance na Documenta 8 w Kassel, zestaw prac Marii Vedder (także goszczącej w Łodzi) oraz wybór realizacji Studio 235 Media Art z Kolonii, prezentowanych przez Alexandra Honorego i Norberta Meissnera. Pokazano też szereg taśm zgłoszonych do sekcji „otwarty ekran”.



Od prawej: Vera Bódy, Józef Robakowski, Tony Conrad, Ryga, Międzynarodowe Forum Filmowe „Arsenał”, wrzesień 1988. Fot. Zygmunt Rytka. Archiwum Galerii Wymiany

Trzecia edycja festiwalu Video-Art-Clip była częścią imprezy *Lochy Manhattanu*, zorganizowanej przez Robakowskiego w Łodzi w dniach 18 maja – 18 czerwca 1989 r. Sam festiwal odbył się w dniach 20–21 maja: pierwszego dnia prezentowano edycję międzynarodową, na której znalazły się m.in. prace z pierwszej, trzeciej i ósmej edycji Infermentalu, drugiego dnia – edycję polską, zawierającą m.in. prace Zbigniewa Libery, Janusza Kołodrubca, „Łodzi Kaliskiej”, Marka Koniecznego, Witolda Krymarysa, Józefa Robakowskiego, Zygmunta Rytki, Jerzego Truszkowskiego i filmowców z grupy Yach Film. Zorganizowano też sekcję „otwarty ekran”.

Dwie pierwsze edycje Video-Art-Clip Robakowski prezentował też, choć w skróconej formie, poza Łodzią. Pierwsza edycja została pokazana

w kwietniu 1987 r. w BWA w Lublinie, a druga w maju 1988 r. w Galerii Dziekanka w Warszawie, a w listopadzie – ponownie w BWA w Lublinie. Prace z różnych edycji *Infermentalu* były ponadto pokazywane przez niego pod koniec lat 80. w galeriach autorskich w Krakowie, we Wrocławiu, w Poznaniu i Koszalinie. W roku 1989, już po rozpoczęciu transformacji ustrojowej w Polsce, trafiły do telewizji. Robakowski przygotował wówczas dla łódzkiego oddziału Telewizji Polskiej kilka dziesięciominutowych zestawów prac, które wyemitowano na antenie ogólnopolskiej w programie „Magazyn Kulturalny”, redagowanym przez Iwonę Łękawę-Kaczanowską. Historia polskich prezentacji *Infermentalu* kończy się w roku 1991, gdy Ryszard W. Kluszczyński urządził pokaz dziesiątej edycji magazynu w CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie; materiał sprawdzono wówczas dzięki współpracy z Instytutem Goethego.

Pod koniec lat 80. *Infermental* był nie tylko „oknem”, przez które docierały do Polski informacje o aktualnych tendencjach w sztuce wideo. Jako sieć kontaktów, odegrał też pewną rolę w podróży artystycznych. Robakowski, przemierzając się w roku 1987 po Niemczech Zachodnich z pokazami filmów i wideo, nocował u osób, których prace ukazywały się w różnych edycjach magazynu. Warszawskie mieszkanie Małgorzaty Potockiej, jako jedno z „biur” *Infermentalu*, było z kolei miejscem, w którym kilkakrotnie zatrzymywali się artyści węgierscy. Wreszcie, w listopadzie 1988 r. Paweł Kwaśniewski gościł w Warszawie redaktorkę edycji tokijskiej Keiko Sei, która rozpoczęła badania nad sztuką wideo w Europie Środkowo-Wschodniej i dzięki jego pomocy odbyła szereg spotkań z polskimi artystami¹⁰¹. W ten sposób, dzięki sieciom *Infermentalu*, Wschód spotkał się nie tylko z Zachodem, ale też – zwesternizowanym – Dalekim Wschodem.

¹⁰¹ W warszawskiej Małej Galerii Keiko Sei spotkała się m.in. z Jerzym Truszkowskim, który pokazał jej zestaw prac własnych oraz kilkorga zaprzyjaźnionych artystów. Sei wręczyła mu ulotkę z ogłoszeniem o przygotowaniach do wydania dziesiątej edycji *Infermentalu* i poinformowała o trwającym wciąż naborze materiałów. Zachęcony przez nią Truszkowski wysłał do redaktorów Ilse Gassinger i duetu Graf & ZYX kasetę z realizacjami duetu KwieKulik, Zbigniewa Libery, Jacka Rydeckiego oraz z własną pracą – list Jerzego Truszkowskiego do Ilse Gassinger i duetu Graf & ZYX z grudnia 1988 r., archiwum KwieKulik. Żaden z tych materiałów nie wszedł w skład dziesiątej edycji magazynu – nie udało się ustalić, czy zostały odrzucone, czy też dotarły za późno i nie były rozpatrywane przez redaktorów.

Bibliografia

- Anders Friederike, *Zeittransgraphien, Videolabyrinth und Gábor Bódy*, <https://dffb-archiv.de/editorial/zeittransgraphie-videolabyrinth-gabor-body> [dostęp: 20.03.2016].
- Artpool. *The Experimental Art Archive of East-Central Europe*, eds. György Galántai, Júlia Klaniczay, Artpool, Budapest 2013.
- Axis. *Auf der elektronischen Bühne Europa. Eine Auswahl aus den 80er Jahren*, Hrsg. Veruschka Bódy, Gábor Bódy, Dumont Buchverlag, Köln 1986.
- Balázs Katalin, *Sztuka efemeryczna i kontrkultura. Na przykładzie wybranych zjawisk z węgierskiej historii instytucji kultury*, tłum. Łukasz Guzek, „Sztuka i Dokumentacja” 2012, nr 7, s. 31–37.
- Beke László, *Film poza kinem*, „Studio News”, marzec 1981, s. 4–5.
- Beke László, Peternák Miklós, *Gábor Bódy 1946–1985. A Presentation of His Work*, Palace of Exhibitions, Central Board of the Hungarian Cinematography, Ministry of Culture, Budapest 1987.
- Bódy Vera, *Magyar Video*, „Mediamatic Magazine” 1987, Vol. 1, No 4, <http://www.mediamatic.net/18533/en/magyar-video> [dostęp: 10.01.2015].
- Clark George, Kidner Dan, Richards James, *A Detour Around Infermental*, Focal Point Gallery, Southen-on-Sea 2012.
- Clip, *Klapp, Bum. Von der visuellen Musik zum Musikvideo*, Hrsg. Veruschka Bódy, Peter Weibel, Dumont Buchverlag, Köln 1987.
- Danyi Gábor, *Sztuka obdarowywania. Model dyseminacyjny wczesnego samizdatu na przykładzie węgierskiego czasopisma artystycznego*, <http://solidarnosc.collegium.edu.pl/wp-content/uploads/2014/11/Danai-paper-17-11-2014.pdf> [dostęp: 15.02.2015].
- Gregor Ulrich, *Najwspanialszy twórca europejskiego kina lat 70. i 80.*, [w:] 5. *Festiwal Filmowy Era Nowe Horyzonty*, red. Szymon Holcman, Stowarzyszenie Nowe Horyzonty, Gutek Film, Cieszyn 2005, s. 268–269.
- Homage á Bódy Gábor (1946–1985)* [kat. wyst.], Ludwig Museum, Budapest 2006.
- Infermental. Edition I, Berlin 1982; Edition II, Hamburg 1982/1983; Edition III, Budapest 1984*, ed. Vera Bódy, Infermental, Budapest 1984.
- Infermental. The First International Magazine on Videocassettes 1980–1986*, ed. Bódy Vera, Infermental, Cologne 1986.
- Infermental 7. A Travelling Exhibition of World Video*, eds. Chris Hill, Tony Conrad, Peter Weibel, Hallwalls, Buffalo 1988.
- Infermental 8. In the Afterglow of TV Land. The Tokyo Edition*, ed. Keiko Sei, Media Mix & Systems, Tokyo 1988.
- Infermental 9. Herz von Europa/Heart of Europe*, Hrsg. Ilse Gassinger, Infermental, Wien 1989.
- Infermental 10. Da – Zwischen – Hier/There – Between – Here*, Hrsg. Heiko Daxl, Evgenija Dimitrieva, Infermental, Osnabrück/Skopje 1991.
- Infermental 1980–1989* [druk ulotny], Filmbüro Nordrhein-Westfalen, Köln 1989
- Kluszczyński Ryszard W., *Gábor Bódy – niedokończony projekt*, [w:] 5. *Festiwal Filmowy Era Nowe Horyzonty*, red. Szymon Holcman, Stowarzyszenie Nowe Horyzonty, Gutek Film, Cieszyn 2005, s. 266–267.
- Kolekcja Multimedialna Galerii Wymiany Józefa Robakowskiego* [kat. wyst.], Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1998.
- Kovács András Bálint, *Gábor Bódy. A Precursor of the Digital Age*, [w:] *East European Cinemas*, ed. Imre Anikó, Routledge, New York 2005, s. 151–164.
- Lipiński Kamil, *On the Re-emergence of Motion and Innovations in the Gábor Bódy Intermedia Experiments*, „Journal of Aesthetics and Culture” 2015, vol. 7. <http://www.aestheticsand-culture.net/index.php/jac/article/view/28394/40782> [dostęp: 15.02.2015].

- Malsch Friedemann, Bódy Vera, *Infermental 6*, „Mediamatic Magazine” 1987, Vol. 1, No 4, <http://www.mediamatic.net/18743/en/infermental-6> [dostęp: 20.01.2015].
- Martin Jeff, *Curriculum Module 3/4” U-matic Videotape*, http://www.nyu.edu/tisch/preservation/program/modules/Martin_UmaticTape.pdf [dostęp: 20.01.2015].
- Muzeum Artystów. *Międzynarodowa prowizoryczna wspólnota artystyczna Łódź*, [oprac.] Komitet Wykonawczy Muzeum Artystów, Muzeum Artystów, Łódź 1996.
- Nio Maurice, *Infermental 5. The Image of Fiction*, „Mediamatic Magazine” 1986, Vol. 1, No 2 <http://www.mediamatic.net/14302/en/infermental-5> [dostęp: 20.01.2015].
- Polska sztuka wideo*, red. Hanna Kuśmirek, Roman Bromboszcz, Sławomir Sobczak, Tomasz Wendland, IF Museum Interspaces, Poznań 2006.
- Slava Laima, Naumanis Normunds, *International Film Forum „Arsenal”, Riga 23.09.88 – 1.10.88*, Riga Video Centre, Riga 1988.
- State of Images. The Media Pioneers Zbigniew Rybczyński and Gábor Bódy*, ed. Siegfried Zielinski, Peter Weibel, Verlag für Moderne Kunst, Berlin 2011.
- Sztuka osobna czyli republika artystów niezależnych* [kat. wyst.], Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 1991.
- Törvénytelen avantgárd. Galántai György balatonboglári kápolnaműterme 1970–1973*, szerk. Júlia Klaniczay, Edit Sasvári, Artpool-Balassi, Budapest 2003.
- Ukryta dekada. Polska sztuka wideo 1985–1995*, red. Piotr Krajewski, Wioletta Krajewska-Kutlubaś, Centrum Sztuki WRO, Wrocław 2010.
- Video in Kunst und Alltag. Vom kommerziellen zum kulturellen Videoclip*, Hrsg. Veruschka Bódy, Gábor Bódy, Dumont Buchverlag, Köln 1986.
- Works and Words*, eds. Josine van Droffelaar, Piotr Olszanski, De Appel, Amsterdam 1980.
- Załuski Tomasz, *O pożytkach z historii sztuki dla życia. Galeria Wymiany i Kolekcja Multimedialna Józefa Robakowskiego*, [w:] *Sztuka Wymiany. Kolekcja Józefa Robakowskiego [Uśpiony kapitał 4]*, red. B. Czubak [kat. wyst.], Fundacja Profile i Muzeum Pałac w Wilanowie, Warszawa 2013, s. 48–93.
- Złota era kina węgierskiego: lata 60. i 70.*, red. Robert Kardzis, Jan Topolski, tłum. Alexandra Bata-Bocian, Krystyna Mogilnicka, Korporacja ha!art, MFF Era Nowe Horyzonty, Kraków 2009.