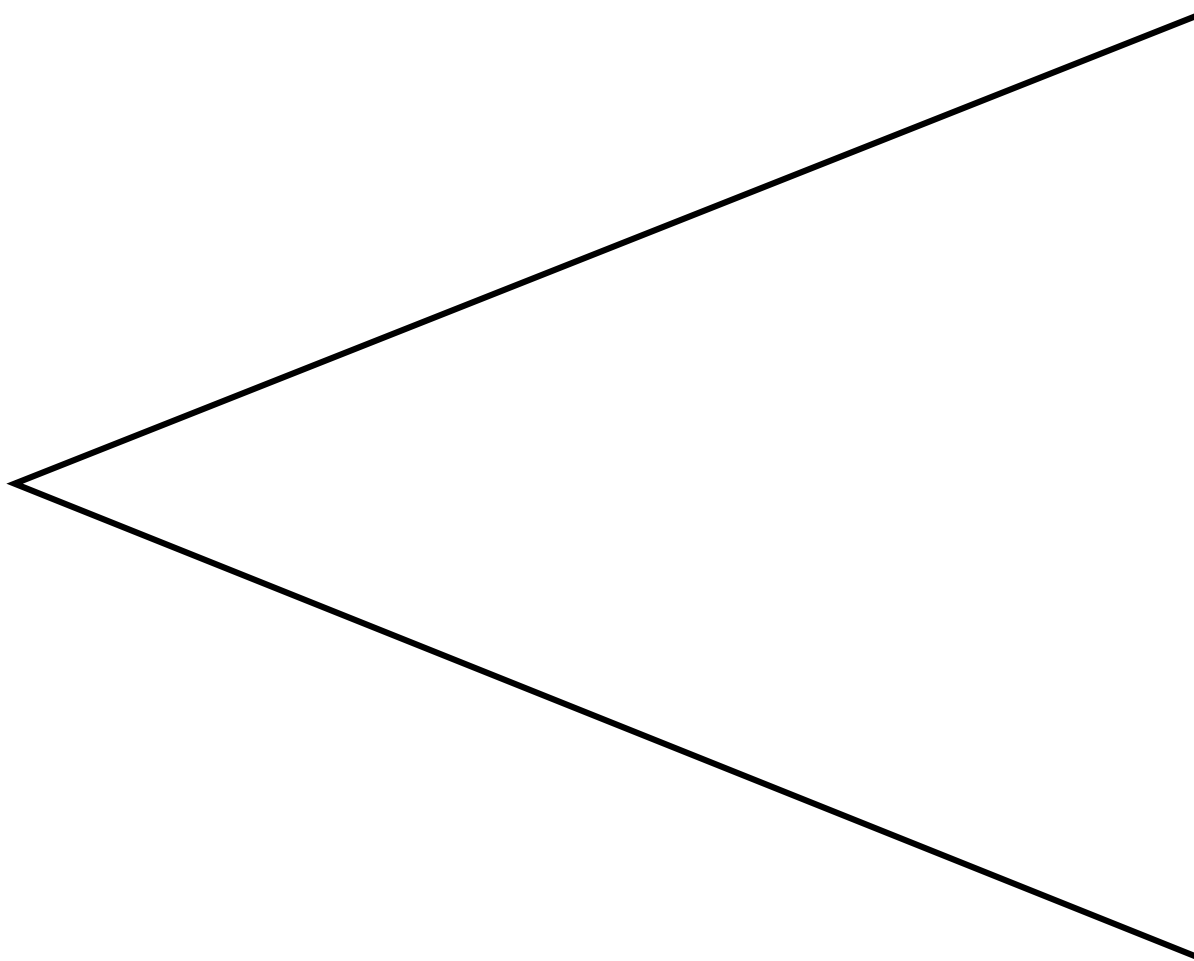
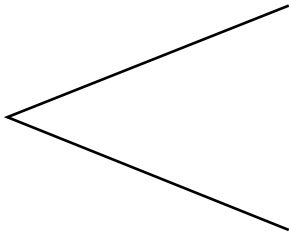




Kino-oko. Wokół Wiertowa i konstruktywizmu Kino-Eye. Around Vertov and Constructivism

Galeria Arsenał, Białystok, 2017



Kino-oko. Wokół Wiertowa i konstruktywizmu

Rok awangardy – Rok rewolucji – Dziga Wiertow

Dokładnie sto lat temu, w listopadzie 1917 roku, odbyła się w Krakowie pierwsza grupowa wystawa polskiej awangardy. Grupa ta przyjęła nazwę Ekspresjoniści Polscy (od 1919: Formiści), manifestując w ten sposób zbieżność własnych praktyk artystycznych z międzynarodowym trendem ekspresjonizmu. W tym samym miesiącu 1917 roku w Rosji dokonywał się przewrót zbrojny, w którego wyniku władzę przejęli bolszewicy. Rewolucja październikowa 1917 roku obaliła stary porządek, a w konsekwencji radykalnych zmian polityczno-społecznych postępowi artyści rosyjscy zapragnęli uzyskać wpływ na kształtowanie się nowej sztuki pierwszego państwa komunistycznego. Nazwali się konstruktywistami i chcieli zamienić się w budowniczych nowego, lepszego świata, który nastał po zwycięskiej rewolucji. Postanowili porzucić artystyczne atelier, odejść od tradycyjnego malarstwa i rzeźby, by znaleźć się bliżej klasy robotniczej. Fotografia, fotomontaż, nowe formy sceniczne, nowa architektura, sztuka w przestrzeni publicznej, plakat i film stały się wówczas nowym językiem propagandy transformacji społecznej i wyrazem silnej wiary w sens radykalnych zmian. Konstruktywizm wkrótce zaczął też rewolucjonizować polską awangardę, której przedstawiciele rozstali się z ekspresjonizmem i zaangażowali w tworzenie międzynarodowego frontu nowej sztuki, fascynując się „konstruowaniem” zasad nowego świata, a także zmianą postrzegania otaczającej rzeczywistości w kierunku eksploracji aspektów „nowego widzenia”.

Głównym ośrodkiem rosyjskich konstruktywistów było wówczas środowisko LEF-u (Lewy Front Sztuk), do którego należeli artyści różnych dziedzin, w tym tworzący rzeźby-konstrukcje Władimir Tatlin, autorzy wielu konstrukcji przestrzennych i eksperymentów w dziedzinie fotografii i sztuk graficznych – Aleksander Rodczenko i El Lissitzky, poetycki piewca rewolucji Władimir Majakowski oraz Dziga Wiertow – twórca nowego kina dokumentalnego i kina propagandy. Spośród nich miejsce szczególne zajmuje właśnie ten ostatni jako najbardziej radykalny reformator kinematografii. Konstruktywizm przejawiał się u niego w poszukiwaniach nowego sposobu wizualizacji i dokumentacji życia codziennego w porewolucyjnej Rosji. Widział siebie jako „konstruktora” nowego, uniwersalnego języka kina wytwarzanego przez działanie kamery. W realizacji swych postulatów podjął próbę stworzenia wizualnego esperanto, nowego języka obrazów. Odchodząc od idei filmu fabularnego, pragnął uwolnić kino od praktyk aktorskich i przygotowanego wcześniej scenariusza, co w sferze odnowy sztuki równało się uwolnieniu kina od teatru i literatury. Stworzył koncepcję „kino-oka”¹, która polegała na badaniu możliwości przekazu obrazu rejestrowanego za pomocą kamery. Była to pierwsza koncepcja stworzenia dzieła filmowego bez udziału aktorów, dekoratorów, reżyserów

i kostiumografów. Wiertow pragnął doprowadzić do stworzenia filmu prawdziwie rewolucyjnego, opartego na montażu najróżniejszych scen kręconych bez wcześniejszych założeń. W konsekwencji połączenia eksperymentu kino-oka z praktyką montażu filmowego Wiertow określił dzieło filmowe dwoma słowami: „montażowe »widzę«”².

Kino-oko

Rok 1917 wywarł na Wiertowie ogromne wrażenie i zmienił jego ówczesne cele życiowe. Nie brał udziału w I wojnie światowej i w roku rewolucji październikowej studiował jeszcze prawo w Moskwie, następnie psychoneurologię w Piotrogradzie (obecnie Petersburg). Studia te jednak bardzo szybko porzucił i już wiosną 1918 roku otrzymał pracę w moskiewskim Kinokomitecie, stając się współpracownikiem pisma „Kino-Tydzień”, a kilka lat później pisma „Kino-Prawda”. Od samego początku interesowała go nade wszystko twórczość artystyczna, którą praktykował jeszcze w młodzieńczych latach, kiedy przebywał w rodzinnym Białymstoku.

Wiertow (Dawid Abelowicz Kaufman, później Denis Arkadjewicz Kaufman) urodził się w Białymstoku w 1896 roku. Jego rodzice byli bibliotekarzami, miał też dwóch braci – Michaiła i Borysa, którzy podobnie jak on byli operatorami filmowymi. W Białymstoku upłynęło całe jego dzieciństwo, w wieku dziesięciu lat zaczął pisać tu pierwsze wiersze i młodzieńcze powieści science fiction. Gdy miał szesnaście lat, zapisał się do białostockiej szkoły muzycznej, w której studiował w latach 1912–1915, a w swoich autobiografiach podkreślać będzie, że to właśnie ta szkoła ukształtowała go jako artystę³.

W 1915 roku rodzina Kaufmanów przeprowadziła się do Moskwy. Z miastem tym Wiertow związał się na dobre. Życie codzienne w Moskwie stało się tematem jego najbardziej znanych filmów: *Kino-Oko* (1924), *Człowiek z kamerą* (1929), *Trzy pieśni o Leninie* (1934), w których pojawiają się też czasem ujęcia z odleglejszej Ukrainy. Na Ukrainie, w regionie Doniecka (Donbasie), został również zrealizowany jego pierwszy film dźwiękowy – *Entuzjazm. Symfonia Donbasu* (1931). Portretując i dokumentując życie w porewolucyjnej Rosji, zderzał relacje centrum (Moskwa) i peryferii (wschodnia Ukraina, a także Azja Środkowa), by ukazać jednolity i powszechny optymizm przemian w całym ówczesnym Związku Radzieckim. I tak w *Człowieku z kamerą* uchwycony został dynamizm wielkomiejskiego życia – przemierzające ulice tłumy, mijające się tramwaje, praca w fabrykach i urzędach, aktywność ludzi na boiskach i w parkach czy pędzące pociągi. Przez cały czas trwania filmu kamera znajduje się w ruchu, a w pewnym momencie, uwolniona spod władzy operatora, zaczyna nawet żyć własnym życiem, wykonując słynny mechaniczny taniec.

Włodzimierz Lenin uznawał film za najważniejszą ze sztuk⁴. Kino miało dużo większą siłę oddziaływania na masy niż literatura i malarstwo, pozwalało przekazać treści propagandowe w przejrzysty i łatwiejszy sposób, a mechaniczne obrazy wpisywały się w paradygmat estetyki postępu i wieku maszyny. Wiertow na różne sposoby pragnął ukazać wagę rewolucyjnych transformacji, entuzjazm zwycięskiego proletariatu, doniosłość industrializacji kraju, elektryfikacji miast oraz dynamizm nowoczesnego,

wielkomiejskiego życia. Eksperyment kino-oka miał uczynić z kamery nowe, lepsze niż ludzkie, mechaniczne, wszechwidzące oko:

„Kinooko jako to czego oko nie dostrzega;
to mikroskop i teleskop czasu,
to negatyw czasu,
to możliwość widzenia bez ograniczeń i bez dystansu,
to kierowanie kamerami zdjęciowymi na odległość,
to teleoko,
to rentgenooko,
to życie na gorąco”⁵.

Człowiek z kamerą (1929) czy *Entuzjazm* (1931) hipnotyzowały widza nagromadzeniem obrazów, dynamiką zmieniających się gwałtownie montaży zdjęć, które nie pozwalały na dłuższą chwilę refleksji. Stosowane przez Wiertowa zabiegi formalne oraz badanie najróżniejszych możliwości użycia kamery były prawdziwym przełomem w myśleniu o ruchomych obrazach. Artysta przekonany był, że kamera filmowa ma nadzwyczajną moc, która pozwoli ujawnić prawdę o świecie w sposób nieosiągalny dla fizjologicznego zmysłu wzroku. Kino-oko, mechaniczne oko kamery odzwierciedlało więc utopijną wiarę w nieograniczone możliwości poznania, a montaż filmowy – w nieograniczone możliwości tworzenia. W swych manifestach Wiertow podkreślał:

„Ja – kinooko. Ja – oko mechaniczne. Ja, maszyna, ukazuję wam świat, takim, jakim ja tylko mogę go zobaczyć.

Z dniem dzisiejszym wyzwalam się na zawsze od ludzkiej nieruchliwości, w nieustannym ruchu przybliżam się do przedmiotów i oddalam od nich, czołgam się pod nimi i na nie się wspinam (...). Oto ja, kamera, pędzę po wypadkowej, lawirując wśród chaosu ruchów, utrwalając ruch w jego najbardziej złożonych układach. (...)

Moja droga wiedzie ku stworzeniu nowego postrzegania świata. (...)

Kino-oko – montażowe »widzę«!”⁶

„Kino-oko wykorzystuje wszelkie możliwe chwytły montażowe, zestawiając z sobą i łącząc najrozmaitsze punkty we wszechświecie w dowolnym porządku czasowym, naruszając w razie potrzeby wszystkie prawidła i zwyczaje przyjęte w realizacji dzieła filmowego”⁷.

Tak przedstawiał się program grupy „kinoków”, którzy wraz z Wiertowem pragnęli stworzyć nowe horyzonty dla sztuk wizualnych, zbliżające ludzkość do namacalnego poznania uniwersalnej prawdy o świecie za pośrednictwem widzącej maszyny, a dokładniej – wszechwidzącej kamery. Kino-oko to w końcu oko poza ludzkim ciałem, które przemieszcza się swobodnie, może znaleźć się wszędzie i w dowolnym miejscu rejestrować to, co dla naturalnego oka nie jest dostępne. W ostatniej sekwencji *Człowieka z kamerą* ukazany został widok oka w obiektywie. W ten sposób Wiertow ostatecznie utożsamiał własne spojrzenie ze spojrzeniem maszyny.

Wpływy Wiertowa

Eksperymenty Wiertowa nie pozostały bez wpływu na dzieła Siergieja Eisensteina, Lwa Kuleszowa, Wsiewołoda Pudowkina i wielu innych radzieckich realizatorów kinowych lat 20. ubiegłego wieku. Z kolei muzyczną stroną jego filmów fascynował się sam Charlie Chaplin, który 17 listopada 1931 roku spotkał się z Wiertowem podczas premiery filmu *Entuzjizm*. Po premierze napisał krótki list, w którym podkreślał: „Nie wiedziałem dotąd, że dźwięki mechanizmów można tak zaaranżować, aby brzmiały pięknie. Uważam *Entuzjizm* za jedną z najbardziej wzruszających symfonii, jakie kiedykolwiek słyszałem”⁸. Spotkanie z Wiertowem okazało się mieć później duży wpływ na ostatnie przedwojenne dzieło Chaplina – film pt. *Dzisiejsze czasy* (1936)⁹.

Idee Wiertowa, które zrewolucjonizowały pojęcie kina i twórczości kinematograficznej, wywarły wpływ nie tylko na twórców filmowych lat 20. i 30., ale też choćby na francuskie ugrupowania *cinéma vérité*, Jeana-Luca Godarda i Leacockowską *The Living Camera* w latach 60. Oddziałują one wciąż wyraźnie na eksperymenty współczesnych artystów wizualnych, operujących najróżniejszymi środkami wyrazu: od sztuki ruchomego obrazu, sztuki wideo i sztuki didżejskiej po wielokanałowe instalacje. Poszczególne filmy Wiertowa przetwarzane są dziś przez najróżniejszych artystów współczesnych. Z jego kinem eksperymentuje m.in. Richard Serra, Peter Kubelka, Paul Miller a.k.a. DJ Spooky, a także William Kentridge, który na niedawno zorganizowanej wystawie *Potęga awangardy* (BOZAR w Brukseli, MN w Krakowie) właśnie Wiertowa uznał za swego prawdziwego mistrza.

Nie tylko współcześni artyści, ale i badacze nowych mediów dostrzegają w twórczości i teoriach Wiertowa otwarcie nowych horyzontów poznania dokonujące się za pomocą nowych technologii. Jeden z czołowych teoretyków technik multimedialnych Lev Manovich zobaczył w nim najbardziej „komputerowego” twórcę w historii kina, a film *Człowiek z kamerą* uznał za najpełniejsze dzieło sztuki komputerowej, zawierające bazy danych charakterystyczne dla współczesnych nowych mediów¹⁰. Podkreślał to nie tylko w swej sztandarowej książce *Język nowych mediów*, ale też na jednym z wykładów, który poprowadził we Wrocławiu:

„To, co było radykalną wizją estetyczną [Wiertowa], stało się standardem technologii komputerowych. (...) Używamy uniwersalnego języka interfejsu, okien, które można przyrównać do jego nakładających się warstw, wreszcie używamy także elektronicznego ruchomego oka wirtualnej kamery. (...) Sztuka bazy danych, język efektów, estetyka pętli oraz zastosowanie kolażu niestujące oddaniu realizmu, to wszystko rzeczy, których możemy się nauczyć od Dzigi Wiertowa”¹¹.

Kino-oko i montaż, czyli przytoczone już słynne **montażowe »widzę«** Wiertowa otworzyło przed kulturą wizualną nowe wyzwania. Z kolei pozostali konstruktywiści rosyjscy, działający w innych niż kino dziedzinach, w równym stopniu pragnęli rewolucjonizować sztukę i przyjęli nową rolę artysty – piewcy epoki maszyn i zmian polityczno-społecznych. W tym aspekcie ważnym twórcą był Rodczenko, który eksperymentował

z bliskimi Wiertowowi technikami fotograficznymi. W słynnym tekście zatytułowanym *Prestroga* („Nowyj LEF”, 1928, nr 11) podkreślał:

„Rewolucja w fotografii polega na tym, aby sfotografowany fakt swą jakością oddziaływał na tyle silnie i nieoczekiwanie poprzez specyfikę fotograficzną, żeby mógł nie tylko konkurować z malarstwem, ale pokazywać każdemu nowy doskonały sposób wyjaśniania zjawisk w nauce, technice i życiu współczesnego człowieka”¹².

A więc nowa fotografia, nowa sztuka, kreujące idee nowego widzenia wraz z kino-okiem, miały przyczynić się do zrozumienia prawdy o świecie.

Twórczość Wiertowa, Rodczenki, Tatlina, Lissitzky’ego i innych konstruktivistów cechowała niezachwiana wiara w to, że właściwie mogą wszystko, że mogą zmieniać świat dostępnymi im środkami, mediami, narzędziami, maszynami, technologiami. Byli oni przekonani, że „konstruowanie” nowych światów przyczynić się może do zbadania tego, co dotąd niezbadane, do poznania prawdy. I nie bez powodu – ich radykalne projekty okazały się znaczącym przełomem w kulturze XX w., zjawiskiem wciąż na nowo komentowanym przez współczesnych artystów, filozofów i teoretyków współczesnej kultury.

Aleksandra Czerniawska

Kinooko, obiekt w przestrzeni miejskiej
Białegostoku, 2010

zrealizowano we współpracy z Galerią
Arsenał, dzięki wsparciu finansowemu
Urzędu Miejskiego w Białymstoku
fot. Maciej Zaniewski



Idea wystawy

Rok Awangardy w Polsce, a także setna rocznica rewolucji październikowej stwarzają znakomitą okazję do problemowego spojrzenia na dziedzictwo idei Wiertowa i rosyjskiego konstrukttywizmu w polskiej sztuce współczesnej. Idee Wiertowa rewolucjonizowały w końcu nie tylko film, ale przyczyniły się w równym stopniu do podejmowania nowych eksperymentów w obszarze szeroko rozumianych sztuk wizualnych. Wystawa *Kino-oko. Wokół Wiertowa i konstrukttywizmu* otwarta zostaje w Galerii Arsenał w Białymstoku z uwagi na kontekst rodzinnego miasta Wiertowa, w którym spędził on swoje dzieciństwo i zdobył wykształcenie artystyczne. Obecnie w przestrzeni miejskiej Białegostoku znajduje się tablica poświęcona artyście oraz rzeźba Aleksandry Czerniawskiej, ukazująca gigantyczne oko z filmu *Człowiek z kamerą*. W ten sposób związek Wiertowa z Białymstokiem został już w pewnym stopniu zaznaczony, choć wydaje się, że wciąż nie jest powszechnie i dostatecznie rozpoznany. Do tej pory nie została też zrealizowana przekrojowa wystawa, która podejmowałaby problem dziedzictwa Wiertowa w polskiej kulturze wizualnej.

Kino-oko. Wokół Wiertowa i konstrukttywizmu nie jest jednak wystawą poświęconą życiu i twórczości samego Wiertowa: nie zobaczymy na niej przeglądu wszystkich jego filmów, nie obejrzymy wydawanych przez

niego pism, oryginalnych fotografii, dokumentów czy rękopisów. Prezentacja ma inny cel – zmierza do ukazania, w jaki sposób rewolucyjne idee Wiertowa materializują się w praktykach współczesnych artystów. Wystawa traktuje bowiem koncepcję kino-oka Wiertowa, jego filmową twórczość, jak i twórczość historycznego środowiska LEF-u – Rodczenki, Tatlina i El Lissitzky'ego – jako punkt wyjścia do prezentacji prac świadczących o recepcji i stałej aktualności rosyjskiego konstruktywizmu w polskiej sztuce współczesnej (na wystawie znalazły się też prace Attili Csörgő – węgierskiego artysty, od kilku lat tworzącego w Białymstoku i Warszawie). Białostocka ekspozycja przywołuje zatem osobowość Wiertowa głównie w sferze ideotwórczej i zderza ze sobą wybrane prace współczesnych artystów, często bardzo od siebie odmienne, ale łączące się w perspektywie eksplorowania nowych znaczeń awangardowego przewrotu. Ekspozycja zadaje tym samym pytania: ile pozostało z filmowej estetyki konstruktywizmu lat 20. we współczesnej kulturze? W jaki sposób współcześni polscy artyści asymilują i przetwarzają (świadomie lub nie) rewolucyjne idee Wiertowa i konstruktywistycznej awangardy w ogóle? Jak wiele zawdzięczamy Wiertowowi i jego znamienym odkryciom? Jak bardzo Wiertow zmienił nasz stosunek do sztuk wizualnych i ruchomych obrazów?

Prace pokazywane na wystawie to nie tylko sztuka filmowa i sztuka wideo. Wśród dzieł wykonanych na przestrzeni kilkudziesięciu lat znajdują się także obiekty rzeźbiarskie, instalacje multimedialne, neony, fotografia, kolaże i malarstwo. Wszystkie one pokazują, że ducha konstruktywizmu można odnaleźć w najróżniejszych dziedzinach praktyk artystycznych, a na wystawie dodatkowo formują interesujący ciąg znaczeniowy: **kamera-widzenie-maszyna-ciało-umysł-historia-nowe media**. Część prac odwołuje się bezpośrednio do postaci Wiertowa i jego konkretnych filmów. Na wystawie znajdują się też obiekty i wideo nawiązujące do estetyki innych słynnych prac konstruktywistów rosyjskich: plakatów, obrazów i konstrukcji Rodczenki, Wieży Tatlina czy fotograficznych eksperymentów El Lissitzky'ego. Niektóre z nich zawierają też wyraźne odwołania do estetyki propagandy radzieckiej.

Wystawa prezentuje szeroki wybór prac – od zrealizowanych w Polsce pod koniec lat 60. po produkcje młodszych pokoleń artystów współczesnych. Co ciekawe, w samej Rosji idee Wiertowa nie cieszyły się dużą popularnością aż do rozpadu Związku Radzieckiego. Tymczasem polscy artyści badający możliwości eksperymentowania z medium filmowym dostrzegli w nim swojego mistrza już w latach 70. Wiertow stał się wówczas niekwestionowanym źródłem inspiracji dla twórców związanych przede wszystkim z łódzką szkołą filmową tamtych lat. Dlatego też nie bez powodu największą część prac na białostockiej wystawie stanowią eksperymenty Warsztatu Formy Filmowej, działającego przy łódzkiej filmówce w latach 1970–1977, do którego należeli m.in. pokazywani na wystawie: Kazimierz Bendkowski, Wojciech Bruszewski, Józef Robakowski, Zbigniew Rybczyński, Tomasz Konart, Paweł Kwiek i Ryszard Waśko. Ich twórczość na różne sposoby podejmowała problemy przedstawiania (i stwarzania) świata za pomocą kamery; konstrukcji czasu i przestrzeni w filmie; psychologii i fizjologii percepcji wzrokowej, a także stosunku medium filmowego i kamery do widzialnej rzeczywistości. Wśród pokazywanych na wystawie prac znajdują się również dzieła z lat 80., 90. i pierwszych dekad XXI w., w tym prace site-specific przygotowane przez

Joannę Rajkowską, Aleksandrę Czerniawską i Kubę Bąkowskiego specjalnie na okoliczność tej właśnie ekspozycji.

Całość wystawy pomyślana została w taki sposób, by ukazać obszerny i różnorodny zbiór problemów, które poruszone zostały pierwotnie przez Wiertowa i rosyjskich konstruktywistów. Wybrane prace odwołują się więc do idei Wiertowa i konstruktywizmu zarówno świadomie, jak i w pewnym stopniu niezamierzenie, przekonując o wyjątkowym znaczeniu awangardowego przewrotu dla kształtu współczesnej kultury wizualnej i audiowizualnej. Z drugiej strony prace polskich artystów, tworzone w zupełnie innym miejscu, czasie i przy użyciu innych technik niż eksperymenty podejmowane w latach 20. i 30. W sowieckiej Rosji, pozwalają zrozumieć istotę i wagę tych ostatnich. Były one w wielu wypadkach tak rewolucyjne, że znacząco wykraczały poza swój czas, wyprzedzały swoją epokę. Wystawa w Galerii Arsenal nie została jednak skonstruowana według porządku chronologicznego, ale pomyślana w sposób problemowy, i to właśnie do szeregu wyszczególnionych poniżej kwestii, wyrastających z radykalnych gestów Wiertowa i konstruktywizmu, odwołują się wybrane na ekspozycję prace.

Prace na wystawie

Kino Wiertowa: *Człowiek z kamerą* i *Entuzjizm*

Obiekty *Kino-Dziga* oraz *Uprzejmie proszę Joanny Rajkowskiej*, a także audiowizualny projekt *Entuzjizm Grupy Budapeszt* to prace, które odwołują się bezpośrednio do konkretnych filmów, teorii i eksperymentów Wiertowa. Pierwszy obiekt to neon odwzorowujący jeden ze szkiców „storyboardu” wykonanego przez rosyjskiego konstruktywistę do filmu *Człowiek z kamerą*. Mimo że Wiertow uznawał kino za sztukę pozbawioną scenariusza, to jednak tworzył czasem scenopisy obrazkowe, będące wskazówkami przy tworzeniu filmów. Fragment „storyboardu” do *Człowieka z kamerą* przedstawiał zarys kamery, na której znajduje się mniejszych rozmiarów postać tytułowego operatora. Różnica w skalach powodowała, że człowiek wydawał się przytłoczony gigantyzmem maszyny. Obraz ten, który okazał się znakiem rozpoznawczym *Człowieka z kamerą*, przetransponowany został przez artystkę na neon i pokazywany był niedawno w jednym z kin w Petersburgu.

Warto wspomnieć, że Rajkowska przygotowywała od 2011 roku projekt publiczny dla Białegostoku, którego istotnym kontekstem miała być właśnie twórczość Wiertowa. Projekt ten, zatytułowany „Kino-Dziga”, był propozycją stworzenia kameralnego kina miejskiego, które w duchu idei Wiertowa organizowałoby projekcje kinematografii niefabularnej, zaangażowanej i „sztuki autentycznego życia”. Wystawiony na ekspozycji neon *Kino-Dziga* okazuje się pozostałością po niezrealizowanym projekcie. Zestawiony z innym neonem o treści „Uprzejmie proszę pójść w życie” – cytatem z jednego z manifestów Wiertowa – przekonuje o potrzebie podejmowania wyzwań, często utopijnych, zakorzenionych w ideach awangardy. Wiertow podkreślał w końcu wyrażnie:

„W splełniony gęszcz życia wkracza zdecydowanie:

1. kinooko kwestionujące wizualne wyobrażenie o świecie ludzkiego oka i proponujące swoje »widzę« oraz
2. kinok-montażysta po raz pierwszy montujący tak ujrane momenty, które kształtują życie”¹³.

Entuzjazm Grupy Budapeszt (Igor Krenz, Michał Libera, Daniel Muzyczuk) bierze z kolei swój tytuł od pierwszego filmu dźwiękowego Wiertowa zrealizowanego w 1931 roku. Był to w rzeczywistości pierwszy film artysty, który wykorzystywał mikrofony przystosowane do nagrań terenowych i rejestracji poza studiem. Grupa Budapeszt postanowiła zdekonstruować pierwowzór, wpisując go w założenia teoretyczne Wiertowa i używając do tego nowych mediów – niedostępnych w jego czasach. Warto wspomnieć, że zdaniem Lwa Manovicha, twórczość Wiertowa sama w sobie stanowiła zapowiedź pojawienia się kultury digitalnej i nowych mediów.

Grupa Budapeszt za punkt wyjścia wzięła ostatnie zdanie ze scenariusza *Entuzjazmu*, w którym Wiertow postulował matematyczną ideę zsumowania fenomenu „entuzjazmu”: „Specjalne maszyny sumują wyrażony w liczbach entuzjazm robotników Donbasu”¹⁴. Owo utopijne założenie nie zostało jednak zrealizowane przez rosyjskiego kinoka. *Entuzjazm* Grupy Budapeszt podejmuje je na nowo poprzez wszczęcie dochodzenia w sprawie analitycznego i apriorycznego charakteru relacji entuzjastycznych w dowolnej populacji. Statystyka obrazów, ruchów i dźwięków dotycząca entuzjazmu została zsumowana i przełożona na prostopadłościan zrealizowany w druku 3D. Praca ta jest wobec tego próbą odpowiedzi na istotne pytanie: gdzie podział się entuzjazm? Stanowi też jednocześnie interesujące dostosowanie idei Wiertowa do sztuki naszych czasów i technologii, którą on sam nie dysponował.

Kobiece kino-oko

W filmie Wiertowa *Człowiek z kamerą* operatorem jest mężczyzna – dlatego też kamera jest pewnym mechanicznym zapośredniczeniem „oka męskiego”, spojrzenia na świat z męskiego punktu widzenia. Co ciekawe, sam plakat do filmu, wykonany w 1929 roku przez Władimira i Georgija Stenbergów, przedstawiał obraz mechanicznego oka kamery wraz ze statywem, połączonego z ciałem kobiety – fragmentem jej twarzy oraz tańczącymi nogami. W ten sposób stworzona została hybryda ludzkiego, kobiecego ciała i mechanicznego ciała kamery, widzącego oczyma mężczyzny. Warto podkreślić, że w samym *Człowieku z kamerą* pojawia się też obraz samoistnie tańczącej kamery, wykonującej subtelne ruchy, uwolnionej spod władzy człowieka, żyjącej własnym życiem.

Do kulturowych aspektów wizerunków kobiecego kino-oka, „kobiety z kamerą”, odwołuje się projekt **Aleksandry Czerniawskiej**. W nowej pracy *Kobiety z kamerą* artystka podejmuje następujący problem: jakie obrazy kobiet filmowców zaistniały w kulturze? Oczywiście wszyscy znają ikoniczne zdjęcia Leni Riefenstahl pozującej przed kamerą, choć z uwagi na jej zaangażowanie w propagandę nazistowską wydaje się ona mało

pozytywnym wzorem kobiety kamerzystki. Inną z operatorek kamery jest Agnieszka z filmu *Człowiek z marmuru* Andrzeja Wajdy, realizująca się w męskiej roli filmowca. W kolażach filmowych *Agnieszka 1 i 2* Czerniawska przywołuje ją, by ostatecznie zestawić jej obraz z mock-dokumentem o kobiecie z kamerą działającej w czasach Wiertowa. Rozbudowuje w nim epizodyczną postać z oryginalnego filmu: kobietę, której przebudzenie obserwujemy w *Człowieku z kamerą*. W swoim projekcie Czerniawska zwraca wyraźną uwagę na kulturowe aspekty „kobiecego spojrzenia”.

W rozważania nad kobiecym kino-okiem wpisują się również prace **Jolanty Marcolli** – jednej z pierwszych polskich artystek posługujących się sztuką wideo. Na wystawie prezentowany jest wyimek z albumu fotograficznego zatytułowanego *Wideo*, w którym widzimy Marcolle jako operatorkę kamery w łódzkim studio telewizyjnym. W swojej twórczości artystka sprawdzała często możliwości percepcyjne widzów oraz ich reakcje na przekazany zapis, co było wyjątkową wówczas praktyką wśród artystek w Polsce. Projekty Marcolli, podobnie jak projekty artystów związanych z Warsztatem Formy Filmowej, wpisywały się w nurt badania specyfiki i możliwości manipulowania medium fotograficznym oraz eksploracji potencjału sztuk audiowizualnych. Fotografie zatytułowane ***Ostrość widzenia*** (1973) przedstawiają eksperymentalne podejście do relacji medium fotograficzne – fotograf. Na zdjęciu obserwujemy dwoje fotografów: Marcolle oraz mężczyznę, a właściwie jego odbicie w lustrze. To właśnie on manipuluje ostrością obiektywu, ukazując zaaranżowaną sytuację dwojga ludzi wzajemnie się fotografujących.

Widok z miasta

Wiertow pokazywał w swoich filmach magię nowoczesnego miasta. Był w dużym stopniu kronikarzem wielkomiejskiego życia, o czym świadczy najśłynniejszy z jego filmów *Człowiek z kamerą*. W kontekst ten dobrze wpisuje się film dyplomowy Krzysztofa Kieślowskiego *Z miasta Łodzi* (1969) zrealizowany w łódzkiej filmówce. Dokument ten nie jest dosłownym odzwierciedleniem idei Wiertowa, ale można w nim niewątpliwie dostrzec inspiracje jego twórczością. W filmie tym za pośrednictwem „oka kamery” rejestrowane jest życie codzienne Łodzi – w fabrykach, na ulicach i na podwórkach domów mieszkalnych. *Z miasta Łodzi* ukazuje tym samym obraz kolektywnej pracy, zbiorowej gimnastyki, sylwetki najrozmaitszych mieszkańców miasta: robotników, włókniarek, młodzieży, ulicznych artystów, dzieci. Jest tu czas na wytężoną pracę, ale też na odpoczynek, ćwiczenia gimnastyczne, relaks i zamyślenie. To dokumentalna impresja miasta zmontowana w jeden obraz o wielu kontrastach, w którym optymizm wydajnej pracy – optymizm nowej Łodzi – zderzony zostaje z obrazami Łodzi starej, zaniedbanej, zrujnowanej.

Dokument *Z miasta Łodzi* wpisywał się wyraźnie w czas pewnego fermentu i zainteresowania studentów łódzkiej filmówki zdobyciami radzieckiego dokumentu awangardowego. Może służyć za przykład symbolicznego otwarcia się na idee w duchu Wiertowa, które wkrótce zaczną inspirować innych studentów łódzkiej szkoły. Film Kieślowskiego

powstał w końcu na rok przed zawiązaniem się w PWSFTviT jednej z najważniejszych i najbardziej eksperymentalnych polskich grup artystycznych badających możliwości sztuk audiowizualnych – Warsztatu Formy Filmowej. Jakkolwiek *Z miasta Łodzi* Kieślowskiego można uznać jeszcze za „poetycki” dokument o mieście tkaczy, to artyści WFF zmierzali do radykalnego wyeliminowania z kina elementów obcych, przejętych z literatury i teatru. W tym aspekcie dużo wyraźniej powoływali się na inspirację nie tylko Wiertowem, ale i sztuką polskich konstruktywistów, dla której znów ważnym kontekstem była właśnie Łódź – miasto awangardy i jednej z najstarszych kolekcji sztuki awangardowej na świecie¹⁵.

Łódź była bohaterką wielu projektów artystycznych zrealizowanych przez twórców WFF. Pojawia się m.in. w filmie *Rynek* (1970) **Józefa Robakowskiego**, pierwszej pracy artysty zrealizowanej w ramach działań Warsztatu. Robakowski, we współpracy z Tadeuszem Junakiem i Ryszardem Meissnerem, zastosował tu zabieg mechanicznego skondensowania czasu rzeczywistego za pośrednictwem medium filmowego. Autorzy rejestrowali widok Czerwonego Rynku w Łodzi z jednego z okolicznych dachów, kondensując obraz wybranego wycinka rzeczywistości z kilku godzin do 5 minut. Nagromadzenie postaci zaczernia obraz. Wyłania się z niego nowy obraz świata uzyskany za pomocą manipulacji kamerą filmową. Dokładnie taki sam zabieg wykonał Wiertow w ostatnich minutach *Człowieka z kamerą*. Stojąc na dachu, sfilmował widok ruchliwej ulicy, kondensując go z pięciu minut do jednej. W obu wypadkach – Wiertowa i Robakowskiego – to właśnie kamera manipuluje naszym widzeniem i „obserwuje” samoistnie świat z góry, stwarzając go dla nas na nowo w postaci filmowego zapisu. Świat widziany na ekranie jest jedynie wytworem techniki, a ściślej – wynikiem odpowiedniej prędkości przesuwu klatek filmowych w projektorze lub kamerze¹⁶. *Rynek* to także film, który idealnie wpisuje się w postulaty Wiertowa, który głosił:

„Kinooko – to przezwyciężenie czasu (...). To także możliwość ujrzenia procesów życiowych w dowolnej, niedostępnej oku ludzkiemu kolejności czasowej, z dowolną nieuchwytną dla oka ludzkiego szybkością”¹⁷.

Film **Kazimierza Bendkowskiego** pt. *Centrum* z 1973 roku przedstawia z kolei dynamikę obrazu wielkomiejskiego życia nocnego Warszawy. W rzeczywistości obraz miasta był wówczas bardzo ubogi wizualnie, co widać na początku i na końcu filmu w ujęciu ronda komunikacyjnego w centrum miasta (dziś rondo Dmowskiego). W celu zdynamizowania warstwy wizualnej filmu artysta użył ponad dwudziestu różnych technik filmowych i przetworników optycznych – głównie holograficznych siatek dyfrakcyjnych wykonanych na jego prośbę w Centralnym Laboratorium Optyki przy użyciu lasera rubinowego, argonowego oraz He-Ne na wysokorozdzielczych płytach szklanych. Poza wykorzystaniem przetworników Bendkowski podobnie jak Wiertow dokonywał wielokrotnej ekspozycji obrazu, zwolnień i przyspieszeń ruchu dla uzyskania niezwykłych efektów wizualnych. W samym filmie istotnym elementem jest również dźwięk, potęgujący dynamikę obrazu.

Kino a rola reżysera

Wiertow już w latach 20. jako pierwszy głosił powstanie nowego kina bez dominującej roli reżysera. Również i dla polskich artystów związanych głównie z Warsztatem Formy Filmowej najważniejsza była nie fabuła akcji, ale powstający film i jego samoistne wartości strukturalne. W tekście *Dokument obiektywny o człowieku* (1976) **Paweł Kwiek** poruszył problematyczną rolę reżysera-operatora w realizacji filmu dokumentalnego, podkreślając:

„Film dokumentalny dąży do przekazania prawdy o człowieku. (...) Do tej pory nie udało się jednak uniknąć deformacji tej prawdy wynikającej z wpływu osoby realizatora na ostateczny kształt komunikatu”¹⁸.

W konsekwencji Kwiek uważał, że wszelkie decyzje realizatora powinien podjąć człowiek lub grupa, o której jest film. Założenia te zrealizował w filmie ***Niechcice*** (1971–1973), który był wizją kina otwartego, pokazującą bardziej społeczny wymiar kino-oka. W tym wypadku kamera przekazywana była grupie młodych mieszkańców Niechcic, która współtworzyła swój własny film o sobie. Artysta wspierał działania młodzieży, pozostawiając jej swobodę w nagrywaniu tego eksperymentalnego dokumentu. Najważniejszy był tu sam proces działania społeczno-artystycznego, a nie skończony rezultat¹⁹. Kamera służyła więc do zapisu najróżniejszych obrazów i historii nie według wytycznych reżysera, ale grupy osób, zbliżając się do obiektywności przekazu.

Radykalnym eksperymentem polegającym na zakwestionowaniu roli reżysera jako twórcy fabuły w filmie jest niewątpliwie ***Podróż Wacława Antczaka do kiosku przy ulicy Główniej*** (1973) **Ryszarda Waśki**. Artysta ukazuje w nim dążenie do takiego filmu, w którym wyeliminowany byłby nie tylko udział reżysera, ale i świadomy udział operatora. Waśko rejestruje na początku postać znanego naturszczyka z Łodzi – Wacława Antczaka, następnie zawiesza kamerę na jego plecach, by uniemożliwić wpływ „operatora” na zapis obrazu. Kamera oddziela się od władzy oka operatora i żyje własnym życiem, rejestrując akcję bez względu na intencje człowieka czy wcześniej spisane założenia. W tym wypadku ani reżyser, ani operator nie są instancjami porządkującymi. Waśko kwestionuje w ten sposób łączność naturalnego oka z okiem kamery. Zwraca uwagę na pracę samej kamery jako autonomicznego narzędzia stwarzającego nowy obraz świata. Ostatecznie media mechaniczne i elektroniczne działają niezależnie od naszego umysłu, a obraz świata nie musi być tożsamy z naszym własnym wyobrażeniem.

Kamera – maszyna – umysł / kamera – maszyna – ciało

Problem relacji między rzeczywistością a jej audiowizualnym bądź wizualnym przedstawieniem, między ludzkim ciałem i umysłem a okiem kamery jako pierwszy sygnalizował właśnie Wiertow. Zdaniem Gillesa Deleuze’a „Wiertowowskie oko” to oko materii, oko

w materii, niepoddane czasowi, oko, które zwycięża czas, ale nie zna innej całości niż tylko świat materialny i jego przedłużenie²⁰. W ten aspekt interesująco wpisuje się realizacja *Film i pamięć* (1978) **Tomasza Konarta**, w której artysta pragnie przekroczyć świat materialny i za pomocą kamery rejestrować pamięć. Praca składa się z trzech części rozdzielonych dwoma ujęciami, które w pierwszej odsłonie ukazane zostały symultanicznie na podzielonym ekranie; w drugiej – w następujących po sobie sekwencjach; w trzeciej – w sekwencjach na siebie nałożonych. Pierwsze ujęcie stanowi pierwotny zapis, a ujęcie drugie jest próbą jego zreplikowania. Artysta pragnie odtworzyć z pamięci wszystko to, co miało miejsce przy pierwszym zapisie: ruch kamery, zmiany kadrowania, perspektywy, szybkości, tempa, a także (w pierwszej części) zachowanie dzieci, które wpływało na przebieg akcji. Praca ta pokazuje, jak niedoskonała jest nasza pamięć oraz w jaki sposób czynniki niezależne od operatora nie pozwalają na precyzyjność powtórzenia.

Relacja kamery i umysłu była w rzeczywistości równie problematyczna jak relacja kamery i ciała. To właśnie filmy Wiertowa traktowały o znaczących i skomplikowanych relacjach między ciałem a maszyną, okiem a kamerą, obserwującym człowiekiem a „widzącym” sprzętem rejestrującym obraz. Jego eksperymenty do radykalnej postaci doprowadził w polskiej sztuce współczesnej przede wszystkim **Józef Robakowski**. W „ćwiczeniach biomechanicznych” poddawał swoje ciało najróżniejszym próbom z narzędziami medialnymi – kamerami, których używał jak dosłownego przedłużenia własnego ciała. W końcu, zdaniem teoretyka nowych mediów Marshalla McLuhana, „Wszystkie media są przedłużeniem jakichś ludzkich zdolności psychicznych bądź fizycznych”²¹. W *Ćwiczeniach na dwie ręce* (1976) Robakowski dynamicznie wymachuje dwiema obracającymi się kamerami, jakby były jego kończynami. Oderwane od biologicznego oka operatora i wprawione w ruch rękoma rejestrują rzeczywistość w sposób nieuchwytny dla naszej naturalnej percepcji wzrokowej. Operator nie ma już nad zapisem filmu żadnej kontroli. Robakowski doprowadza w ten sposób ideę kino-oką Wiertowa do skrajnej postaci, w której obraz kształtowany jest właściwie jedynie przez dynamikę obracających się kamer. W swych *Zapisach mechaniczno-biologicznych* z 1977 roku podkreśla też wyraźnie:

„przez ODERWANIE KAMERY OD OKA istnieje możliwość filmowego czy fotograficznego zapisu stanu ekspresji zupełnie niekontrolowanego zmysłem wzroku. (...) Wydaje mi się niezmiernie interesująca możliwość porównania dwóch skrajnie różnych jakości MECHANICZNEJ i BIOLOGICZNEJ”²².

W ten aspekt prób zrozumienia mechanicznej percepcji rzeczywistości wpisuje się również późniejsza praca artysty pt. *Mechaniczny operator* (2001).

Problem transformacji ciała wobec kultury technicznej, a także wynikającej z niego relacji ciała wobec kamery można odnaleźć w twórczości **Piotra Wyrzykowskiego**. W filmie *Runner* z 1993 roku bieg człowieka rejestrowany był za pomocą kamery złączonej z jego ciałem. Specjalnie zaprojektowany statyw wprawiany w ruch siłą mięśni umożliwiał

zapisywanie obrazu w jednym i tym samym kadrze. W ten sposób biegacz zrośnięty z kamerą stawał się hybrydycznym konstruktem, technociałem, a jego działania performatywne transponowane były równolegle na rejestrowany obraz. Bieg filmowany był w różnych miejscach w różnym czasie z zachowaniem identycznego kadru. Następnie rejestracja wykonana w ciągu 24 godzin została skompresowana do kilku minut. Film ten idealnie przekształca idee Wiertowa, a sama postać biegnącego w przestrzeni miejskiej przypomina z kolei „uruchomioną” fotografię El Lissitzky’ego zatytułowaną *Biegacz w mieście* z 1926 roku. Ukazywała ona zespolenie się biegacza z tłem wielkiego miasta i jego technociało w elektromechanicznej przestrzeni.

Kamera – maszyna

W pracy *Elektrowóz Halb-null* Kuby Bąkowskiego operatorem filmowym są wprowadzone w ruch miniaturowe modele kolejek, zmodyfikowane i wyposażone w bezprzewodowe kamery. W czasie trwania wystawy podróżują one przez niedostępne dla widzów wnętrza Galerii Arsenał elektrownia. Jest to praca site-specific przystosowana do potrzeb tej właśnie ekspozycji. Artysta jedynie włącza całą maszynię – wprawia kolejki w ruch, ale już nie kontroluje sygnału, jaki generują ruchome kamery. Jadące pod sufitem minipociągi przesyłają na żywo obraz wideo, który można oglądać na ekranach zamontowanych w przestrzeniach ekspozycyjnych. Dzięki temu widz jest w stanie zobaczyć to, co dla naturalnego oka jest niedostępne, pokonać to, co dla biologicznego zmysłu wzroku jest ograniczeniem. W tym aspekcie praca Bąkowskiego wyraźnie nawiązuje do idei Wiertowa, a samo wykorzystanie kolejek przywodzi na myśl słynne sekwencje z *Człowieka z kamerą*, złożone z ujęć pędzącego pociągu filmowanego z różnych stron, a także samego obrazu z pędzącej lokomotywy.

W pracy *Buttes Monteaux 3* z 2010 roku Norman Leto przedstawia z kolei wizję spaceru po sztucznie wykreowanym świecie. Wraz z okiem wirtualnej „kamery cyfrowej” przemierzamy labirynty nieznanego gmachu. To widzące „komputerowe oko” otwiera przed nami nieznane alternatywne światy, gdzie elementy znanej nam rzeczywistości mieszają się z porządkiem komputerowego imaginarium²³. Wiertowowska kamera, która, jak pisał Manovich, była wynalazkiem pionierskim wobec komputera i kultury multimedialnej, w pracy Leto uzyskuje nowe, cyfrowe wcielenie.

Montaż: stwarzanie nowego człowieka, stwarzanie nowego języka

„Montażowe »widzę«” było nadrzędnym hasłem manifestów Wiertowa. Bardzo dużo pracy poświęcił na praktykę montażu, który uznawał za potężne narzędzie kreacji nowego i nieznanego świata. Film *Take Five* (1972) Zbigniewa Rybczyńskiego, będący dyplomem operatorskim i jednym z pierwszych filmów artysty w łódzkiej filmówce, to efektowna muzyczna etiuda operatorska, w której artysta w podobny sposób, jak

robił to Wiertow, wykorzystuje demiurgiczny potencjał montażu. Ryszard Kluszczyński podkreślał w jednym ze swych tekstów na temat twórczości Rybczyńskiego, że przedstawione w filmie „nakładające się na siebie sylwetki i fragmenty twarzy przypominają (w swej głębokiej zasadzie) niegdyś marzenia Dżigi Wiertowa”²⁴. W końcu to właśnie Wiertow w swoim manifestie pisał, że za pośrednictwem kino-oka i montażu jest w stanie dokonać aktu kreacji doskonalszego świata niż ten, który został powołany do życia przez Boga:

„Ja – kinooko, tworzę człowieka doskonalszego niż ongiś stworzony Adam. (...) Biorę od jednego ręce, najsilniejsze i najręczniejsze, od innego – nogi, najzgrabniejsze i najszybsze, od trzeciego – głowę, najpiękniejszą, najwyrazistszą, i tworzę w montażu nowego, doskonałego człowieka”²⁵.

Zarówno Wiertow, jak i Rybczyński pragnęli stworzyć filmowy świat niezależny od odbieranej wzrokowo rzeczywistości. Polski artysta testował w swoim filmie kąty widzenia kamery, ruch wewnątrz i poza kadrem, rodzaje montażu i synchronizację obrazu i dźwięku. Dwie tańczące postaci z *Take Five* zwielokrotniają się w podobny sposób jak tancerze ukazani w filmie *Człowiek z kamerą*. Sam Rybczyński inspirował się wyraźnie rosyjską awangardą filmową, nie tylko Wiertowem, ale też innymi twórcami, o czym przekonywał jego przełomowy film *Schody*, wykorzystujący fragmenty filmu Eisensteina *Pancernik Potiomkin* z 1925 roku.

„Montażowe »widzę«” Wiertowa nie tylko wpisywało się w ideę kreacji nowego człowieka, ale można je również uznać za próbę stworzenia całkowicie nowego języka – języka montowanych obrazów. W przedmowie do filmu *Człowiek z kamerą* Wiertow wieszczył powstanie uniwersalnego, międzynarodowego języka kina pozbawionego barier komunikacyjnych narzucanych przez odrębność języków różnych narodów i kultur. **Język obrazowy** (1972) **Wojciecha Bruszewskiego**, zrealizowany przy współudziale Piotra Biernackiego, podejmował niejako tę kwestię, stając się próbą przełożenia na konkretne obrazy abstrakcyjnych znaków językowych. Każdej literze alfabetu przypisany został dany obraz: litera **a** odpowiadała obrazowi piasku, B – kamienia, C – drogi itd. Bruszewski zaproponował w ten sposób stworzenie nowego, wizualnego alfabetu, który zastępował litery ujęciami filmowymi. Następnie za pomocą montażu danych liter z przypisanymi im obrazami generowany był kod. Montaż najróżniejszych obrazów stwarzał więc nowy język, nowy komunikat złożony z danych kodów wizualnych. Była to jedna z pierwszych prac wideo w Polsce, do której realizacji zaangażowany został wóz transmisyjny i cztery kamery. Praca w tej formie jednak nie zachowała się.

Fotokinetyczna wizualizacja przestrzeni

Wiertowowskie kino-oko było rozwinięciem oka fotograficznego i miało wyraźny wpływ nie tylko na film, ale też na eksperymenty fotograficzne, w tym na fotokinetyczną

rejestrację przestrzeni. Doskonałym przykładem takiego przełożenia może być twórczość **Ryszarda Waśki**, który niejednokrotnie dekonstruował medium fotografii, wykorzystując właściwości medium filmowego. Zdaniem Ryszarda Kluszczyńskiego to właśnie wyznaczniki filmu: czas i ruch zaburzają i transformują porządek fotograficzny jego dzieł²⁶. Taką pracą jest m.in. *Wypadek (Zapis policyjny)* (1971), sięgający po konwencję przedstawienia filmowego. Ukazywał on sekwencję najróżniejszych kadrów, rejestrujących „okiem” aparatu historię danego wypadku drogowego. Dopiero złożenie ich w całość rekonstruuje ową historię, widzianą z różnych punktów widzenia rozwijających się nielinearnie i wielokierunkowo.

W pracach z cyklu *Od 0 do 180* (1971) Waśko prezentował z kolei analityczne podejście do przestrzeni, badając ją za pomocą ruchu aparatu fotograficznego. Każda z trzech fotografii łączy w całość szereg ujęć rejestrujących przemieszczanie się punktu widzenia, oddające zarazem ruch głowy człowieka (i tym samym ruch jego oka): od dołu do góry, od ziemi do nieba, a także od lewej do prawej strony. To, co widzimy jako rezultat eksperymentu, widzimy dzięki obecności Waśki zapośredniczonej przez medium aparatu. Fotograficzny zapis sekwencji obrazów jawi się tu w sposób odmienny zarówno od zapisu ruchu kamery, jak i od naturalnego doświadczenia wzrokowego.

Podobny charakter mają fotokinetyczne eksperymenty Attili Csörgő. Praca *Orange Space (Amsterdam I)* (2003–2005) powstała dzięki samodzielnie skonstruowanej przez artystkę kamerze, która dokonywała fotograficznego zapisu otaczającej przestrzeni na trójwymiarowej powierzchni sferycznej. Rezultatem jest zdjęcie przypominające spiralnie obraną skórkę pomarańczy, ukazujące niecodzienny obraz rejestrowanej „okiem” kamery rzeczywistości. Wykonane przez Csörgő zdjęcia prezentowane są na wystawie w dwóch wariantach: rozwinięte na płasko pod szkłem jak tradycyjna dwuwymiarowa fotografia, a także nałożone na kulę, tworzące niejako jej powierzchnię, i umieszczone w pobliżu tych pierwszych, wiszących na ścianie. O ile Waśko wykonywał swój eksperyment *Od 0 do 180* ruchem aparatu w jednej płaszczyźnie: góra-dół, lewo-prawo, o tyle „oko” specjalistycznej kamery Csörgő dokonywało rejestracji ruchem okrężnym, a właściwie spiralnym, tworząc fotokinetyczną wizualizację przestrzeni obserwowanej jednocześnie od lewej strony do prawej oraz od dołu do góry.

Malarstwo wobec Rodcenki

Konstruktywizm jako radykalny nurt awangardy ostatecznie odszedł od malarstwa, niemniej stanowi źródło inspiracji dla współczesnych malarzy. Płótno *Śmierć partyzanta* (2005) Zbigniewa Rogalskiego to jeden z serii sześciu obrazów przedstawiających widok rejestrowany okiem umierającego człowieka. Ostatnie spojrzenie partyzanta obejmuje wierzchołki liściastych drzew układające się koncentrycznie na tle nieba. Obraz ten rozjaśnia się czy może zachodzi mgłą, stanowiąc próbę oddania momentu śmierci. Ujęcie od dołu, z pozycji w leżeniu na plecach, nawiązuje wyraźnie do eksperymentów rosyjskich konstruktywistów z kamerą (Wiertow) i aparatem fotograficznym (Aleksander

Rodczenko), wykonywanych w latach 20. i 30. Jako pierwsi w tak zaawansowany sposób eksperymentowali oni z fotografowaniem i filmowaniem z różnych perspektyw: od dołu, od góry i pod rozmaitymi kątami, starając się oddać w ten sposób prawdę o rzeczywistości. Wizja ostatniego spojrzenia partyzanta na obrazie Rogalskiego przywołuje ponadto słynne zdjęcia Rodczenki wykonane w parku Puszkina w 1927 roku, ukazujące z pozycji leżącej wierzchołki sosen. W tym zestawieniu natura ludzkiego oka (przekazana za pośrednictwem malarstwa) skonfrontowana zostaje z mechanicznym okiem aparatu fotograficznego, pozwalając nam dostrzec, w jaki sposób konstruktywistyczne eksperymenty z kompozycją kadru znajdują kontynuację w pracach współczesnego malarstwa.

Dzieła wspomnianego Rodczenki stały się też inspirującym motywem dla **Pawła Książka**. Na wybranych czterech obrazach z cyklu *Konstrukcje przestrzenne Rodczenki* z 2010 roku artysta odwołał się do tzw. „trzeciej serii konstrukcji przestrzennych” rosyjskiego artysty, wykonanej w latach 1920–1921. Rodczenko, proponując odrzucenie malarstwa na rzecz konstrukcji przestrzennych, postulował ideę budowania nowego świata. Bazę jego modułowych prac, wykonywanych z identycznych klocków drewna, Książek przekłada na impresje malarskie. Przedstawia te same kształty, ale wykonane ze współczesnych prostych materiałów modułowych, takich jak zapalniczki, noże czy puste opakowania po płytach CD. I podczas gdy Rodczenko postrzegał swoje prace w funkcjonalnych, choć utopijnych wymiarach przebudowy świata, Książek nadał swoim przedmiotom status nieużyteczności, braku praktycznego zastosowania, wyzyskując też ich destrukcyjny, czy raczej antykonstrukcyjny charakter.

Wobec estetyki konstruktywizmu

Praca **Anny Molskiej** pt. *$W=F \times s$ (Praca/Work) i/and $P=W:t$ (Moc/Power)* z 2008 roku to dwukanałowa projekcja wideo, której tytuł zawiera wzory fizyczne służące do obliczania pracy i mocy. Na pierwszym ekranie piłki tenisowe na korcie do squasha uderzają o ściany z niewiadomą siłą, ilustrując tytułową „moc”. Na drugim ekranie grupa robotników konstruuje dużą metalową strukturę o kształcie przypominającym romb, uosabiając „pracę”. Podczas komunistycznych festiwali sportu robotniczego, zwanych spartakiadami, monumentalne wieże i piramidy złożone z wysportowanych ciał (fotografowane m.in. przez Rodczenkę) symbolizowały triumf i potęgę porewolucyjnej zbiorowości. W wideo Molskiej robotnicy budują swoją skromną „piramidę” tylko po to, by wspiąć się na trzy kondygnacje rusztowania, podkreślając w ten parodystyczny sposób utopijność idei konstruktywizmu.

Communostalgie (2004) **Piotra Wyrzykowskiego** to z kolei instalacja audiowizualna zbudowana z lightboxów, inspirowana twórczością poetycką Majakowskiego oraz estetyką sztuki propagandowej radzieckich konstruktywistów w duchu Rodczenki. Ukazuje ona cykl „uruchomionych i udźwiękowionych” plakatów konstruktywistycznych, tzw. wideoplatatów, które mogłyby powstać w latach 20., gdyby ówczesni artyści

dysponowali dzisiejszymi technologiami. Sam Rodczenko tak pisał o idei sztuki plakatu propagandowego:

„My pierwsi robiliśmy radzieckie plakaty, hasła, dekorowaliśmy domy. (...) My lewicowi artyści zaczęliśmy organizować radziecki przemysł artystyczny. (...) Byliśmy wynalazcami i pragnęliśmy przekształcać świat. Nie przeżuwaliliśmy natury na naszych płótnach”²⁷.

W instalacji Wyrzykowskiego estetyka radzieckiej propagandy lat 20. została dostosowana do nowych czasów, stąd bohaterami jego plakatów są młodzi tancerze breakdance i rolkarze, którzy wspólnie z akrobatami tworzą słynne ludzkie piramidy i recytują wiersze Majakowskiego. Zdjęcia do pracy zostały wykonane w Kijowie na terenie wystawy osiągnięć gospodarki komunistycznej oraz w jednej z plenerowych siłowni ulokowanych w przestrzeni miejskiej. Podczas gdy konstruktywistyczne plakaty z lat 20. ukazywały wysportowanych robotników, uczestników spartakiad oraz realizowały propagandę idei „nowego człowieka”, w *Communostalgie* obserwujemy postkomunistyczne pokolenie, które w odpowiedniej stylizacji niewiele różni się od młodzieży z pierwszych lat porewolucyjnej Rosji. Typowy dla Wiertowa i Rodczenki sposób kadrowania, a także filmowane zachowania młodych ludzi wykazują wiele wspólnych cech z obrazem minionej epoki.

Zdobywcy słońca

Wieża Babel (1992) **Zbigniewa Gostomskiego** to rysunek węglem i temperą ukazujący syntezę dwóch budowli: La Tour Magne – ośmiobocznej wieży obserwacyjnej znajdującej się we francuskim mieście Nîmes, wzniesionej za czasów Cesarstwa Rzymskiego, oraz Wieży III Międzynarodówki Tatlina. Jej forma przypomina też w pewnym sensie wieżę Einsteina w Poczdamie (1922) – obserwatorium astronomiczne zaprojektowane przez Ericha Mendelsohna. Wszystkie te trzy budowle w kontekście mitycznej wieży Babel wykazują pewne związki z utopijną ideą konstruowania budowli sięgających gwiazd czy z ideą „zdobycia słońca”. Projekt *Pomnika III Międzynarodówki* (1919–1920) funkcjonował też jako najpełniejszy wyraz estetyki konstruktywistycznej. Jego monumentalna konstrukcja (w założeniu 400 m wysokości) nawiązywała jednocześnie do epoki maszyn, wieży Eiffla, jak i wieży Babel. Miał zostać wzniesiony w celu propagandy światowej rewolucji proletariackiej, łączyć ludzi różnych nacji i języków. Projekt nie został jednak nigdy zrealizowany, przekonując znów o utopijności konstruktywistycznych projektów.

Zdobywcy słońca (2012) **Anny Baumgart** to projekt mock-dokumentu, do którego artystka zaprosiła historyka polskiego i rosyjskiego konstruktywizmu prof. Andrzeja Turowskiego. Integralną częścią projektu była napisana przez niego specjalnie z tej okazji książka pt. *Parowóz dziejów*, a sam tytuł filmu – *Zdobywcy słońca* – nawiązywał do słynnej futurystycznej opery pt. *Zwycięstwo nad słońcem*, wystawionej w Rosji w 1913 roku. Triumf nad słońcem równał się zwycięstwu nad naturą i naturalnym porządkiem,

a także zapowiadała późniejsze lata anarchii i radykalnych rewolucji. Namalowana przez Kazimierza Malewicza kurtyna do opery, przedstawiająca dwa kwadraty, uznawana była również powszechnie za początek suprematyzmu i prefigurację czarnego kwadratu – nowego odczuwania bezprzedmiotowego świata.

Zdobywcy słońca Baumgart przedstawia historię rosyjskiego pociągu agitacyjno-propagandowego (agitprop), który w latach 20. miał dotrzeć z Moskwy do Berlina wraz z dziełami konstrukttywizmu. Niemcy miały być w końcu drugim po Rosji krajem komunistycznym, ale stłumienie powstania Spartakusa (1919) oraz silne rządy lat Republiki Weimarskiej uniemożliwiły tam zwycięstwo komunizmu. W porewolucyjnej Rosji pociągi agitprop docierały do najdalszych nawet zakątków kraju. Organizowano w nich wystawy, a także dyskutowano o kształcie, jaki przyjąć ma nowa sztuka. W *Zdobywcach słońca* Baumgart pociąg relacji Moskwa – Berlin ostatecznie zakończył bieg w Koluszkach koło Łodzi – mieście, w którym tworzyli liderzy polskiej awangardy: Władysław Strzemiński i Katarzyna Kobro.

Osią wydarzeń prezentowanych w mock-dokumentacie jest artystyczne śledztwo dotyczące historii pociągu. Fakty prezentowane przez Turowskiego mieszają się z artystyczną fikcją, pozwalając na refleksję na temat sposobów opowiadania i kreowania historii przez uznane osobowości. Ostatecznie film ukazuje wyraźne niepowodzenie konstruktivistycznej utopii, która miała odwrócić naturalny porządek rzeczywistości i zrealizować plan przebudowy świata według porewolucyjnych wartości.

Konstrukcje filmowe

Marlena Kudlicka prezentuje na wystawie cztery konstrukcje wykonane w 2012 roku w ramach projektu *made of iron and celluloid*. Ich tytuły pochodzą z terminologii filmowej: **wide angle** (szeroki kąt); **focus** (ostrość); **close up** (zbliżenie); **film roll** (taśma filmowa). Umieszczone w jednej przestrzeni prace stają się czymś na kształt „konstrukcji filmowych” zbudowanych jednocześnie „z żelaza i celuloide”. Od drugiej połowy XIX wieku, tzn. od czasu rewolucji przemysłowej oraz kulturalnej rewolucji spowodowanej wynalezieniem kina, obiekty wykorzystujące oba te materiały współkształtowały prawdziwy obraz nowoczesności. Zaawansowane konstrukcje inżynierskie i architektoniczne z żelaza i stali (statki, pociągi, mosty) oraz rosnąca produkcja taśmy filmowej z celuloide, umożliwiającą rozwój kinematografii (estetyka ruchomych obrazów), radykalnie zmieniły ustalony wcześniej obraz świata. Jednak przedstawienie celuloidowej taśmy filmowej, wykonane przez Kudlicką z metalu, wskazuje na nieprzystosowalność jednego materiału do pełnienia funkcji drugiego. Rezultatem jednoczesnego zastosowania metalu i przezroczystych elementów są geometryczne obiekty, które przypominają wczesne prace konstruktivistów radzieckich. W kontekście białostockiej wystawy nabierają wobec tego nowych znaczeń. Obiekty te ukazują czytelną syntezę awangardowych eksperymentów, które w metaforyczny sposób spajają dziedzictwo Wiertowa i konstrukttywizmu pod postacią „konstrukcji filmowych”.

Przypisy

1. Na potrzeby wystawy i niniejszego tekstu przyjęto pisownię „kino-oko”. Niemniej w różnych pismach i dziełach Wiertowa pojawiają się też warianty: „Kino-Oko” oraz „kinooko” – które zostały zachowane w cytatach i tytułach (przyp. red.)
2. Dz. Wiertow, *O znaczeniu kinematografii fabularnej*, [w:] Dz. Wiertow, *Człowiek z kamerą. Wybór Pism*, red. M. Garncarek, Kraków 1976, s. 38.
3. Y. Tsivian, *Lines of Resistance: Dziga Vertov and the Twenties*, Pordenone 2004, s. 23
4. E.A. Papazian, *Literacy or Legibility: The Trace of Subjectivity in Soviet Socialist Realism*, [w:] *The Oxford Handbook of Propaganda Studies*, red. J. Auerbach, R. Castronovo, Oxford 2013, s. 75.
5. Dz. Wiertow, *Narodziny „Kinooka”*, [w:] Dz. Wiertow, *Człowiek z kamerą...*, s. 43.
6. Dz. Wiertow, *Kinocy. Przewrót. Z wezwania na początku 1922 roku*, [w:] Ibidem, s. 29.
7. Dz. Wiertow, *Od „Kinooka” do „Radiooka”. Z elementarza kinoków*, [w:], Ibidem, s. 76.
8. Cyt za: J. Hicks, *Dziga Vertov: Defining Documentary Film*, London 2007, s. 126.
9. O szerszych relacjach Wiertowa z Chaplinem zob. P. Strożek, *Obrazy propagandy i utopie rewolucji. Wiertow – Chaplin – Kentridge*, [w:] *Potęga awangardy. Katalog wystawy, koncepcja* M. Czubińska, red. K. Stefaniak, Kraków 2017, s. 58–68.
10. Por. L. Manovich, *Język nowych mediów*, Warszawa 2006, s. 31–49.
11. L. Manovich, *Siedem lub nawet osiem rzeczy, których możemy się nauczyć od Dzigi Wiertowa, by uczynić nowe media bardziej interesującymi*, http://video.wrocenter.pl/media/pdf/widok_01_video_wrocenter_PL.pdf (dostęp: 8.10.2017).
12. A. Rodczenko, *Przestroga*, [w:] *Między sztuką a komuną: teksty awangardy rosyjskiej 1910–1932*, wybór i oprac. A. Turowski, Kraków 1998, s. 400.
13. Dz. Wiertow, *Kinocy. Przewrót...*, s. 32.
14. Dz. Wiertow, *Symfonia Donbasu...*, s. 256.
15. M. Kuźmich, *Warsztat Formy Filmowej*, [w:] *Workshop of the Film Form / Warsztat Formy Filmowej*, red. M. Kuźmich, Ł. Ronduda, Warszawa-Berlin 2017, s. 256–259.
16. Ł. Ronduda, *Warsztat Formy Filmowej. Realizacje filmowe z lat 1970–1977. Część 1. Józef Robakowski*, http://artpapier.com/pliki/archiwum_sierpień_04/recfilm/warsztaty%20formy.html (dostęp: 8.10.2017).
17. Dz. Wiertow, *Od Kinooka do Radiooka...*, s. 76.
18. P. Kwiek, *Dokumenty obiektywne o człowieku*, [w:] *Warsztat*, Łódź 1974, b.s.
19. Por. 1, 2, 3... *Avant-Gardes. Film / Art between Experiment and Archive*, red. Ł. Ronduda, F. Zeyfang, Berlin 2007, s. 125.
20. G. Deleuze, *Kino. 1. Obraz-ruch. 2. Obraz-czas*, Gdańsk 2008, s. 93.
21. Por. M. McLuhan, *Zrozumieć media – przedłużenia człowieka*, Warszawa 2004.
22. J. Robakowski, *Zapisy Mechaniczno-Biologiczne*, [w:] *Warsztat Formy Filmowej 1970–1977*, red. W. Kluszczyński, Warszawa 2000, s. 80.
23. Zob. I. Kopania, *Zbiór otwarty. Prace z Kolekcji II Galerii Arsenał w Białymstoku i Podlaskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych*, Białystok 2012, s. 128–129.
24. R. Kluszczyński, Zbigniew Rybczyński – nowe obszary widzenia, http://filolog.uni.lodz.pl/vhosts/media/images/teksty/Zbigniew_Rybczyski__nowe_obszary_widzenia_.pdf (dostęp: 8.10.2017).
25. Dz. Wiertow, *Kinocy. Przewrót...*, s. 28.
26. R. Kluszczyński, *Obrazy na wolności: studia z historii sztuki medialnych*, Warszawa 1998, s. 90.
27. A. Rodczenko, *Rabota o Majakowskom*, rękopis, zbiory prywatne, [w:] A. Turowski, *Wielka utopia awangardy: artystyczne i społeczne utopie w sztuce rosyjskiej 1910–1930*, Warszawa 1990, s. 49.

Anna Baumgart 49

Kuba Bąkowski 38

Kazimierz Bendkowski 32

Wojciech Bruszewski 41

Attila Csörgő 43

Aleksandra Czerniawska 28

Zbigniew Gostomski 48

Grupa Budapeszt 27

Krzysztof Kieślowski 30

Tomasz Konart 35

Paweł Książek 45

Marlena Kudlicka 50

Paweł Kwiek 33

Norman Leto 39

Jolanta Marcolla 29

Anna Molska 46

Joanna Rajkowska 26

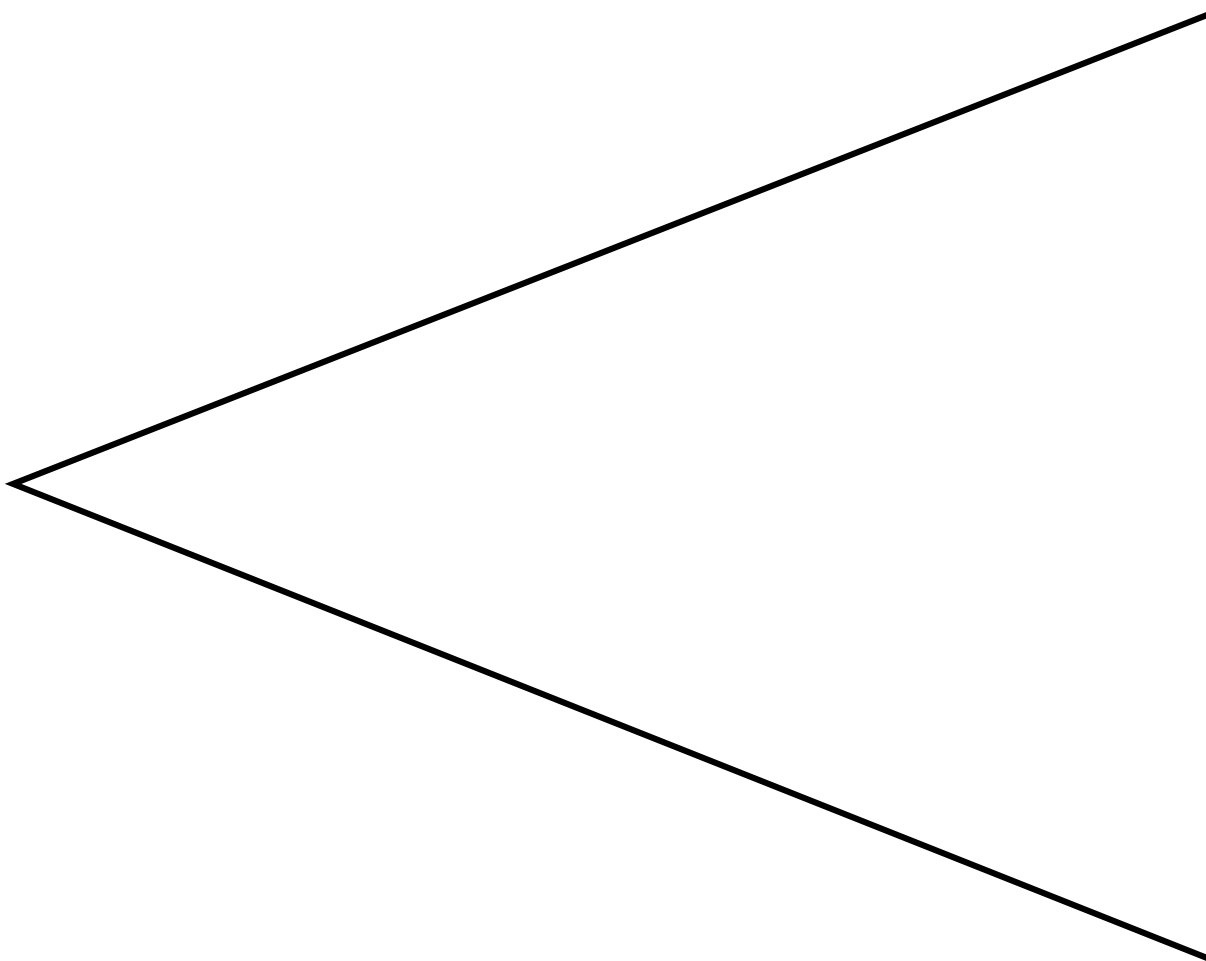
Józef Robakowski 31 · 36

Zbigniew Rogalski 44

Zbigniew Rybczyński 40

Ryszard Waśko 34 · 42

Piotr Wyrzykowski 37 · 47



wersja A
mniejsze nasycenie

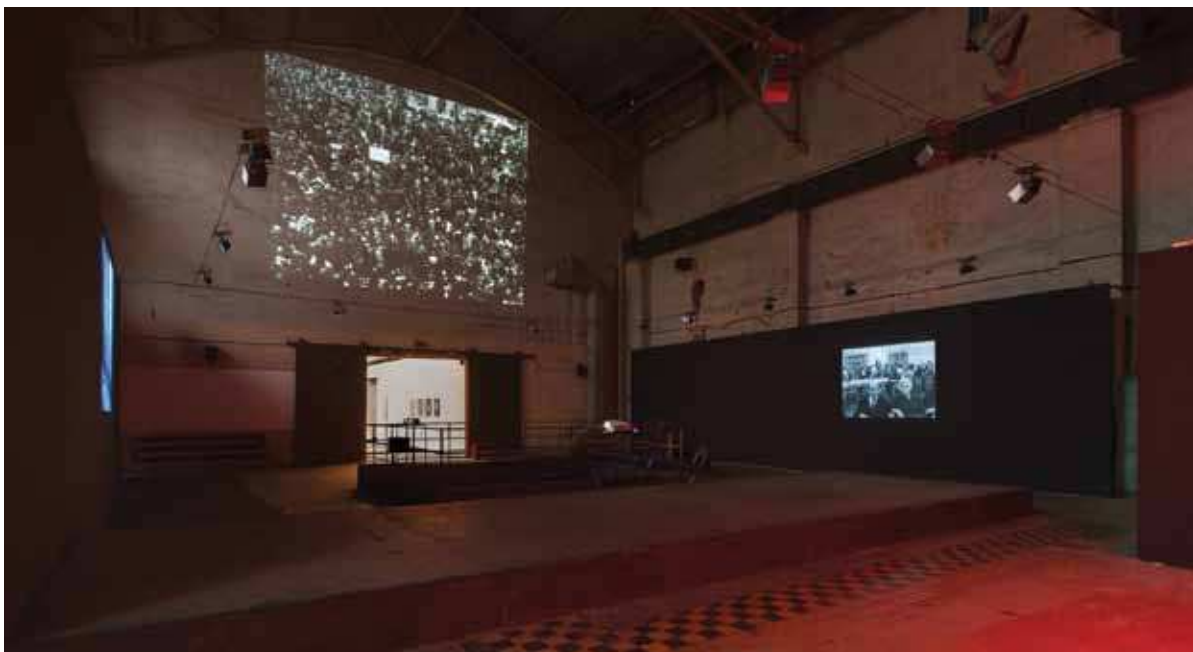


Kino-oko. Wokół Wiertowa i konstruktywizmu

widok ogólny wystawy

Galeria Arsenał elektrownia, Białystok, 2017

wersja A
ekran i kąt



Kino-Eye. Around Vertov and Constructivism
exhibition view
Arsenal Gallery power station, Białystok, 2017



Joanna Rajkowska

Kino-Dziga

obiekt (neon) | object (neon light), 62 × 100 cm, 2017

Uprzejmie proszę | I kindly ask

obiekt (neon) | object (neon light), 20 × 200 cm, 2017



PERCENTAGE OF ENTHUSIASTIC MECHANICAL SOUNDS
IN TOTALITY OF ALL SOUNDS IN INDUSTRIAL
TOWNSOVER 10.000 INHABITANTS
IN DONBAS REGION (1931)

0,85



SPECIAL MACHINES COMPUTE THE ENTHUSIASM OF
DONBAS WORKERS, CONVERTING THEM INTO FIGURES

Grupa Budapeszt

Entuzjizm | Enthusiasm

projekt audiowizualny | audio-visual project, 12'30", 2016



Aleksandra Czerniawska

Kobieta z kamerą | Woman with a movie camera

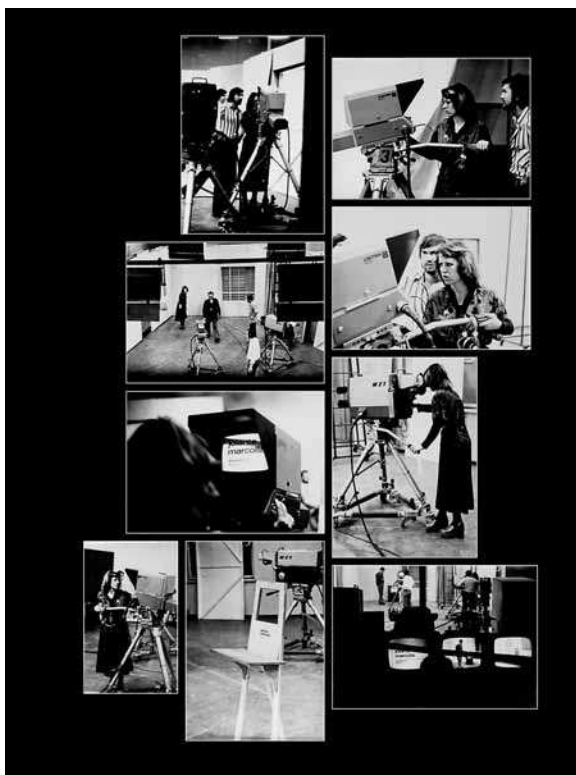
kolaż filmowy na podstawie *Człowieka z kamerą* Dz. Wiertowa oraz materiałów własnych | film collage based on *Man with a Movie Camera* by Dz. Vertov and artist's own materials, 5'39", 2017

zdjęcia do materiałów własnych: Natalia Dołgowska; konsultacje dotyczące postprodukcji: Piotr Welk | cinematographer of artist's

own materials: Natalia Dołgowska; post-production consultation: Piotr Welk

Agnieszka 1, kolaż filmowy na podstawie *Człowieka z marmuru* A. Wajdy | film collage based on *Man of Marble* by A. Wajda 33'18", 2017

Agnieszka 2, kolaż filmowy na podstawie *Człowieka z żelaza* A. Wajdy, film collage based on *Man of Iron* by A. Wajda, 23'27", 2017



Jolanta Marcolla

Ostrość widzenia | Visual Acuity

fotografia analogowa | analog photograph, 2 × (9 × 14 cm), 1973

Dokumentacja sytuacyjna ze studia | Documentation from film studio

9 fotografii analogowych na kartonie | 9 analog photographs on
cardboard, 50 × 70 cm, 1975



Krzysztof Kieślowski

Z miasta Łodzi | *From the City of Lodz*

film, 17'21", 1968–1969

dzięki uprzejmości FilMOTEKI Narodowej | courtesy of FilMOTEKA
Narodowa



Józef Robakowski

Rynek | Market

film 35 mm, 4'20', 1970



Kazimierz Bendkowski

Centrum | Centre

film 35 mm, 5'20", 1973



14 IV 73.
Przygotowanie zespołu:/studenci PWSFTWiF ,
UW,plastyczka,znajomi,mój ojciec/ - podanie
informacji o sytuacji Niechcic,dyskusja -
spotkanie w atelier filmowym,które sami
urządzili.Wspólna kolacja.Realizacje po-
mysłów zespołu powstałych pod kątem wyjez-
du do Niechcic.



Paweł Kwiek

Niechcice

film 35 mm, 5'01", 1971-1973

dzięki uprzejmości Fundacji Arton w Warszawie | courtesy of
Fundacja Arton, Warsaw



Ryszard Waśko

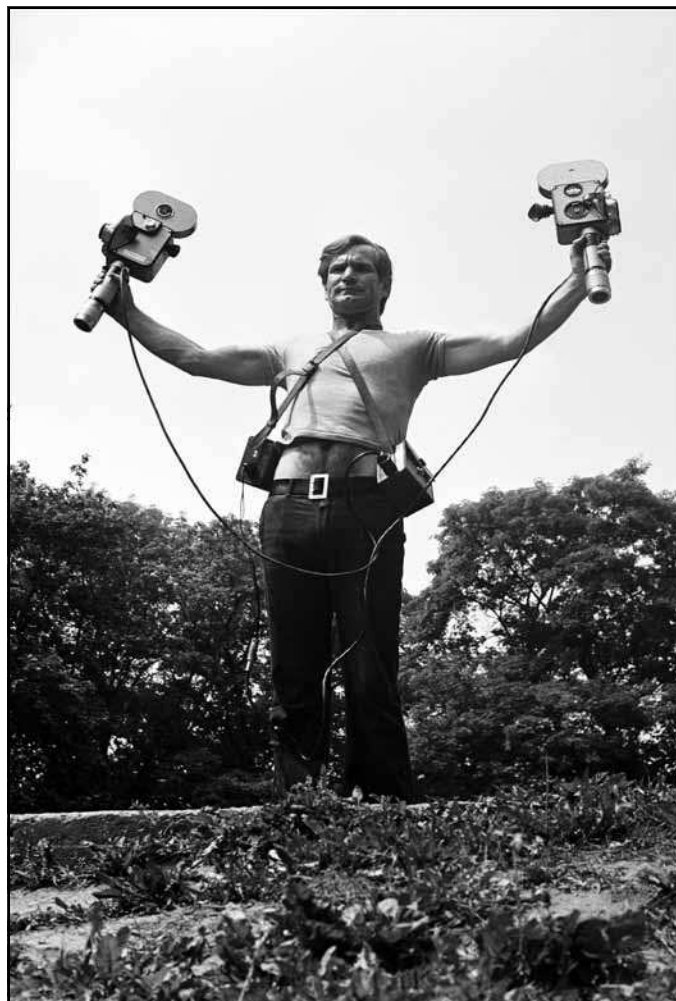
Podróż Wacława Antczaka do kiosku przy ulicy Głównej
Mr. Antczak's Trip

film 35 mm, 4'32", 1973

dzięki uprzejmości | courtesy of ŻAK | BRANICKA, Berlin



Tomasz Konart
Film i pamięć | Film and Memory
film 35 mm, 15'14", 1978



Józef Robakowski

Ćwiczenia na dwie ręce | Exercises for Two Hands

plakat | poster, 2 × film 16 mm, 8', 1976



El Lissitzky

Biegacz w mieście | Runner in the City

kolaż fotograficzny, odbitka żelatynowo-srebrna | photo collage,
gelatin silver print, 13,1 x 12,8 cm, ca. 1926

kolekcja | collection of Metropolitan Museum of Art, New York



Piotr Wyrzykowski

Runner, film, SVHS, 6'01", 1993

Runner – performance, wideodokumentacja performansu
wykonanego w Bremie | video documentation of the
performance shown in Brema, 4'51", 1993



WERSJA A
Y C



Kuba Bąkowski

Elektrowóz Halb-null | Electric Locomotive Halb-null

instalacja site-specific (zmodyfikowany model lokomotywy-elektrowozu w skali H0, inne elementy systemu Piko H0, miniaturowe kamery bezprzewodowe i przewodowe, odbiorniki wi-fi, monitory wideo, konstrukcja stalowa) | site-specific installation (modified model of electric locomotive in H0 scale, other items of Piko H0 system, mini wireless and wire video cameras, wi-fi receivers, video monitors, steel structure), 2017





Norman Leto

Buttes Monteaux 3

animacja 3D | 3D animation, 27'37", 2009

Kolekcja II Galerii Arsenal | *Collection II of the Arsenal Gallery, Białystok*



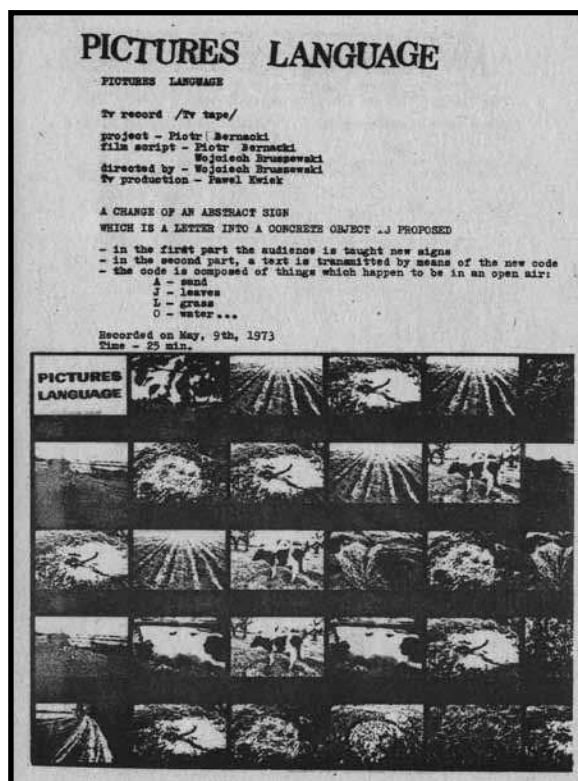
Zbigniew Rybczyński

Take Five

film 35 mm, 3'36", 1972

dzięki uprzejmości Szkoły Filmowej w Łodzi

courtesy of Lodz Film School



Wojciech Bruszewski

Język obrazowy | Picture Language

skan, video zaginione | scan, lost video, 1972

dzięki uprzejmości Małgorzaty Kamińskiej-Bruszewskiej

courtesy of Małgorzata Kamińska-Bruszevska



Ryszard Waśko

Wypadek (zapis policyjny)

The Accident (a police record)

odbitka srebrowa | silver gelatin print, 64 × 97 cm, 1971

Od 0 do 180 | 0° – 180°

odbitka srebrowa | silver gelatin print, 30 × 171 cm, 1971

Od 0 do 180 | 0° – 180°

odbitka srebrowa | silver gelatin print, 177 × 28 cm, 1971

Od 0 do 180 | 0° – 180°

odbitka srebrowa | silver gelatin print, cm, 28 × 177 cm, 1971

dzięki uprzejmości dzięki uprzejmości | courtesy of ŻAK | BRANICKA,
Berlin



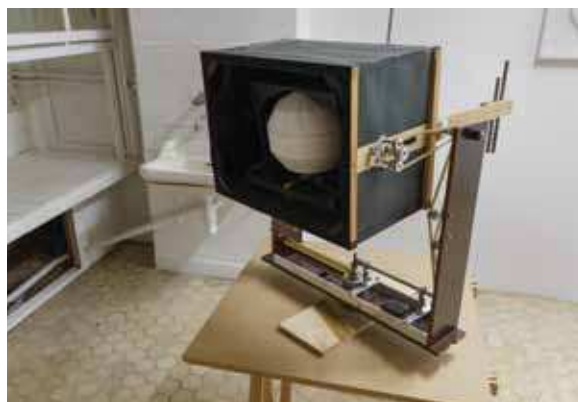


Attila Csörgő

Orange Space (Amsterdam I)

kamera, instalacja, fotografie czarno-białe | camera, installation,
black-and-white photographs, 2003–2005

dzięki uprzejmości | courtesy of Galerija Gregor Podnar, Berlin





Zbigniew Rogalski

Śmierć partyzanta | *Death of Partisan*

olej na płótnie | oil on canvas, 130 × 180 cm, 2005

kolekcja Muzeum Sztuki w Łodzi

collection of Muzeum Sztuki in Łódź



Paweł Książek

No. 3 (Konstrukcja przestrzenna Rodchenki, No. 31)

No. 3 (Rodchenko's Spatial Construction No. 31)

olej na płótnie | oil on canvas, 60 × 50 cm, 2010

No. 10 (Konstrukcja przestrzenna Rodchenki, No. 28)

No. 10 (Rodchenko's Spatial Construction No. 28)

olej na płótnie | oil on canvas, 60 × 50 cm, 2011

No. 5 (Konstrukcja przestrzenna Rodchenki, No. 25)

No. 5 (Rodchenko's Spatial Construction No. 25)

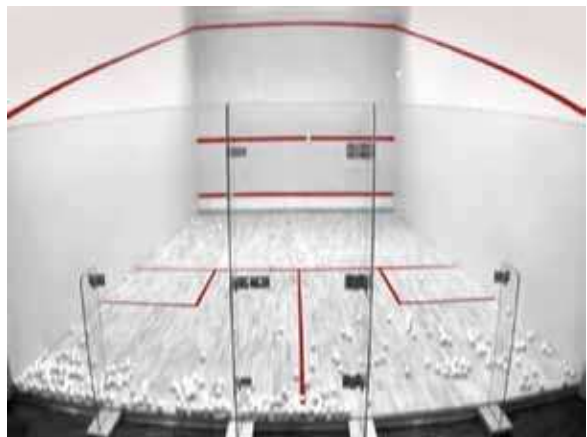
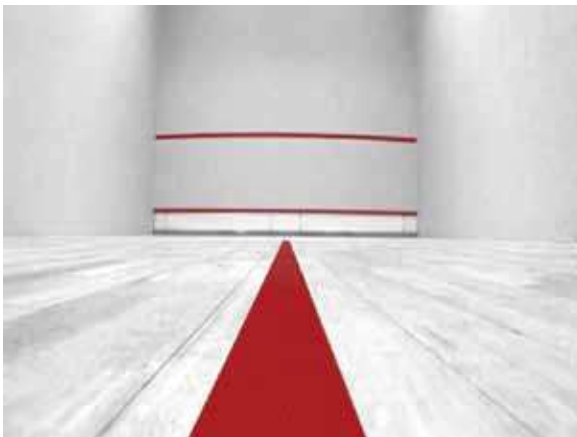
olej na płótnie | oil on canvas, 60 × 50 cm, 2010

No. 6 (Konstrukcja przestrzenna Rodchenki, No. 31)

No. 6 (Rodchenko's Spatial Construction No. 31)

olej na płótnie | oil on canvas, 60 × 50 cm, 2010

dzięki uprzejmości | courtesy of ŻAK | BRANICKA, Berlin

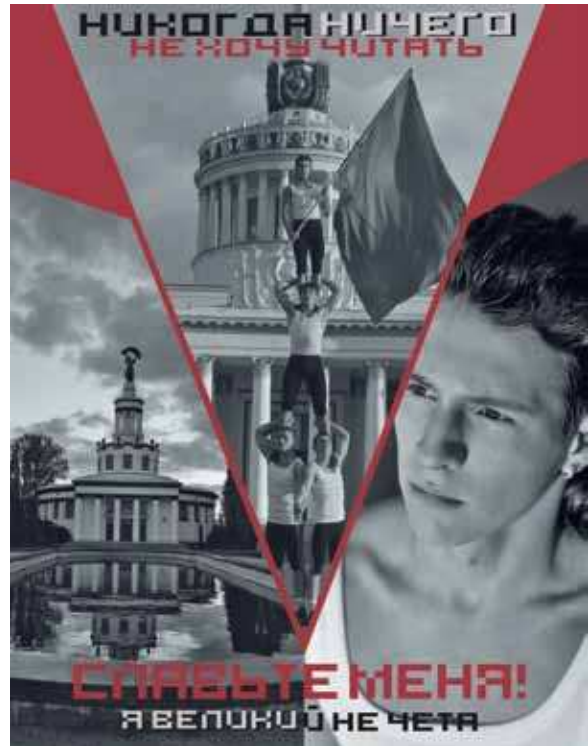
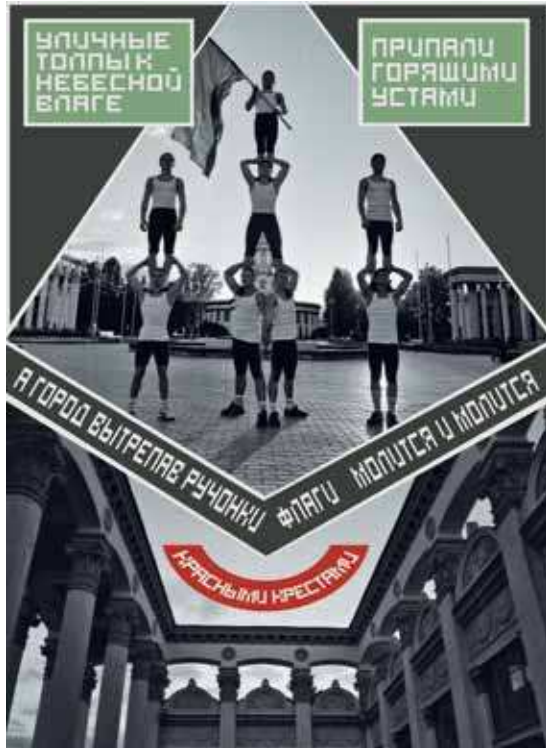


Anna Molska

$W=F \times s$ (Praca / Work) i / and $P=W:t$ (Moc / Power)

instalacja dwukanałowa | two-channel installation, 2 x film,
8'33", 2008

dzięki uprzejmości Fundacji Galerii Foksal w Warszawie
courtesy of Fundacja Galerii Foksal in Warsaw



Piotr Wyrzykowski

Communostalgie

instalacja video, monitory LCD, kasetony, dźwięk | video-installation,
LCD monitors, lightboxes, sound, 300 × 250 cm, 2004

kolekcja Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie
collection of the Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castle in
Warsaw





Zbigniew Gostomski

Wieża Babel | Tower of Babel

papier, węgiel, tempera | paper, charcoal, tempera, 100 × 70 cm, 1992

kolekcja Muzeum Sztuki w Łodzi

collection of Muzeum Sztuki in Łódź



Anna Baumgart

Zdobywcy słońca | Sun conquerors

film, 30', 2012

dzięki uprzejmości Galerii Labirynt w Lublinie

courtesy of Galeria Labirynt, Lublin





Marlena Kudlicka

made of iron and celluloid. focus

stal malowana, szkło | painted steel, glass, 155 × 88 × 50 cm, 2012

made of iron and celluloid. close up

stal malowana, szkło | painted steel, glass, 26 × 24 × 17 cm, 2012

made of iron and celluloid. wide angle

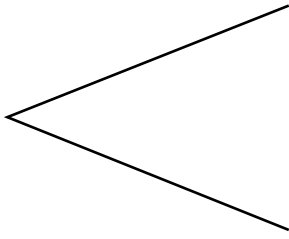
stal malowana, szkło | painted steel, glass, 222 × 180 × 140 cm, 2012

made of iron and celluloid. film roll

stal malowana | painted steel, 103 × 93 × 6 cm, 2012

© Marlena Kudlicka

dzięki uprzejmości | courtesy of ŻAK | BRANICKA, Berlin



Kino-Eye. Around Vertov and Constructivism

The year of the Avant-garde – The year of Revolution – Dziga Vertov

In November 1917, exactly one hundred years ago, the first group exhibition of the Polish Avant-garde took place in Krakow. The group called themselves the Polish Expressionist (from 1919 onwards, Formists), in order to manifest the similarity of their artistic practices to the international trend for Expressionism. The same month saw a revolution in Russia that led to the beginning of Bolshevik rule. The October Revolution destroyed the previous order and as a consequence of radical socio-political changes, progressive Russian artists began to seek influence on how the new art of the first Communist state would be shaped. They called themselves Constructivists and craved to construct a new, better world following the triumphant revolution. They decided to leave behind their artistic ateliers and move away from traditional painting and sculpture in order to become closer to the proletariat. Photography, photomontage, new stage techniques, new architecture, art in public space, posters, and films, became the new language of social transformation propaganda and an expression of a strong faith in the logic of radical change.

Soon, Constructivism began to revolutionise the Polish Avant-garde, whose representatives moved away from Expressionism and began to engage in the creation of an international front of new art, fascinated with the 'construction' of rules for the new world, as well as the changing perceptions of reality leading to an exploration of all aspects of 'new seeing.' At the time, the main hub for Russian Constructivists were the LEF circles (*Levyi Front Iskusstv* – Left Front of the Arts), formed by artists working across a number of genres including: Vladimir Tatlin creating sculptures and counter-reliefs, the authors of numerous spatial structures and experiments in photography and graphic arts, such as Alexander Rodchenko and El Lissitzky, the poetical revolutionary poet Vladimir Mayakovsky, as well as Dziga Vertov – the creator of new documentary and propaganda cinema. The latter holds a special place as the most radical reformer of cinematography. Vertov's Constructivism manifested itself in a search for new ways to visualise and document the everyday life in post-revolutionary Russia. He saw himself as the 'constructor' of a new, universal cinematic language created through the use of a movie camera. In realising his postulates he attempted to create a filmic equivalent of Esperanto, a new visual language. Moving away from feature film ideals, he strived to free cinema from acting and pre-prepared scripts, which in the sphere of artistic renewal meant releasing cinema from the reigns of theatre and literature. He proposed the 'kino-eye' concept, which involved an exploration of the potential of images

recorded by the movie camera.¹ It was the first attempt to create a film without actors, directors and set or costume designers. Vertov sought to create a truly revolutionary cinema based on a montage of various scenes shot without any prior suppositions. As a consequence of linking the kino-eye experiment with film montage practices, Vertov described the resultant film work in two words: 'the montage "I see!"'²

Kino-eye

The year 1917 had a great influence on Vertov, leading to a change in his existing life goals. Vertov did not fight during WWI; in 1917 he was still studying law in Moscow, and later psycho-neurology in Petrograd (currently, St. Petersburg). Soon enough, he abandoned his studies and by the spring of 1918 he started work at the Moscow Cinema Committee, becoming a correspondent for *Kino-Week*, and a few years later, the *Kino-Pravda* journals. From the beginning, he was most interested in artistic production, which he already practiced as a youth while living in his native Białystok.

Vertov (David Abelevich Kaufman, later Denis Arkadievich Kaufman) was born in Białystok in 1896. His parents were both librarians; he had two brothers, Mikhail and Boris, who also became cinematographers. He spent his childhood in Białystok. At the age of 10, he began to write his first poems and science fiction novels. At 16, he enrolled in the local music school where he studied until 1915. In his autobiographies he later stressed that this very school shaped him into a future artist.³ In 1915, the Kaufmans moved to Moscow, where Vertov settled for good. The daily life of Moscow became the subject of his best-known movies: *Kino-Eye* (1924), *Man with a Movie Camera* (1929) and *Three Songs About Lenin* (1934), which also used footage from the further parts of the Ukraine. *Enthusiasm: The Symphony of Donbas* (1931), Vertov's first sound film, was made in the Donbas region of the Ukraine. Portraying and documenting life in post-revolutionary Russia, Vertov juxtaposed the relations between the centre (Moscow) and the periphery (Eastern Ukraine and Central Asia), in order to show a homogeneous, common optimism characterising the changes taking place throughout the entire Soviet Union.

And so, *Man with a Movie Camera* captured the dynamics of urban life – crowds of people in the streets, passing trams, work in factories and official departments, the activity of people in sporting grounds and parks, speeding trains. Throughout the entire run of the film the camera is in motion; at one point, freed from the power of the film's cinematographer it even begins to lead its own life, performing its famous mechanical dance.

Vladimir Lenin considered film as the most important of all the art forms.⁴ Cinema had a much greater influence on the masses than literature and painting. It allowed the propaganda content to be transmitted in a clear, easier way; its mechanical images

formed part of the paradigm of the aesthetics of progress and the Machine Age. In many ways, Vertov tried to portray the importance of revolutionary transformations, the enthusiasm of victorious proletariat, the significance of electrification of cities and the dynamism of modern, urban life. The kino-eye experiment was to turn the movie camera into a new, better than human, mechanical, all-seeing eye:

'Kino-eye is understood as "that which the eye doesn't see,"
as the microscope and telescope of time,
as the negative of time,
as the possibility of seeing without limits and distances,
as the remote control of movie cameras,
as tele-eye,
as X-ray eye,
as "life caught unawares."'⁵

Man with a Movie Camera (1929) or *Enthusiasm* (1931) hypnotized the viewer with a variety of images and the dynamics of rapidly changing montages that prohibited longer moments of reflection. The formal treatments employed by Vertov and his explorations of various possibilities of using the camera proved a real breakthrough in thinking about moving images. Vertov was convinced that the film camera had an extraordinary power that allowed disclosing the truth about the world in ways unattainable for the physiological sense of sight. Thus, the kino-eye, the mechanical eye of the movie camera, reflected the utopian faith in the unlimited possibilities for cognizance and the montage – in the unlimited possibilities of creation. In his manifestos, Vertov proclaimed:

'I am kino-eye. I am a mechanical eye. I, a machine, show you the world as only I can see it. Now and forever, I free myself from human immobility, I am in constant motion, I draw near, then away from objects, I crawl under, I climb onto them. (...)
Now I, a camera, fling myself along their resultant, manoeuvring in the chaos of movement, recording movement, starting with movements composed of the most complex combinations. (...)
My path leads to the creation of a fresh perception of the world. (...)
Kino-eye – the montage "I see!"'⁶

'Kino-eye makes use of every possible means in montage: comparing and linking all points in the universe in any temporal order, breaking, when necessary, all the laws and conventions of film construction.'⁷

This was the programme of *kinoks*,⁸ who, together with Vertov, strived to open new horizons for the visual arts and bring humanity closer to a tangible knowledge of the universal truth about the world, through the seeing machine, and more precisely – through the all-seeing camera. The kino-eye was, after all, an eye outside of human body that moved

freely, could find itself anywhere and in any given place could register that, which was unavailable to the human eye. The last sequence of *Man with a Movie Camera* is an image of a human eye. Thus, Vertov finally identified his own gaze with that of the machine.

Vertov's Influence

Vertov's experiments had an impact on the work of Sergei Eisenstein, Lev Kuleshov, Vsevolod Pudovkin and many other 1920s Russian cinematographers. The musical element of his films fascinated Charlie Chaplin, who met with Vertov at the premiere of *Enthusiasm*, on 17 November 1931. Later, he wrote a short note, saying: 'Never had I known that these mechanical sounds could be arranged to sound so beautiful. I regard it as one of the most exhilarating symphonies I have heard.'⁹ As it transpires, meeting Vertov turned out to have had quite an impact on Chaplin's last pre-war film, *Modern Times*.¹⁰

Vertov's ideas, which revolutionised the perceptions of cinema and cinematography, influenced not only the 1920s and 1930s filmmakers, but also the 1960s French *cinéma vérité* and Richard Leacock's *The Living Camera*. Even now, they continue to influence the experiments of contemporary visual artists working in various media: from moving image art, video art and DJ art, to multi-channel art installations. Contemporary artists including Richard Serra, Peter Kubelka, Paul Miller a.k.a. DJ Spooky, and William Kentridge are inspired by Vertov's films. In his recent exhibition *The Power of the Avant-Garde* (BOZAR / Centre for Fine Arts, Brussels, National Museum in Krakow), Kentridge admitted that he considers Vertov as his true master.

Beside contemporary artists, new media scholars also recognise Vertov's work and theories as opening new horizons through the use of new technologies. One of the prominent multimedia technology theoreticians, Lev Manovich, saw Vertov as the most 'digital' auteur in cinema's history, and considered his *Man with a Movie Camera* a true digital art piece, containing databases characteristic of contemporary new media. Manovich stressed this in his seminal book, *The Language of New Media*,¹¹ but also in one of the lectures he gave in Wrocław:

'What used to be a [Vertov's] radical aesthetic vision became a standard computer technology, the way of working for millions of people. (...) We use universal visual language of a interface, we use windows, so you know, which go on, which can be traced back to his superimpositions, and we use the electronic mobile eye of virtual camera. (...) The art of a database, the language of effects, the aesthetics of loops and non-realistic use of compositing, these are all the things we can learn from Dziga Vertov. Thank you.'¹²

Vertov's kino-eye and montage, the above-mentioned famous 'the montage "I see!"' opened up new challenges for visual culture. In turn, other Russian Constructivists, operating in media other than cinema, strived equally to revolutionise art and took on

the new role of an artist – an eulogist of socio-political changes in the Machine Age. An important artist, who experimented with photographic techniques close to Vertov's interests, was Alexander Rodchenko. In his famous text, *Warning* (*Novyi LEF*, 1928, No. 11), he stressed:

'The revolution in photography consists in the fact that the specific quality of a photographed fact must have a strong, unexpected influence, so that it can not only compete with painting, but also show everyone a new, perfect way of explaining the phenomena in science, technology and the life of modern man.'¹³

And so, new photography and new art, creating ideas for a 'new seeing' together with the kino-eye, were to help understand the truth about the world.

The work of Vertov, Rodchenko, Tatlin, Lissitzky and other Constructivists was characterized by an unwavering belief that they could actually change the world through the means and tools available to them – the media, machines, and technologies. They were convinced that 'constructing' new worlds may help explore what has so far been unexplored, may help learn 'the truth.' And for good reason – their radical projects turned out to be a major breakthrough for 20th century culture, a phenomenon that is commented upon – over and over again – by contemporary artists, philosophers, and theorists of contemporary culture alike.

The idea behind the exhibition

The Year of the Avant-Garde in Poland and the centenary of the October Revolution are a great occasion to problematize the legacy and influence of Vertov and Russian Constructivists' ideas in the context of Polish contemporary art. After all, Vertov's ideas revolutionised not only cinematography, but also led to new experiments within the field of visual arts. The exhibition *Kino-Eye. Around Vertov and Constructivism* is hosted by the Arsenal Gallery in Białystok, Vertov's hometown, where he spent his childhood and received artistic education.

Currently, the town hosts a memorial plaque dedicated to the artists, as well as a sculpture by Aleksandra Czerniawska, depicting the giant eye from *Man with a Movie Camera* – marking Vertov's association with the town, although it seems this fact is still not commonly known or sufficiently recognised. To date, no survey exhibition has problematized Vertov's legacy in relation to Polish visual arts.

Aleksandra Czerniawska

Kinooko (Kinoeye), object in public space of Białystok city, 2010

realised in cooperation with Arsenal Gallery, with financial support of Białystok Municipality

photo: Aleksandra Czerniawska



Kino-Eye. Around Vertov and Constructivism is not, however, dedicated to the life and art of Vertov – we will not see a full retrospective of his films, his publications, original photographs, documents, or manuscripts here. The presentation has a different aim – to show the way in which Vertov's revolutionary ideas are reflected in the practices of contemporary artists. The exhibition takes Vertov's cinematographic work and kino-eye idea, as well as the work of the LEF circle – Rodchenko, Tatlin, El Lissitzky – as a starting point for the presentation of works proving that Russian Constructivism is still well received and relevant in the field of Polish contemporary art. (The exhibition also includes work by the Hungarian artist Attila Csörgő, who worked in Białystok and Warsaw over the past few years.)

Thus, the exhibition refers to Vertov's personality mainly in the sphere of his ideology, juxtaposing work by contemporary artists that although very different, still share the same perspective on exploring new meanings of the Avant-garde revolt. The exhibition, therefore, poses the following questions: what remains of the Constructivist film aesthetics of the 1920s in contemporary culture? How do contemporary Polish artists assimilate and transform (consciously or not) the revolutionary ideas of Vertov and the Constructivist Avant-garde in general? What do we owe to Vertov, Constructivists and their exciting discoveries? To what extent did Vertov change our attitude towards visual arts and the moving image?

Works shown in the exhibition include, besides film and video art, sculptures, multimedia installations, neon lights, photographs, collages, and paintings created over the past few decades. They all demonstrate that the Constructivist spirit can be found in very diverse artistic disciplines and at the exhibition they form an intriguing sequence of meanings: **camera-seeing-machine-body-mind-history-new media**. Some of the works explicitly reference Vertov and his particular films, others reference the aesthetics of other famous works by Russian Constructivists: posters, paintings, and constructions by Rodchenko, Tatlin's Tower or the photographic experiments of El Lissitzky, others yet refer to Russian propaganda of the time.

The exhibition offers a wide and varied selection of artworks: from pieces created in the late 1960s to new ones made especially for this show. What is interesting, while Vertov's ideas were not popular in Russia until the collapse of the Soviet Union, Polish artists experimenting with film saw him as their master as early as in the 1970s. Then, he became an unquestionable source of inspiration for artists **associated with the Lodz Film School**. This is why a large part of the exhibition focuses on experiments of Workshop of the Film Form (WFF, Warsztat Formy Filmowej), which operated **at the School** between 1970–1977 and included **artists presented at the exhibition**: Kazimierz Bendkowski, Wojciech Bruszewski, Józef Robakowski, Zbigniew Rybczyński, Tomasz Konart, Paweł Kwiek, and Ryszard Waśko. Their practices were concerned with representing and creating the world with the use of the camera; the construction of time and space in film; the psychology and physiology of visual perception; the relationship

between photographic and filmic medium and the camera with the perceived reality. Works from the 1980s and the 1990s, as well as the 2000s, are also exhibited and include site-specific pieces by Joanna Rajkowska, Aleksandra Czerniawska and Kuba Bąkowski, created especially for this show.

As a whole, the exhibition aims to present the various problems first explored by Vertov and the Russian Constructivists. The selected artworks reference their ideas consciously, but to some extent unwittingly, convincing us of the exceptional significance of the Avant-garde revolt for contemporary art and visual culture. On the other hand, the works by Polish artists, created in another time, place and with other techniques than the experiments carried out in the 1920s and 1930s in Soviet Russia, highlight the meaning and importance of the latter that, in many cases, were significantly ahead of their time, ahead of their epoch. Instead of chronologically, the exhibition at Arsenal Gallery is organised around questions and problems arising from Vertov and Constructivists' work reflected in the selected artworks.

Artworks presented in the exhibition

Vertov's cinema: *Man with a Movie Camera* and *Enthusiasm*

Objects *Kino-Dziga* and *I kindly ask* by Joanna Rajkowska, as well as the audio-visual project *Enthusiasm* by Grupa Budapeszt, are works that directly reference particular films, theories, and experiments by Vertov. The first one is a neon light recreating one of the draft 'storyboards' for the film *Man with a Movie Camera*. Despite considering film as an art form without a script, Vertov sometimes created pictorial scripts to serve as guidelines when making a movie. The partial 'storyboard' for *Man with a Movie Camera* depicted a silhouette of a camera with a much smaller figure of the eponymous cameraman standing atop. The difference in scale made the man seem overwhelmed by the sheer size of the machine. Rajkowska recreated this image, which has become a characteristic sign for *Man with a Movie Camera*, in the form of a neon light. It was recently displayed in one of St. Petersburg's cinemas.

It is worth noting that since 2011, Rajkowska has been working on a public space art project, importantly relating to Vertov, for Białystok. Entitled *Kino-Dziga*, it proposed a small municipal cinema that would show, in the spirit of Vertov's ideas, non-feature films and engaged, 'art of authentic living' cinema. The exhibited neon is a remnant of that unfinished project. Juxtaposed with another neon that reads: 'Uprzejmie proszę pójść w życie' ('I kindly ask [you] to go into life') – a quote from one of Vertov's manifestos – it reminds us of a need to take on – often utopian – challenges rooted in Avant-garde ideas. After all, Vertov stressed, that:

'Kino-eye plunges into the seeming chaos of life to find in life itself the response to assigned

theme. To find the resultant force amongst the million phenomena related to the given theme. To edit; to wrest, through the camera, whatever is most typical, most useful, from life; to organize the film pieces wrested from life into a meaningful rhythmic visual order, a meaningful visual phrase, an essence of "I see."¹⁴

Enthusiasm by Grupa Budapeszt (Igor Krenz, Michał Libera, Daniel Muzyczuk) takes its title from the first sound film made by Vertov in 1931 with the use of microphones designed to record in the field and outside of the film studio. Grupa Budapeszt decided to deconstruct the film in line with Vertov's ideas, using new media technologies unavailable in Vertov's time. It is worth noting that according to Manovich, Vertov's work was in itself an announcement of digital culture and new media's future arrival. As their starting point, Grupa Budapeszt takes the last line from *Enthusiasm's* script, in which Vertov postulates a mathematical idea for summing up the phenomenon of 'enthusiasm': 'And special machines compute the enthusiasm of the Donbas workers, converting it into figures.'¹⁵ Since this utopian idea was never realised by Vertov, Grupa Budapeszt began an investigation into the analytical, a priori character of enthusiastic relations in any given population. Statistical data from images, movements, and sounds relating to enthusiasm were collated and transposed onto a 3D-printed cuboid. The piece is therefore an attempt to answer the important question: where has the enthusiasm gone? At the same time it tries in an interesting way to adapt Vertov's ideas to the art of our time and the technology that Vertov had no access to.

Female kino-eye

In Vertov's *Man with a Movie Camera*, the cinematographer is a man – because of this, the camera is a mechanical mediation of the 'male eye,' seeing the world from a male perspective. Interestingly, the 1929 poster created by Vladimir and Georgii Stenberg, shows the mechanical eye of the camera together with a tripod conjoined with a female body – a fragment of female face and legs, dancing: a hybrid of a human, female body and that of a mechanical camera seeing through male eyes. It is also worth noting that the film itself contains an image of a dancing camera, moving subtly, living its own life free from human reign.

The new work by Aleksandra Czerniawska, *Woman With A Movie Camera*, refers to the cultural aspects of depicting the female kino-eye, 'a woman with a movie camera,' asking: what cultural representations of female filmmakers are there? Of course everyone knows the iconic photographs of Leni Riefenstahl posing for the camera, although because of her involvement with the Nazi propaganda she hardly seems a positive example of a female cinematographer. Another example is Agnieszka in Andrzej Wajda's *Man of Marble* (1977), thriving in the typically male role of a camera operator. In her film collages, **Agnieszka 1&2**, Czerniawska recalls the latter in order to juxtapose her image with a mockumentary portrayal of a female cinematographer working in Vertov's

time. In the mockumentary, Czerniawska expands upon an episodic character from Vertov's original: the woman, whose awakening we see in *Man with a Movie Camera*, all the while paying attention to the cultural aspects of the 'female gaze.'

Jolanta Marcolla, one of the first Polish female video artists, also considers the female kino-eye. An exhibited excerpt from her photo album entitled *Wideo* (Video) shows Marcolla as a camera operator in a Łódź television studio. In her work, Marcolla often tested the perception and reactions of her viewers – at the time, an uncommon practice among female artists in Poland. Marcolla's projects, similarly to artists from Workshop of the Film Form, focused on the specificity and possibilities of manipulating the photographic medium and exploring the potential of audio-visual arts. Her photographs entitled *Visual Acuity* (1973) show an experimental take on the relationship between photography as a medium and the photographer. The photographs portray two photographers – Marcolla and a man, or rather his reflection. It is the latter who manipulates the focus of the lens, revealing the arranged situation of two people photographing one another.

A view from the city

In his films, Vertov depicted the magic of modern urban environment. To a great extent, he was a chronicler of urban life, as evidenced in his best-known film, *Man with a Movie Camera*. **Krzysztof Kieślowski's *From the City of Lodz* (1969)** fits this context very well. Made during his time at the Lodz Film School, the documentary takes inspiration from Vertov's ideas, although it does not reflect them literally. Through the 'camera eye,' it records the everyday life of Łódź with its factories, streets, courtyards of residential houses. It shows the image of collective work, collective gymnastics, silhouettes of the diverse city residents: workers, textile workers, street artists, young people, and children. There is time for hard work, but also for rest, exercise, relaxation, and thought. It is a documentary impression of a city assembled in one image with many contrasts, in which the optimism of efficient work – the optimism of the new Łódź – is juxtaposed with the images of an old, neglected, ruined city. *From the City of Lodz* was created at a time of great excitement and interest of Lodz Film School's students in the achievements of the Russian Avant-garde documentary filmmakers. It is an example of a symbolic opening to ideas in Vertov's spirit that were soon to inspire other students. Kieślowski's documentary was completed a year before one of the most important, experimental Polish artistic collectives exploring the abilities of audio-visual arts – the Workshop of the Film Form (WFF) – was formed at the Lodz Film School. While *From the City of Lodz* can be seen as a poetic documentary about the city of weavers, the artists from the WFF aimed at purging all literary and theatrical elements from film. In this aspect, they were more clearly inspired by Vertov, as well as the Polish Constructivist artists, especially in the context of Łódź – the city of the Avant-garde, the home of one of the oldest Avant-garde art collections in the world.¹⁶

Łódź was also the protagonist of many artistic projects created by the WFF. It appears, among others, in the film *Market* (1970) by **Józef Robakowski** – the artist's first work as part of the WFF. In collaboration with Tadeusz Junak and Ryszard Meissner, Robakowski employed the technique of condensing real-time through the mechanical means of the film medium. As a result, the shot showing a part of the Red Market in Łódź from a nearby roof has been condensed from several hours to five minutes. The view is obscured, darkened through the accumulation of characters – a new image of the world achieved by the manipulation of film camera emerges. Vertov used the same technique in the final minutes of *Man with a Movie Camera* – while standing on a roof he filmed a view of a busy street and condensed it from five minutes to one. In both cases, the camera manipulates our vision and 'observes' the world spontaneously, from above, creating it anew in the form of a film recording. The world on the screen is only a product of technology, and more precisely – the particular speed of film moving through the projector or the camera.¹⁷ *Market* is also a film that perfectly fits into the postulates of Vertov, who proclaimed:

'Kino-eye means the conquest of time (...).

Kino-eye is the possibility of seeing life processes in any temporal order or at any speed inaccessible to the human eye.'¹⁸

Centre, the 1973 film by **Kazimierz Bendkowski**, depicts the dynamics of urban life in night-time Warsaw. As can be seen at the start and end of the film in a shot of a roundabout in the centre of Warsaw (today known as Dmowski Roundabout), the view of the city was visually quite poor at the time. In order to enhance the visual layer of the film, the artist used more than twenty different film techniques and optical transducers – mainly holographic diffraction gratings made at his request at the Central Optics Laboratory using ruby, argon, and He-Ne lasers on high-resolution glass plates. In addition to the use of transducers, Bendkowski, like Vertov, has repeatedly exposed the image, slowing down and accelerating motion for extraordinary visual effects. Sound, enhancing the movement of images, is also an important element of the film.

Cinema and the role of director

Vertov was the first to proclaim, already in the 1920s, the creation of new cinema without the domineering role of the director. Similarly, for Polish artists working with the WFF, the most important element was not the plot, but rather the resulting film and its intrinsic structural values. In his 1976 text, *Dokument obiektywny o człowieku* (An Objective Documentary about a Man), **Paweł Kwiek** discussed the problematic role of the director-operator in the process of making a documentary film, stressing that:

'A documentary film's aim is to provide the truth about man. (...) So far, however, it has not been possible to prevent the distortion of the truth, which results from (the subjectivity of the creator) influencing the final shape of the message.'¹⁹

Consequently, Kwiek believed that all decisions made by the filmmaker should be taken upon by the person or the group who are the film's subject. Kwiek implemented this method in making his film *Niechcice* (1971–1973) [named after a small rural village where it was shot, trans.], realising his vision for an open form cinema showing a social dimension of the kino-eye. Kwiek gave the camera to young people who collaborated to make their own film about themselves. The artist supported the group, while giving them the freedom to shoot this experimental documentary. This process of this socio-artistic action was more important than the end result in itself.²⁰ The camera served to record various images and stories not according to the director's, but the group's guidelines, moving closer to deliver an objectiveness of the message.

Ryszard Waśko's *Mr. Antczak's Trip* (1973) is undoubtedly a radical experiment in questioning the role of director as the creator of a film plot. The artist presents an attempt to create a film, in which both the role of director and the conscious participation of the cinematographer are eliminated. Waśko registers the character of a famous untrained actor from Łódź, Waław Antczak, and later attaches a camera to his back to prevent the 'cinematographer' from recording the image. The camera is separated from the eye of the operator and begins to lead its own life, recording the action regardless of human intentions or any existing guidelines or assumptions. In this case, neither the director nor the operator is in charge of the filming. In this way, Waśko challenges the connection between the human eye and the camera's eye. He draws attention to the work of the camera as an autonomous tool creating a new image of the world. Ultimately, the mechanical and electronic media work independently of our mind, and the resulting image of the world does not have to be identical with our own imagination.

Camera – machine – mind / camera – machine – body

Vertov was the first to signalize the problematic relationships between reality and its audio-visual or visual representation, and between the human eye and mind, and the eye of the camera. According to Gilles Deleuze, Vertov's kino-eye, is 'the eye of matter, the eye in matter, not subject to time, which has 'conquered' time, which reaches the 'negative of time,' and which knows no other whole than the material universe and its extension.'²¹

***Film and Memory* (1978)** by **Tomasz Konart**, in which the artist attempts to transcend the material world and record memory with the help of a camera, is interesting in this aspect. The work consists of three parts separated by two shots, which in the first part are shown simultaneously on a split screen; in the second – in successive sequences; in the third – in overlapping sequences. The first is the original recording, and the second is an attempt at replicating it. The artist wants to recreate everything that happened during the first recording: the movement of camera, the changes in framing, perspective, speed, tempo, and (in the first part) the behaviour of children that affected the course

of action. This work shows how imperfect our memory is and how factors independent of the cinematographer can prevent a precise repetition.

The relationship between the camera and the mind was in fact as problematic as that between the camera and the body. Vertov's films explored these significant and complicated relationships between the body and the machine, the eye and the camera, the human observer and a 'seeing' equipment recording visuals. In Polish contemporary art, it was **Józef Robakowski** who gave a radical form to Vertov's experiments. In his 'biomechanical exercises' he devised various ways to test his body through the use of media equipment – namely cameras that he used as – literally – extensions of his own body. After all, according to the new media theorist, Marshall McLuhan, 'all media are extensions of some human faculty – psychic or physical.'²²

In his *Exercises for Two Hands* (1976), Robakowski dynamically swings the two cameras as if they were his limbs. Separated from the biological eye of the cinematographer and thrust into motion, they record reality in a way unattainable to our visual perception. The operator has no power over the recording of film. In this way, Robakowski brings the idea of kino-eye to the extreme where the image is shaped only by the dynamics of rotating cameras. In his 1977 *Biological-mechanical records*, he emphasizes clearly:

'(...) SEPARATING THE CAMERA FROM THE EYE brings a possibility for a film or photographic recording of a state of expression completely uncontrolled by the faculty of vision. (...) I find the possibility to compare the two extremely different qualities – the MECHANICAL and the BIOLOGICAL extremely interesting.'²³

The artist's later work, *The Mechanical Cameraman* (2001), also corresponds well with these attempts at understanding the mechanical perceptions of reality.

The question of bodily transformations *vis a vis* the technological culture and the relationship of the body and the camera are being raised in **Piotr Wyrzykowski's** 1993 film, *Runner*. A camera attached to a man's body registers his run. An especially designed tripod activated by his muscular force allows the image to be recorded in one and the same frame. In this way the runner, conjoined with the camera, became a hybrid construct, a techno-body whose performative actions were transmitted in parallel with the registered image. His run was recorded over 24 hours in different places and at different times, all in the same frame; afterwards the film was compressed down to a few minutes. The film perfectly conveys Vertov's ideas, while the figure of a runner in an urban space is reminiscent of the 'dynamic' 1926 photograph by El Lissitzky, *Runner in the City*. It depicted a figure of a runner against an urban background, a techno-body in an electromechanical space.

Camera – machine

In *Electric Locomotive Halb-null* by Kuba Bąkowski, miniature rail models, modified and equipped with wireless cameras, take on the role of cinematographer. For the duration of the exhibition, they travel through Arsenal Gallery spaces inaccessible to the public. This is a site-specific work adapted for the needs of this exhibition. The artist switches on the installation, setting the trains in motion, but does not control the signal generated by the moving cameras. Travelling just below the ceiling, the mini-trains broadcast live video that can be viewed on screens mounted throughout the gallery. This allows the viewer to see what is inaccessible to the biological eye, to overcome the limits of biological vision. In this aspect, Bąkowski's work clearly refers to Vertov's ideas, while the use of trains brings to mind the famous sequences from *Man with a Movie Camera*, made up of shots of a speeding train filmed from different angles, as well as images shot from the speeding locomotive itself.

In his *Buttes Montaux 3* from 2010, Norman Leto presents a vision of a walk through an artificially created world. Together with the eye of a virtual 'digital camera' we pass through a labyrinthine, unknown building. This seeing 'computer eye' opens up unknown alternate worlds, where elements of the known reality interfere with the order of a computer imaginarium.²⁴ Vertov's camera, which, as Manovich wrote, was a pioneering invention antecedent to digital and multimedia culture, gains a new, digital incarnation in Leto's work.

Montage: creating a new man, creating a new language

The 'montage "I see"' was the overarching theme of Vertov's manifestos. He put a lot of work into practising montage, which he considered a powerful tool for creation of a new, unknown world. The film *Take Five* (1972) by Zbigniew Rybczyński, which was his diploma work and one of his first films made at the Lodz Film School, is an impressive musical cinematographic etude, in which the artist, in a Vertov-like manner, exploits the creative potential of montage. In one of his texts on Rybczyński's work, Ryszard Kluszczyński emphasized that the 'overlapping silhouettes and fragments of faces resemble (in their most profound essence) the sometime dreams of Dziga Vertov.'²⁵ After all, Vertov wrote in his manifesto that through the kino-eye and montage he was able to create a world better than the one created by God:

'I am kino-eye, I create a man more perfect than Adam (...). From one person I take the hands, the strongest and most dexterous; from another I take the legs, the swiftest and most shapely; from a third, the most beautiful and expressive head – and through montage I create a new, perfect man.'²⁶

Both Vertov and Rybczyński strived to create a cinematic world independent of reality perceived by human vision. In *Take Five*, the Polish artist tested the camera's viewing

angles, the movement inside and outside the frame, different types of montage and synchronization of image and sound. The two dancing figures in *Take Five* multiply themselves in a similar manner to that of dancers shown in *Man with a Movie Camera*. Rybczyński himself was inspired by Russian Avant-garde cinema, not only by Vertov, but also by other creators, as evidenced in his groundbreaking film *Stairs*, utilising parts of Eisenstein's *Battleship Potemkin*.

Vertov's 'montage "I see"' was part of the idea to create a new man, but can also be seen as an attempt to create an entirely new language – a language of montaged images. In the foreword to his *Man with a Movie Camera*, Vertov prophesied the creation of a universal, transnational cinematic language, free from communicational barriers brought on by different languages and cultures. *Pictures Language* (1972) by **Wojciech Bruszewski**, co-created together with Piotr Biernacki, in a way addresses this issue by attempting to translate abstract linguistic symbols into particular images. Each letter of the alphabet was associated with an image, for example: A corresponded to the image of sand, B – a stone, C – a road, etc. In this way, Bruszewski proposed a new, visual alphabet that replaced letters with particular film shots. Through the montage of given letters and corresponding images, a code was generated; a montage of various images created a new language, a statement consisting of given visual codes. It was the first Polish production on videotape, created with the use of an outside broadcast van and four cameras. However, the piece did not survive in this form.

Photo-kinetic visualisation of space

Vertov's kino-eye, a development of the photographic eye idea, had a significant impact not only on film, but also on photographic experiments, including photo-kinetic recordings of space. A great example of this is the work of **Ryszard Waśko**, who repeatedly deconstructed the medium of photography, while taking advantage of film's qualities. According to Kluszczyński, it was the parameters of film, time and motion that disrupt and transform the photographic order of Waśko's work.²⁷ One such piece using the cinematic convention is *The Accident (a police record)* (1971). It shows a series of photographs, arranged in a sequence, that register the details of a car accident with the 'eye' of the camera. Once pieced together, the story is reconstructed, seen from multiple angles and developing in a non-linear, multi-dimensional way. In his *0° – 180°* (1971) series, **Waśko** presented an analytical approach to space, examining it through the movement of photographic camera. Each photograph combines a series of individual shots registering a shifting point of view, in a way that reflected the movement of a man's head (and his eye), initially directed towards ground level and gradually moving towards the sky, as well as from the left to the right. The outcome of the experiment is what we can see thanks to Waśko's presence, mediated through the camera's presence. The photographic record of an image sequence appears different from both the recording of camera movement and the natural visual experience.

Photo-kinetic experiments of **Attila Csörgő** are of similar character. ***Orange Space (Amsterdam I)*** (2003–2005) was created with the use of a self-constructed camera that recorded surrounding space on a three-dimensional, spherical surface. The result is a photograph resembling a spiral-shaped orange peel, showing an unusual view of space registered by the 'eye' of the camera. In the exhibition, the photographs are shown in two variants: laid out flat below a glass surface as a traditional two-dimensional photograph, and, placed nearby, mounted on a sphere, in a way creating its surface. While in his experiment $0^{\circ} - 180^{\circ}$, Waśko moved the camera in one plane: from the bottom to the top, from the left to the right, the 'eye' of Csörgő's camera recorded images in a circular motion, or rather a spiral motion, creating a photo-kinetic visualization of space observed simultaneously from the left to the right and from the bottom to the top.

Painting face to face with Rodchenko

As a radical current of the Avant-garde, Constructivism eventually departed from painting. However, it remains a source of inspiration for contemporary painters. ***Death of Partisan*** (2005) by **Zbigniew Rogalski** is one of a series of six paintings depicting the view registered by the eyes of a dying man. The partisan's last view is of tree trunks forming a concentric circle against the background of the sky. This image seems to be brightening, or perhaps growing foggier, in an attempt to capture the moment of death. A view from the bottom, from a position of lying on one's back, clearly refers to the experiments of Russian Constructivists with film (Vertov) and photographic cameras (Rodchenko) performed in the 1920s and 1930s. Vertov and Rodchenko were the first to experiment with different perspectives: from below, from high up, and at various angles, in an attempt to convey the truth about reality. The vision of partisan's last gaze resembles Rodchenko famous photographs taken in Pushkin Park in 1927 that show peaks of pine trees photographed by Rodchenko while lying on the ground. In this work, the nature of the human eye (transmitted through painting) is confronted with the mechanical eye of the camera, allowing us to see how contemporary painting is a kind of continuation of Constructivist's experiments with the composition of the frame.

Works by Rodchenko have also inspired **Paweł Książek**. In the four paintings selected from his cycle ***Rodczenko's Spatial Constructions*** (2010), the artist refers to the Russian artist's so-called 'third series of spatial constructions', created 1920–1921. Rodchenko, proposing the rejection of painting in favour of spatial constructions, postulated the idea of building a new world. Książek transforms the basis of his modular works, built from identical blocks of wood, into painterly impressions. He depicts the same shapes, but with the use of contemporary, simple materials such as cigarette lighters, knives, or empty CD cases. While Rodchenko saw his works as part of the functional, though utopian, dimension of reconstructing the world, Książek gave his subjects the status of uselessness, a lack of practical use, exploiting their destructive – or rather anti-constructive – character.

Considering the aesthetics of Constructivism

The 2008 work by **Anna Molska**, *W=F×s (Praca/Work) i/and P=W:t (Moc/Power)* is a two-channel video projection whose title includes formulas for calculating work and power. On the first screen, tennis balls hit the walls of a squash court with unknown force, illustrating 'power.' On the second screen, a group of workers construct a large diamond-shaped metal structure, thus embodying 'work.' During the Communist rule, workers' sports festivals known as Spartakiads and monumental towers and pyramids constructed from athletic bodies (photographed, among others, by Rodchenko) were the symbols of triumph and power of the post-revolutionary collectivity. In Molska's video, the workers build their modest 'pyramid' only to climb a three-storey scaffolding, emphasizing – by means of parody – the utopian ideals of Constructivism.

Communostalgie (2004) by **Piotr Wyrzykowski** is an audio-visual installation built with light boxes inspired by Mayakovsky's poetry and the aesthetics of Russian Constructivists propaganda art in the spirit of Rodchenko. It shows a series of so-called video-posters, Constructivist posters featuring movement and sound, which could easily have been created in the 1920s – if only contemporary technology was available to artists at that time. Rodchenko wrote about the ideas of propaganda poster art:

'We were the first to make posters, write slogans and decorate squares and buildings (...) As left-wing artists we began to organise the soviet artistic industry. (...) As inventors, we desired to transform the world. In our canvasses, we didn't chew over still nature.'²⁸

In Wyrzykowski's installation, the aesthetic of 1920s Soviet propaganda was adapted for the new times. His posters depict young break-dancers and roller-skaters, forming the famous human pyramids together with acrobats and reciting poems by Mayakovsky. Photographs for the work were taken in Kyiv on the grounds of an exhibition celebrating achievements of Communist economy and in one of the outdoor gyms located in urban space. While Constructivist posters from the 1920s showed athletic workers and paratroopers fulfilling the propaganda ideal of a 'new man,' in ***Communostalgie*** we see the post-Communist generation who, if styled correctly, would hardly look different than young people from the early years of post-revolutionary Russia. A framing style typical of Vertov and Rodchenko, coupled with the behaviour of the young people depicted in the work, show many similarities to images from the previous era.

The Conquerors of the Sun

Zbigniew Gostomski's *Tower of Babel* (1992) is a charcoal and tempera drawing showing the synthesis of two buildings: La Tour Magne – an octagonal observation tower located in the French city of Nîmes, built during the Roman Empire, and Tatlin's Tower, or the Monument to the Third International. Its form is also reminiscent of Einstein's tower

in Potsdam – the astronomical observatory designed by Erich Mendelsohn (1922). In the context of the mythical Tower of Babel, all three show some connection to the utopian idea of constructing towers reaching the stars, or the idea of ‘conquering the sun.’ The project for the Monument to the Third International (1919–1920) was the most complete expression of Constructivist aesthetics. Its monumental construction – designed to reach the height of 400 metres – referenced, simultaneously, the Machine Age, the Eiffel Tower, and the Tower of Babel. It was to be raised in order to propagate the world’s proletarian revolution, bringing together people of different nationalities and languages. However, in another testament to the utopian nature of Constructivist projects, the project was never realized.

The Conquerors of the Sun (2012) by Anna Baumgart is a mockumentary project, to which the artist invited the historian of Polish and Russian Constructivism, Prof Andrzej Turowski. An integral part of the project was a book he has written especially for this occasion, *The Locomotive of History*. The title of the film – *The Conquerors of the Sun* – referred to the famous futuristic opera, *Victory over the Sun*, first shown in Russia in 1913. The triumph over the sun equalled a victory over nature and the natural order, and also announced the later years of anarchy and radical revolts. An opera curtain depicting two squares, painted by Malevich, was also widely regarded as the beginning of Suprematism and the prefiguration of the black square – a new feeling of an aimless world. *The Conquerors of the Sun* is a story of an agitprop train, which at the start of the 1920s leaves Moscow for Berlin, carrying Constructivists works of art. Germany was to become the second, after Russia, Communist country but the suppression of the Spartacist Uprising (1919) and the strong rule of the Weimar Republic have prevented the victory of communism. In post-Soviet Russia, agitprop trains reached even the farthest corners of the country. They held exhibitions and discussions about the shape of the new art. In Baumgart’s work, the train comes to a standstill in Koluszki near Łódź – the city where the leaders of the Polish Avant-garde, Katarzyna Kobro and Władysław Strzemiński, lived and worked. The plot of the film centres on the artistic investigation regarding the history of the train. Facts presented by Turowski are mixed with artistic fiction, allowing for reflection on different ways of telling stories, and ways in which recognized authorities create history. Ultimately, the film portrays the obvious failures of the Constructivist utopia that was meant to reverse the natural order and rebuild the world according to post-revolutionary values.

Cinematic constructions

Marlena Kudlicka presents four structures created in 2012 as part of her *made of iron and celluloid* project. Their titles are based on film terminology: *wide angle*, *focus*, *close up*, *film roll*. Placed in a single space, they become something in the shape of ‘cinematic constructions’ made – simultaneously – ‘of iron and celluloid.’ From the second half of the 19th century, i.e. since the Industrial Revolution and the Cultural Revolution brought

on by the invention of cinema, objects produced from both of these materials have shaped the true image of modernity. Advanced engineering and architectural designs built from iron and steel (ships, locomotives, bridges) and the production of celluloid film allowing for the development of cinematography (the aesthetic of moving images), radically altered the pre-existing image of the world. And yet, Kudlicka's depiction of the celluloid cinematographic film as made of metal points to the unsuitability of one material to fulfil the role of the other (and vice versa). The result of concurrent use of metal and transparent elements is a number of geometrical objects resembling the early works of Soviet Constructivists. In the context of the Białystok exhibition, they gain a new meaning as a clear synthesis of Avant-garde experiments that, as 'cinematic constructions,' metaphorically weld together the legacies of both Vertov and Constructivism.

Translated from Polish by Joanna Figiel

Notes

1. Although 'cine-eye' is sometimes used, most English translations from the Russian prefer 'kino-eye'.
2. Dz. Vertov, 'Kinoks: a Revolution. The Council of Three', [in:] *Kino-Eye. The writings of Dziga Vertov*, ed. A. Michelson, transl. K. O'Brien, University of California Press, Berkeley 1984, p. 18.
3. Y. Tsivian, *Lines of Resistance: Dziga Vertov and the Twenties*, Pordenone 2004, p. 23.
4. E. A. Papazian, *Literacy or Legibility: The Trace of Subjectivity in Soviet Socialist Realism*, [in:] *The Oxford Handbook of Propaganda Studies*, ed. J. Auerbach, R. Castronovo, Oxford 2013, p. 75.
5. Dz. Vertov, 'The Birth of Kino-Eye', [in:] *Kino-Eye*, p. 41.
6. Dz. Vertov, 'Kinoks: A Revolution. The Council of Three', pp. 17–18.6
7. Dz. Vertov, 'From Kino-Eye to Radio-Eye. (From the Kinoks' Primer)', [in:] *Kino-Eye*, p. 88.
8. Kinoks – 'cinema-eye men,' a neologism coined by Vertov, [see:] Dz. Vertov, 'We: Variant of a Manifesto', [in:] *Kino-Eye*, p. 5
9. Quoted in: J. Hicks, *Dziga Vertov: Defining Documentary Film*, London 2007, p. 126.
10. For more on Vertov and Chaplin, see: P. Strożek, 'Obrazy propagandy i utopie rewolucji. Wiertow – Chaplin – Kentridge' (Propaganda images and revolutionary utopias. Wiertow – Chaplin – Kentridge), [in:] *Power of the Avant-Garde. Exhibition catalogue*, idea M. Czubińska, ed. K. Stefaniak, Krakow 2017, p. 58–68.
11. See L. Manovich, 'Prologue: Vertov's Dataset', [in:] *The Language of New Media*, MIT Press, 2001, pp. xxiv–xxxvi.
12. L. Manovich, *Seven or even eight things we can learn from Dziga Vertov*, p. 74, available at: http://video.wrocenter.pl/media/pdf/WIDOK1_English_wrocenter.pl.pdf (accessed 8 October 2017).
13. A. Rodchenko (Rodchenko), *Przestroga (Warning)*, [in:] *Miedzy sztuką a komuną: teksty awangardy rosyjskiej 1910–1932* (Between Art and Communism: Russian Avant-garde writings 1910–1932), selected and edited by A. Turowski, Krakow 1998, p. 400.
14. Dz. Vertov, 'From Kino-Eye to Radio-Eye. (From the Kinoks' Primer)', p. 88.
15. Dz. Vertov, 'Symphony of the Donbas (Enthusiasm)', [in:] *Kino-Eye*, p. 296.
16. M. Kuźmicz, 'Warsztat Formy Filmowej' (Workshop of the Film Form), [in:] *Warsztat Formy Filmowej*, red. M. Kuźmicz, Ł. Ronduda, Warszawa-Berlin 2017, s. 256–259.
17. Ł. Ronduda, *Warsztat Formy Filmowej. Realizacje filmowe z lat 1970–1977. Część 1. Józef Robakowski*, available at: http://artpapier.com/pliki/archiwum_sierpień_04/recfilm/warsztaty%20formy.html (accessed 8 October 2017).
18. Dz. Vertov, 'From Kino-Eye to Radio-Eye (From the Kinoks' Primer)', p. 88.
19. P. Kwiek, 'Dokument obiektywny o człowieku' (An Objective Documentary about a Man), [in:] *Warsztat (Workshop)*, Łódź 1974, my translation.
20. Cf. 1, 2, 3... *Avant-Gardes. Film / Art between Experiment and Archive*, ed. Ł. Ronduda, F. Zeyfang, Berlin 2007, p. 125.
21. G. Deleuze, *Cinema. 1. Image-movement*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2008, p. 81.
22. Cf. M. McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, MIT Press, 1994, p. 26
23. J. Robakowski, 'Zapisy Mechaniczno-Biologiczne' (Biological-mechanical records), [in:] *Warsztat Formy Filmowej 1970–1977 (Workshop of the Film Form 1970–1977)*, ed. W. Kluszczyński, Warsaw 2000, p. 80. My translation.
24. See I. Kopania, *Zbiór otwarty. Prace z Kolekcji II Galerii Arsenal w Białymstoku i Podlaskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych / Open Set. Works from Kolekcja II of Galeria Arsenal in Białystok and Podlaskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych*, Białystok 2012, pp. 128–129.
25. R. Kluszczyński, *Zbigniew Rybczyński – nowe obszary widzenia* (Zbigniew Rybczyński – new fields of vision), available at: http://filolog.uni.lodz.pl/vhosts/media/images/teksty/Zbigniew_Rybczyski__nowe_obszary_widzenia_.pdf (accessed 8 October 2017).
26. Dz. Vertov, 'Kinoks: A Revolution. The Council of Three', p 17.
27. R. Kluszczyński, *Obrazy na wolności: studia z historii sztuki medialnych* (Images in Freedom: Studies from the History of Media Arts in Poland), Warszawa 1998, p. 90.
28. A. Rodchenko (Rodchenko), *Rabota o Majakowskom* (Work on Mayakovsky), manuscript, private collection, [in:] A. Turowski, *Wielka utopia awangardy: artystyczne i społeczne utopie w sztuce rosyjskiej 1910–1930* (The great utopia of the Avant-garde: artistic and social utopias in Russian art 1910–1930), Warsaw 1990, p. 49.

Kino-oko. Wokół Wiertowa i konstruktywizmu Kino-Eye. Around Vertov and Constructivism

Galeria Arsenal Elektownia / Arsenal Gallery Power Station, Białystok, 20.10.–30.11.2017

Artyści / Artists: Anna Baumgart, Kuba Bąkowski, Kazimierz Bendkowski, Wojciech Bruszewski, Attila Csörgő, Aleksandra Czerniawska, Zbigniew Gostomski, Grupa Budapeszt, Krzysztof Kieślowski, Tomasz Konart, Paweł Książek, Marlena **Kudlicka**, Paweł Kwiek, Norman Leto, Jolanta Marcolla, Anna Molska, Joanna Rajkowska, Józef Robakowski, Zbigniew Rogalski, Zbigniew Rybczyński, Ryszard Waśko, Piotr Wyrzykowski

Kurator / Curator: Przemysław Strożek

Współpraca ze strony Galerii Arsenal / Collaboration on the part of the Arsenal Gallery:
Agata Chinowska

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego
Partially funded from the means of the Minister of Culture and National Heritage of the Republic of Poland

**Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.**

Wystawa odbyła się w ramach obchodów stulecia awangardy w Polsce /
Exhibition was organized within the framework of celebrations of 100 Years of the Avant-garde in Poland:

100 LAT
AWANGARDY
W POLSCE

Patroni medialni / Media patrons:

S Z U M

NOTES—
—NA—6
TYGODNI

O.pl

wyborcza.pl
— BIAŁYSTOK —

TVP3
BIAŁYSTOK

Polskie
Radio
Białystok

Białystok **ONLINE**
www.BialystokOnline.pl

katalog / catalogue:

projekt graficzny / graphic design:
Balans Studio, www.balansstudio.pl

tekst / essay:
Przemysław Strożek

tłumaczenie na angielski / Polish-English translation:
Joanna Figiel

redakcja i korekta / copy-editing and proofreading:
Ewa Borowska

zdjęcia z wystawy w Galerii Arsenał / photographs
from the exhibition at the Arsenal Gallery:
Maciej Zaniewski

pozostałe reprodukcje dzięki uprzejmości artystów, o ile nie zaznaczono inaczej /
other digital images courtesy of the artists, unless otherwise stated

wyбір materiału ilustracyjnego / selection of illustrative material:
Katarzyna Kida & Katarzyna Siemieniako

druk / printed by: Koncept, Białystok
nakład / print run: 300 egz. / copies

© Copyright by Galeria Arsenał and Authors
Białystok 2017

wydawca / published by:

Galeria Arsenał, ul. A. Mickiewicza 2, 15-222 Białystok, Poland
tel. +48 857420353 | mail@galeria-arsenal.pl | galeria-arsenal.pl
Dyrektor Galerii Arsenał / Director of the Arsenal Gallery:
Monika Szewczyk

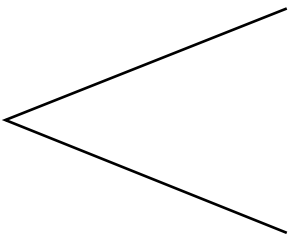
G A L E R I A
Arsenał

miejska instytucja kultury
municipal cultural institution



Białystok 2017

ISBN 978-83-89778-74-1



D
WERSJE

O

D

A

T

K

O

W

E



wersja B
ekran i AB





B

ZMNIĘSZONE NASYCENIE



Kuba Bąkowski

Elektrowóz Halb-null | Electric Locomotive Halb-null

instalacja site-specific (zmodyfikowany model lokomotywy-elektrowozu w skali H0, inne elementy systemu Piko H0, miniaturowe kamery bezprzewodowe i przewodowe, odbiorniki wi-fi, monitory wideo, konstrukcja stalowa) | site-specific installation (modified model of electric locomotive in H0 scale, other items of Piko H0 system, mini wireless and wire video cameras, wi-fi receivers, video monitors, steel structure), 2017



Aleksandra Czerniawska

Kinooko, obiekt w przestrzeni miejskiej
Białegostoku, 2010

zrealizowano we współpracy z Galerią
Arsenał, dzięki wsparciu finansowemu
Urzędu Miejskiego w Białymstoku
fot. Maciej Zaniewski

