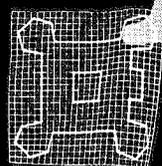


WARSZTAT FORMY FILMOWEJ 1970-1977

WARS
FOR
FILM



centrum sztuki współczesnej zamek ujazdowski
warszawa 2000

ZTAT

MY

OWEJ

isbn 83-88277-26-7

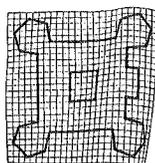
**WARSZTAT
FORMY
FILMOWEJ**

WAL

RC

FIL

**WARSZTAT
FORMY
FILMOWEJ**



centrum sztuki współczesnej zamek ujazdowski
warszawa 2000

WARSZTAT FORMY FILMOWEJ 1970 – 1977
WORKSHOP OF THE FILM FORM 1970 - 1977
16. 06 – 3. 09. 2000

Kurator/ Curator: Ryszard W. Kluszczyński
Współpraca/ Assistant curator: Urszula Śniegowska

Redakcja/ edited by: Ryszard W. Kluszczyński
Współpraca/ co-operation: Urszula Śniegowska
Przekład/ translation: Urszula Śniegowska, Ewa Kępa
Korekta tekstów angielskich/ English proof-reading: Warren Pot
Projekt graficzny/ graphic design: Grzegorz Laszuk

Organizatorzy serdecznie dziękują za pomoc w realizacji wystawy następującym osobom i instytucjom/ We wish to express our thanks to:

artystom Warsztatu Formy Filmowej/ artists of the Workshop (a w szczególności/ in particular to Józef Robakowski) współpracownikom z CSW/ CCA staff engaged in the project (a w szczególności/ in particular Annie Dąbrowie, Grzegorzowi Laszukowi, Krzysztofowi Klóskowi, Annie Stelmaszczyk, Mieczysławowi Urawskiemu) oraz/ and

Andrzejowi Bednarkowi, Mirosławowi Borusiewiczowi, Barbarze Konopce, Łukaszowi Rondudzie, Adamowi Sobocie, Marii Szpakowskiej-Mikołajczyk, Marii Waśko, Małgorzacie Winter, Januszowi Zagrodzkiemu i Marii Leśniewskiej-Zagrodzkiej,

Muzeum Narodowemu we Wrocławiu, Muzeum Okręgowemu im. L. Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, Muzeum Sztuki w Łodzi, Państwowej Wyższej Szkole Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi

Za pomoc w przygotowaniu katalogu dziękujemy/ the catalogue was printed thanks to help of: Zbigniewowi Brzozowskiemu, Danucie Cwirko-Godyckiej, firmie AREN S.C., Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie

Katalog wydrukowano na papierze G-Print 170g dostarczonym przez firmę Stora Enso
The catalogue was printed on paper G-Print 170g provided by Stora Enso

STORAENSO 

 **BANK PEKAO SA**



1

Widok ogólny wystawy „Warsztat Formy Filmowej 1970-77”, CSW 2000 . Fot. M. Michalski.

Warsztat Formy Filmowej został założony w 1970 roku przy łódzkiej Państwowej Wyższej Szkole Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej. Obok absolwentów i studentów tej uczelni skupiał w swoich szeregach wielu innych artystów, reprezentujących wszystkie niemal dziedziny artystyczne. W latach siedemdziesiątych Warsztat stał się najpoważniejszą w Polsce neoawangardową formacją artystyczną, tworząc niedościgniony do dnia dzisiejszego wzorzec sztuki analitycznej.

Od samego początku Warsztat był ściśle powiązany z Łodzią, nie tylko geograficznie (ulożony w PWSFTviT), ale i programowo. Nawiązywał do twórczości Władysława Strzemińskiego, Katarzyny Kobro, Karola Hillera, artystów, którzy zbudowali w latach dwudziestych i trzydziestych awangardowe oblicze Łodzi. Niektóre projekty Warsztatu zostały zrealizowane we współpracy z Muzeum Sztuki w Łodzi. Artyści Warsztatu współtworzyli grupę, która zorganizowała później w Łodzi wysoko oceniony w świecie cykliczny projekt „Konstrukcja w Procesie”. Najważniejsi twórcy Warsztatu, jak Wojciech Bruszewski, Józef Robakowski, Ryszard Waśko, w dalszym ciągu zamieszkują w Łodzi, wiążąc z nią liczne swoje projekty.

Wystawa zorganizowana w Centrum Sztuki Współczesnej w trzydziestą rocznicę powstania Warsztatu dokumentuje wyjątkową pozycję tej formacji w świecie nowoczesnej sztuki oraz ukazuje historyczne i współczesne znaczenie ukształtowanego przez nią modelu sztuki analitycznej. Wystawa przedstawia całą różnorodność artystycznej produkcji Warsztatu: filmy eksperymentalne, prace wideo, fotografie, obiekty, instalacje oraz dokumentacje działalności akcyjnej. Wiele spośród prezentowanych prac zostało zrekonstruowanych na potrzeby wystawy.

Ryszard W. Kluszczyński
Kurator programu Media Art Lab, CSW



2

Józef Robakowski, Akcja artystyczna *Wyprzedaż mebli*, 1971.

Ryszard W. Kluszczyński

MECHANICZNA WYOBRAŹNIA – KREATYWNOŚĆ MASZYN. Warsztat Formy Filmowej (1970 – 1977).

1

Polska sztuka lat siedemdziesiątych wywołuje współcześnie u nas rozmaite reakcje. Nazbyt często jednak głoszone na jej temat opinie wyrastają nie tyle z rzetelnie przeprowadzonych badań, ile z indywidualnych, czasem skrajnie subiektywnych poglądów, czy wręcz upodobań. Niektórzy historycy i krytycy, związani duchowo z paradygmatem awangardowym lat sześćdziesiątych, konstruowanym w dodatku z elementów bardzo (powiedziałbym: nazbyt) selektywnie dobieranych, odrzucają odmienne, radykalne, „nieeleganckie” i obrazoburcze działania artystów, którzy nadawali ton sztuce następnej dekady. Nie czynią tego niestety w sposób, który jasno mówi, że przedkładają jeden rodzaj twórczości nad drugi, ponieważ jest on z jakichś, dających się zwerbalizować powodów im bliższy, lecz utrzymują, że pierwszy jest prawdziwą sztuką, rzeczywistą awangardą, podczas gdy ten drugi jest pozbawioną wartości pseudoawangardą. Tak ostentacyjnie prezentowany brak poszanowania dla warsztatu krytycznego nie pozwala więc traktować poważnie takich poglądów. Inni z kolei nie podejmują badań nad tym okresem w Polsce twierdząc, że tendencje interesujące i wartościowe rozwijały się poza jej granicami, a w kraju mieliśmy jedynie do czynienia z nietwórczymi próbami ich adaptacji do miejscowych warunków¹. Jeszcze inni dyskredytują sztukę lat siedemdziesiątych z powodów politycznych głosząc tezę, iż swymi działaniami artyści tej dekady dostarczali alibi *quasi*-modernistycznej ideologii głoszonej przez rządzącą wówczas w Polsce grupę polityczną. I tych poglądów nie możemy jednak przyjąć za dobrą monetę, gdyż same się dekonstruują: ich zwolennicy najczęściej zdobywali przecież wiedzę i umiejętności badawcze w tej samej,

3

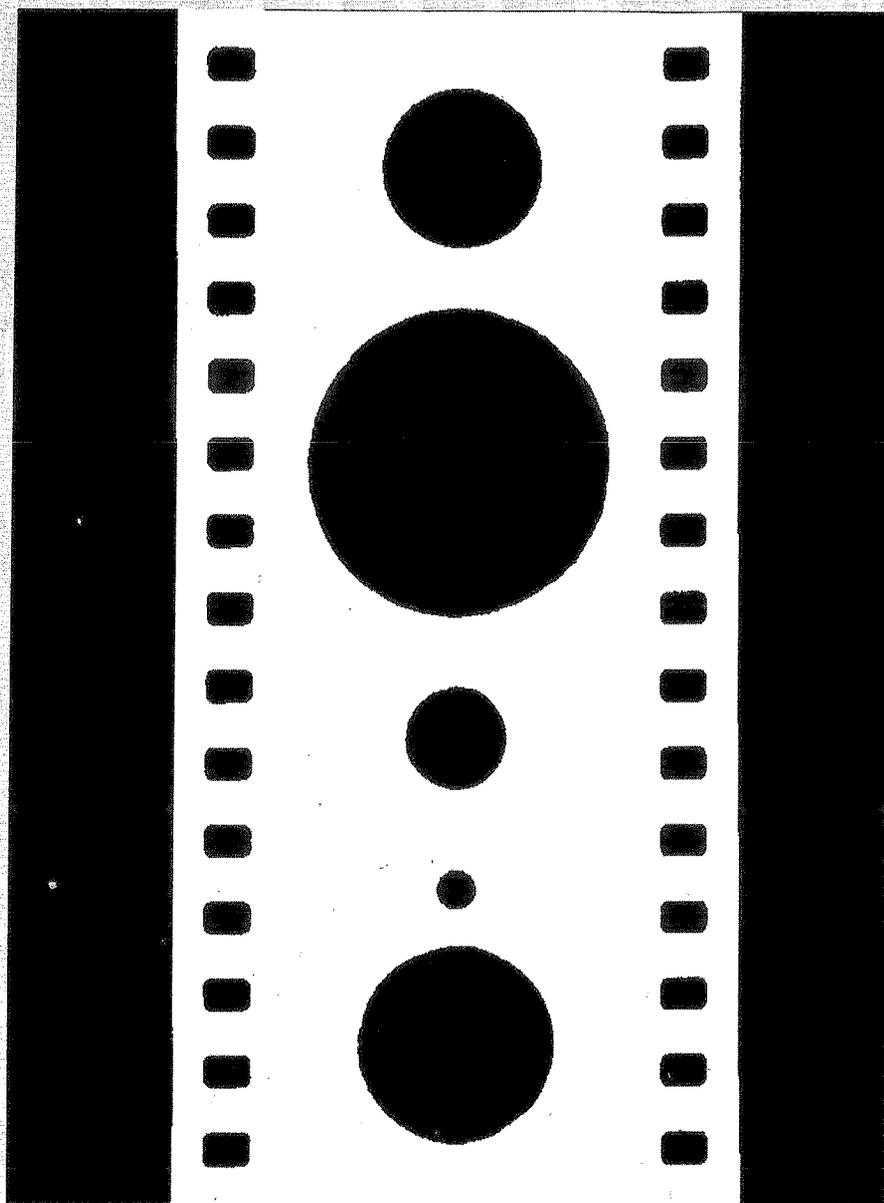
Józef Robakowski, Tadeusz Junak, Ryszard Meissner, *Rynek*, film 35 mm, 1970.



krytykowanej przez nich dekadzie więc, najprawdopodobniej, ani wiedza ta, ani umiejętności nie są dość wiarygodne. Nie zapominajmy też i o tym, że pilnie się wówczas ucząc pozwalali oni władzy politycznej budować fałszywy obraz Polski jako nowoczesnego kraju i wysoce wykształconego społeczeństwa. Mówiąc poważnie natomiast, trzeba stwierdzić, iż wszystkie takie poglądy są formułowane bez oparcia w pogłębionych studiach nad tą dekadą, bez faktycznej wiedzy o tym, jaka w istocie była sztuka lat siedemdziesiątych w Polsce, co ważne stworzyła, co nowego i trwałego wprowadziła do polskiej rzeczywistości artystycznej. Opisy, analizy i interpretacje sztuki lat siedemdziesiątych są poprzedzane, a w przypadkach skrajnych wręcz zastępowane przez jej wartościowanie. Oznacza to także,

iz próbuje się ją ująć i zrozumieć (czy raczej nie zrozumieć), posługując się w tym celu nieodpowiednimi narzędziami, że próbuje się uchwycić zjawiska należące do jednego paradygmatu przy wykorzystaniu kategorii i instrumentów należących do innego porządku.

Nie ma ciągle jeszcze w polskim piśmiennictwie (krytycznym, historycznym czy teoretycznym), dotyczącym najnowszej sztuki rozwijającej się w naszym kraju pracy, która podjęłaby poważną refleksję nad tym okresem, tak różnym od poprzedzającej go dekady, która podjęłaby na przykład próbę odpowiedzi na bardzo ważne pytanie o naturę, zakres i głębokość przełomu pomiędzy latami sześćdziesiątymi a siedemdziesiątymi w Polsce. A przełom ten – w perspektywie ogólnej – to PRZEJŚCIE OD TWÓRCZOŚCI AWANGARDOWEJ ZAKORZENIONEJ CIĄGLE JESZCZE



4
Józef Robakowski. *Test 1*, film 35 mm, 1971.

W KLASYCZNYM MYŚLENIU O SZTUCE W KATEGORIACH FORMY, STYLU I WARTOŚCI, DO CHARAKTERYSTYCZNEJ DLA NEOAWANGARDOWEJ ANTYSZTUKI DEMATERIALIZACJI, DEFORMALIZACJI I AUTOANALIZY, PRZEJŚCIE OD REPREZENTACJI I EKSPRESJI DO DZIAŁANIA I KOMUNIKOWANIA, OD PRZEDMIOTU DO FUNKCJI, OD PŁASTYKI DO MEDIÓW.

Istnieje więc pilna potrzeba rozpoznania tego okresu polskiej sztuki, potrzeba zweryfikowania namnożonych ponad miarę, pośpiesznie (i pochopnie) formułowanych opinii, potrzeba zbudowania trwałego fundamentu pod przyszłe syntezę. Wiele ważnych wystaw nie znalazło jeszcze organizatorów, wiele istotnych faktów artystycznych czeka na swoich odkrywców i interpretatorów, a wielu artystów – na swoje monografie. Osiągnęliśmy już koniec stulecia, nadszedł czas finalnych podsumowań, a żadna poważna historia współczesnej sztuki polskiej, sztuki dwudziestowiecznej, nie będzie mogła się obejść bez adekwatnego, nieprzekłamanego obrazu lat siedemdziesiątych.

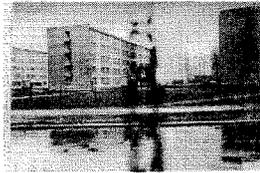
5

Ryszard Wasiko, *Fotografia czterowymiarowa, 1972.*

IB. Fotografia czterowymiarowa.
 ZAPIS RUCHU PRZESTRZENI
 ruch obiektu badającego:
 $v = 25 \text{ km/h}$
 $t = 1/30 \text{ s}$



IC. Fotografia czterowymiarowa.
 ZAPIS RUCHU PRZESTRZENI
 ruch obiektu badającego:
 $v = 25 \text{ km/h}$
 $t = 1/8 \text{ s}$



ID. Fotografia czterowymiarowa.
 ZAPIS RUCHU PRZESTRZENI
 ruch obiektu badającego:
 $v = 25 \text{ km/h}$
 $t = 1/2 \text{ s}$



II. Fotografia czterowymiarowa.
 ZAPIS RUCHU PRZESTRZENI
 ruch obiektu badającego:
 $v = 25 \text{ km/h}$
 $t = 4 \text{ s}$



III. Fotografia czterowymiarowa.
 ZAPIS RUCHU PRZESTRZENI
 ruch obiektu badającego:
 $v = 25 \text{ km/h}$
 $t = 16 \text{ s}$

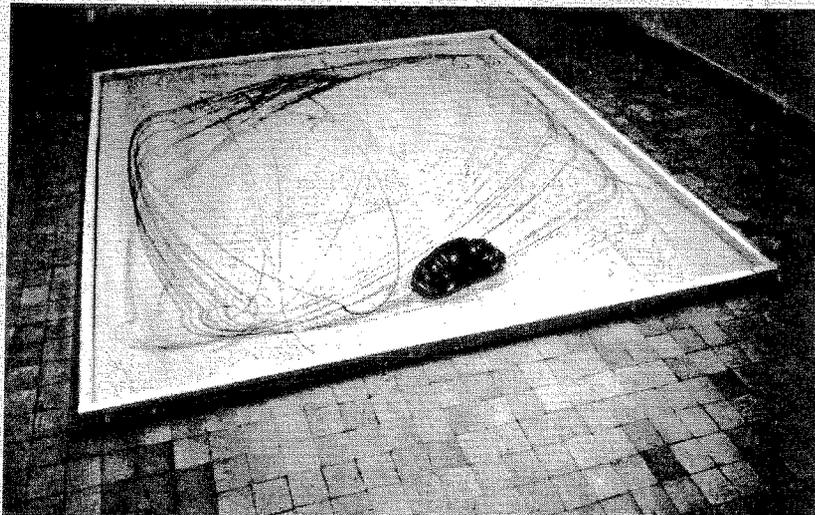


Przegląd dorobku artystycznego „Warsztatu Formy Filmowej” przynosi, w moim przekonaniu materiał, który może posłużyć do zrewidowania wielu dotychczasowych przekonań na temat nowej sztuki w Polsce: poglądów dotyczących znaczenia mediów dla procesów transformacji kultury artystycznej, dotyczących zakresu występowania tendencji konceptualnych, kształtowania się tendencji awangardowych oraz – co wydaje się szczególnie ważne – dotyczących znaczenia i wartości sztuki lat siedemdziesiątych dla ogólnego obrazu współczesnej sztuki w Polsce.

2

Założony w roku 1970² „Warsztat Formy Filmowej” był jedną z tych formacji, które, jak się później okazało, wywarły decydujący wpływ na sztukę swego czasu, podejmując najbardziej aktualne dlań problemy i wątki oraz nadając im wyraziste, oryginalne kształty. W zgodzie z przyjętą nazwą – kierującą uwagę w pierwszej kolejności ku filmowi jako zjawisku artystycznemu – grupa skupiła w swoich szeregach licznych twórców znakomicie wyszkolonych w rzemiośle (warsztacie) filmowym, zainteresowanych charakterem i właściwościami tej dziedziny. Natomiast wbrew, czy raczej pomimo tej nazwy, grupa

była także szeroko otwarta dla każdej twórczej jednostki, która byłaby gotowa zająć się sztuką dla niej samej, w dowolnym jej rodzaju i przejawie, pod warunkiem, że będzie to czynić bez intencji komercyjnych. O warsztatowym charakterze grupy zaświadczała wyrażona wprost gotowość do łącze-



6

Józef Robakowski, *Samochodzik*, 1972.

nia praktyk artystycznych z refleksją metaartystyczną. W manifestie założycielskim „Warsztatu” czytamy między innymi:

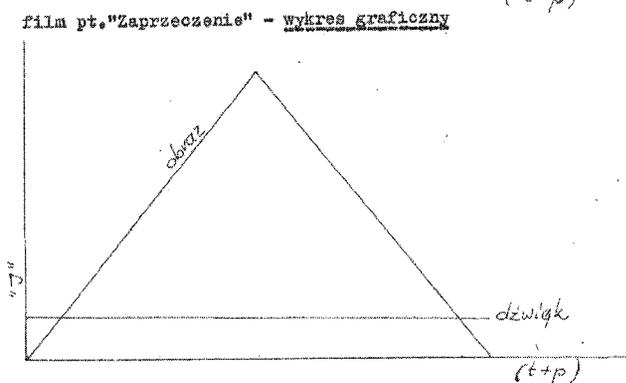
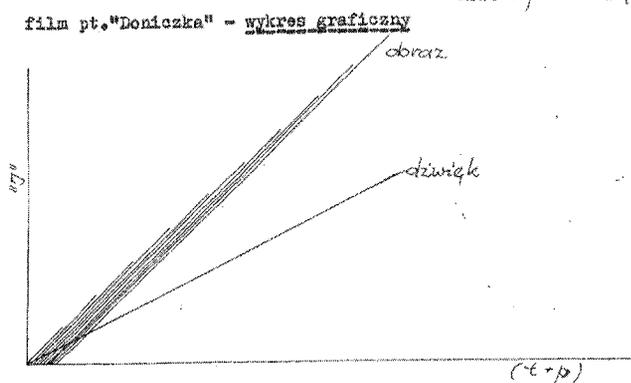
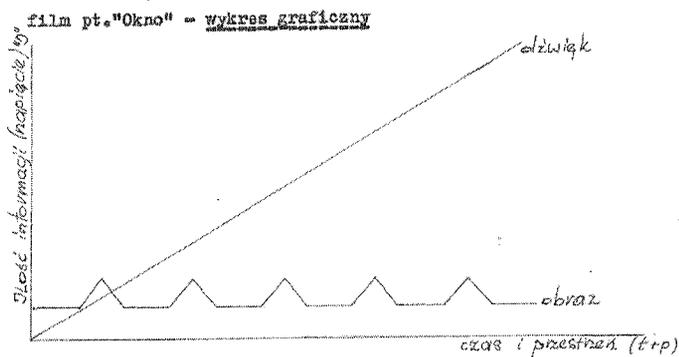
„WARSZTAT realizuje filmy, zapisy i transmisje telewizyjne, audycje dźwiękowe, wystawy plastyczne, różnego rodzaju zdarzenia i interwencje artystyczne...

Warsztat uprawia także działalność teoretyczną i krytyczną.

Bada i ma ambicje rozszerzyć możliwości sztuk audiowizualnych.”

Otwarta formuła działania grupy sprawiła, iż pośród uczestników przedsięwzięć artystycznych „Warsztatu Formy Filmowej”, obok twórców filmowych, znaleźli się również fotografowie, poeci, muzycy, rzeźbiarze, performerzy. Ci warsztatowcy z kolei, którzy odbyli już edukację filmową bądź też byli właśnie w trakcie studiów na wydziale operatorskim lub wydziale reżyserii filmowej w łódzkiej PWSFTviT, także nie ograniczali swej aktywności do dziedziny filmu. Niektórzy z nich, jak Wojciech Bruszewski, Antoni Mikołajczyk, Józef Robakowski czy Andrzej Różycki, mieli już zresztą na swym koncie uprzednią niefilmową działalność artystyczną, na przykład w ramach toruńskich grup: „Zero 61” oraz „Kąg” (obok pierwszych, podjętych tam eksperymentów filmowych). W rezultacie wielodyscyplinarności pracy, jak również wielości zainteresowań artystycznych członków „Warsztatu Formy Filmowej”, zakres pracy twórczej grupy obejmował wszystkie niemal dziedziny sztuki, wykraczając również poza jej zasadnicze rejony, w przestrzeń publiczną. Ta ostatnia sfera aktywności, jak i wszystkie inne, przybierała bardzo zróżnicowane formy: od wyprzedaży mebli na łódzkim Czerwonym Rynku (il. 2) – akcja Józefa Robakowskiego, w której główną rolę odegrał Waclaw Antczak, kultowa postać awangardy łódzkiej lat siedemdziesiątych (il. 62) – poprzez rozmaite „interwencje”: działania dekomponujące instytucje bądź środowiska artystyczne, zmierzające do odstonięcia nierzetelności, niechlujstwa czy wręcz bylejakości artystycznej i myślowej licznych przedstawicieli środowiska artystycznego i filmowego, na przykład w ramach przeglądu kina polskiego w Łagowie (1971), czy też festiwa-

ryszard waśko, warsztat formy filmowej, 16-18 luty 1972 r.



lu filmów o sztuce w Zakopanem (1972), aż po udział w spektaklu *Kariera i śmierć Adolfa Hitlera* (il. 28), wystawionym przez amatorski teatr Edwarda Kowalskiego³. Taka geneza i charakter grupy oczywiście nie mogły pozostać bez konsekwencji. Chciałbym tu zwrócić uwagę przynajmniej na dwie z nich. Po pierwsze, fakt, iż zawiązaniem „Warsztatu” stała się grupa realizatorów filmowych spowodował, że film i media odegrały istotną rolę w programach i praktyce artystycznej grupy. I to nie tylko bezpośrednio, poprzez liczne zrealizowane dzieła filmowe, fotograficzne i wideo, oraz towarzyszące im teksty programowe. Również i inne uprawiane dyscy-

pliny sztuki oraz typy dzieł uzyskały swój charakter poprzez odniesienie do filmu czy też innych mediów, na przykład: hipotetyczne filmy i fotografie Ryszarda Waśki, prezentowane w postaci wykresów i partytur; *Teatr Świetlny* (1973) Józefa Robakowskiego (il. 8); czy też liczne projekty Andrzeja Różyckiego, nadające fotografii wymiar czasowy, jak choćby pochodząca z roku 1975 plansza fotograficzna: *Ikar – Projekt uruchomienia obrazu fotograficznego* (il. 25). Ponadto, w wyniku medialnego rodowodu grupy, w centrum jej



8

Józef Robakowski, *Teatr Światły*,
„Akcja Warsztat”, Muzeum Sztuki
w Łodzi, 1973.

zainteresowania bardzo szybko znalazła się problematyka komunikowania – nowa, błyskawicznie zysująca na znaczeniu jakość sztuki.

Po drugie, profesjonalne wykształcenie filmowe twórców „Warsztatu” oraz równie profesjonalne standardy ich pracy (na przykład 35 mm aparatura), które były konsekwencją funkcjonowania grupy w ramach szkoły filmowej, okazały się swoistym ewenementem w kontekście światowej awangardy filmowej. W Stanach Zjednoczonych i krajach zachodniej Europy mieliśmy zwykle do czynienia z sytuacją przenikania na obszar filmu twórców z innych dziedzin sztuki, twórców pozbawionych na ogół znajomości rzemiosła filmowego. Sytuacja ta prowadziła tam w konsekwencji do przeobrażania filmu jakby z zewnątrz oraz do nobilitacji statusu amatora⁴ wraz z typowym dlań instrumentarium (kamera 16 mm, a niekiedy nawet i 8 mm). Polscy artyści ze środowiska „Warsztatu”, odwołując się do swego wykształcenia filmowego, dokonywali z kolei swoistej, odśrodkowej transformacji filmu, poddając medium filmowe rozmaitym próbom, testom i eksperymentom i usiłując oczyścić je z naleciałości innych sztuk, przede wszystkim literatury.

3

Otwarty, nieformalny charakter grupy sprawił, iż w jej działaniach, pracach i wystąpieniach wystąpiło bardzo wielu artystów, nie zawsze rzeczywiście z nią związanych. Z tego powodu warto wyróżnić kilka przynajmniej kręgów „Warsztatu Formy Filmowej”.

Krąg pierwszy utworzyli artyści, których twórczość najsilniej i najtrwalej była połączona z Warsztatem, którzy go, mówiąc inaczej, w istocie tworzyli (choć dołączali doń w różnym czasie). W kolejności alfabetycznej byli to: KAZIMIERZ BENDKOWSKI, WOJCIECH BRUSZEWSKI, PAWEŁ KWIEK, ANTONI MIKOŁAJCZYK, JANUSZ POŁOM, JÓZEF ROBAKOWSKI, ANDRZEJ RÓŻYCKI, RYSZARD WAŚKO.

W kręgu drugim widziałbym artystów, w tym twórców i techników filmowych⁵, którzy z różnym (aczkolwiek zwykle znaczącym) zaangażowaniem uczestniczyli w pracach czy prezentacjach Warsztatu, nie pozostając jednak



9

Paweł Kwiek, Działanie w ramach „Akcji Warsztat”, Muzeum Sztuki w Łodzi, 1973.

w jego ramach zbyt długo, lub nie odgrywając w nim roli równie istotnej, jak ci wymienieni w pierwszej kolejności, bądź których wkład polegał na współpracy przy realizacji dzieł artystów pierwszego kręgu⁶. Zaliczyć do nich można na przykład, ciągle w porządku alfabetycznym, Lecha Czołnowskiego, Jana Fredę, Ryszarda Gajewskiego, Tadeusza Junaka, Marka Koterskiego, Ryszarda Lenczewskiego, Jacka Łomnickiego, Ryszarda Meissnera, Zbigniewa Rybczyńskiego, Zdzisława Sowińskiego. W końcowym okresie działalności Warsztatu w kręgu jego działań znalazła się też przez chwilę grupa artystów młodszego pokolenia, jak Janusz Kołodrubiec, Tomasz Konart, Andrzej Paruzel (il. 44), Janusz Szczerek, Piotr Weychert, którzy wkrótce powołali do istnienia swoją własną formację artystyczną („Grupa T”), po części opozycyjną programowo, po części jednak zakorzenioną w aktywności Warsztatu.

Krąg trzeci z kolei tworzą artyści, którzy ze względu na charakter swej twórczości, program bądź światopogląd artystyczny pojawiali się w ramach wspólnych przedsięwzięć albo też podejmowali dialog artystyczny z Warsztatem, chociaż w żadnej mierze nie należy ich zaliczać do grupy. Spośród nich wymienilibym dla przykładu artystów tak istotnych dla współczesnej sztuki polskiej, jak Zbigniew Dłubak (il. 10), Andrzej Partum, Jan Świdziński czy Zbigniew Warpechowski.

Wszystkie te kręgi: artystów, współpracowników, zwolenników, dyskutantów, a także krytyków i animatorów, takich jak na przykład Gerard Kwiatkowski czy Janusz Zagrodzki, jak również wspierające ich działania nieliczne instytucje, przede wszystkim galerie autorskie, utworzyły rozległy i dynamiczny ruch twórczy, który ze względu na zakres i skalę działalności oraz – przede wszystkim – z uwagi na nowatorstwo, oryginalność i ważność dokonań nadał dekadzie lat siedemdziesiątych jej charakter artystyczny, współtworzył jej neoawangardowe oblicze.

Kres działalności „Warsztatu Formy Filmowej” nastąpił już w drugiej połowie lat siedemdziesiątych. Rozwijające się indywidualne projekty oraz ewoluujące postawy poszczególnych członków grupy, nigdy nie sformalizowa-



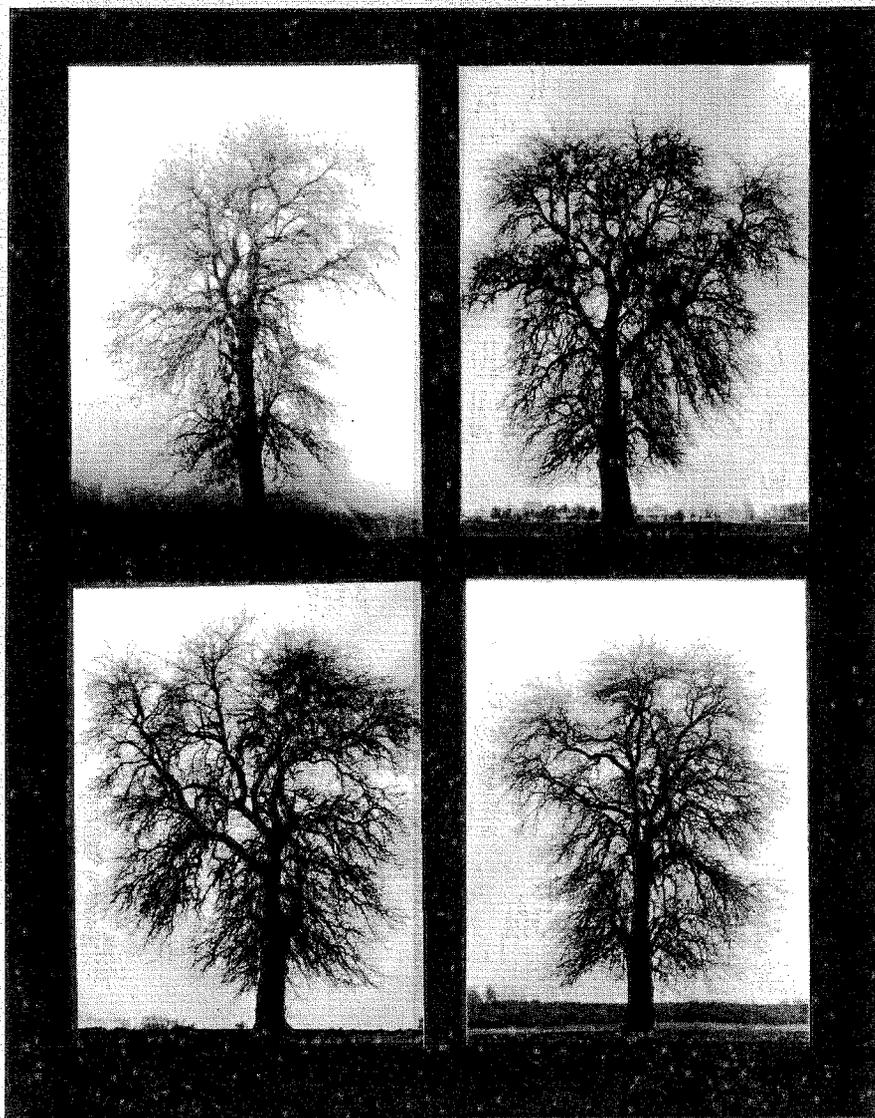
nej organizacyjnie, sprawiły, iż jej zawartość zaczęła słabnąć. Uważa się zwykle, iż wystąpienie na „Documenta” w Kassel w roku 1977 zakończyło okres zespołowej aktywności „Warsztatu”,

aczkolwiek wyraźne zwiastuny rozpadu dało się zauważyć wcześniej⁷. Po prezentacji w Kassel grupa nie pracowała już zespołowo, występując jedynie kilkakrotnie (w mocno okrojonym składzie) jako „Warsztat” w międzynarodowych przeglądach filmu awangardowego (na przykład w Kolonii oraz w Londynie). To co pozostało, to wyraźne ślady pracy w ramach „Warsztatu”, obecne w różnym stopniu i w różnym kształcie w twórczości jego poszczególnych, byłych uczestników.

4

Przegląd i analiza prac zrealizowanych w ramach aktywności „Warsztatu Formy Filmowej” dowodzą jednoznacznie, iż tendencje konceptualno-analityczne uzyskały w działalności „Warsztatu” pozycję uprzywilejowaną. Niezależnie od rodzaju artystycznego, w ramach którego sytuują się poszczególne dzieła, niezależnie od charakteru tych dzieł, na plan pierwszy wysuwają się w nich zwykle intencje kognitywne (dążenie do poznania fundamentalnych właściwości dzieła i medium), metadyskursywne (analiza dyskursów artystycznych i ich instytucjonalnych uwarunkowań) oraz transgresywne (skłonność do naruszania granic międzyrodzajowych).

Warto w tym kontekście zwrócić szczególną uwagę na charakterystyczną dla dorobku „Warsztatu Formy Filmowej” obfitość i różnorodność plansz artystycznych. Bogactwo to bierze się nie tylko i nawet nie przede wszystkim z potrzeby dokumentowania wydarzeń artystycznych, z intencji przedsta-



wienia efemerycznych prac, instalacji realizowanych jednorazowo dla określonego miejsca, czy też z pragnienia przypomnienia podejmowanych niegdyś działań, akcji czy *performances*. Wistocie wiele z tych plansz pochodzi z okresu działalności „Warsztatu”; już wówczas stanowiły one autonomiczną sferę praktyk artystycznych. Powstawały równoległe do filmów, taśm czy instalacji, z którymi były związane, bądź też przedstawiały niezrealizowane materialnie (w tym także

nieprzewidziane do realizacji) koncepcje i pomysły. Ich liczna obecność w praktykach „Warsztatu Formy Filmowej” wskazuje bezpośrednio na konceptualno-analityczny charakter tych praktyk. Plansze, szkice, wykresy i partytury bowiem – takie jakie tworzone w „Warsztacie” – to klasyczne instrumenty sztuki konceptualnej (il. 17 i 12).

Podkreślając analityczno-konceptualny, konstruktywistyczny charakter znamionujący postawę „Warsztatu” nie należy jednak zapominać o jeszcze jednym jej rysie: anarchistycznym, neodadaistycznym, czy też fluxusowym ciężeniu do ironii, grze i dekonstrukcji. Dadaistyczno-fluxusowy wymiar aktywności „Warsztatu Formy Filmowej” jest aspektem nie mniej ważnym w jego dorobku niż jego charakter konceptualny. Warto też zauważyć, iż demaskatorsko-dekonstrukcyjny charakter wielu prac, w których na plan pierwszy wysuwają się właściwości analityczno-konceptualne, jak również

Wojciech Bruszewski

TRANSMISJA PRZESTRZENNA

- realizacja telewizyjna

Wykonano w studio Telewizji Warszawskiej

w listopadzie 1974.

Czas: 3 min.

Autor, jeżdżąc na rowerze, wygłasza następujący tekst:

Tradycyjna narracja filmowa lub telewizyjna polega najogólniej mówiąc na łączeniu większych lub mniejszych fragmentów zarejestrowanych lub transmitowanych zdarzeń w jeden, oparty na linearnym następstwie przebieg czasowy.

W opozycji do tej metody znajduje się przekaz traktowany jako czysta, niepreparowana rejestracja lub transmisja.

Przyjmijmy jeszcze inny możliwy schemat, wykraczający poza możliwości dwóch pozostałych, który nazwiemy

TRANSMISJĄ PRZESTRZENNĄ .

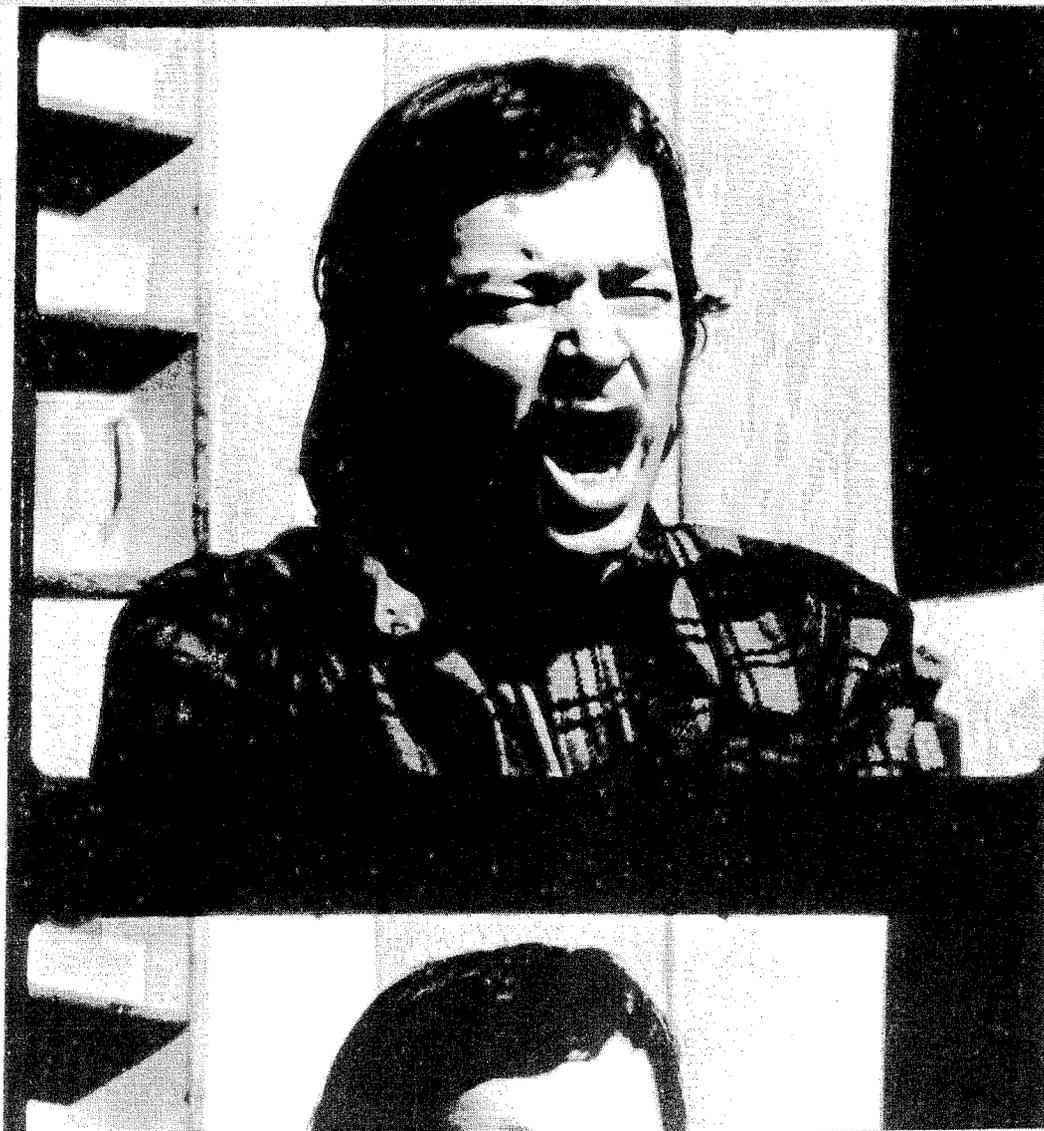
Oto założenia:

- ograniczam obszar transmisji do przestrzeni studia, choć możliwe jest nieograniczone rozszerzenie tego obszaru.
- ograniczam ilość kanałów transmisji do trzech, choć ilość ta może być nieograniczona.
- ograniczam ilość bohaterów, choć ilość ta może być nieograniczona.
- ograniczam czas transmisji, choć czas ten może być nieograniczony.

Przyjmując zaproponowane, możliwe rozszerzenia założeń, każde zbliżenie się do ich maksimów, zmniejsza automatycznie do minimum możliwość odbioru.

Pozostanę więc przy prostym schemacie ze świadomością, że jest on modelem sytuacji niepoznawalnej.

"Transmisja przestrzenna" jest jedną z możliwych realizacji idei zawartej w artykule "O narracji przestrzennej", który opublikowałem w pierwszym numerze wydawnictwa "Warsztat", oraz w książeczce pt. "Rozmowy".



Łojciech Bruszewski, *Yyaa*, film 35 mm, 1974.

dalece nieortodoksyjny stosunek do zasad kreacji artystycznej, także ujawniają pośrednio fluxusową dezynwolturę i ironię). Połączenie tych dwóch wymiarów – analityczno-konceptualnego i fluxusowego – nadaje działaniom artystów skupionych w „Warsztacie Formy Filmowej” znamię szczególnej oryginalności.

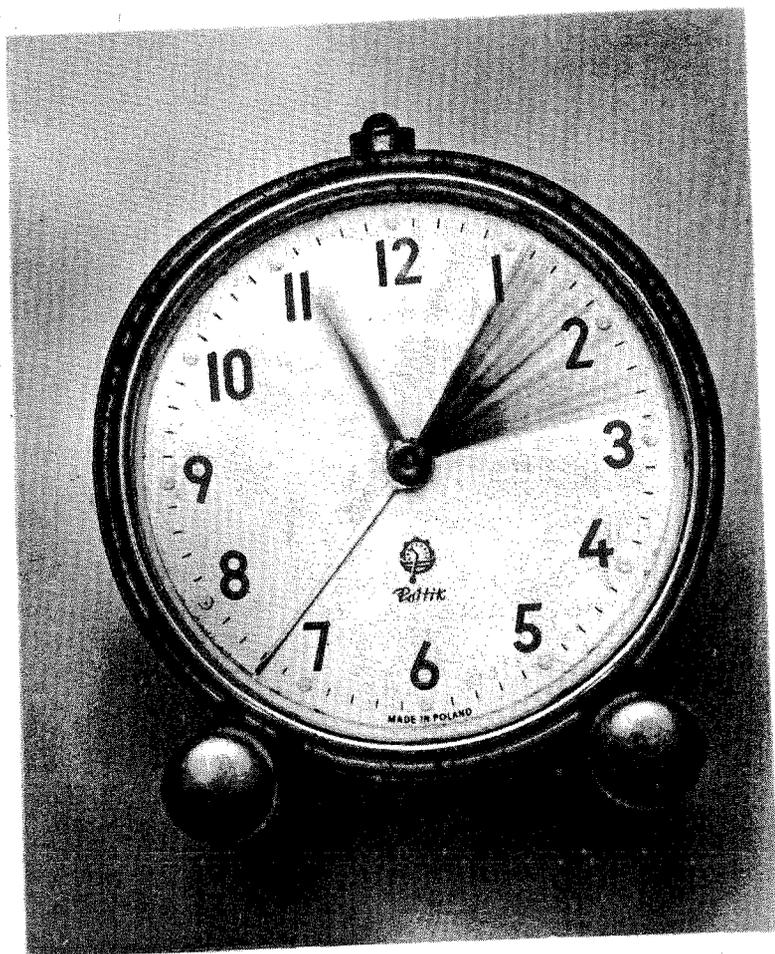
5

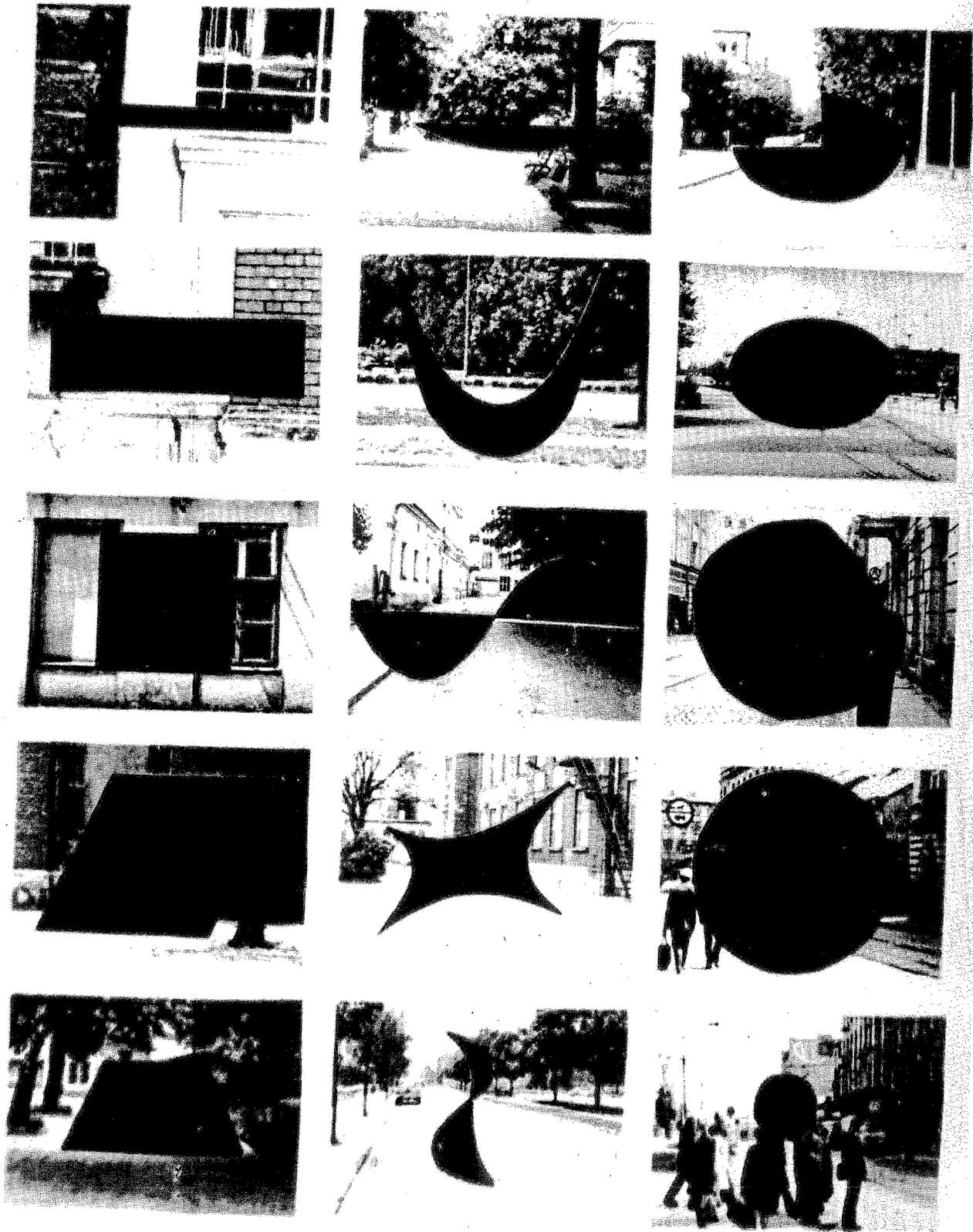
Filmy artystów „Warsztatu” posiadają – tak jak większość ich pozostałych prac – charakter analityczny. Na różne sposoby podejmują one problemy przedstawiania, konstrukcji czasu i przestrzeni w filmie, stosunku medium filmowego do rzeczywistości, studiują relacje pomiędzy filmem a fotografią, znaczenie i funkcje relacji pomiędzy obrazem a dźwiękiem. Podjmują też zagadnienia psychologii i fizjologii percepcji, kwestie roli języka i innych konwencji kulturowych dla naszego odnoszenia się do rzeczywistości, oraz wiele innych jeszcze zagadnień.

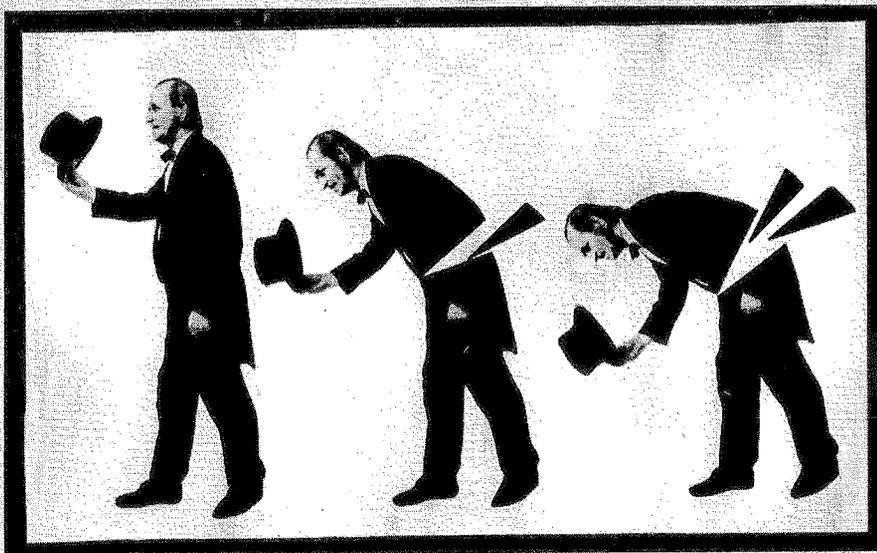
Uprawiana przez artystów „Warsztatu Formy Filmowej” analiza medium ulokowała tę formację w ramach szeroko pojmowanego nurtu sztuki konceptualnej, który na terenie kina przybrał postać tak zwanego filmu strukturalnego⁸, czy też filmu strukturalno-materialistycznego⁹. „Warsztat Formy

Filmowej”, powstając w okresie szczególnego nasilenia tendencji konceptualnych w sztuce i rozkwitu kina strukturalnego, w naturalny sposób dołączył do tych artystów, którzy odrzucili postawę estetyczną na rzecz poznawczej i – wzorem filozoficznej szkoły analitycznej – uznali swoje możliwości komunikacyjne za jedyne godne zainteresowania. Członkowie „Warsztatu” odnaleźli własną drogę w ramach szeroko pojętego ruchu konceptualnego (analitycznego) w sztuce, sięgając do tradycji polskiej (oraz rosyjskiej) awangardy artystycznej lat dwudziestych i trzydziestych. Ideologia i praktyka konstruktywizmu stała się w ten sposób dla warsztatowców bardzo ważnym źródłem inspiracji artystyczno-teoretycznych. Szczególnie wyraźnie można je dostrzec w pracach Robakowskiego, Waśki i Bruszewskiego.

W pierwszym okresie „Warsztat” podjął wysiłki zmierzające do wyeliminowania z kina (poza własnego działania) elementów obcych, przejętych z literatury bądź z teatru. Zwłaszcza wczesne filmy Robakowskiego noszą na sobie znamię swoistych testów; są one eksperymentami, za pomocą których artysta analizował charakter percepcji filmowej i wewnętrzne powiązania różnych poziomów struktury filmu, starając się określić, czy i w jakim stopniu można podważyć nawyki percepcji typu literackiego.







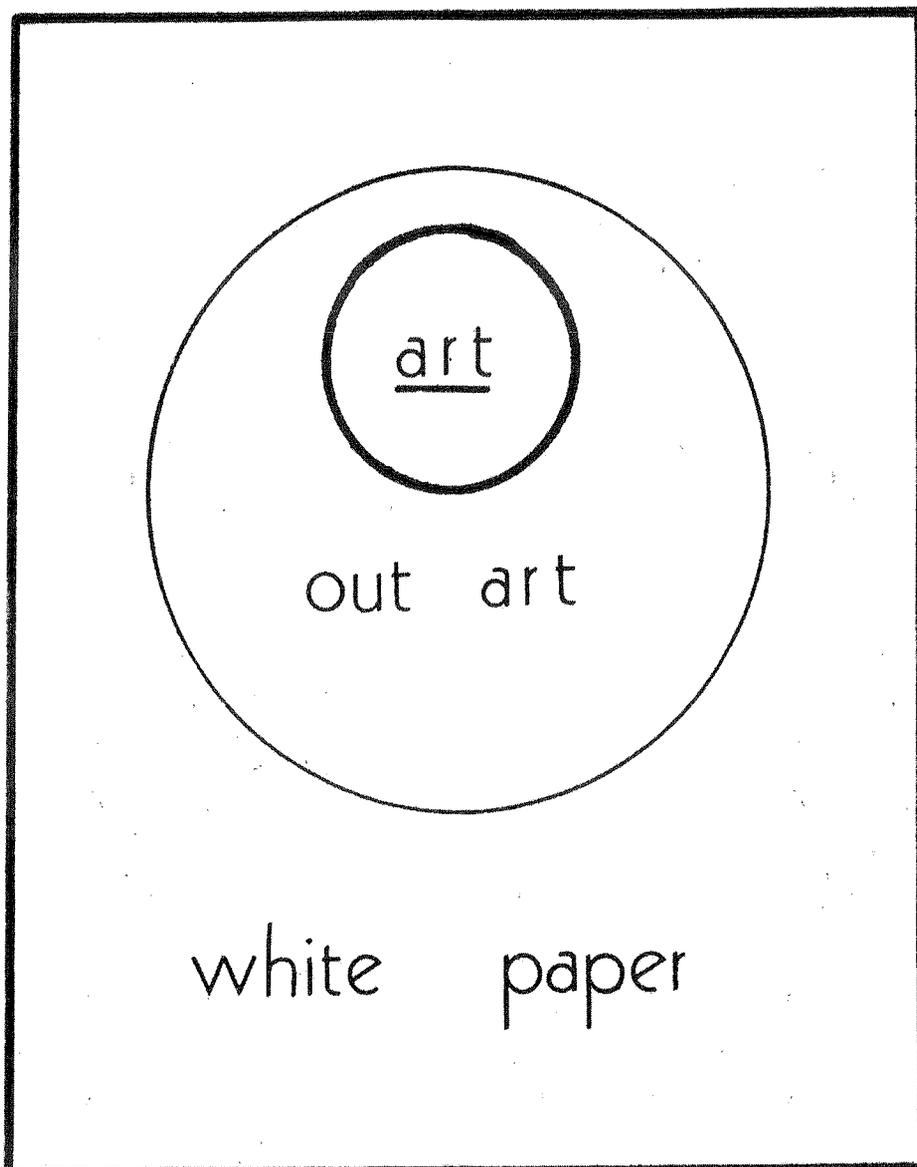
W *Rynku* (1970), zrealizowanym we współpracy z Tadeuszem Junakiem oraz Ryszardem Meissnerem, ingerował w rzeczywisty upływ czasu dokonując zdjęć przy użyciu kamery poklatkowej. Dokonywał w ten sposób kondensacji czasu, tworząc zarazem wrażenie ciągłego zapisu filmowanych zdarzeń. Przedmiotem uwagi stawał się tu więc wewnętrzny czas filmu i sposób jego odczuwanie przez widza, oraz problematyka rejestracji rzeczywistości w filmie (il. 3). W wykonanym bez użycia kamery filmie *Test* (1971) Robakowski badał z kolei zagadnienie powidoku, a poprzez nie – problem fizjologicznych uwarunkowań odbioru. W *Zapisie* (1971), zrealizowanym wspólnie przez Robakowskiego i Mikołajczyka (zdjęcia: Andrzej Jaworski), były analizowane różnice pomiędzy rejestracją filmową a fotograficzną, zaś w *Tęście II* – wzajemne oddziaływanie obrazu i dźwięku, oraz znaczenie tych oddziaływań dla percepcji filmu.

W opublikowanym w 1971 roku artykule programowym *Jeszcze raz o czysty film* Robakowski pisał: „Pracując obecnie w Warsztacie Formy Filmowej przy łódzkiej szkole filmowej mam możliwości przeprowadzenia praktycznie nieograniczonych prób i doświadczeń polegających na badaniu granic percepcji moich filmów przez innych ludzi (...) próby o charakterze teoretycznym i praktycznym podejmuję w celu odnalezienia i poznania pewnych specyficznych cech filmu, uważam bowiem, że podobnie jak w muzyce, poezji, balecie, malarstwie, architekturze – musi bowiem dojść do ‘oczyszczenia’ tej dyscypliny ze zbędnego balastu literatury”¹⁰.

W późniejszych latach Robakowski skoncentrował swoją uwagę na problemach relacji pomiędzy mechanicznym charakterem wykorzystywanego sprzętu, a psychofizjologiczną naturą jego użytkownika. Relacje te posiadają w jego ujęciu charakter obustronnego oddziaływania, polegają bowiem nie tylko na przenoszeniu stanów psychicznych (fizjologicznie ugruntowanych) operatora kamery na taśmę filmową, lecz także ujawniają w filmowanym świecie cechy nie znane, nie dostrzeżone dotąd przez użytkownika kamery (a wpływające na niego). Z doświadczeń tych wyrosły między innymi filmy: *Idę* (1973) i *Ćwiczenia na dwie ręce* (1976). Zapisy mechaniczno-

16

Andrzej Różycki, *Fotografia warunkowa*, 1973.



biologiczne prowadziły z kolei do kolejnej fazy twórczości Robakowskiego – do personalistycznego „kina własnego”. Okres ten został zapoczątkowany filmem *Z okna* (1978-84). Prace powstałe w ramach tego nurtu w okresie późniejszym, powarsztatowym, na przykład: *O palcach* (1981), czy też *Kino to potęga* (1985), znamionuje bardzo duży stopień upodmiotowienia, bliski związek z osobą ich autora. Z dziełami powstałymi w latach poprzedzających łączy je natomiast stała obecność pierwiastka racjonalnego.

Zasadniczym problemem podejmowanym w filmach „Warsztatu Formy Filmowej”, obecnym już w omówionych wcześniej pierwszych pracach Robakowskiego, jak również dogłębnie rozważanym w licznych dziełach Waśki i Bruszewskiego, jest zagadnienie wzajemnych relacji pomiędzy rzeczywistością a jej audiowizualnym przedstawieniem oraz pomiędzy widzem a rzeczywistością i jej reprezentacją. Szczególnie wnikliwie problem ten

LABORATORIUM SZTUKI GALERIA ELBLĄG
UL. LINKI 6 TELEFON 36-48

V BIENNALE FORM
PRZESTRZENNYCH ELBLĄG 73

K I N O
LABORATORIUM

INFORMATOR

18

Program Kinolaboratorium, Elbląg 1973.

rozpatrywał Wojciech Bruszewski (przenosząc następnie te analizy również na teren sztuki wideo). Podkreślał, on zwłaszcza dualizm pojęcia rzeczywistości, rozróżniając jej wymiar materialny (to, co istnieje poza nami, czyli rzeczy-

wistość sama w sobie) oraz mentalny (to, czym jest ona dla nas, rzeczywistość doświadczana). To drugie znaczenie traktował jako produkt kultury – wytwór konwencji porządkujących dane przynieszone przez doświadczenia percepcyjne. Pogląd ten prowadził w dalszej konsekwencji do postawienia tezy, że nasz kontakt z rzeczywistością nie ma charakteru bezpośredniego, lecz jest zapośredniczony przez język. Bruszewski zwrócił także uwagę, że mechaniczne i elektroniczne media (fotografia, film, wideo etc.) działają w pewnej mierze niezależnie od naszego umysłu, że obraz świata przez nie komunikowany nie jest tożsamy z naszym własnym jego wyobrażeniem, podporządkowanym obowiązującym konwencjom. Percypujący umysł jest – zdaniem Bruszewskiego – skłonny czynić użytek wyłącznie z tej części doświadczenia dostarczanego przez media, która nie narusza owych konwencji. Filmy Bruszewskiego, Waśki, Robakowskiego, analizując związki pomiędzy rzeczywistością a jej różnego rodzaju przedstawieniami, stanowiły zarazem próbę dostosowania ludzkiego umysłu do obrazu świata kreowanego przez nowe technologie.

Różnorako pojmowane zagadnienie powiązań obrazowo-dźwiękowych było szczególnie często podejmowane w filmach twórców „Warsztatu”. Bruszewski, w swych licznych eksperymentach audiowizualnych, na przykład: *Yyaa* (1973, il. 13) oraz *Łyżeczka* (1976 roku), czy też w zrealizowanym w roku 1975 filmie *Pudełko zapatek | Eksperyment audiowizualny* (il. 36), usiłował pokazać, że więź pomiędzy wizualną i akustyczną percepcją jest raczej wrażeniem stworzonym przez ludzki umysł, niż trwałym, niezależnym od niego

PICTURES LANGUAGE

PICTURES LANGUAGE

Tv record /Tv tape/

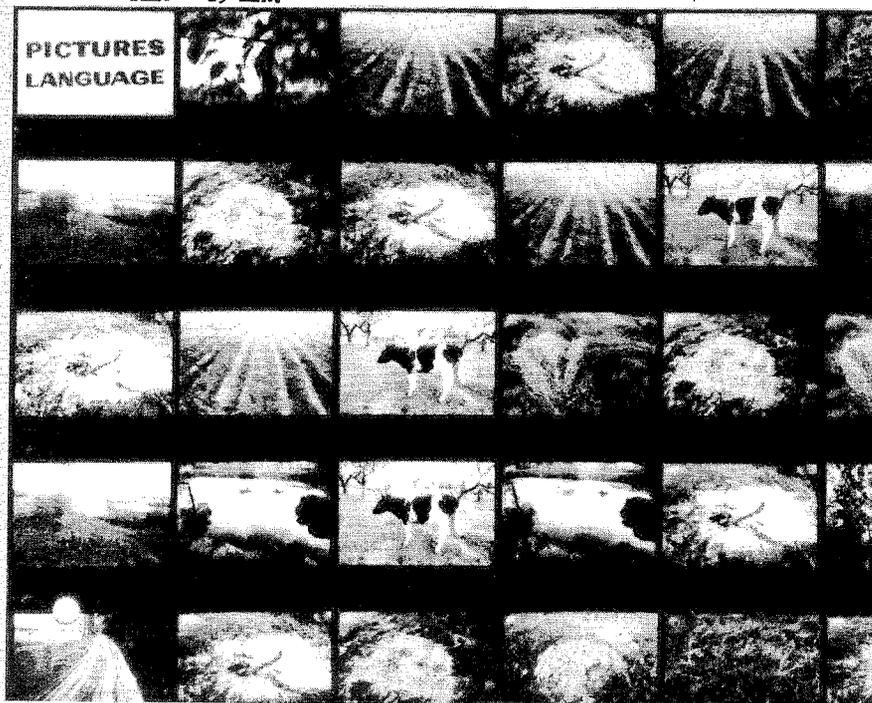
project - Piotr Bernacki
 film script - Piotr Bernacki
 directed by - Wojciech Bruszewski
 Tv production - Pawel Kwiek

A CHANGE OF AN ABSTRACT SIGN
 WHICH IS A LETTER INTO A CONCRETE OBJECT IS PROPOSED

- in the first part the audience is taught new signs
- in the second part, a text is transmitted by means of the new code
- the code is composed of things which happen to be in an open air:

A - sand
 J - leaves
 L - grass
 O - water...

Recorded on May, 9th, 1973
 Time - 25 min.



faktem. Podobne filmy-doświadczenia percepcyjne realizował także Waśko, przy czym problemy dotyczące dźwięku były w jego przypadku uwikłane w kontekst rozważań nad artykulacją przestrzeni w filmie. Natomiast Bendkowski analizował w swoich filmach (*Obszar, Koło, Punkt* - wszystkie z 1973) możliwości narracyjno-ekspresyjne, wylaniające się z różnorodnych połączeń obrazu i dźwięku (il. 22). W przeciwieństwie do minimalistycznych dzieł Robakowskiego, Bruszewskiego czy Waśki, filmy Bendkowskiego charakteryzują się bardziej złożoną strukturą wewnętrznych relacji¹¹. W latach następnych Bendkowski podjął również działania z użyciem wideo. Tym razem jego realizacje cechowała postawa minimalistyczna, skłonność do tworzenia struktur elementarnych.

Janusz Połom także prowadził liczne doświadczenia, w ramach których stawił w bezpośredniej relacji dźwięki i odpowiadające im obrazy. Tak jak

ODA DO MŁODOŚCI

- film



...W



RAJSKĄ



DZIEDZINĘ



ULUDY



KĘDY

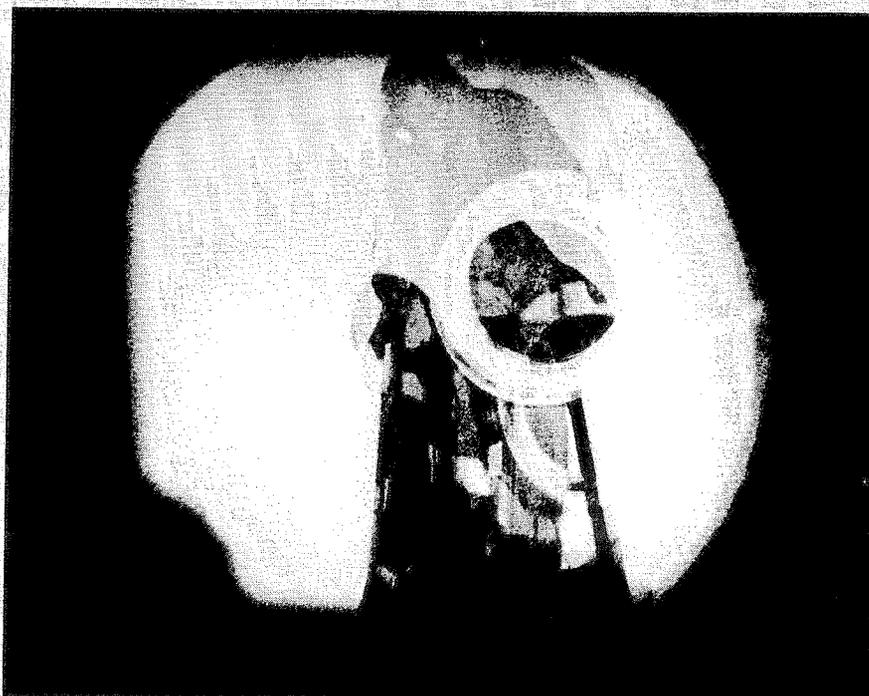


ZAPAL...

Robakowski, odrywając oko od wizjera kamery uwalniał zarazem obraz (w pewnym bodaj stopniu) od dominacji ludzkiej, a tym samym od wpływu nań kodów kulturowych, tak samo Połom, dokonując bezpośrednich translacji dźwięków na obrazy, nadawał im autonomię i przekraczał (bądź przynajmniej problematyzował) ich tradycyjny, przedstawieniowy charakter. Posługiwał się w tym celu rozmaitymi urządzeniami, na przykład oscylografem, za pomocą którego zrealizował film *Alfabet* (1974). Podejmował też szereg innych działań, zmierzających do uzyskania bezpośrednich wizualizacji dźwięków (il. 78).

Filmy Waśki łączą w sobie analityczną postawę wobec medium z intertekstualną tendencją przekraczania granic rodzajowych. *Kłódka* (1972) buduje afilmową narrację poprzez odwołanie do medium fotograficznego (nieruchome, statyczne kadrowanie narzuca tę jakość obrazom filmowym). *Rejestracja* (1972) manipuluje przestrzenią budując, poprzez różne zastosowania kontrapunktu, montażowe ciągi obrazów odwołujących się do wyobraźni widza i zwodzących go ostatecznie wizją przestrzeni niemożliwej. Film ten usiłuje ulokować widza wewnątrz budowanej przestrzeni. Czyni to w zgodzie z własnym charakterem medialnym, mimo iż sama konstrukcja dyskursu ma wiele wspólnego z fotografią. *Ściana* (1972) przetwarza bezpośredni zapis filmowy poprzez jego achronologiczne przemontowanie (po pocięciu na bardzo krótkie odcinki) i kontrapunktowe zastosowa-

Jest to recytacja poematu A. Mickiewicza, wykonana słowo po słowie przez przechodniów zatrzymanych na ul. Piotrkowskiej w Łodzi. Ciągłość recytacji zapewnia montaż bardzo krótkich ujęć (Warsztat Formy Filmowej 1974 r.)



nie dźwięku. W filmie *Chodnik* (1972) ponownie występuje intertekstualne odwołanie do fotografii, gdyż ruch pojawia się tam w wyniku powiązania i podziału statycznych obrazów, uzyskanych za pomocą rejestracji poklatkowej. *Układ I – VI* (1973) to analiza relacji pomiędzy obrazem i dźwiękiem, który – jak wynika z obecnych i poprzednich rozważań – odgrywa rolę medialnego intertekstu w bardzo wielu filmach, zarówno Waśki, jak i innych artystów skupionych w „Warsztacie Formy Filmowej”. Film *30 sytuacji dźwiękowych* (1975), z kolei, studiuje te relacje w większym stopniu w odniesieniu do percepcji, niż do ontologii filmu. W tych wszystkich, jak również i innych, nie wspomnianych tu pracach filmowych Waśki, można też dostrzec wyraźne, analityczne zainteresowanie wymiarami przestrzennymi kina. *Chodzę pomiędzy* (1975), natomiast, wprowadza ostatecznie (czyli już wcześniej, tyle że w mniejszym wymiarze, inne filmy, choćby wspomniane powyżej *30 sytuacji dźwiękowych*) kino w domenę sztuki performance. Jest to tylko jedna z kilku dróg, którymi kino Waśki, tak jak i fotografia, opuszcza swoją macierzystą przestrzeń. Postawa analityczna, bowiem (mająca jak wspominałem wiele wspólnego z konceptualizmem i kinem strukturalnym), kierując uwagę w pierwszej kolejności (jeśli nie wyłącznie) ku wyznacznikom medialnym, zaniedbuje nie tylko ekspresję, ale nawet przedmiotowo pojmowaną formę. Dotyczy to w takim samym stopniu filmu, jak i fotografii. W dziełach Waśki, zrealizowanych w obu tych

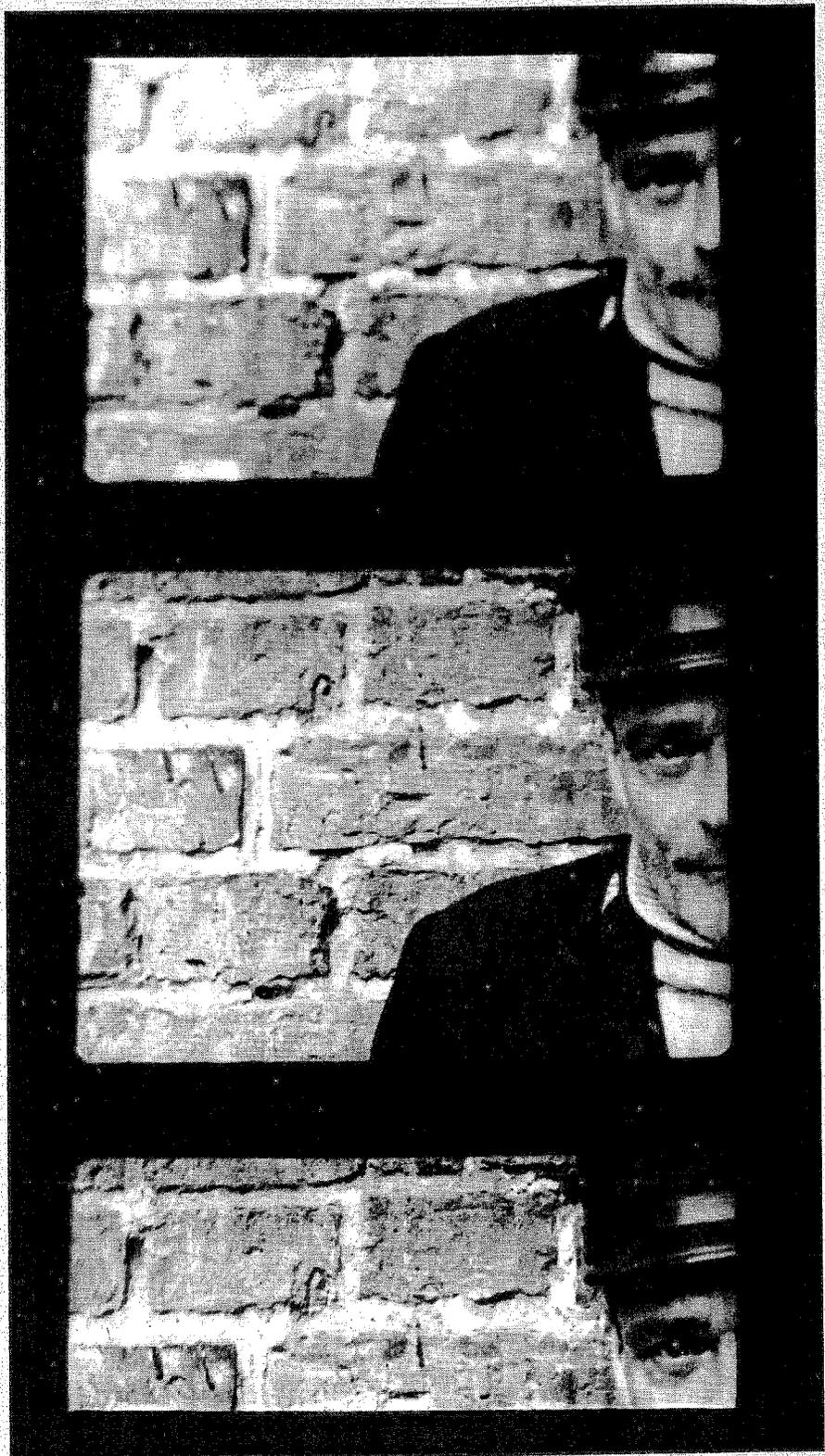


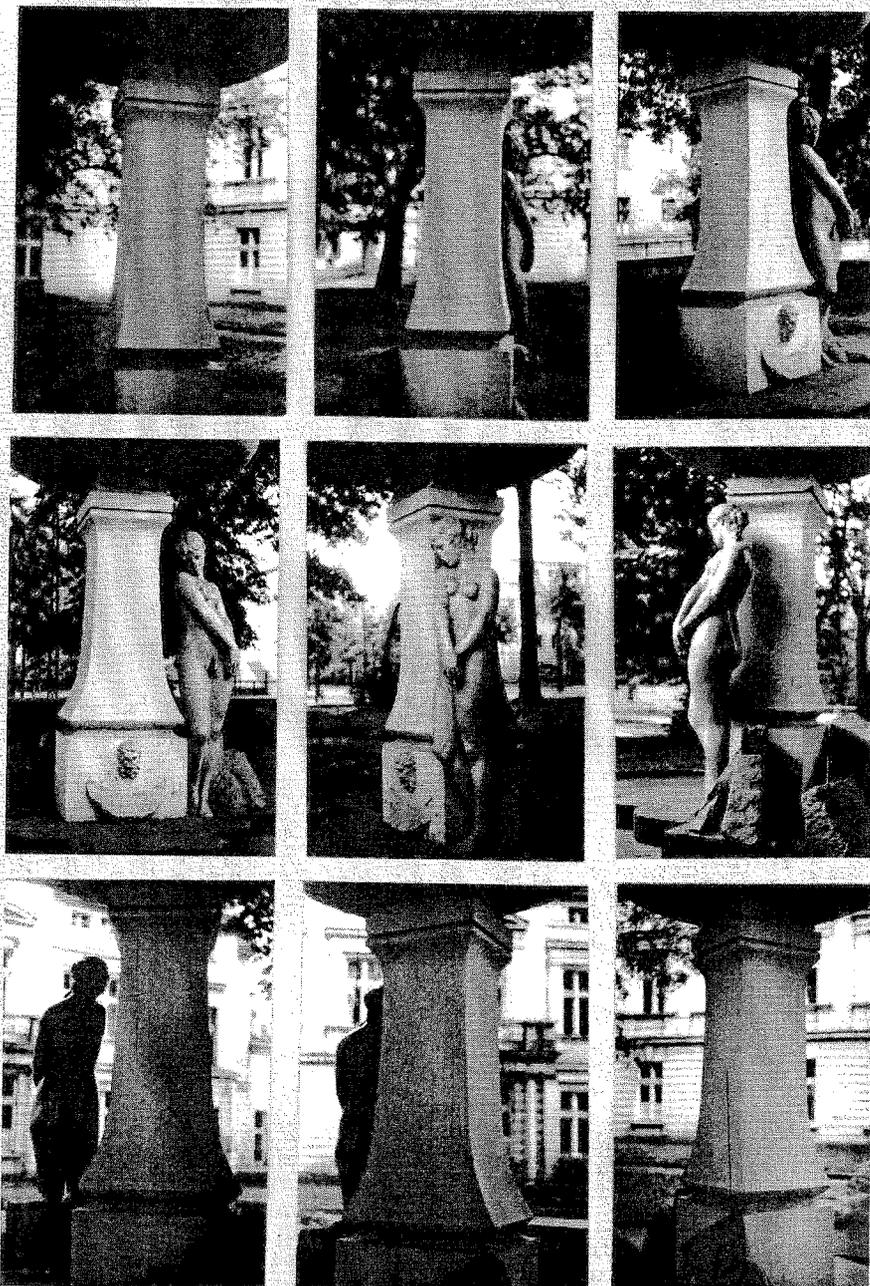
Kazimierz Bendkowski, *Obszar*, film 35 mm, 1974.

mediach, zwraca uwagę postępujące odprzedmiotowienie obrazu. Funkcja przedstawiająca jest w nich zastępowana przez abstrakcyjny dyskurs analityczny. Liczne realizacje oraz projekty fotograficzne i filmowe tego artysty zostały w całości poświęcone rozważaniom nad interesującymi go problemami, takimi, na przykład, jak zagadnienie relacji pomiędzy płaszczyzną (fotografii czy ekranu) a wielowymiarową przestrzenią.

Zupełnie inny charakter posiadały natomiast koncepcje filmowe budowane przez Pawła Kwieka. W zgodzie z nimi zrealizował on kilka filmów o charakterze swoście dokumentalnym, w których

aktywną, twórczą postawę zajmowali ich bohaterowie. Wyjaśniając tę teorię w tekście *Dokument obiektywny o człowieku* Kwiek pisał: „Film dokumentalny dąży do przekazania prawdy o człowieku. Zarówno na potrzeby sztuki, jak i nauki. Do tej pory nie udało się jednak uniknąć deformacji tej prawdy wynikającej z wpływu osoby realizatora na ostateczny kształt komunikatu. W rozwoju filmu dokumentalnego coraz to próbowano rugować ten wpływ (...) Próby te nie doprowadziły do pożądanych efektów (...) Możemy stwierdzić, że prawdę o człowieku otrzymujemy w bezpośrednim kontakcie

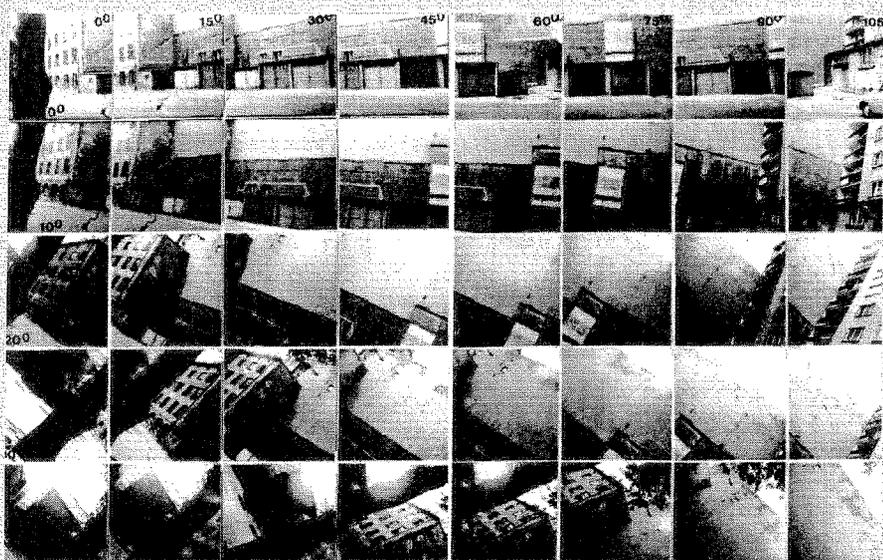




z nim, niezależnie od tego, co chciałby on sobą pokazać (...) W filmie sytuacja taka może zaistnieć w momencie, gdy wszelkie decyzje realizatora (...) podejmuje człowiek lub grupa, o której jest film. Oznacza to, że on sam będzie robić film o sobie, w tym znaczeniu, że umożliwi się mu swobodną realizację na dowolny temat”¹².

6

Odrębną pozycję, daleko wykraczającą poza standardy kina analitycznego, zajmował w „Warsztacie Formy Filmowej” Zbigniew Rybczyński. W znacznie mniejszym, niż pozostali, stopniu wykazywał zainteresowanie problemami medialnymi, koncentrując się na zagadnieniach formalnej organizacji obrazu, jego orkiestracji i zestrojenia z muzyczną warstwą filmu. Jednak

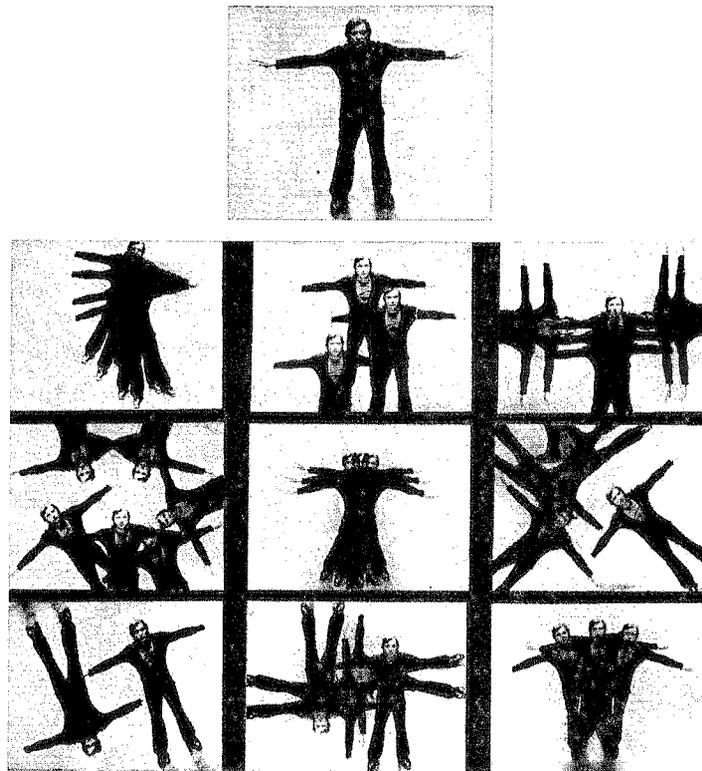


wizualizacja struktur muzycznych nie była ostatecznym celem jego eksperymentów. Tworzyła jedynie ramę, w której obrębie były prowadzone szczegółowe poszukiwania. Posługując się kopiarką optyczną, barwnymi filtrami, transfokatorem, kamerą poklatkową, łącząc tradycyjną animację z przetworzonymi zdjęciami aktorskimi (*live action*) Rybczyński stworzył swój własny styl; nie do podrobienia dla innych. Jedną z najważniejszych idei ogniskujących jego eksperymenty, aż po *Tango* (1980) wyznaczającą obszar twórczych poszukiwań była symultaniczność, przełamująca granice linearyzmu właściwego medium filmowemu (a przez to nabierająca charakteru strategii metaartystycznej).

Początkowo Rybczyński realizował tę ideę za pomocą środków zaczerpniętych z klasycznego repertuaru: kompozycja zamknięta (kolista – zakończenie jest powrotem do punktu wyjścia) i wielokrotna ekspozycja (*Kwadrat*, *Take five*, oba z 1972 roku, często – zwłaszcza *Kwadrat* – pokazywane w ramach zbiorowych prezentacji „Warsztatu Formy Filmowej”). W następnych filmach, zrealizowanych poza „Warsztatem”, Rybczyński wprowadził już jednak nowe techniki i koncepcje. W *Nowej książce* (1975) podzielił ekran na dziewięć części, przeprowadzając główną akcję kolejno z jednego do drugiego i ukazując jednocześnie wielość dziejących się równolegle wydarzeń (mamy tu do czynienia ze specyficznym zespoleniem sukcesywności z symultanicznością). Także i w tym przypadku spotykamy się z kompozycją zamkniętą, kolistą. Została ona zachowana również w *Tangu*, filmie, który został zrealizowany w nowatorski, niespotykany dotąd sposób i uczynił Rybczyńskiego osobą znaną filmowemu światu, zdobywając dla niego w roku 1983 nagrodę Amerykańskiej Akademii Filmowej – Oscara za najlepszy film animowany¹³.

7

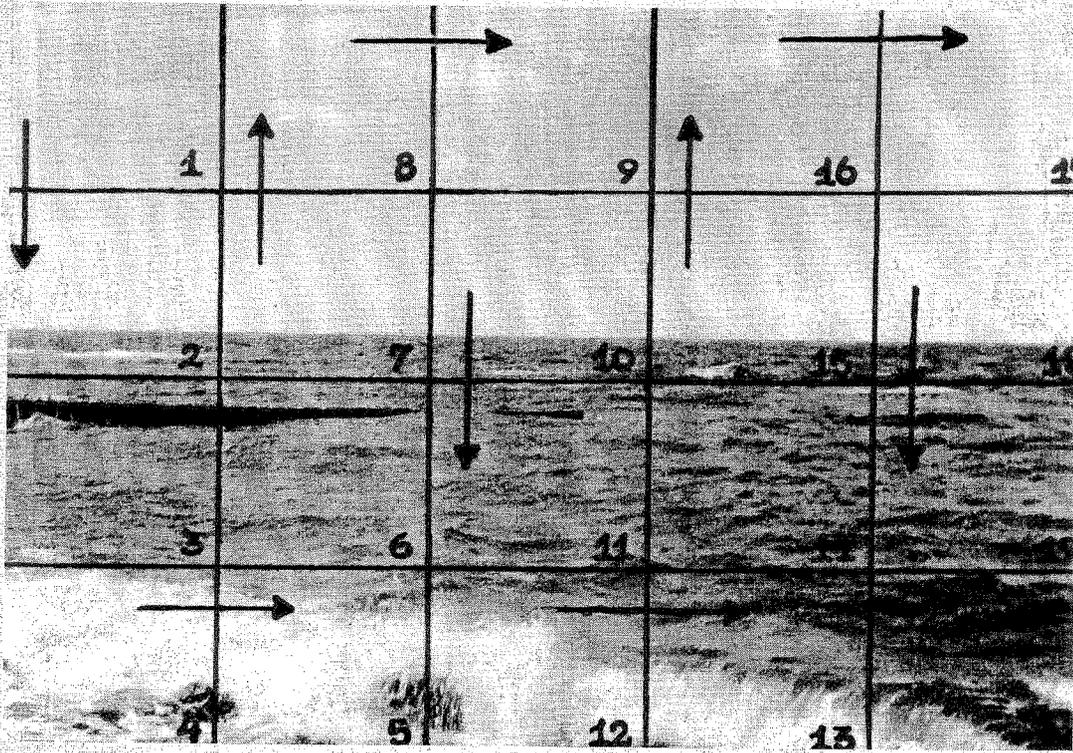
Film strukturalny, który dla twórców skupionych w „Warsztacie Formy Filmowej” był jednym z kilku podstawowych paradygmatów artystycznych, w bardzo poważnym stopniu zmodyfikował dotychczasowy charakter kina



awangardowego. Do chwili jego pojawienia się był bowiem powszechnie kontynuowany, w wielu różnych wariantach (film abstrakcyjny, poetycki, bezpośredni, etc.), model filmu awangardowego, który został ukształtowany jeszcze w klasycznym okresie awangardy lat dwudziestych, model polegający na współlistnieniu w obrębie dzieła dwóch dyskursów: artystycznego i metaartystycznego. Dzieło takie ciągle jeszcze zachowywało charakter formalny. Napięcie pomiędzy oboma dyskursami tworzyło znamieny, charakterystyczny wymiar sztuki awangardowej, rozpiętej pomiędzy destrukcją i konstrukcją, pomiędzy antysztuką i sztuką nową, i wreszcie właśnie pomiędzy dyskursem i metadyskursem¹⁴. W filmie strukturalnym natomiast, dyskurs artystyczny ulega bardzo znaczącej minimalizacji. Odgrywa rolę pretekstu dla analizy metaartystycznej, bądź też wręcz stanowi jedynie jej bezpośredni produkt. W przypadkach skrajnych natomiast, dochodzi do całkowitego utożsamienia obu dyskursów: artystyczny zostaje wchłonięty przez metaartystyczny. Film strukturalny odwraca uwagę odbiorców zarówno od ukształtowań formalnych, jak i od pierwiastka podmiotowego (ekspresji), zachęcając ich w konsekwencji do podjęcia refleksji nad naturą kina.

8

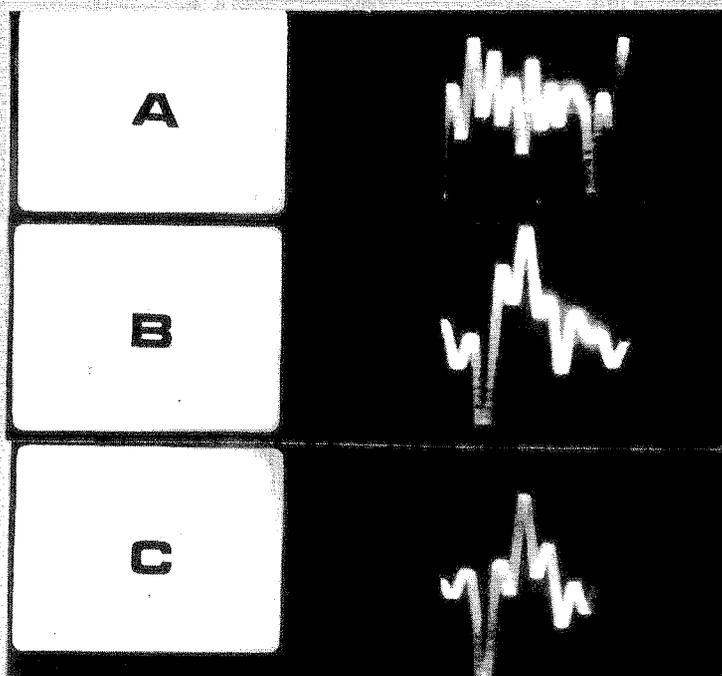
Pomimo wspólnej ogólnej postawy wobec sztuki i twórczości, jak również wielu wspólnych właściwości powstających dzieł, poszczególni autorzy z kręgu „Warsztatu Formy Filmowej” wykształcili cechy, które nadają ich filmom cechy indywidualne, wiążące je z indywidualnymi dążeniami i postawami artystycznymi ich twórców. Wojciech Bruszewski, na przykład, eksplloatując obszary pomiędzy rzeczywistością a jej audiowizualnym przedsta-



wieniem wyrażał, jakby mimochodem, totalną nieufność wobec jakiegokolwiek przekazu, jakiegokolwiek formy komunikacji, jakiegokolwiek wartości. Odślaniał powszechny relatywizm, który na co dzień jest zwykle kamuflowany przez przypisywanie konwencjom wartości autonomicznej. Sztuka medialna miała właśnie do spełnienia, zdaniem Bruszewskiego, funkcję demistyfikującą, miała odślonić konwencjonalizm rządzący percepcją rzeczywistości (il. 58). Postawa ta doprowadziła go ostatecznie do koncepcji samogenerującego się tekstu jako nieograniczonego źródła rozpleniających się znaczeń, które niczego w istocie nie komunikują (w tradycyjnym tego słowa znaczeniu), gdyż nikogo ani niczego nie reprezentują.

Paweł Kwiek tworzył wizję kina otwartego, nieokreślonego, negującego normy i konwencje, otwierającego się ku nieznanemu. Nieustannie poruszał się na pograniczach filmu, kierując się ku innym sztukom lub – co jest warte szczególnego podkreślenia – ku innym podmiotom: potencjalnym użytkownikom medium, problematyzując po drodze rozmaite pojęcia i koncepcje, jak, na przykład, koncepcję autorstwa filmu.

Charakter całościowo pojmowanej twórczości Ryszarda Waśki, jak i poszczególnych jego dzieł był najczęściej wyznaczany przez relacje międzyrodzajowe, intermedialne. Dzieła te bowiem uruchamiają sieć relacji intertekstualnych, zarówno na poziomie ogólnych wyznaczników strukturalno-ontologicznych, jak i na poziomie typów percepcji oraz reguł inter-



pretacyjnych. Mówiąc inaczej, aby uchwycić dzieło należące do określonego rodzaju artystycznego w jego swoistości, należy odwołać się do jego cech nieswoistych, bo należą-

cych do właściwości charakterystycznych dla innego rodzaju sztuki. Jeśli dzieło Waśki należy do rodzaju innego niż film (na przykład fotografii), to zwykle film właśnie wypełnia względem tego dzieła rolę rodzaju-intertekstu (il. 5). W przypadku dzieł filmowych proces odniesień intertekstualnych jest realizowany poprzez odwołania do innych mediów.

Kino Ryszarda Waśki rozciąga się pomiędzy wewnętrzną analizą medium, badaniem jego matematycznej logiki, a zewnętrzną analizą relacji i powiązań. Zewnętrzne funkcje intertekstualne w przypadku filmu są wypełniane przez różne media, które zarazem są również obecne w rozmaity sposób i w rozmaitym zakresie w samej strukturze filmowej; fotografia, sonorystyka, performance to właśnie przykłady tych dyscyplin artystycznych, które biorą udział w procesach dekonstrukcji medium filmowego. Ich aktywne występowanie wewnątrz i na zewnątrz medium filmowego problematyzuje tym samym opozycję pomiędzy „wnętrzem” i „zewnątrzem”, czyniąc transgresywność i transmedializm nadrzędnymi właściwościami twórczości tego artysty. Do wątku tego powrócimy przy omawianiu fotograficznej twórczości „Warsztatu Formy Filmowej”.

Właściwość szczególnie interesująca dla tej części naszych rozważań ujawniła się także w postawie Robakowskiego. W postaci załączkowej można ją odnaleźć już w filmie *Prostokąt dynamiczny* (1971), a w pełni rozwiniętą – w *Idę* (1973) oraz w *Moim filmie* (1974). Właściwość ta polega na traktowaniu człowieka-operatora kamery i samej kamery jako jednego układu, w którym kamera odkrywa i przenosi na taśmę filmową stany psychofizyczne, temperament i świadomość artysty (il. 3). Robakowski wybierając taką



Janusz Polom, *Rejestracja fonów*, 1974.



strategię świadomie i w planowany sposób zmierzał więc ku konsekwencjom, które w przypadku innych twórców występują mimowolnie, czy nawet wbrew ich życzeniu. Oczywiście, procesowi temu towarzyszyły rozmaite eksperymenty, odsłaniające naturę medium pojmowanego jako narzędzie w pełni autonomiczne; Robakowski jedynie rozszerzył perspektywę analizy, koncentrując swą uwagę na tych właściwościach filmu, które pozwalały mu łączyć charakter medium z własnym projektem artystycznym.

SYTUACJA STUDIO

Pokaz TV, studio TVP Warszawa, real. Paweł Kwiek, 1974r.

Założenia pokazu:

1. Autor - aktor stoi w polu widzenia czterech kamer.
2. O wyborze kadrów decyduje aktor - w czasie pokazu słownie instruuje kamerzystów.
3. O wyborze kamery, z której w danym momencie obraz jest przekazywany na wizję decyduje aktor - w czasie pokazu ustnie wydaje polecenia o miksowaniu.
4. Decyzje aktora są reżyserią spektaklu.
5. Treścią pokazu jest sytuacja studia TV.



9

Obok filmów strukturalnych powstawały również w kręgu „Warsztatu Formy Filmowej” dzieła aktywizujące w rozmaity sposób relacje zachodzące pomiędzy filmem a różnymi dziedzinami sztuk plastycznych, wzbogaconymi o liczne formy akcjonizmu (*performance, happening*, proces twórczy obliczony na wyprodukowanie obiektu artystycznego, etc.) i fotografię. Filmy takie określam mianem

intermedialnych. Nie są one ani kinem „czystym”, ani też tradycyjnie pojmowanym filmem o sztuce. Mieszczą się na obszarze pomiędzy kinem a innymi dziedzinami sztuki będąc ich integralnym połączeniem, a nie – luźnym zestawieniem. Są przykładem zespolenia tworzącego nową jakość. Paweł Kwiek w największym chyba stopniu wprowadził w krąg zagadnień podejmowanych przez „Warsztat Formy Filmowej” problem relacji intermedialnych (czynił to również na swój sposób Rybczyński). Podejmując, jako jeden z pierwszych, eksperymenty z wideo rozwinął je wkrótce w prace wielotworzywowe, łącząc w jedną całość rysunek, wideo i fotografię. Inną, wcześniejszą formą jego aktywności intermedialnej był udział

Wojciech Bruszewski

1975

DOSWIADCZENIE AUDIOWIZUALNE

wersja I - film 35mm 5min.
wersja II- video 1/5 inch - 20min.

Założenie:

Film jako technika komunikuje nam w sposób obiektywny o zaistniałych zdarzeniach.

Treścią akcji wizualno-dźwiękowej filmu jest:

uderzenie paczką zapalek o parapet okna.

Zdarzenie to /obraz i dźwięk/ jest mechanicznie powtarzane.

Powtarzalny odcinek obrazu składa się z dwóch ujęć:

1. Dłoń uderzająca paczką zapalek o parapet okna, przy czym samo uderzenie wypada w środku czasu trwania ujęcia /90 klatek/
2. Fragment okna /30 klatek/

Powtarzalny odcinek obrazu /ujęcie 1+2/ jest wielkością stałą i ma długość 120 klatek t.j. 5 sekund.

Powtarzalny odcinek dźwięku, gdzie poza jedynym odgłosem uderzenia zapalkami jest cisza, ma długość:

- w wersji I - 122 klatki t.j. 5,0833 sek.
- w wersji II - 120,5 klatki t.j. 5,02083 sek.

Przy każdym powtórzeniu akcji, dźwięk opóźnia się wobec obrazu o kolejne:

- 0,0833 sek. w wersji I
- lub 0,02083 sek. w wersji II

Oznacza to, że jeżeli w pierwszym wariacie audiowizualnym /obu wersjach/ uderzenie zapalkami będzie synchroniczne, następne synchroniczne uderzenie pojawi się dopiero w wariacie nr 61 /w wersji I/ lub 241 /w wersji II/.

Mamy więc film na który składa się 60 /lub 240/ różnych zdarzeń.

Treścią każdego z nich jest JEDNO I TO SAMO uderzenie paczką zapalek o parapet okna.

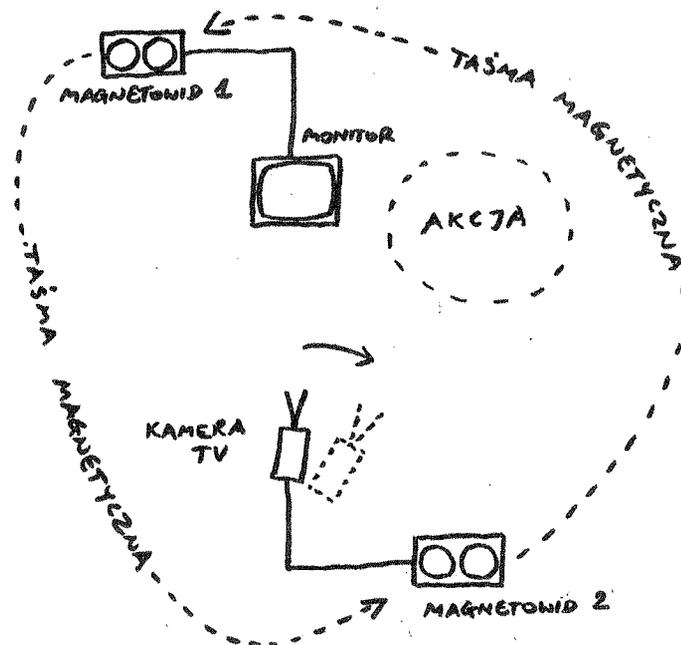
DOŚWIADCZENIE AUDIOWIZUALNE

w działaniach organizowanych wspólnie przez Zofię Kulik, Przemysława Kwicka i Jana Wojciechowskiego, zespołowych pracach wykonywanych wspólnie przez plastyków i operatorów filmowych. Rezultatem owych przedsięwzięć był, między innymi, film *Forma otwarta* (1970-71). Podobne akcje były także podejmowane w ramach samego „Warsztatu”, którego interdyscyplinarny skład gwarantował różnorakie możliwości współpracy (il. 9).

Wojciech Bruszewski

/1975/

ZAPIS VIDEO

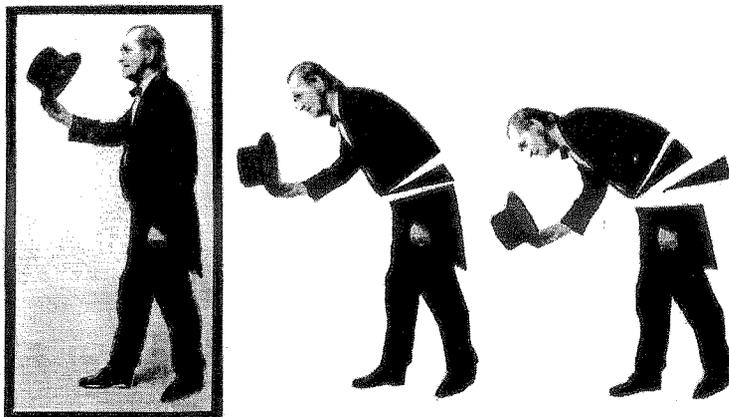


Rejestruje się 1 minutę akcji.
 Rejestruje się 1 minutę rejestracji oraz kolejną 1 minutę akcji.
 Rejestruje się 2 minuty rejestracji oraz kolejną 1 minutę akcji.
 Rejestruje się 3 minuty rejestracji oraz kolejną 1 minutę akcji.
 Rejestruje się 4 minuty rejestracji oraz kolejną 1 minutę akcji.
 Rejestruje się 5 minut rejestracji oraz kolejną 1 minutę akcji.
 Rejestruje się 6 minut rejestracji oraz kolejną 1 minutę akcji.
 Rejestruje się 7 minut rejestracji oraz kolejną 1 minutę akcji.
 Rejestruje się 8 minut rejestracji oraz kolejną 1 minutę akcji.
 Rejestruje się 9 minut rejestracji oraz kolejną 1 minutę akcji.
 Rejestruje się 10 minut rejestracji oraz kolejną 1 minutę akcji.
 Rejestruje się 11 minut rejestracji oraz kolejną 1 minutę akcji.
 Rejestruje się 12 minut rejestracji oraz kolejną 1 minutę akcji.
 Rejestruje się 13 minut rejestracji oraz kolejną 1 minutę akcji.
 Rejestruje się 14 minut rejestracji oraz kolejną 1 minutę akcji.
 Rejestruje się 15 minut rejestracji oraz kolejną 1 minutę akcji.
 Rejestruje się 16 minut rejestracji oraz kolejną 1 minutę akcji.
 Rejestruje się 17 minut rejestracji oraz kolejną 1 minutę akcji.
 Rejestruje się 18 minut rejestracji oraz kolejną 1 minutę akcji.
 Rejestruje się 19 minut rejestracji oraz kolejną 1 minutę akcji.
 Rejestruje się 20 minut rejestracji oraz kolejną 1 minutę akcji.
 Rejestruje się 21 minut rejestracji oraz kolejną 1 minutę akcji.
 Rejestruje się 22minuty rejestracji oraz kolejną 1 minutę akcji.
 Rejestruje się 23minuty rejestracji oraz kolejną 1 minutę akcji.
 Rejestruje się 24minuty rejestracji oraz kolejną 1 minutę akcji.

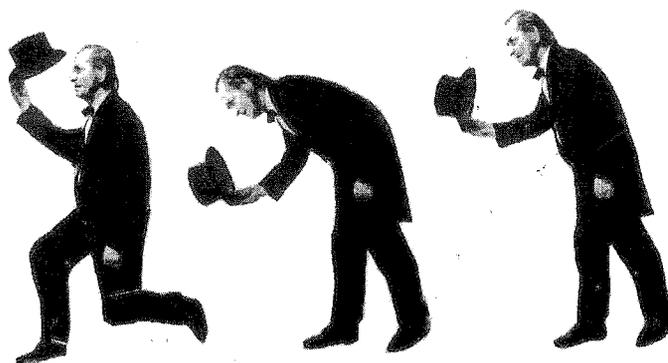
Jednak zasadniczym typem filmowej aktywności „Warsztatu Formy Filmowej” pozostawał medializm (film analityczny).

Kino intermedialne jest odmianą zjawiska ogólniejszego, tak zwanego „kina rozszerzonego” (*expanded cinema*). Przybierało ono w świecie formy bardzo zróżnicowane: film komputerowy, film-*performance*, pokazy świetlne, gry żywych cieni, etc. W Polsce natomiast wystąpiło ono faktycznie (nie biorąc pod uwagę koncepcji teoretycznych) przede wszystkim właśnie w postaci filmu intermedialnego, jako wytwór wzajemnych interferencji filmu, video, fotografii, sztuk plastycznych i sztuki działań. W filmach tego rodzaju

"FOTOGRAFIA WARUNKOWA"- z cyklu:"Ujawnienia fotograficzne"
 "Conditioned Photography" - from the cycle "Photographic Disclosures."



"MANIPULACJA PRAWDOMÓWNA"
 "Truthful Manipulation"



"MANIPULACJA FAESZUJAGA"
 "Falsifying Manipulation"

ju następuje często zderzenie kilku różnych postaw artystycznych (prace zespołowe), prowadzące do konstrukcji niezwykle złożonych formalnie. Z eksperymentów takich wyłonił się nawet podgatunek kina intermedialnego: film będący tworem wielu artystów, realizujących wybrane przez nich i powierzone im przez twórcę-organizatora odcinki dzieła. Taki charakter posiada *Kinolaboratorium* (1973) Pawła Kwieka oraz *Żywa galeria* (1975) i *Konstrukcja w procesie* (1981) Józefa Robakowskiego.

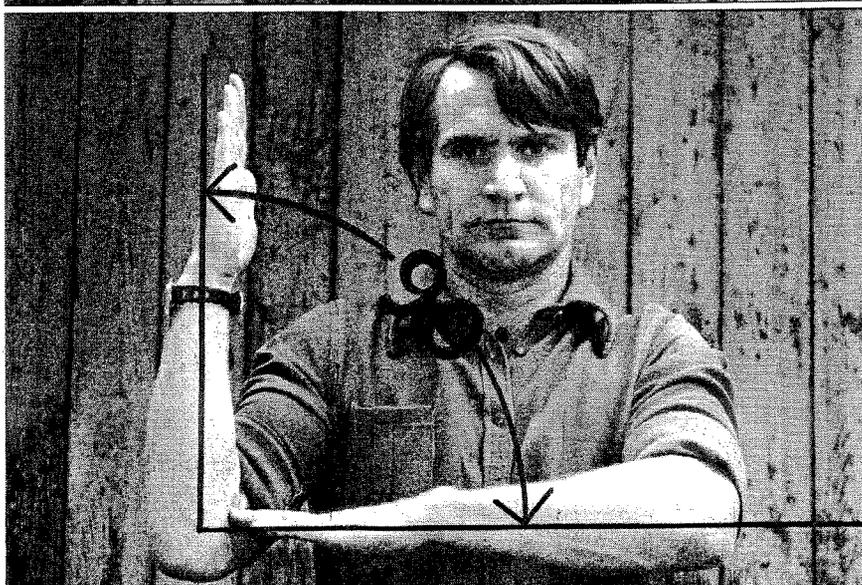
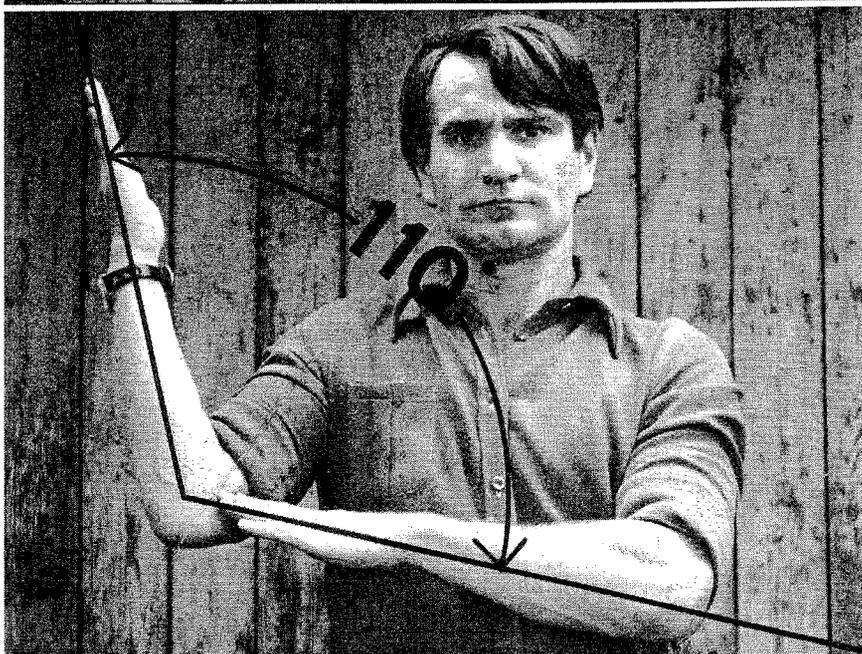
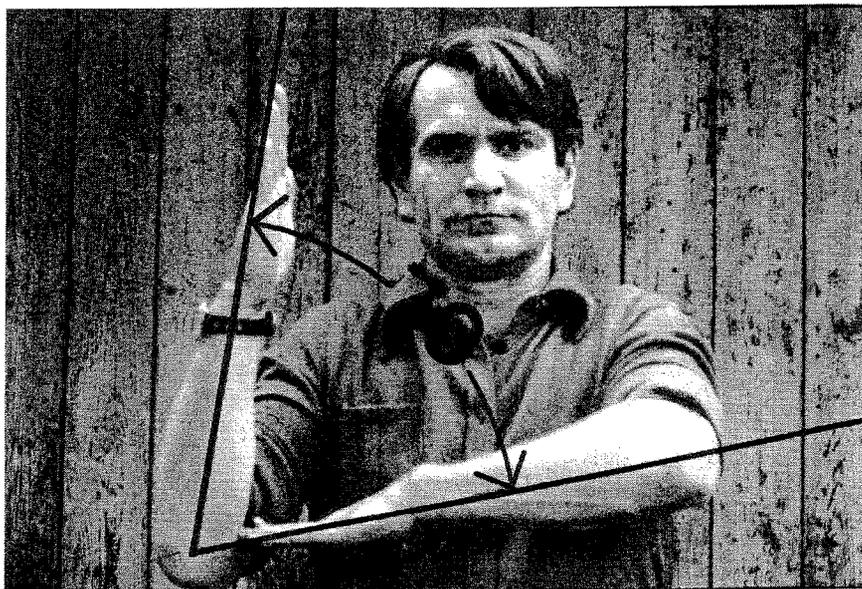
Ciekawą, późną formą występowania realizacji intermedialnych, szczególnie tych, w których film został zastąpiony przez wideo, były instalacje wielotworzywowe i wieloelementowe zarazem, aranżacje, w skład których obok wideo (lub filmu) wchodziły różnego rodzaju obiekty plastyczne, fotografie, projekcje świetlne. Takie realizacje-wystawy prezentowali, między innymi, Józef Robakowski i Antoni Mikołajczyk.

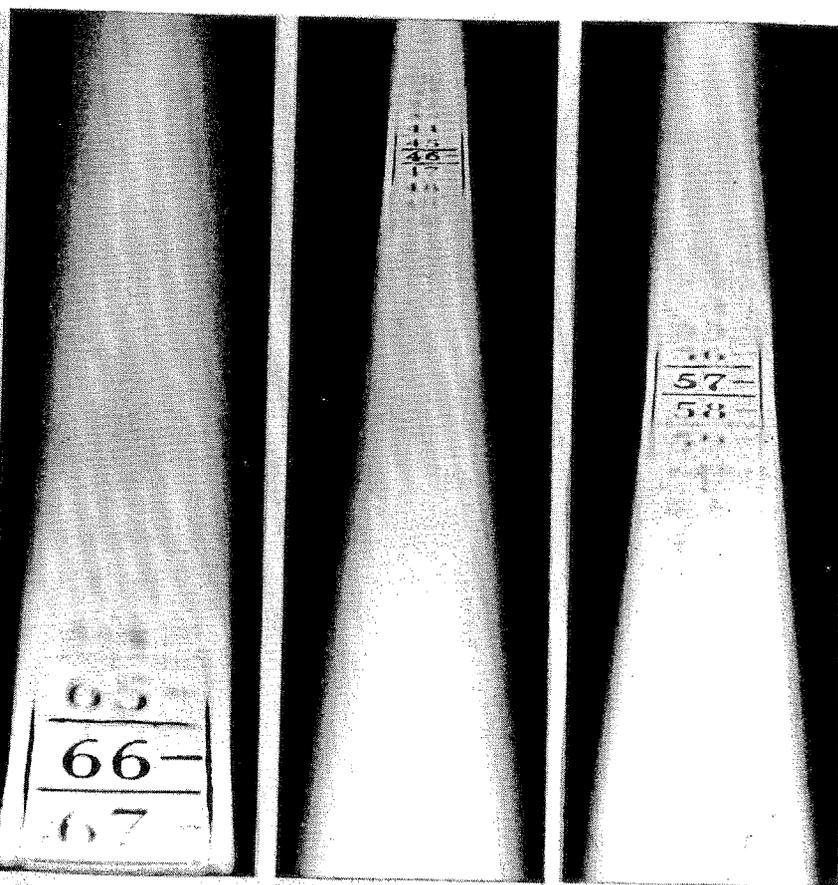
10

Bardzo dużą część dorobku artystycznego „Warsztatu Formy Filmowej” stanowią fotografie i plansze fotograficzne. Niemal wszyscy chyba artyści tworzący „Warsztat” zajmowali się często i chętnie także i tym medium¹⁵. Obok prac *stricte* fotograficznych wykonywali oni również syntetyczne, intermedialne prace, łączące w złożonych strukturach fotografię z wieloma innymi



Andrzej Różycki, *Fotografia warunkowa*. Z cyklu: *Ujawnienia fotograficzne*, 1975.



STREFA OPTYCZNA • 1975**66****46****57**

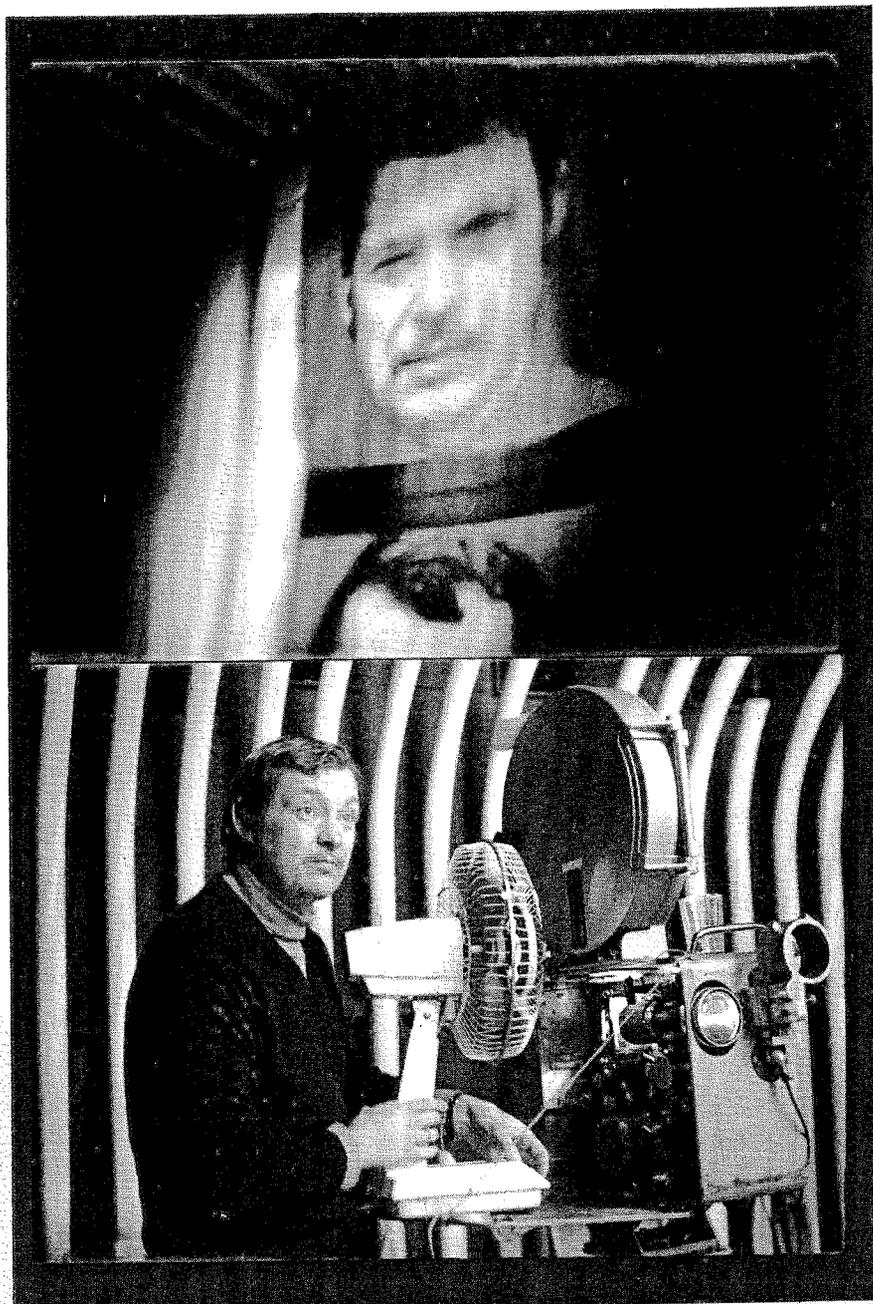
dyscyplinami artystycznymi (filmem, instalacją, rzeźbą).

Prace fotograficzne Ryszarda Waśki transcendują wyznaczniki medium. *Od 0 do 180* (1971) to fotografia łącząca w jedną całość szereg ujęć jakby odwzorowujących poprzez ciągłe, linearnie postępujące przemieszczanie punktu widzenia ruch głowy podnoszącej się od ziemi ku niebu. Ruch jest także wpisany w strukturę serii prac pod tytułem *Fotografia cztero-*

wymiarowa (wszystkie z 1972 roku). W pierwszej z nich sześć ułożonych poziomo fotografii prezentujących pejzaż miejski uwiadczenia narastające zakłócenie (poruszenie), które wprowadza do statycznej fotografii ruch, a tym samym – element czasu. W drugiej pracy z tego cyklu, abstrakcyjny element graficzny – linia, która zastąpiła przedstawienie przedmiotowe, została poddana takim samym zabiegom, jakie obserwowaliśmy w poprzedniej realizacji.

W kilku innych pracach fotograficznych Waśko kontynuował manipulacje strukturami przestrzennymi w relacji do procesu percepcji. *Pomniejszenie – powiększenie – próba I* (1975), czy też *Inwentaryzacja przestrzeni przy użyciu liczb 1-8 (próba II)* z 1976 roku, to kolejne dzieła, w których wieloelementowe, jak zwykle, układy fotografii sytuują obserwatora w ciągu zmieniających się punktów widzenia, ale zawsze wobec tej samej przestrzeni. Zawsze też

36

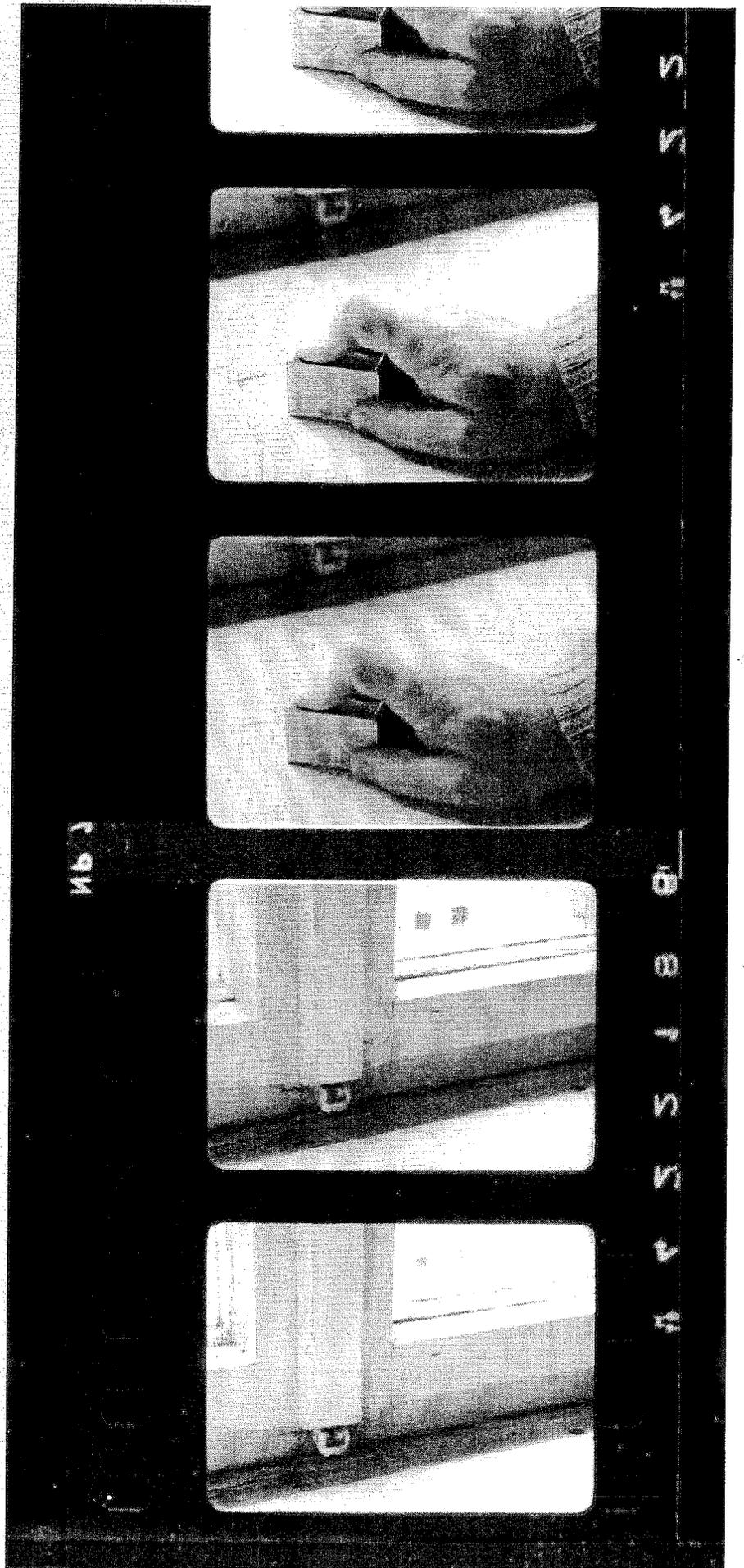
Andrzej Różycki, *Żywa projekcja*, 1975.

odbiorca jest lokowany raczej wewnątrz obserwowanego świata, niż w pozycji zewnętrznej i zdystansowanej. I zawsze – jak w poprzednio przywołanych realizacjach – wizja całościowa jest wytworem wyobraźniowej aktywności odbiorcy, a nie przedmiotem jego spojrzenia.

Wszystkie te opisane dotąd dzieła znamionuje dekonstrukcyjna postawa wobec medium, w którym są tworzone – fotografii, problematyzowanie jej granic i wyznaczników, z równoczesnym pozostawaniem w jej obszarze. Duża w tym zasługa faktu, iż dekonstrukcja fotografii, jak już wspomniałem wcześniej, odbywa się dzięki wykorzystaniu właściwości medium filmowego, które jest skądinąd swoistym rozwinięciem teje samej fotografii. Wy-

znaczniki filmu: czas i ruch zaburzają i transformują porządek fotograficzny dzieł Wałki. Intertekstualny związek fotografii z filmem dekonstruuje tę pierwszą współwyznaczając zarazem charakterystykę poszczególnych realizacji.

Nieco inny charakter posiadają prace, w których fotografia jest przedłużana i zarazem przekształcana przez rysunek. *Fotografia hipotetyczna* (1977), to seria plansz otwierana przez fotografię – pejzaż miejski, którą postępująca ingerencja rysunku (obrysowywane krawędzie tworzące „wykresy”) stopniowo przeobraża (poprzez rzutowanie) na kolejnych dziewięciu planszach w formę nieprzedstawiającą, abstrakcyjną. Dekonstrukcja fotografii staje się w tym dziele jej powolnym porzucaniem. W *Powiększeniu* – pracy zrealizowanej rok wcześniej – struktury graficzne wkraczają w strukturę fotografii zakłócając relację przedstawiającą. Początki tego nurtu eksperymentów można odnaleźć już w dziele z 1972 roku

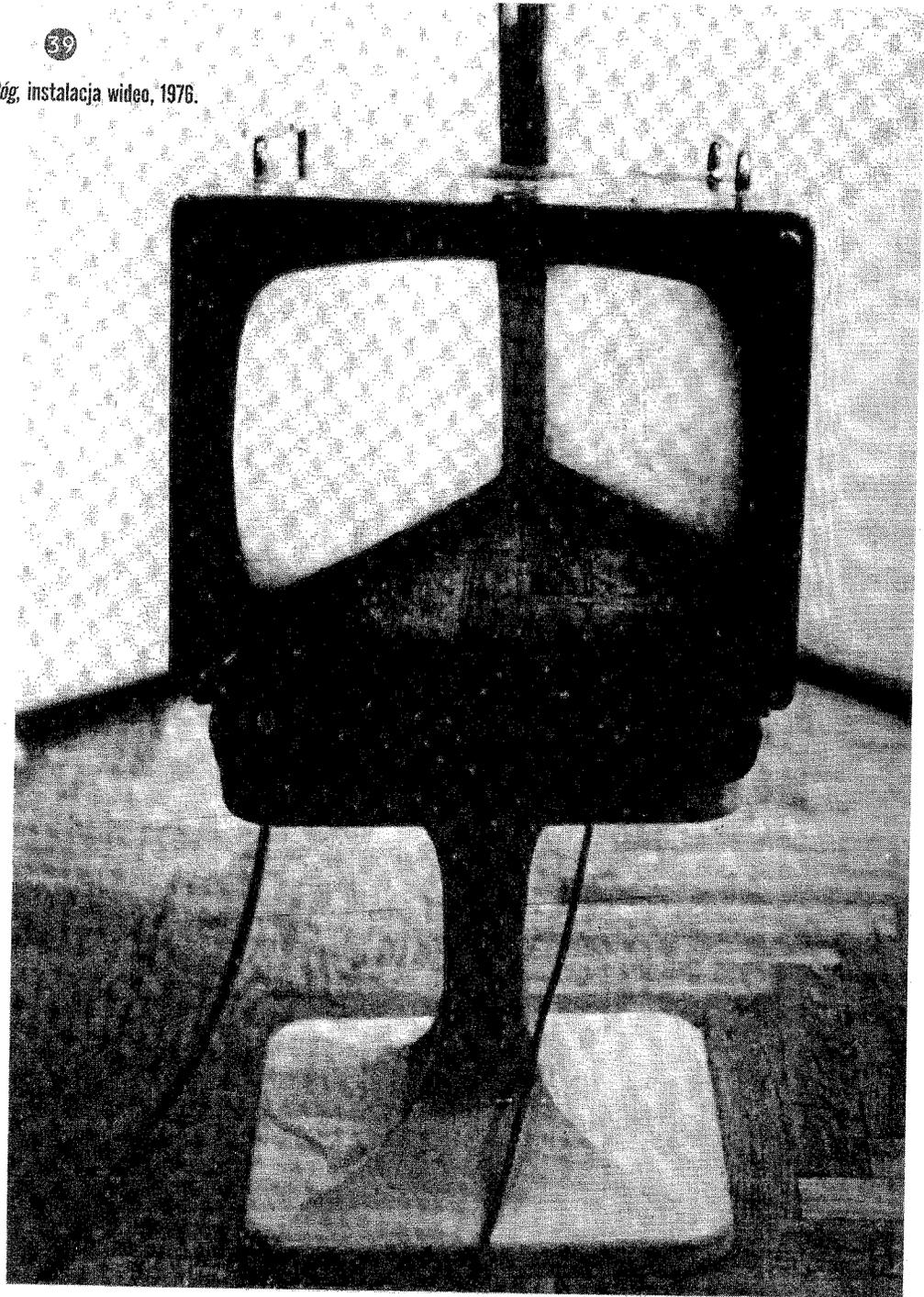




Krzeseł „n”. Tam także fotografia stanowiąca punkt wyjścia została zdemontowana i przekształcona w nieprzedstawiającą aranżację.

We wszystkich przywołanych realizacjach fotograficznych Ryszarda Waśki występuje ponadto konfliktowe napięcie pomiędzy językiem artystycznym a metaartystycznym. Uwalniana w tym starciu energia ma charakter zarówno dekonstrukcyjny, jak i poznawczy. Przedmiotem dekonstrukcyjnej analizy stają się właściwości medium. W przypadku fotografii rozważane są, między innymi, zagadnienia relacji pomiędzy obrazem-przedstawieniem a jego przedmiotem oraz rzeczywistością. Wszystkie przejawy refleksji metaartystycznej towarzyszą omawianemu wcześniej dyskursowi intertekstualnemu, budującemu system różnorodnych powiązań intermedialnych. Razem tworzą sieć odniesień, zerwań i przekroczeń wyznaczających sytuację sztuki pozostającej w procesie nieustannego transcendowania granic, sztuki nieustannie porzucającej swe dotychczasowe domeny i formy, porzucającej samą siebie.

Także prace fotograficzne Andrzeja Różyckiego transcendują granice medium. Na różne sposoby jego dzieła wrywają się z ram dwuwymiarowości, przedstawieniowości i statyczności, usiłują przekroczyć ograniczenia kadru, przełamać wyłączność pojedynczej perspektywy. Zmierzają do podważenia kodów kulturowych, rządzących kreacją i percepcją fotografii. Różycki na różne sposoby prowadził grę z medium. Nader często czynił to wplatając fotografię w odniesienia z filmem, dynamizując fotografię (il. 25) albo też ujawniając fotograficzną a zarazem performatywną naturę filmu (il. 35). W komentarzu do „Żywej projekcji” napisał: „mój seans filmowy nie potrzebuje ‘gotowego wyrobu’, wystarczy drobny element



z 'wstępnego materiału filmowego'. Materiał projekcyjny składa się z trzech klatek taśmy filmowej pozytywowej. Przytwierdzam te klatki filmowe górną do obiektywu projektora, dół zaś pozostawiam luźny. Tak przytwierdzona taśma filmowa poddana jest wpływom stałej wentylacji istniejącej wewnątrz projektora. Cyrkulacja powietrza prowadzi do uruchomienia kawałka taśmy filmowej...¹⁶

Można by rzec, iż w ten sposób Różycki dokonuje dekonstrukcji projekcji filmowej, czy wręcz w ogóle filmu, ujawniając, iż jest to w istocie *performance* wykonywany przez fotografię przy użyciu techniki projekcyjnej.

Kazimierz Bendkowski w swej twórczości zmierzał do ujawnienia relatywności przedstawienia fotograficznego. Ukazywał jego uzależnienie od przestrzeni pozakadrowej bądź też od związków zachodzących pomiędzy kilkoma fotografiami, stanowiącymi wspólnie jedno przedstawienie, będącymi jego elementami (il. 77), uwydatniał jego uwarunkowanie materialnością fotografii, wprowadzał zaburzenia w odniesienia pomiędzy strukturą przedstawiającą a światem przedstawianym (il. 74). Szczególnie chętnie obnażał relatywność fotografii w relacji do języka werbalnego, zderzał fotograficzne

OBRAZ POZORNY

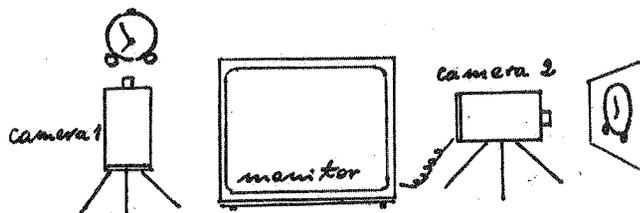
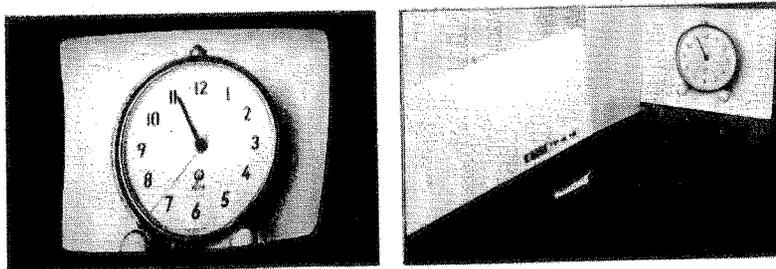
Video-instalacja. Galeria "Dom Środowisk Twórczych" - Łódź, listopad 1976

APPARENT IMAGE - Video installation

Gallery Dom Srodowisk Twórczych - Łódź, November 1976

Kamera video umieszczona jest w galerii przed tarczą zegara. Mikrofon wzmacnia dźwięk zegara, monitor obok zegara przekazuje jego obraz. Obraz ten jednak jest transmitowany z ukrytej kamery, która przekazuje nieruchomy obraz zdjęcia fotograficznego tego samego zegara.

Na początku rzeczywistość i jej obraz pozostają identyczne. Po pewnym czasie następuje niezgodność między godziną zegara a godziną obrazu na monitorze. Ta niezgodność daje się zauważyć dopiero jednak po dłuższym upływie czasu. Okazuje się, że identyfikacja rzeczywistości i jej obrazu zakłóca dokładną percepcję obydwu.



A video camera was placed in the gallery facing clock. A microphone amplified it's ticking. The monitor in the room showed an image of the clock. This image, however was transmitted from hidden camera which was transmitting a still photograph of the clock.

At the begining, reality and image were identical. After some time a dischord appeared between the two. This dischord was perceived only after a long time, which proved to me that the identification of reality and it's recorded image prevents accurate perception of either.

przedstawienie wizualne z podpisem, pokazując iż znaczenie fotografii opalizuje, że komunikowanie wizualne rządzi się innymi prawami, niż komunikowanie językowe (il. 73).

W nieco podobny do Bendkowskiego sposób lokował na styku przedstawienia ikonicznego i wypowiedzi językowej niektóre swoje fotografie Paweł Kwiek. Intencje tych prac oraz ich konsekwencje wydają się jednak nieco inne. Ukazywały one bowiem nie tylko względność obu typów znaczenia, zarówno znaczenia wizualnego, jak i werbalnego oraz płynność ich wzajemnych odniesień, ale również – co wydaje mi się szczególnie ważne – uwydatniały relatywność czy wręcz absurdalność (podleganie logice absurdu) tautologii przedmiotowo-obrazowo-słownych, którymi tak chętnie posługiwali się artyści konceptualni (il. 17). W wykonaniu Kwieka tautologie stawały się grami z użyciem wielu języków i odnoszącymi się do wielu paralelnych światów.

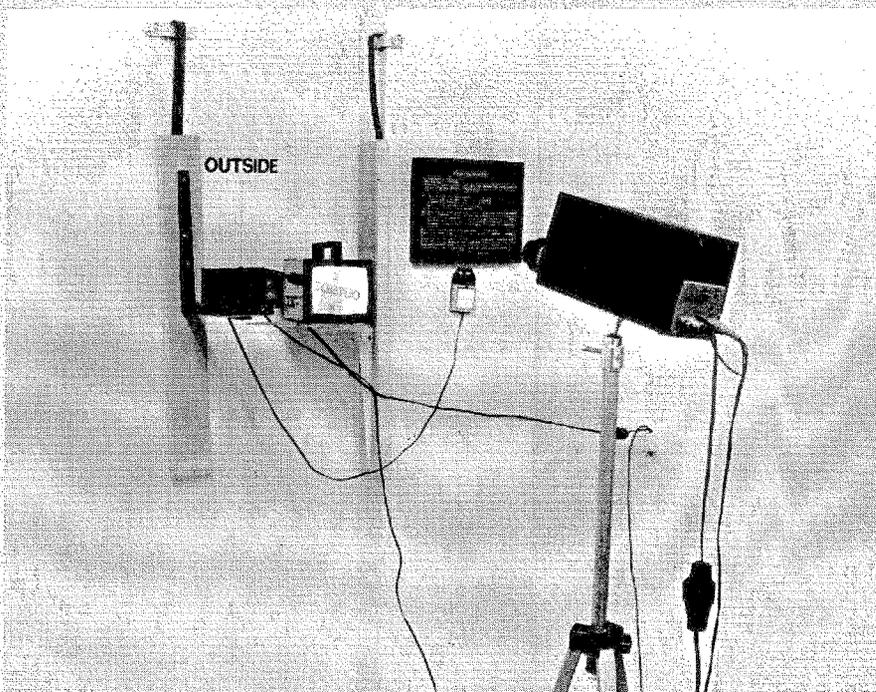
Spośród różnych strategii fotograficznych, jakie stosował w okresie działala-

ności w ramach „Warsztatu Formy Filmowej” Józef Robakowski¹⁷ warto przypomnieć koncepcję fotografii mechanicznej. Prace, które ją realizowały, wprowadzały rozmaite techniki stochastyczne, zawierając przypadkowi zarówno w odniesieniu do charakteru poszczególnych zdjęć, jaki też i ich aranżacji w układy wieloelementowe. Podobne metody były stosowane przez Robakowskiego (a także i innych członków „Warsztatu”) w pracach filmowych¹⁸.

Janusz Połom (il. 76) i – przede wszystkim – Antoni Mikołajczyk rozwijali zainteresowania świetlnym aspektem fotografii. Także i w tym ujęciu medium fotograficzne ujawniało relatywność swych odniesień i konwencji, złożoność struktur oraz otwartość na eksperymenty, które nadawały mu coraz to nowe oblicze.

11

Twórcy z kręgu „Warsztatu Formy Filmowej” jako pierwsi w Polsce podjęli też pracę z wideo. Już wczesne taśmy i instalacje Bruszewskiego, Mikołajczyka, Robakowskiego czy Waśki, kontynuując poniekąd wcześniejsze doświadczenia filmowe, wyznaczyły kierunki dalszych eksperymentów z nowym medium. Analityczna twórczość wideo przyniosła także zainteresowanie strategiami funkcjonowania telewizji oraz analizę jej społecznego i artystycznego znaczenia oraz funkcji¹⁹. Warto zauważyć, iż wideo pozwoliło artystom Warsztatu nadać nową postać operacjom na rzeczywistości, które podejmowali oni od samego początku pracy twórczej, pogłębiło możliwości analizy mediów, oraz – co należy wyraźnie podkreślić – pozwoliło,





Andrzej Różycki, *Video Duo*, STK Łódź, 1976.



ze względu na jego technologiczne i ontologiczne związki z telewizją, wydobycie znaczenie komunikowania jako procesu artystycznego.

Pierwsze powstające wówczas prace podejmowały badania różnych aspektów funkcjonowania telewizji; czyniły przedmiotem uwagi emitowany przez nią program oraz jego miejsce w przestrzeni codzienności (Andrzej Różycki – *Seans telewizyjny*), analizowały istotę samego zjawiska bezpośredniej transmisji (zbiorowa realizacja Warsztatu – *Obiektywna transmisja telewizyjna*), czy wreszcie koncentrowały się na samym telewizorze – nowym fetyszu kultury masowej (Paweł Kwiek). Wszystkie te działania zrealizowane w 1973 roku w ramach przedsięwzięcia zatytułowanego „Akcja Warsztat” w Muzeum Sztuki w Łodzi – wyznaczające początek historii sztuki wideo w Polsce – miały postać instalacji. Natomiast pierwszą pracą stworzoną na taśmie magnetycznej była realizacja wykonana w tym samym roku przez Piotra Bernackiego i Wojciecha Bruszewskiego pod tytułem *Pictures Language* (il. 19) – próba przełożenia na konkretne obrazy przedmiotowe abstrakcyjnych znaków językowych (na przykład: A – piasek, B – kamień, C – droga, etc.). W roku 1974 Wojciech Bruszewski i Paweł Kwiek zrealizowali swoje kolejne dzieła, koncentrując się tym razem na zagadnieniu artykulacji przestrzeni (Bruszewski: *Transmisja przestrzenna*; Kwiek: *Sytuacja studia*). Realizacja Kwieka wyrastała z jego rozważań nad paralelizmami występującymi pomiędzy strukturami umysłu a strukturami mediów, oraz ich sprzężeniami zwrotny-

mi i wynikającymi stąd konsekwencjami społecznymi (posiadana wiedza określa pozycję w hierarchii społecznej). W latach następnych Kwiek zrealizuje szereg następnych prac, bardzo ważnych dla rozwoju polskiej sztuki wideo (na przykład: *Video C*, 1975; *Video i oddech*, 1978), łączących w jedną strukturę nie tylko szereg różnych mediów, ale także różne wymiary ontologiczne komunikacji artystycznej (il 45).



Praca Bruszewskiego, z kolei, wyłoniła się z jego rozważań nad narracją, rejestracją i transmisją, rozważań prowadzących do ukonstytuowania „sytuacji niepoznawalnej”²⁰.

Artyści „Warsztatu Formy Filmowej” podjęli w swych działaniach różne formy twórczego użycia wideo, także i te, które poszerzają skalę możliwości wyrazowych innych (obok kina) dyscyplin artystycznych (rezultat wspomnianej wcześniej otwartej, wielodyscyplinarnej postawy twórców związanych z „Warsztatem”). W rezultacie, obok najbliższych im, jak można by sądzić, realizacji na taśmie magnetycznej, oraz wideoinstalacji (szczególnie chętnie tę ostatnią formę wykorzystywali, między innymi: Wojciech Bruszewski, Antoni Mikołajczyk, oraz Ryszard Waśko) pojawiały się także i to równie często wielorakie działania o charakterze *videoperformance*.

Ryszard Waśko kontynuował w instalacjach wideo (na przykład: *Róg*; *Powiększenie*, obie z 1976) rozważaną już przez niego uprzednio (teoretycznie

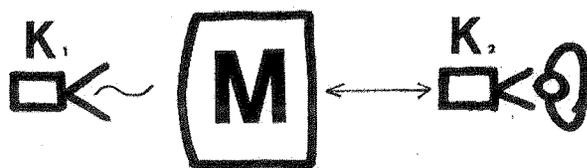
TV·FACE

real. JÓZEF ROBAKOWSKI 1977
/ videoperformance /



Uwaga !

KAMERA 1 jest sterowana przez operatora na podawane hasła przez autora tej realizacji stojącego przed KAMERA 2. Obraz twarzy widoczny z kamery 2 przeniesiony jest na monitor / M /, by następnie został przekazany przez kamerę 1 do magnetowidu, który go utrwała na kasecie video.



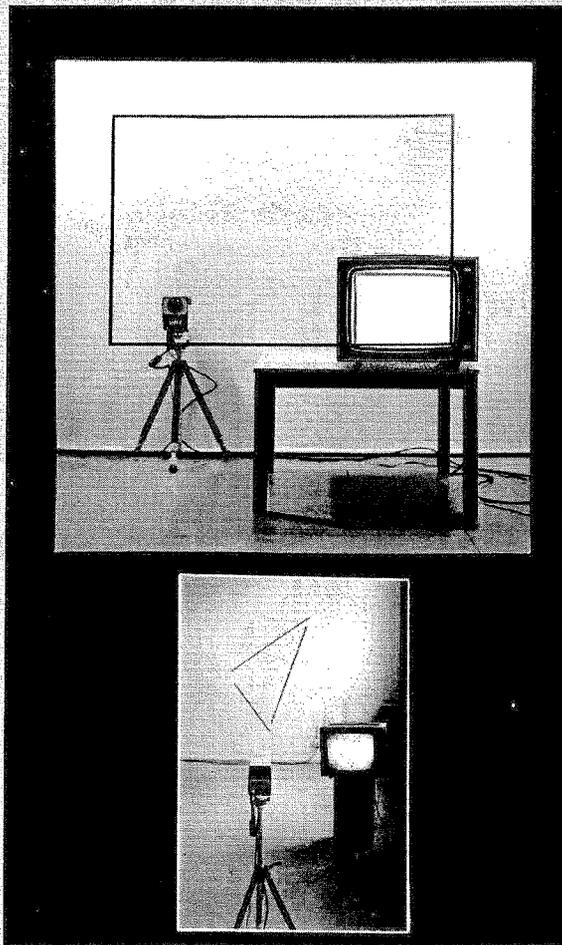
Układ dynamiczny

Układ statyczny

i w zrealizowanych filmach) problematykę konstrukcji przestrzeni przez i w mediach. Ujawniał relatywność wzajemnych odniesień przestrzeni rzeczywistej i jej (audio)wizualnego obrazu, jak również względność oraz iluzoryczność samych przedstawień. W instalacji *Róg* spopularyzował zjawisko bezpośredniej transmisji, poddając zarazem analizie relację pomiędzy rzeczywistością a jej reprezentacją, pomiędzy przestrzenią rzeczywistą a przedstawioną. Istotnym, uwypuklonym aspektem tej pracy Waśki jest przestrzenny charakter samej instalacji (monitora) – punktu, w którym przestrzeń realna spotyka się z reprezentowaną, przez co instalacja ta, oprócz tego, iż dekonstruuje medium wideo, wchodzi w intertekstualny związek z rzeźbą, oraz z *environment art* (il. 38). Problematyczność przestrzeni przedstawianej w sztuce wideo, tym razem w odniesieniu intertekstualnym nie tylko do sztuk przestrzennych, ale i do *performance*, powraca również w *video-performance*-instalacji *Przestrzeń poza* (1976). Natomiast zrealizowany w tym samym roku *videoperformance* *Zmęczenie mojej nogi* czyni przedmiotem uwagi pozycję artysty jako podmiotu mimowolnych ingerencji w strukturę dzieła, co równocześnie przedstawia samo dzieło (w zgodzie z tezami McLuhana) jako przedłużenie psychofizjologicznej aktywności ludzkiej (il. 37). Z kolei problem ingerencji medium w strukturę dzieła obserwuje Waśko w innej, wspomianej już pracy: *Powiększenie* (1976).



Józef Robakowski, *Twarz telewizyjna*
– plansza, 1977.



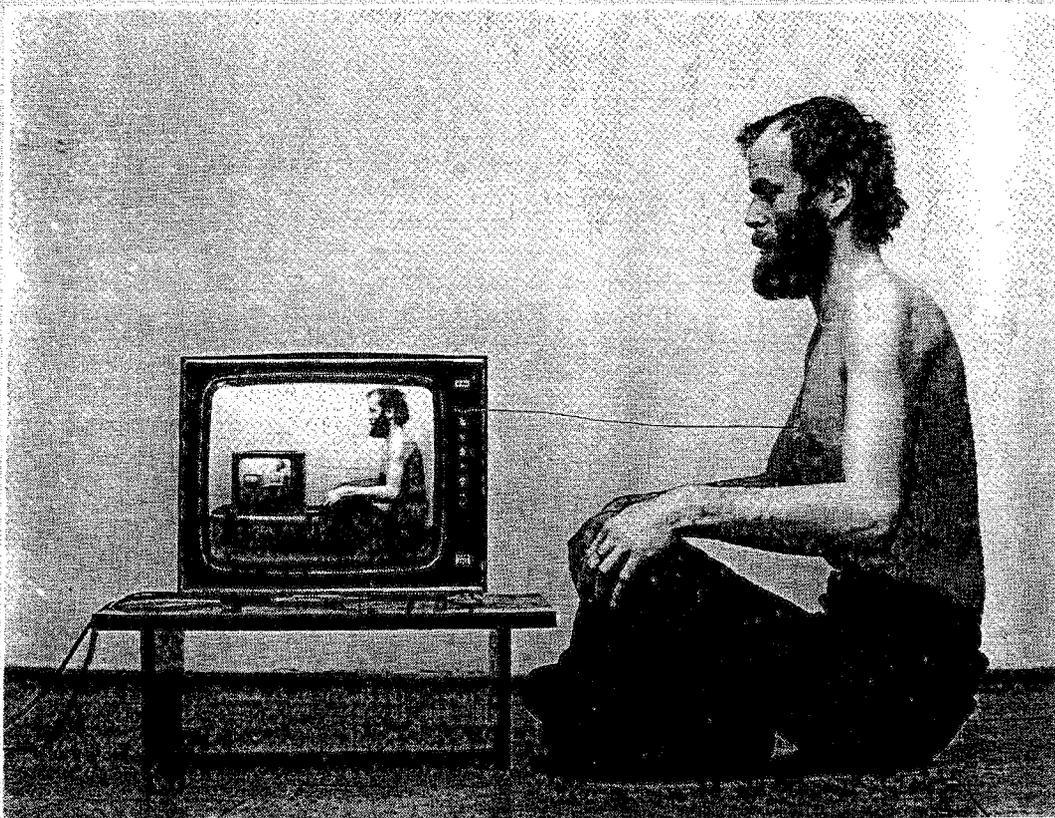
Antoni Mikołajczyk z kolei, w szeregu instalacji wideo (na przykład: *Obraz barwny, obraz czarno-biały*, 1975; *Obraz pozorny; Rzeczywistość – obraz rzeczywistości*, obie w 1976) realizowanych czasem z wykorzystaniem fotografii (macierzystego medium tego artysty) multiplikuje i komplikuje procesy rejestracji i transmisji

(na przykład: rejestracja rejestracji transmitowana jako obraz rzeczywistości) ujawniając w ten sposób względność informacji dostarczonej przez media i manipulacje, jakim poddawana jest rzeczywistość (obraz rzeczywistości) i jej status (il. 48). Natomiast pochodząca z tego samego okresu instalacja *Zapis świetlny* (odwołująca się w swym charakterze do wcześniejszych prac Mikołajczyka wykonanych w innych mediach) zapowiada już przyszły, podstawowy nurt jego twórczości: wielorako realizowaną sztukę światła. Posługując się różnymi narzędziami (na przykład: fotografią, wideo, laserem, aparatem spawalniczym, lampami elektrycznymi, etc.) Mikołajczyk będzie tworzył wirtualne formy świetlne ingerujące w świat bytów trwałych, solidnych. W ten sposób, w pewnym sensie kontynuował on – tyle że na innym poziomie – swoje gry z rzeczywistością i jej iluzorycznymi, poddawanych manipulacji przedstawieniami, gry charakterystyczne dla jego wideoinstalacji. Traktując światło jako materiał i narzędzie zarazem Mikołajczyk²¹ problematyzował granicę pomiędzy realnością a iluzją, tworząc przestrzenie, w których umysł doświadcza zarazem wrażenia transgresji i nieskończoności.

Zainteresowanie medialnym wymiarem wideo nadało charakterystykę poznawczą wszystkim trzem uprawianym przez artystów „Warsztatu” gatunkom tej sztuki. Warto przy tym zauważyć, iż w wielu przypadkach analityczne realizacje wideo były kontynuacją (w ramach nowego medium) eksperymentów i postaw podejmowanych wcześniej na obszarze kina; przy-

45

Andrzej Paruzel, *Instalacja video*, 1977.



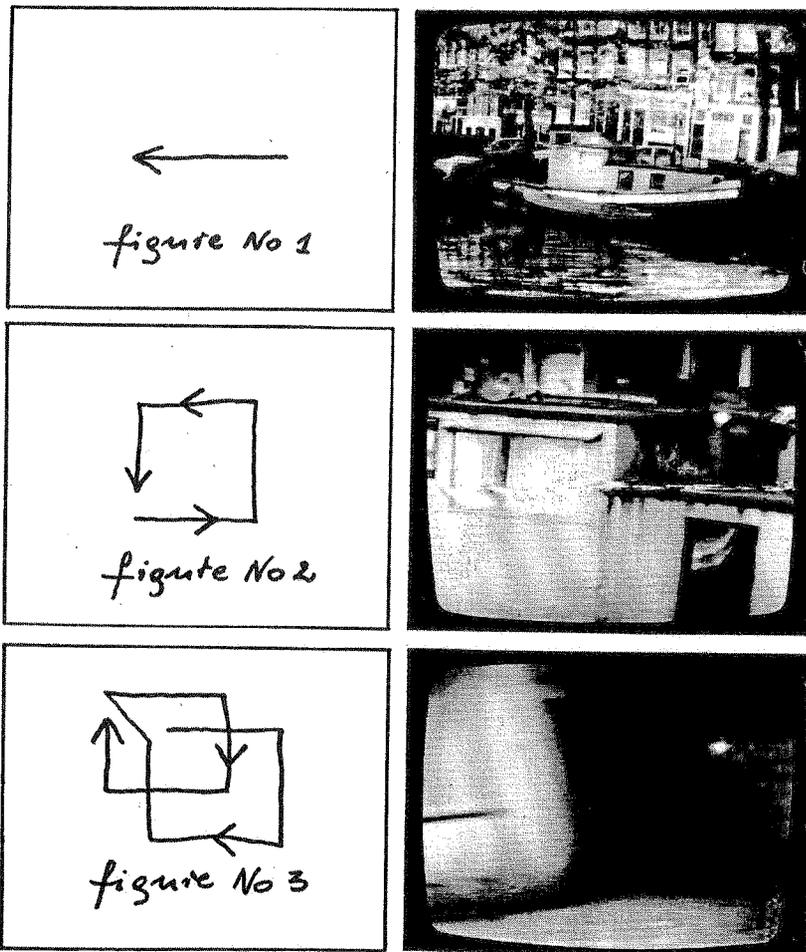
kładem zakorzenie liczyh prac wideo Józefa Robakowskiego, a także Ryszarda Waśki (na przykład: *Zmęczenie mojej nogi*) we wcześniejszych filmowych doświadczeniach dotyczących sprzężeń mechaniczno-biologicznych (realizowanych, na przykład, w filmach Robakowskiego: *Prostokąt dynamiczny*, 1971; *Idę*, 1973; *Ćwiczenie na dwie ręce*, 1976). Niektóre prace wideo są wręcz swoistym powtórzeniem, przy użyciu nowych środków wyrazu, wcześniejszych realizacji filmowych (na przykład *Po linii*, 1977 – Robakowskiego; *Pomiar* – 1976 Waśki).

Badanie natury wideo jako nowego medium artystycznego łączyło się wówczas z analizą telewizji, która, pomimo swej tożsamości ze sztuką wideo na poziomie technologicznym, była traktowana jako jej całkowite przeciwieństwo. Z tego właśnie okresu pochodzi charakterystyczne dla postawy artystów polskich aż do końca lat osiemdziesiątych dystansowanie się wobec telewizji. Negacja ta posiadała wówczas wyraźnie ideologiczny charakter, co, nawiasem mówiąc, kłóci się z tezą przypisującą awangardzie artystycznej lat siedemdziesiątych polityczny indyferentyzm²². „Video art – pisał w 1976 roku Józef Robakowski – to opozycja deprecjonująca użytkowy charakter tej instytucji [telewizji – RWK], to ruch artystyczny, który przez swą niezależność obnaża mechanizm sterowania drugim człowiekiem”²³. Swoistym komentarzem do tej kwestii staną się późniejsze realizacje Robakowskiego, powstające w wyniku filmowania obrazów telewizyjnych, poddawanych następnie różnym manipulacjom (na przykład: *Pamięci Le-*

OPIS PRZESTRZENI
Video. Galeria "De Appel" - Amsterdam, wrzesień 1979

SPACIAL FIGURES
Video recording. Gallery "De Appel" - Amsterdam, September 1979

Kamera video opisuje rzeczywistość przy pomocy przestrzennych figur geometrycznych.



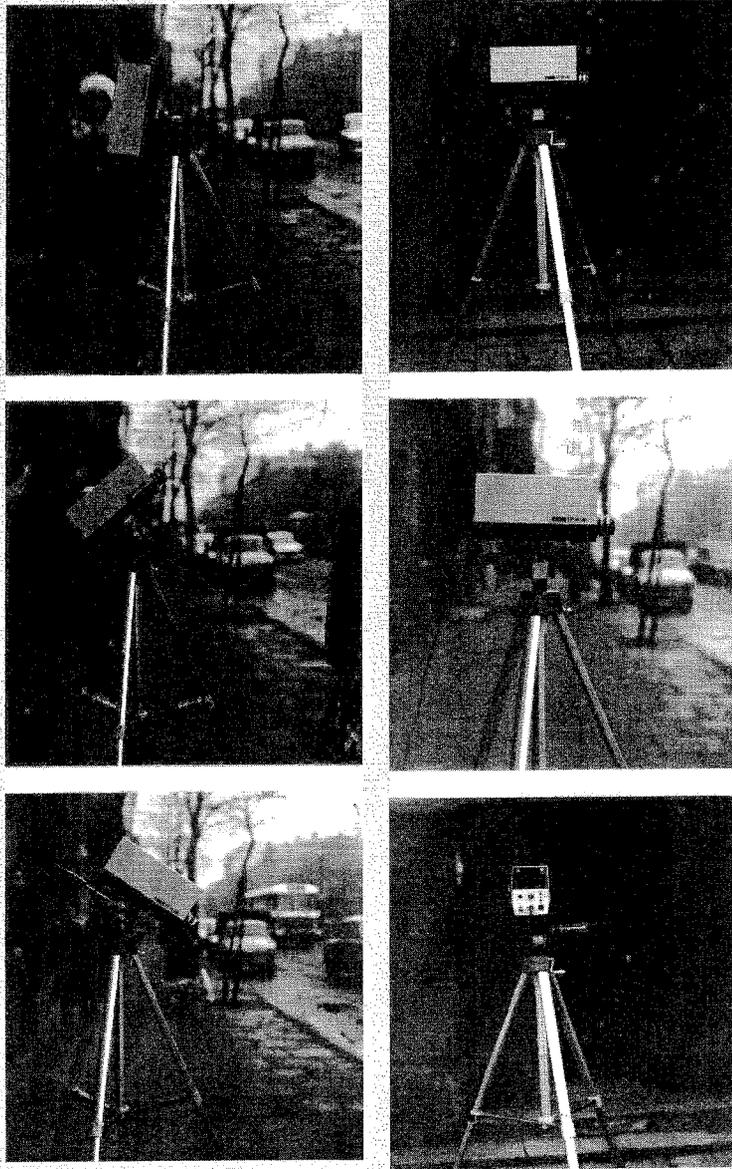
The video camera traced the parameters of spacial geometric figures.

onida Breżniewa, 1982-88, *Sztuka to potęga!*, 1985). Wcześniej, bo od połowy lat siedemdziesiątych, artysta ten tworzy konsekwentnie taśmy wideo, w których przeprowadza wnikliwe analizy charakteru medium elektronicznego, jego relacji z osobą autora/operatora oraz z publicznością, bada uwarunkowane medialnie sposoby rejestracji rzeczywistości oraz rodzący się stąd nowy obraz świata i wszystkich jego elementów składowych, jak również studiuje odniesienia prac wideo do kontekstów prezentacji.

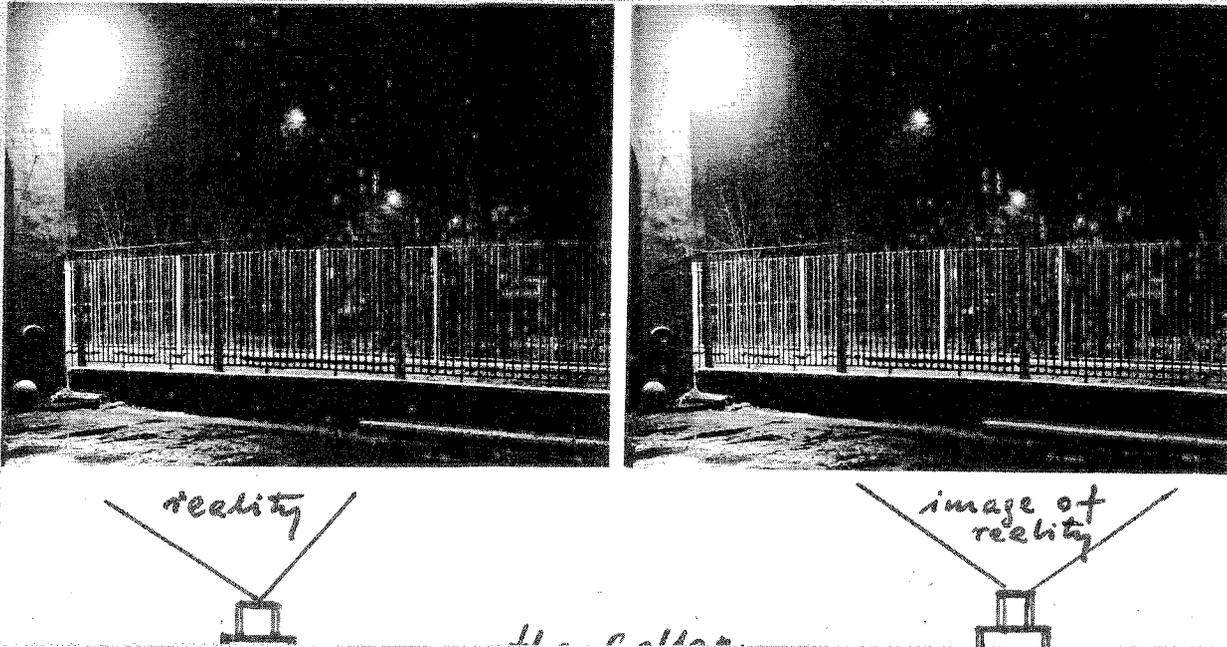
Tak jak w przypadku filmu, tak i na obszarze wideo problem relacji pomiędzy rzeczywistością, jej audiowizualnym odwzorowaniem oraz odbiorcą dominował w większości realizacji autorstwa twórców skupionych w „Warsztacie”. Ujawniały one relatywny charakter percepcji zapośredniczonej przez obraz elektroniczny, płynność granic pomiędzy reprodukcją a kreacją oraz wynikające stąd możliwości manipulacji odbiorem. Zderzenie „rzeczywistości elektronicznej” z posiadaną przez odbiorców wiedzą o świecie pro-

48

Antoni Mikołajczyk, *Rejestracja pionowa –
Rejestracja pozioma*, 1976.



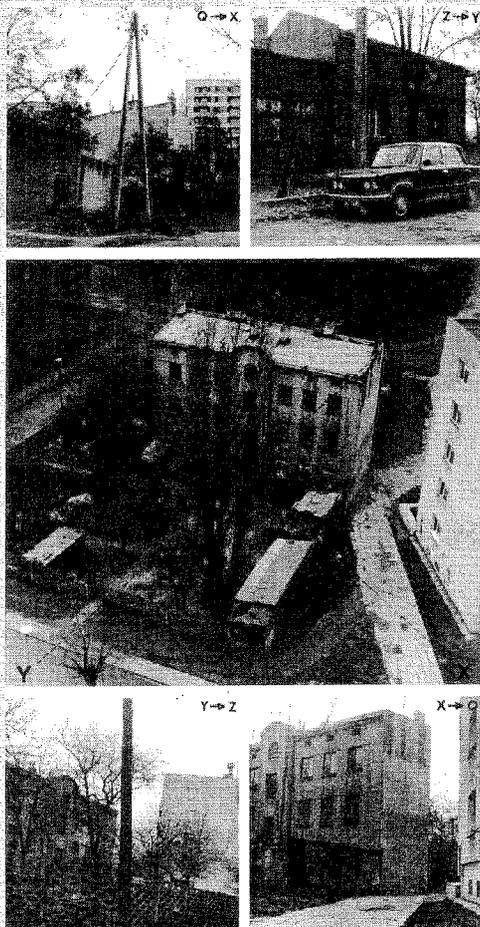
wokowało do refleksji zarówno nad naturą samego medium, jak i nad granicami ludzkiego poznania, jego wiarygodnością oraz możliwością komunikowania. Zagadnienia te szczególnie często powracały w pracach Wojciecha Bruszewskiego (wideo-taśmy oraz instalacje) i Antoniego Mikołajczyka (głównie instalacje). O eksperymentach Mikołajczyka dotyczących tych zagadnień już pisałem. Bruszewski, z kolei, w cyklu taśm pod wspólnym tytułem *Dotknięcie video* analizował te same problemy, odwołując się do swoich koncepcji dotyczących sprzeczności pomiędzy doświadczeniem bezpośrednim, a doświadczeniem mediatyzowanym przez konwencje rządzące naszym poznaniem i organizujące naszą wiedzę. Paradoksalnie, bezpośredniość percepcji jest tu możliwa jedynie dzięki mediom (mechanicznym i elektronicznym środkom przekazu). Prace z serii *Dotknięcie video* były więc, w intencji Bruszewskiego, pułapkami zastawianymi na to, co istnieje i odkrywającymi w ten sposób konwencjonalność naszej percepcji oraz ugruntowanej w niej wiedzy²⁴. W taki właśnie sposób funkcjonowały zarówno jego taśmy wideo, jak i instalacje, takie na przykład, jak *Outside* (1976), czy też *Instalacja dla pana Muybridge'a* (1977).



U schyłku lat siedemdziesiątych i na początku osiemdziesiątych Bruszewski wykonał szereg prac skupionych już przede wszystkim na dźwięku, który bądź pozostawał w związku z obrazem (na przykład: instalacja *Televizyjna kura*, 1979, w której reagujący na zmianę sygnału (obrazu) czujnik przymocowany do ekranu monitora sterował „gdaczącym” generatorem dźwięków), bądź częściowo usamodzielniał się (na przykład: instalacja *Sternmusik*, 1979, gdzie kamera dźwiękowa reagowała na przewracanie kartek czasopisma „Stern” ulokowanego w jej polu widzenia), albo też wreszcie uzyskiwał całkowitą autonomię, jak w niektórych instalacjach-performances, przedstawionych później w pracy *Trochę muzyki* (1982). Te wszystkie doświadczenia, wspólnie z rozwijaną przez Bruszewskiego teorią dotyczącą komunikacji artystycznej, legły później u podstaw jego instalacji radiowej *The Infinite Talk* (1988), zrealizowanej w „Ruine der Kunste Berlin”, gdzie zsynchronizowane głosy pary wirtualnych rozmówców wiodły w eterze niekończącą się dyskusję, której materiał stanowiły losowo układane przez komputer fragmenty klasycznych dzieł filozoficznych.

12

Działalności „Warsztatu Formy Filmowej” towarzyszyły liczne publikacje teoretyczno-programowe (il. 67). Pokazują one odmienne, niż prezentowane na ogół oblicze książki artystycznej. Ostentacyjnie „nieestetyczne”, powielane teksty maszynowe, niewyszukane rysunki i wykresy, najwykleszy papier, niestaranny druk, metalowe zszywki, trudno o bardziej wyrazisty w tej dziedzinie przykład deformalizacji praktyk artystycznych. Książki te spełniają rolę swoistych ideogramów, odsyłają bezpośrednio ku prezento-



wanym koncepcjom, nie ozdabiają lecz komunikują.

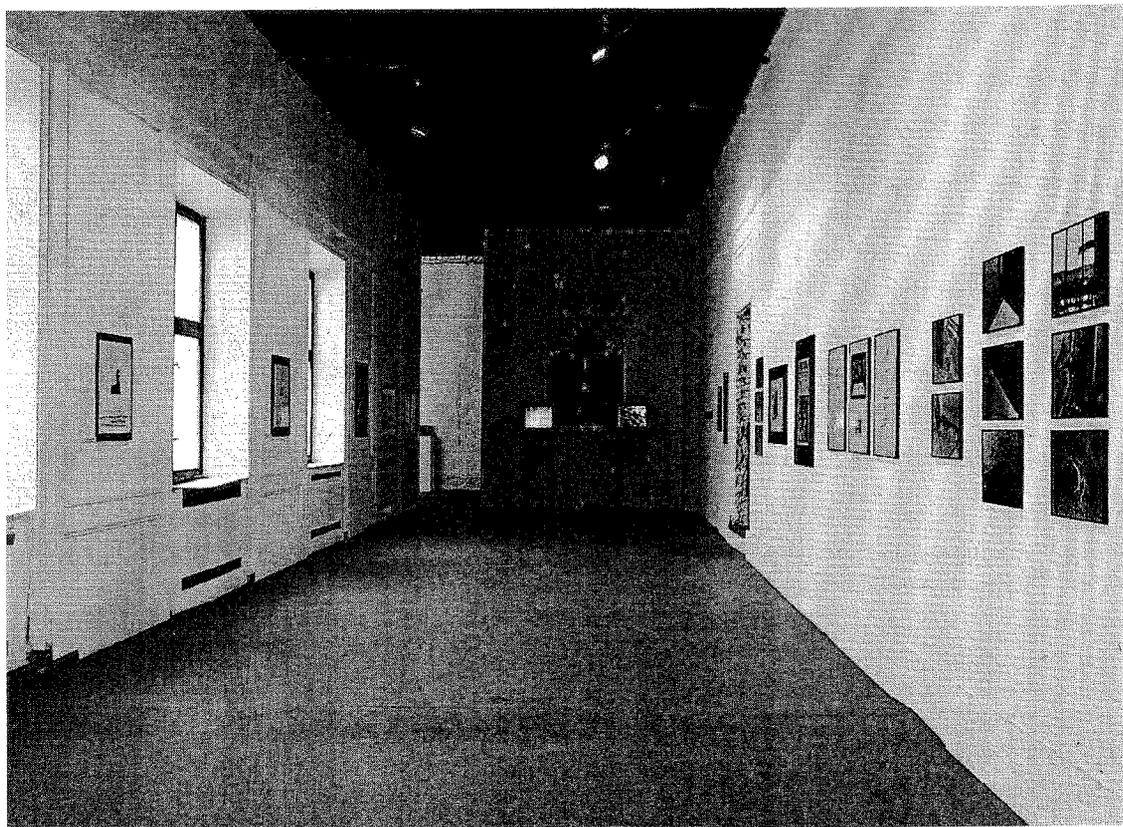
13

Obok prac medialnych (fotografii, filmów i wideo), plasz i publikacji artystyczno-programowych, w działaniach „Warsztatu” znalazły dla siebie miejsce rozmaite obiekty i instalacje (il. 71). Niektóre z nich odwoływały się do aktywności odbiorcy, wprowadzając w ten sposób problematykę partycypacji odbiorczej oraz interaktywności (il. 60). Wszystkie razem natomiast połą-

czyły się w szczególny syndrom działań twórczych i ich wytworów, którego charakter pozwala nam dziś dostrzegać w „Warsztacie Formy Filmowej” fenomen tyleż historyczny, co współczesny. Reprezentując najciekawsze cechy nowej awangardy artystycznej lat siedemdziesiątych, będąc w ścisłym związku z nurtem analityczno-konceptualnym, „Warsztat” – ze względu na medialny charakter swej aktywności, zainteresowanie komunikacyjnym wymiarem sztuki (to artyści „Warsztatu” – Połom, a następnie Bruszewski, sięgnęli po komputer, traktując go jako szczególny, aktywny instrument pracy artystycznej) oraz prowokowanie partycypacyjnych postaw odbiorczych – pozostaje także fenomenem bliskim współczesnym interaktywnym praktykom multimedialnym²⁵.

Przypisy

- ¹ Piotr Krakowski we wstępie do wydanej niegdyś książki o najnowszych tendencjach w sztuce (co oznaczało wówczas właśnie lata siedemdziesiąte) napisał wprost: „Sztukę polską całkowicie świadomie pominąłem, po pierwsze dlatego, że nasze środowisko artystyczne nie odgrywa jakiegś szczególnej roli jeśli chodzi o najnowsze trendy czy tendencje – raczej przejmuję oraz na swój sposób przetwarza i interpretuje to, co wcześniej zostało zademonstrowane czy zaproponowane przez artystów na Zachodzie...”, zob. tegoż, *O sztuce nowej i najnowszej*, Warszawa 1981, s. 7-8.
- ² Jako sekcja Koła Naukowego przy Państwowej Wyższej Szkole Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi.
- ³ Por. Lechosław Olszewski, *Działalność Warsztatu Formy Filmowej jako przykład strategii sztuki wobec władzy w Polsce lat siedemdziesiątych*, „Artium Questiones” IX, 1998.
- ⁴ Zob. np. Stan Brakhage, *Scrapbook: Collected Writings 1964-80*, New York 1982, s. 168 i nn.
- ⁵ Wielu twórców filmowych wiązało się z Warsztatem na czas studiów jedynie, bądź jeszcze na chwilę po ich ukończeniu, aby następnie oddalić się do kinematografii – przemysłu produkcji filmów.
- ⁶ Podział ten nie odwzorowuje składu grupy założycielskiej Warsztatu Formy Filmowej, w której znaleźli się twórcy przypisani przeze mnie do obu kręgów: Wojciech Bruszewski, Ryszard Gajewski, Juliusz Janicki, Tadeusz Junak, Paweł Kwiek, Józef Robakowski, Andrzej Różycki i Zbigniew Rybczyński.
- ⁷ Zob. np. stanowisko zaprezentowane przez Antoniego Mikołajczyka w rozmowie z Jaromirem Jedlińskim, opublikowanej w katalogu *Realne i nieuchwytnie*, galeria Arsenał, Poznań 1995, s. 14-18.
- ⁸ Zob. P. Adams Sitney, *Structural Film*, „Film Culture”, 1969, nr 47.
- ⁹ Zob. Peter Gidal, *Theory and Definition of Structural/Materialist Film*, „Studio International” November 1975.
- ¹⁰ Cyt. za przedrukiem w *Warsztat*, Łódź 1974, s. nlb.
- ¹¹ Sam Bendkowski tak charakteryzował swoją pracę: „W filmie tym zbadano możliwości dynamiki obrazu filmowego i dźwięku przez użycie następujących elementów: – relacji aktorskiej; – zmiany głębi ostrości przy jednoczesnym ciągłym zapisie przestrzeni; – wielokrotne przekopiowanie pewnych zapisanych przestrzeni; – wmontowanie w obrazu o dużej dynamice ich elementów statycznych; – zwiększenie kontrastu obrazu; – wycinankowe zapisanie przestrzeni; – identyfikację przedmiotu i człowieka; – wycinankową kompozycję części ciała człowieka; – dynamiczny montaż wszystkich relacji”; cyt. według „Galeria Współczesna” 1975, nr 6.
- ¹² Paweł Kwiek, *Dokument obiektywny o człowieku*, [w:] *Warsztat*, Łódź 1974, s. nlb.
- ¹³ Na temat twórczości Zbigniewa Rybczyńskiego zob. Ryszard W. Kluszczyński, *Film wideo – multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej*, Warszawa, 1999, rozdział *Zbigniew Rybczyński albo kino jako wideo*.
- ¹⁴ Zob. Tegoż, *Awangarda. Rozważania teoretyczne*, Łódź 1998.
- ¹⁵ Wspominałem już uprzednio, iż wielu z nich zajmowało się fotografią przed przystąpieniem do „Warsztatu Formy Filmowej”.
- ¹⁶ A. Różycki, *Żywa projekcja*, [w:] *Warsztat*, Łódź 1974, s. nlb.
- ¹⁷ Pisałem na ten temat więcej w książce *Obrazy na wolności. Studia z historii sztuk medialnych w Polsce*, Warszawa 1998; rozdział *Tożsamość sztuki – tożsamość artysty. O twórczości Józefa Robakowskiego*.
- ¹⁸ Zwraca uwagę zgodność twórców „Warsztatu” w postrzeganiu niejednoznaczności i relatywności zarówno praktyk artystycznych, jak i samego świata. Po latach ten aspekt programu i działań grupy przypominał Antoni Mikołajczyk, mówiąc: „Myślę, że Warsztat właśnie dążył do podważenia jednoznaczności świata. Rzeczywistość nie jest jednoznaczna. Jest wieloraka i wieloznaczna. Głównie chodzi tu o ciągle poddawanie w wątpliwość tej jednoznaczności, ponieważ wtedy rodzą się nowe sytuacje mentalne w sztuce.”, zob. cytowana już rozmowa z Jaromirem Jedlińskim, tamże, s. 20.
- ¹⁹ Por. np. tekst Józefa Robakowskiego z 1976 roku *Video art – szansa podejścia rzeczywistości*.
- ²⁰ Zob. Tomasz Samosionek, *Rozmowa z Wojciechem Bruszewskim*, „Zeszyty Artystyczne” nr 7, Poznań 1994.
- ²¹ Por. Hanna Wróblewska, *Antoni Mikołajczyk – rzecz raz jeszcze o naturze światła*, „Exit” 1994, nr 2.
- ²² Zob. Piotr Piotrowski, *Dekada*, Poznań 1991.
- ²³ J. Robakowski, *Video Art*, katalog wydany przez galerię Labirynt, Lublin 1976, s. nlb.
- ²⁴ Zob. Wojciech Bruszewski, *Rozmowy o sztuce, poznaniu i języku*, Łódź 1974.
- ²⁵ Zob. też Ryszard W. Kluszczyński, *Od konceptualizmu do sztuki hipermediów. Rozważania na temat modelu sytuacji estetycznej w sztuce multimedialnej*, [w:] *Piękno w sieci. Estetyka a nowe media*, red. Krystyna Wilkoszewska, Kraków 1999.



WARSZTAT

aneks
teksty źródłowe

FILMOWEJ

WARSZTAT FORMY FILMOWEJ

WARSZTAT powstał w 1970 r. z inicjatywy grupy studentów i absolwentów Łódzkiej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej. Obok realizatorów filmowych w WARSZTACIE pracują plastycy, muzycy, fotografowie, poeci, technicy...

WARSZTAT realizuje filmy, zapisy i transmisje telewizyjne, audycje dźwiękowe, wystawy plastyczne, różnego rodzaju zdarzenia i interwencje artystyczne...

Warsztat uprawia także działalność teoretyczną i krytyczną.

Bada i ma ambicje rozszerzyć możliwości sztuk audiowizualnych.

WARSZTAT nie uprawia żadnej działalności komercyjnej, a jego realizatorzy pracują całkowicie bezinteresownie.

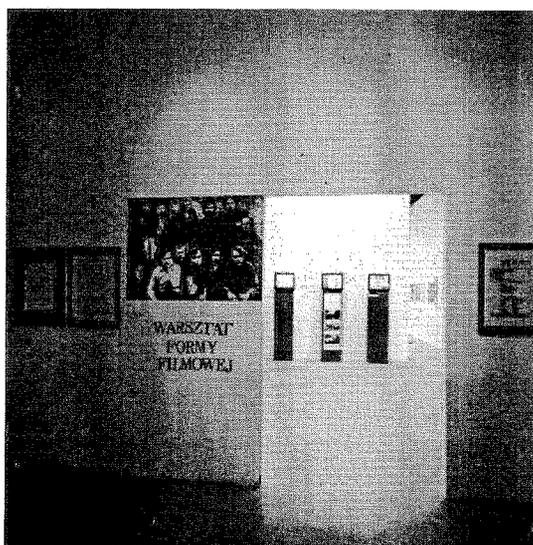
1970

MANIFEST II

Istnieje w sztuce tendencja poetycko-zaangażowana, albo definiując inny jej aspekt emocjonalno-ekspresyjna; ukierunkowana na wyrażenie wewnętrznych przeżyć artysty, jego „niepokojów”; chętnie wykorzystująca jako środek wyrazów wszelkie niekontrolowane, a więc „autentyczne” impulsy (stąd ulubione kryterium „prawdy”), odnajdująca swój związek z tradycją poprzez nawiązanie do problemów „uniwersalnych” („ostatecznych”), w pewnych odcieniach: mistycyzująca (Beksiński, Kantor, Hasiór, Drózdź) w innych: politykująca: (Wajda, Konwicki, teatr studencki, grupa poetycka „Teraz”), moralizatorska: (Szajna, Grochowiak, Bryl, Królikiewicz) lub dydaktyczna: (Zanussi, Załuski), w jeszcze innych: estetyzująca: (Hanuszkiewicz, Penderecki, Cieślęwicz) lub rozrywkowa (Ptaszyń-Wróblewski, K. T. Toeplitz) oraz skrajnie fatalistyczna (Żebrowski, A. Szapocznikow). Tendencja ta, odwołująca się z jednej strony do „wrażliwości” odbiorcy (wartość estetyczna) a z drugiej, do jego „poczucia człowieczeństwa” (wartości „treści”) jest powszechnie rozumiana i chętnie konsumowana. Wyraża to, co przeciętny widz wie lub przeczuwa, lecz wyrazić nie umie. Schlebienie widowni oraz okazjonalne bratanie się z widzem należy do nieodłącznego rytuału tego typu działalności. W samej zasadzie funkcjonowania posiada zatem jakiś element zachowawczy.



Widok ogólny wystawy, CSW 2000, fot. J. Rohakowski.



Tendencja ta, poprzez swoją popularność sprawia, że wartość jej jest poza wszelką dyskusją. Widząc przed sobą taką właśnie perspektywę, podejmujemy działalność para-naukową; zimną i wykalkulowaną teorię-praktykę artystyczną; działalność, która w oczach poetycko-intuicyjnej krytyki (Osęka, Skrodzki, Jackiewicz, Fuksiewicz) jest prymitywną, niegodną „refleksji krytycznej” zabawą pięknoduchów. Ignorujemy „werdykty wartościujące” oraz „zdania wyjaśniające” tej krytyki. Generalne przewartościowanie w sztuce drugiej połowy naszego wieku skłaniają nas do uznania jej, jak i całej tendencji za nieaktualną, egzystującą jedynie jako „żywa” historia okresu minionego.

Przede wszystkim:

1. Wchodząc na obszar mechanicznych środków rejestracji i transmisji, odrzucamy te wszystkie próby, które anektują część tego obszaru w służbę kultury słowa. Mówiąc dokładniej: odrzucamy kino literackie.

2. Odrzucamy również wszelkie inne użytkowe funkcje, wzięte spoza istoty kina, a więc:

politykowanie,

moralizowanie,

estetyzowanie,

i bawienie widza.

3. Odrzucamy to wszystko, co uniemożliwia przełamanie tradycji hamującej konstruowanie innego obrazu rzeczywistości, niż ten jaki wpoila nam szkoła i wychowanie.

Odrzucamy więc i język filmowy, ograniczony ścisłą kodyfikacją, jak i określonymi, użytkowymi funkcjami.

W odróżnieniu od niego zwracamy szczególną uwagę na aparaturę techniczną, jako na kanał czysty, nieobarczony naleciałościami z zewnątrz.

4. Uznając rzeczywistość jako daną na zasadzie przekazów, podejmujemy jej badanie poprzez analizę funkcjonowania środków kontaktowania się z nią.

Działanie to (sprowadzające sytuacje obserwowane do stanów elementarnych, „treści” do banałów) uznajemy za główne i całkowicie wystarczające. Nie ma wglądu w nowe obszary rzeczywistości bez aparatury wgląd ten umożliwiającej.

Dlatego nie mając ambicji skonstruowania obrazu świata (a więc niejako ukończenia dzieła) usiłujemy ustalić: co da się skonstruować dzięki takiemu fenomenowi jakim jest technika filmowa; jaki jest obszar i

53

Warsztat Formy Filmowej, Obiektywna transmisja telewizyjna, CSW 2000, fot. J. Robakowski (rekonstrukcja pracy z 1973 – Akcja Warsztat, Muzeum Sztuki, Łódź).



jego granice, wykraczający poza możliwości ujęć werbalnych.
Chcemy dać jeszcze jedną szansę subiektywnemu w grze z obiektywnym.
Warsztat, 1975.

KAZIMIERZ BENDKOWSKI RELATYWNOŚĆ I OBIEKTYWNOŚĆ KOMUNIKATÓW WIZUALNYCH

Człowiek codziennie styka się w środkach masowego przekazu, posługujących się komunikatem wizualnym (TV, kino, fotografia w prasie, plakat na ulicy, obraz w galerii, muzeum) z informacjami, których sam naocznie nie może potwierdzić. Ulegając sugestii prawdopodobieństwa przedstawionych zdarzeń, nie dopuszcza myśli, że mogą być spreparowane, zafałszowane.

Człowiek ogląda obraz w telewizji czy w kinie np.: fragmentaryczne obrazy pustyni Gobi, trudno jest mu odróżnić od obrazów Sahary. Pejzaż francuski od hiszpańskiego. Niemca od Holendra. Tylko wiara widza w uczciwość reportera z jednej strony i z drugiej, uczciwość instytucji mającej w dyspozycji środki na przekazanie komunikatów wizualnych, pozwala na przyjęcie tego komunikatu jako prawdziwego.

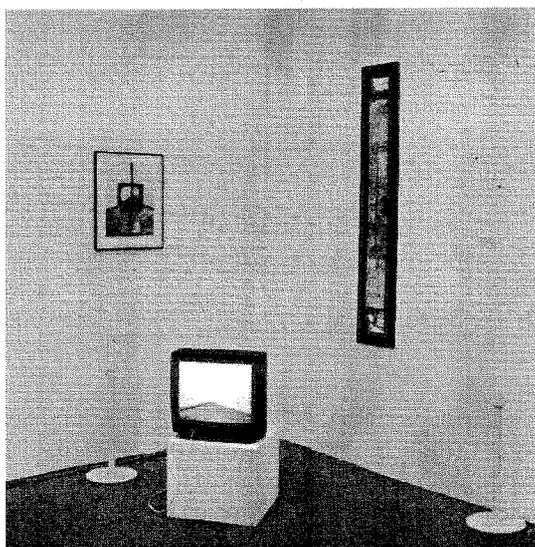
Jak trudno posługując się komunikatem wizualnym przekonać odbiorcę o obiektywności przedstawionych zdarzeń, dobrze wiedzą ludzie tworzący komunikaty wizualne – filmowcy, twórcy telewizyjni, reportażyści prasowi, twórcy reklamy wizualnej, itp.

Od czasu moich studiów nad obrazem filmowym, fotograficznym, telewizyjnym, interesuje mnie rozbieżność między rzeczywistością a obrazem tej rzeczywistości, zapisanym przy pomocy technik filmowych, fotograficznych, video, plastycznych. Zapisany obraz zawsze odbiegał od rzeczywistości OBRAZU, uwypuklając niedoskonałość zapisu wszystkich obecnie stosowanych technik.

Byłem świadkiem wielu paradoksów np.: typu dramaturgicznego – ŚMIESZNY element rzeczywistości zarejestrowany na taśmie filmowej w efekcie na ekranie odczytany został przez większość widzów jako TRAGICZNY itd.

54

Ryszard Waśko, *Róg; Od 0° do 180°*, CSW 2000, fot. J. Robakowski.



Komunikat wizualny składa się z:

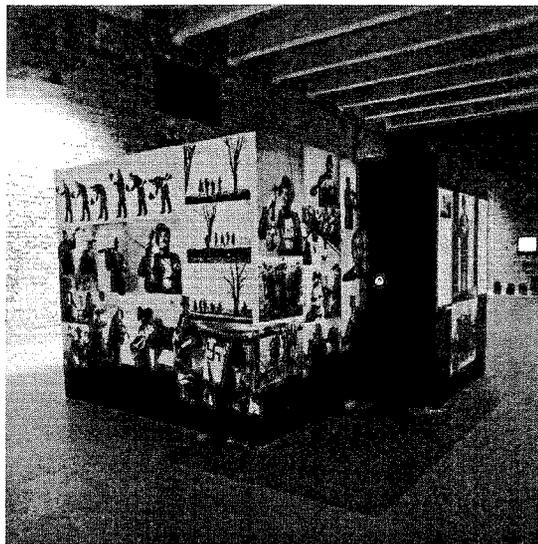
1. obrazu – nośnikiem obrazu może być TV, kino, prasa, video, sala wystaw itp.
2. jego interpretacji – pisanej, wypowiedzianej przez istotę żywą lub maszynę. Interpretacja uzależniona jest również od obszaru kulturowego, mentalności ludzi tam mieszkających.

Każdą rzeczywistość można zinterpretować opierając się o najbardziej charakterystyczny jej element. Na przykład zwykła sól kuchenna, najbardziej charakterystycznym jej elementem jest to, że jest słona, a nie, że jest biała albo też, że jest sypka bo produktów o podobnej do soli strukturze wizualnej jest co najmniej kilka. Należy więc rozumieć, że w żadnym zapisie nie uzyskamy OBIEKTYWNEGO OBRAZU soli w kontekście komunikatu „to jest sól” poza zapisem smaku soli. Zapis inny od smakowego obrazu soli będzie OBRAZEM RELATYWNYM. Oczywiście, że można w sposób bardzo prosty określić obiektywnie pojęcie soli przedstawiając ją w postaci nieobrazowej posługując się znakiem werbalnym, pisząc „sól” albo definiując wzorem chemicznym.

Moja praca służy wyznaczeniu granicy obiektywności i relatywności komunikatów wizualnych, a więc takich które posługują się obrazem a nie znakiem pisanym, wykluczam znak werbalny dlatego, że posługując się innym systemem przekazu niż obraz zmusza nas za każdym razem do domyślenia się jakiego typu obraz stoi za konkretnym słowem np. słowo „dom” – wyobrażenie o domu może być dowolne, nie pomoże żadne dodatkowe określenie jak na przykład: szary, jednopiętrowy, szeroki czy długości 30 m. Wszystkie te określenia są nadal relatywne i nie wystarczają do odtworzenia obrazu rzeczywistego budynku. Tak więc znak werbalny jest zupełnie nieprzydatny jako obiektywny ekwiwalent obrazu danej rzeczywistości. Tylko w jednym wypadku będziemy mówili o obiektywności znaku werbalnego wtedy, kiedy będzie określał sam siebie a więc literę „A” zobrazujemy najlepiej jej kształtem graficznym kreśląc literę „A”, słowo „dom” znakiem graficznym „dom” itd. Znak werbalny nadal idealnie służy literatom. Utrafienie w najbardziej odpowiednią formę – rodzaj odczytu, dla zdefiniowania danej rzeczywistości jest niestety ważne dla osiągnięcia obiektywności danego komunikatu wizualnego. Trzeba wybrać taki charakterystyczny element rzeczywistości, który w żadnym wypadku nie powtarza się w innej.

55

Warsztat Formy Filmowej, *Przekaz z Łodzi*, CSW 2000 (rekonstrukcja pracy z 1973 r.), fot. M. Michalski.



Komunikat wizualny możemy zobiektywizować określając go w zależności od najbardziej charakterystycznego elementu obrazu, odczytując go przez w z r o k, d o t y k np.:

dotyk do ostrego noża, tępej zyletki, powierzchni deski.

s m a k np.: smakując obrazy cukru, soli itp.

s ł u c h

w ę c h.

Przedstawiony wizualny zapis
obiektu rzeczywistości
fotografia

Człowiek na tle ściany

Komunikat:

Podpis pod fotografią

Ten człowiek ma (jest)

1. Ten człowiek ma 175 cm wzrostu (może 130 cm albo 190 cm)
2. Ten człowiek ma 30 lat (może 28 lat albo 35 lat)
3. Ten człowiek jest Polakiem (może Belgiem albo Czechem)
4. Ten człowiek jest złodziejem (może milicjantem albo urzędnikiem)

PYTANIA:

Czy przedstawiony mi zapis obiektu rzeczywistości w postaci komunikatu wizualnego jest bez wątpienia obiektywny (prawdziwy) czy też zafalszowany?

Jaki element tego komunikatu wizualnego może budzić wątpliwości, a który jest niepodważalny?

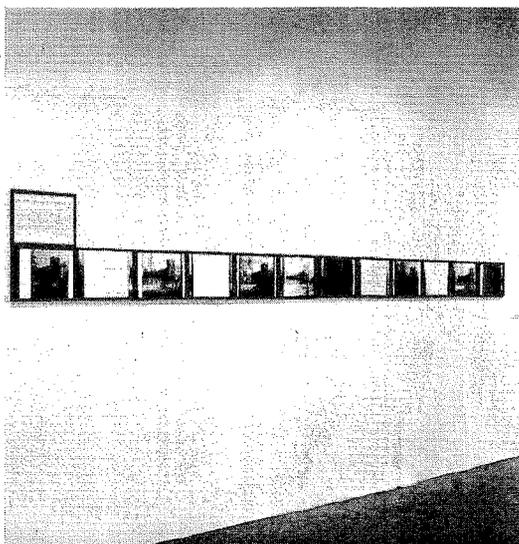
Czy bez narzuconej interpretacji (mówionej bądź pisanej) sama wizualność wyczerpuje wszystkie możliwości opisu rzeczywistości?

Jak daleko i wiernie /obiektywnie/ komunikat wizualny może opisać rzeczywistość?

Zastanawiając się nad relatywnością – obiektywnością komunikatu wizualnego, powrócę do obrazu przedstawiającego człowieka na tle ściany. Jeśli komunikat będzie brzmiał: **TO JEST CZŁOWIEK** – to

56

J. Robakowski, *Fotografia mechaniczna*, 1977, CSW 2000, fot. J. Robakowski.



niezależnie od rodzaju zapisu, komunikat wizualny będzie prawdziwy, nie do podważenia, nawet gdyby forma człowieka była tylko jego atrapą, bo przecież w komunikacie zaakcentowano pojęcie – CZŁOWIEK. Wystarczy, że w przedstawionym obrazie człowieka zmienimy treść komunikatu na

TEN CZŁOWIEK JEST ŚLEPY – aby komunikat wizualny nabrał cech relatywności. Tak więc przez interpretację możemy dowolnie sterować (zmieniać) obiektywnością lub relatywnością komunikatu wizualnego posługując się ciągle tym samym obrazem.

Komunikat wizualny przeważnie zawiera w sobie jednocześnie relatywność i pewną obiektywność i takich komunikatów jest najwięcej, często są wykorzystane do zafalszowania prawdziwej sytuacji obiektu rzeczywistego na przykład w reklamie, polityce. Odbiorca jak zahipnotyzowany pomija treść całego komunikatu wizualnego ulegając najsilniej jego warstwie obrazowej, będąc pod presją:

- a) sugestywności obrazu
- b) powagi, oficjalności czy też uznanej instytucjonalności (telewizja, kino)
- c) warunków odbioru
- d) nabytych w przeszłości informacji o obrazie.

Warszawa, 1975 rok.

WOJCIECH BRUSZEWSKI PROBLEM SATORI

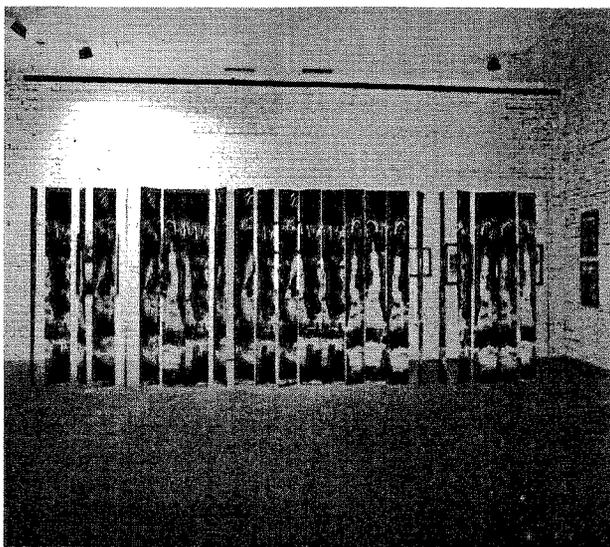
Istnieją co najmniej dwa sposoby percepcji świata. Jeden, nazwijmy go umownie „europejsko – amerykański” i drugi, mówiąc równie umownie – „dalekowschodni”. Oba pojawiły się jakoby w sztuce naszego obszaru kulturowego. Celem MOIM jest wykazanie związanego z tym, pewnego nieporozumienia, za pomocą przykładów zaczerpniętych z dziedziny filmu.

Tradycyjna narracja filmowa polega, najogólniej mówiąc, na łączeniu większych lub mniejszych fragmentów zarejestrowanych zdarzeń w jeden, oparty na linearnym następstwie, przebieg czasowy.

Zakłada się przy tym istnienie hipotetycznego obserwatora, którym widz staje się podczas projekcji, w momencie syntetyzowania pokawałkowanych wątków. Konieczne jest przy tym odwołanie się do –

57

Józef Robakowski, *Instalacja powietrzna*, CSW 2000 (rekonstrukcja pracy z 1972 r.), fot. M. Michalski.



charakterystycznej dla obszaru kulturowego odbiorcy – tradycji językowej, która syntetyzowanie to umożliwia.

Film zrealizowany tą metoda można przedstawić graficznie jako sumę nierównej długości odcinków, gdzie przerwy pomiędzy odcinkami oznaczają wszelkie figury montażowe, a sumaryczna długość – czas trwania seansu. Brakujące interwały czasowe uzupełnia wyobraźnia widza dzięki, często nieświadomianej nawet, znajomości kodu.

Na przykład ujęcie pierwsze kończy się spojrzeniem osobnika A w lewo od osi obiektywu, ujęcie drugie zaczyna się od spojrzenia osobnika B w kierunku przeciwnym; widz rozszyfrowuje: osobnicy A i B patrzą na siebie itd.

Dzięki tej umiejętności psychologiczne continuum czasowe realizuje się w wyobraźni widza, choć faktycznie czas projekcji nie jest równy czasowi przedstawianych zdarzeń.

Niektóre doświadczenia awangardy filmowej ostatnich dziesięciu lat, szczególnie nowego kina amerykańskiego (The New American Cinema), doprowadziły do zastąpienia tego typu narracji sposobem innym.

Otóż hipotetyczny obserwator utożsamiony został z rejestrującą kamerą. Przez rezygnację z preparowania materiału, a więc konkretnie rezygnując z montażu, ruchów kamery, muzyki ilustracyjnej itp., zwolniono widza z obowiązku angażowania w odbiór koniecznego dotychczas aparatu językowego. I wreszcie – czas projekcji stał się równy czasowi przedstawianych zdarzeń.

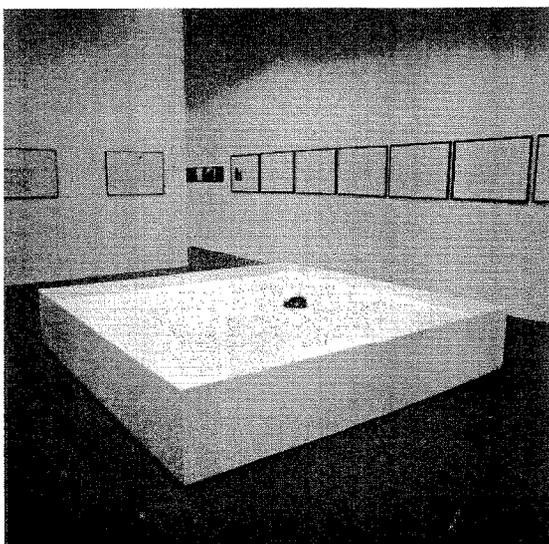
Analogiczny schemat graficzny filmu zrealizowanego tą metoda przedstawia się jako linia ciągła, ograniczona dwoma punktami: początkiem i końcem projekcji.

Mozna przyjąć, że jest to rezultat autorefleksji kina nad istotą swego zapisu.

Refleksja ta mogła mieć dwa aspekty: moralny i poznawczy. Z moralnego punktu widzenia problem tradycyjnej narracji filmowej, na marginesie problemów filmu dokumentalnego, poruszył André Bazin w książce *Film i rzeczywistość*. Píše on tam: „Zdaje się, że nie poświęcono dostatecznie wiele uwagi analizie mechanizmu intelektualnego i psychologicznego, któremu te filmy zawdzięczają swoją pedagogiczną siłę. A warto zbadać ten mechanizm, gdyż jego główna sprężyna wydaje mi się szczególnie niebezpieczna dla przyszłości ludzkiego ducha i stwarza możliwości zniewalania tłumów. Zasada tego rodzaju filmów polega w istocie na tym, że zdjęciom nadaje się strukturę logiczną wykładu, a wykładowi – wiarygodność i oczywistość obrazu fotograficznego. Widz ma złudzenie, że przedstawia mu się wizualny

58

Widok ogólny wystawy, CSW 2000. Na pierwszym planie instalacja Józefa Robakowskiego *Samochodzik* (rekonstrukcja pracy z 1972 r.), fot. J. Robakowski.



dowód, gdzie w istocie jest to tylko szereg niejednoznacznych faktów, scementowanych jedynie montażem lub komentarzem słownym.”

Drugiemu aspektowi sprawy, który wydaje się bardziej istotny, refleksji poznawczej, mogła towarzyszyć nadzieja na możliwość odrzucenia konwencjonalnej bariery języka, który – jak szklana szyba – unaocznia, lecz i oddala od dotykalnego konketu.

W sposób naturalny niejako refleksji tej towarzyszyła i towarzyszy chyba po dziś dzień popularność doktryny buddyzmu Dzen. Osiągnięcie stanu satori miało zrealizować się poprzez odrzucenie kodów.

Czym jest satori?

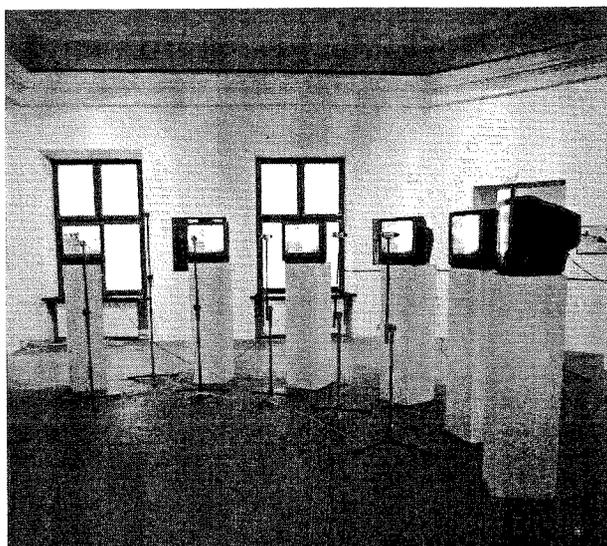
Erich Fromm w książce *Szkice z psychologii religii* daje następujący opis:

„Gdybyśmy chcieli wyrazić satori w terminach psychologicznych, powiedzielibyśmy, że jest to stan, w którym człowiek jest całkowicie zestrojony z rzeczywistością znajdującą się poza nim i w nim; stan, w którym jest on tego w pełni świadom i który w pełni pojmuje. Jest on tego świadom, to znaczy nie jego mózg ani żadna inna część organizmu, ale on sam, pełny człowiek. Pełne przebudzenie do rzeczywistości jest znów, mówiąc w terminach psychologicznych, osiągnięciem pełni »twórczej orientacji«. Nie oznacza to ustosunkowania się do świata receptywnie, wyzyskująco, gromadząco czy wymiennie, lecz twórczo, aktywnie. W stanie pełnej produktywności nie ma żadnych zasłon dzielących mnie od tego, co nie jest mną. Róża, którą widzę, nie jest przedmiotem dla mojej myśli, w tym sensie, że kiedy mówię »widzę różę«, to tylko stwierdzam, że ten przedmiot, róża, odpowiada kategorii »róży«, lecz w tym sensie, że »róża jest różą, jest ona różą«.

Stan twórczości jest zarazem stanem najwyższego obiektywizmu: widzę przedmioty nie zniekształcone przez moje pragnienia i lęki. Jeżeli ktoś jest tego świadom, jest również świadom innej świadomości, takiej, jaką można również nazwać w pełni realistyczną.

Przeciętny człowiek popychany przez poczucie niepewności, pragnienia, lęki, jest nieustannie wplątywany w sieć fantazji (niekoniecznie zdając sobie z tego sprawę), wskutek czego przypisuje światu cechy, które sam nań rzutuje, ale których świat nie posiada. Dziś niemal każdy widzi, słyszy, czuje i smakuje raczej za pośrednictwem myśli niż za pomocą tych władz w nim tkwiących, które mogą widzieć, słyszeć, czuć i smakować. Satori oznacza pełne przebudzenie osobowości na rzeczywistość”.

Tyle Fromm na podstawie książek i wykładów doktora Suzuki. Biorąc pod uwagę, że sprawę relacjonuje



nam przedstawiciel kultury europejskiej oraz zastrzeżenie samego Fromma, że doświadczenie satori nigdy nie da się przekazać intelektualnie i że jest to doświadczenie, którego za pomocą żadnych tłumaczeń ani argumentów nie można zakomunikować innym, należałoby zastanowić się, jak to się dzieje, że w wypadku obrazów zarejestrowanych mechanicznie funkcjonuje niejednokrotnie w naszym odbiorze ów stan olśnienia. Przedmioty zaczynamy widzieć, dźwięki słyszeć, notująca kamera oczyszcza je z projektowanych na nie klisz naszego umysłu, a wzbogaca o cechy wyeliminowane w procesie naturalnej w naszych warunkach autoselekcji.

Nie zmienia to jednak faktu, że niewątpliwe zbliżenie się do rzeczywistości, jakie umożliwiają nam środki przekazu, owe – jak mówi McLuhan – przedłużenia naszych zmysłów, realizuje się przez faktyczne powiększenie dystansu, wprowadzając pomiędzy nią a nas instrument, który najpierw musi zakodować, żeby przekazać.

Nowy sposób traktowania filmu, czysta rejestracja, nie przestał być narracją. System znaków w porównaniu z narracją tradycyjną stał się tylko mniej jednoznaczny.

W tym miejscu zaczyna się całe nieporozumienie z buddyzmem Dzen. Nasze odczucia podczas projekcji nie mają, w moim przekonaniu, nic wspólnego z doświadczeniem satori.

Film, nadal ograniczony prostokątem ramy i czasem trwania seansu, nie przestał interpretować rzeczywistości. Pokazując coś i nie pokazując jednocześnie tego, co poza kadrem lub poza odcinkiem czasu, zamiast scalać – dzieli; zamiast zbliżać – oddala.

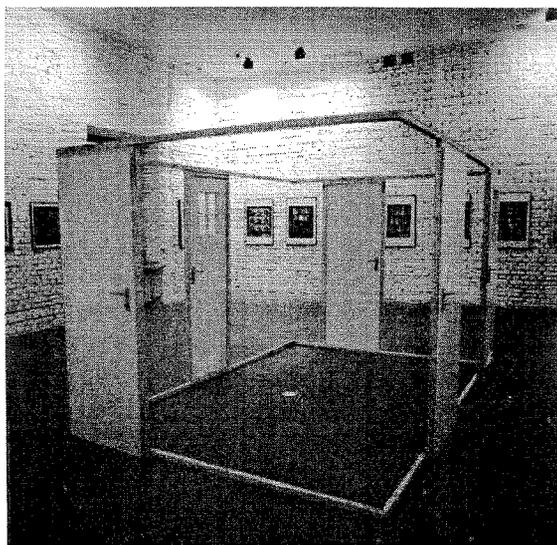
Sam, nawet niekontrolowany przez człowieka wybór jest nieuchronnie procesem wskazywania lub znakowania. Ma miejsce kreowanie konstrukcji znaczącej.

Ostateczną konsekwencją tego typu narracji były przeprowadzone w tym roku, przez Warsztat Formy Filmowej w Łodzi, doświadczenia z bezpośrednią, mechaniczną, niepreparowaną transmisją telewizyjną oraz z przekazem przestrzeni akustycznych. W wypadku filmowej rejestracji czas projekcji jest równy, lecz nie jest tożsamy z czasem zdarzeń przedstawianych. W transmisjach bezpośrednich rzeczywistość i jej obraz funkcjonują synchronicznie. Czas transmisji może być nieograniczony. W wypadku transmisji przestrzeni akustycznych nie ma nawet wyraźnych granic transmitowanych obszarów. Ale założmy jednak, że odrzucimy całą technikę i wszelkie środki przekazu.

Doświadczenia z rejestracją i transmisją nasuwają nam jednak podejrzenie, że nasza percepcja świata,

60

Antoni Niekłajczyk, *Konstrukcja I*, CSW 2000 (rekonstrukcja instalacji z 1973 r., Akcja Warsztat – Muzeum Sztuki, Łódź), fot. M. Michalski.



wykształcona przez kulturę europejską, nasz sposób kontaktowania się z rzeczywistością nie ma charakteru bezpośredniego, lecz językowy. Język z kolei jest kategorią myśli.

W tej sytuacji przeżycie doświadczenia satori jest niemożliwe dla Europejczyka obdarzonego, jak mówi Roland Barthes, wyobraźnią znakową.

Skoro więc jesteśmy skazani na pośrednictwo języka w poznaniu świata, nasza szansa polega na czymś zupełnie innym. Argentyński pisarz i poeta Jorge Luis Borges, w opowiadaniu *Biblioteka Babel* wysuwa pewną propozycję metodologiczną, która przy całym swym absurdzie, może okazać się bardziej płodna niż mentalnie odległy Dзен.

Otóż Borges proponuje uzyskanie wszelkich informacji o rzeczywistości przez wyczerpanie wszystkich możliwych połączeń liter alfabetu.

Dodać należy, że koncepcja ta, gdyby była wykonalna, wyczerpywałaby tę tylko część poznania ludzkiego, które daje się ująć w formach języka dyskursywnego.

Nie negujemy jednak zbyt pochopnie samej metody. Polega ona na odwróceniu relacji: rzeczywistość – przekaz – obraz rzeczywistości lub, mówiąc w kategoriach lingwistycznych, na zmianie hierarchii (jeżeli taka w ogóle istnieje) pomiędzy elementem znaczącym i znaczonego.

Przyjmując teoretycznie ten sposób postępowania, możemy wykonać serię takich operacji laboratoryjnych na zarejestrowanych obrazach, które nie mając nic wspólnego z tradycyjnym preparowaniem materiału informacyjnego, a spełniając jednocześnie warunki transmisji w kierunku swego desygnatu, byłyby potwierdzeniem realnego istnienia takiej rzeczywistości, której nie doświadczamy nigdy, a której obecność możemy jedynie przeczuwać.

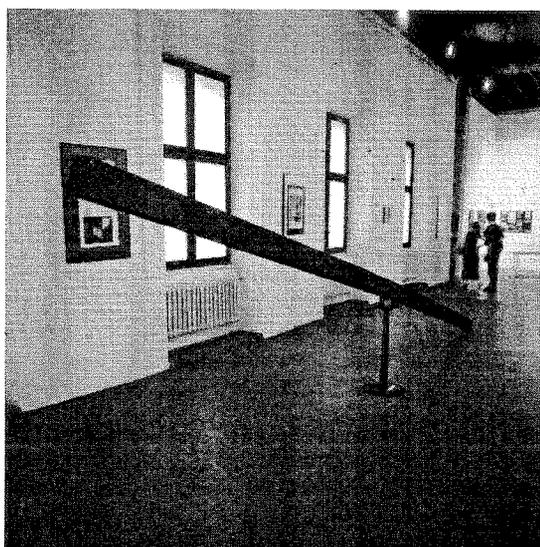
Postscriptum

(wszystkie cytaty wg A. Schaff, *Język a poznanie*)

„Język zdolny jest do tego, by rozkładać doświadczenie na teoretycznie rozłączne elementy oraz tworzyć ów świat potencjalnych możliwości przechodzących stopniowo w rzeczywistość, dzięki czemu ludzie mogą wychodzić poza to, co bezpośrednio dane w ich indywidualnych doświadczeniach i łączyć się w szerszym, wspólnym zrozumieniu.

61

Józef Robakowski, *Równoważnia dźwiękowa*, CSW 2000 (rekonstrukcja instalacji z 1971 r.), fot. M. Michalski.



Język ma charakter heurystyczny, nie tylko w tym znaczeniu, które powyższy przykład nasuwa, lecz także w znaczeniu o wiele szerszym, w tym mianowicie, że jego formy determinują z góry pewne właściwe nam sposoby obserwacji i interpretacji. Znaczą to oczywiście, że w miarę zwiększania się naszego doświadczenia naukowego musimy uczyć się walczyć z implikacjami języka.

Język jednocześnie pomaga nam i przeszkadza w wykorzystywaniu naszego doświadczenia, a konkretny przebieg obu tych procesów, postępowego i wstecznego, odnajdujemy w subtelniejszych znaczeniach różnych kultur”.

E. Sapir, *Language w Encyclopedia of the Social Sciences*

Wszystkie sady, które przyjmujemy i które tworzą cały nasz obraz świata, nie są jeszcze jednoznacznie wyznaczone przez dane doświadczenia, lecz zależą od wyboru aparatury pojęciowej, przy pomocy której odwzorowujemy dane doświadczenia. Możemy jednak przyjąć taką lub inną aparaturę pojęciową, przez co zmieni się cały nasz obraz świata.”

K. Ajdukiewicz, *Obraz świata i aparatura pojęciowa*

Pewne języki dysponują środkami wyrazu przypominającymi związki chemiczne: poszczególne terminy nie są w nich tak wyodrębnione jak w angielskim, lecz zlewają się z sobą w plastyczne twory syntetyczne.

Toteż tego rodzaju języki, które nie dają odrębnego, przedmiotowego obrazu świata wskazują na możliwość istnienia nowych typów logiki i nowych obrazów kosmosu.

B. L. Whorf, *Language, Thought and Reality*

(Zeszyt WFF, Łódź 1974, nr 1)

WOJCIECH BRUSZEWSKI PUŁAPKI

1. TO CO ISTNIEJE – istnieje poza mną, na zewnątrz.

2. TO CO ISTNIEJE jest sądem o tym co istnieje

Sąd jest wynikiem presji kultury.

To co istnieje – JEST KONWENCJĄ.



Józef Robakowski, *Ćwiczenia na dwie ręce*, instalacja wideo-fotograficzna (wykorzystująca materiał zarejestrowany oryginalnie na filmie 16 mm, 1976),
CSW 2000, fot. J. Robakowski.



To co robię w filmie, video lub na terenie innych technik jest niczym innym jak zastawianiem pułapek na TO CO ISTNIEJE. (1.2).

Pułapki zastawiam w miejscu kontaktu pomiędzy przedmiotem a przedmiotem, pomiędzy przedmiotem a podmiotem: tam gdzie funkcjonują środki przekazu.

Proceder ten wykonywany systematycznie prowadzi w wyniku do destrukcji „KONWENCJI TEGO CO ISTNIEJE”.

TO CO ISTNIEJE (1) jest energią potencjalną destrukcji TEGO CO ISTNIEJE (2), lecz nie może wystąpić jako argument.

Stąd bierze się pozór, że w działaniu tym czynnik obiektywny w ogóle nie bierze udziału.

W istocie to on właśnie wchodzi w grę z subiektywnym w wyniku czego w pułapki jednak coś wpada.
1975.

PAWEŁ KWIEK CO ROBIĘ?

Ostatnio, nie rezygnując z pracy z kamerą filmową, aparatem fotograficznym interesuje się sytuacjami, w których dzięki technice TV mając wgląd w nowe obszary rzeczywistości staram się określić w nich swoją ludzką kondycję.

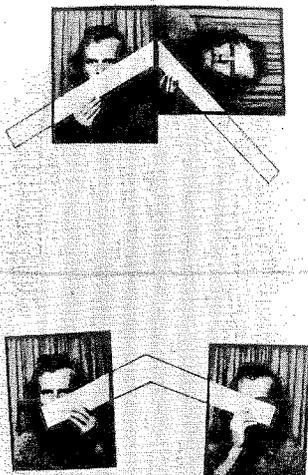
Technika TV umożliwia konstruowanie układów, które transmitują obraz rzeczywistości w sposób niemożliwy dla człowieka, a zgodny z jej atrybutami. Konstruję takie układy, gdzie obserwowaną rzeczywistością jest człowiek, dla którego z kolei obrazem rzeczywistości jest jego transmitowany obraz.

Istnieje możliwość konstrukcji układów o różnej zależności sposobu transmisji od obserwowanego człowieka – a więc różnej zależności jego samego od obrazu rzeczywistości, którą percepuje.

Z drugiej strony rodzaj takiego układu wyznacza to co człowiek będący jego częścią może wskazać, wyróżnić, określić.

63

Paweł Kwiek, *Międzyrysunki*, 1980.



Tak więc mamy poczynienia z tworzeniem rzeczywistości intencjonalnych fizycznie istniejących oraz badaniem funkcjonowania w nich człowieka. Badanie to dokonuje się poprzez wykorzystanie na nich i w nich konkretnych operacji.

Działanie tego typu można też określić jako kreowanie znaczeń jakie wnosi w naszą rzeczywistość technika TV, lub jako badanie jej struktury.

Pracę tego typu podjąłem w projekcie „Video A-Z”. Projekt obejmuje 24 sytuacje tego typu, z których do tej pory zrealizowałem 4 (Video A,C,M,N).

Paweł Kwiek 10. 07. 1976

ANTONI MIKOŁAJCZYK REJESTRACJA

Dokonując penetracji rzeczywistości, która nas otacza nie jesteśmy w stanie zarejestrować wszystkich zmian, które dzieją się pod wpływem różnorodnych czynników, mimo naszej skoncentrowanej uwagi wokół tej rzeczywistości.

W tej dociekliwości jesteśmy w stanie zarejestrować tylko wycinek tej rzeczywistości, którą interpretujemy według naszej idei, która staje się wzorem naszego doświadczenia.

Interesują mnie próby, dzięki którym zakres naszego widzenia byłby możliwie jak najszerszy i który teoretycznie objął nieograniczoną ilość możliwości badania i interpretacji rzeczywistości.

Metodą doświadczenia jest zapis rzeczywistości, która zmienia się pod wpływem mechanicznej zmiany kąta widzenia kamery fotograficznej i filmowej.

Kamera dokonuje zmiany kąta w stosunku do poziomu i pionu przy wykorzystaniu stałej odległości kątowej. przy rejestracji poziomej wynosi ona 15, przy poziomej 10.

(1975)

34

Józef Robakowski, *Z okna*, cykl fotograficzny, 1978, CSW 2000, fot. J. Robakowski.



ANTONI MIKOŁAJCZYK

Tworzywo jakim się posługuję w swojej pracy – fotografia, akcje artystyczne, video zapisy i transmisje stwarzają takie możliwości kreowania rzeczywistości, jakich nie można uzyskać przy użyciu innych klasycznych już dla mnie mediów.

Interesują mnie możliwości tych rejonów rzeczywistości, dzięki którym istnieje szansa zweryfikowania ustalonych stereotypów interpretacji obrazu fotograficznego, filmowego czy video i podważa jednoznaczność rzeczywistości. Ta jednoznaczność rzeczywistości okazuje się bowiem w istocie wieloznacznością lub nawet realnością nieistniejącą, pozorną. Dzięki zaistniałej możliwości przełożenia wielowymiarowego świata rzeczywistości na dwuwymiarowy zapis, fotografia nie jest dla mnie przedłużeniem zmysłu wzroku lecz staje się czynnikiem tworzącym nową rzeczywistość, rzeczywistość powstałą często nawet tylko w naszej świadomości. W tych badaniach najbardziej interesujące są dla mnie:

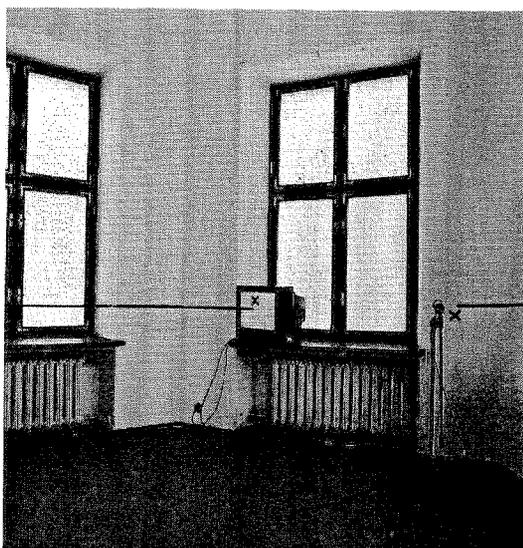
1. relacje zachodzące między obrazem realnym a obrazem pozornym,
2. relacje między zapisem fotograficznym, zapisem video rzeczywistości a obrazem zapisu tej rzeczywistości.
3. relacje zachodzące między ruchem a czasem, notowane przy pomocy kamery video,
4. mechaniczna rejestracja rzeczywistości, obejmująca totalny jej obszar,
5. quasi dokumentalny opis rzeczywistości przy pomocy elementów geometrycznych,
6. zapis fotograficzny, zapis video, przy pomocy punktu świetlnego,
7. akcja artystyczna jako możliwości integracji w rzeczywistości i nową jej interpretację.

Dokonując mechanicznej rejestracji pewnej określonej przestrzeni przy pomocy kamery fotograficznej, dążyłem do uzyskania takiego zapisu konkretnej rzeczywistości, który objąłby wszystkie z możliwych do zarejestrowania elementów rzeczywistości. Metoda którą się posłużyłem polegała na serii zdjęć otaczającej kamerę fotograficzną rzeczywistości, wykonanych przy pomocy ruchu obrotowego o stale wzrastającej wartości kątowej. W ten sposób została ujęta cała możliwa do zarejestrowania przestrzeń tworząc pewien rodzaj niezamkniętej figury geometrycznej, której krawędzie stanowiły najdalej położone punkty tej rzeczywistości. Ulega ona zmianie w zależności od otoczenia, w której znajdowała się kamera.

W badaniach możliwości podważania jednoznaczności rzeczywistości jako środka przekazu stosuję również kamery video w postaci zapisu, instalacji czy transmisji. W instalacjach w których kamery video skierowane

65

Wojciech Bruszewski, *Od X do X*, CSW 2000 (rekonstrukcja instalacji z 1977 r.), fot. M. Michalski.



były na konkretną rzeczywistość i na fotograficzny zapis tej rzeczywistości, obrazy na monitorach stwarzały iluzję identyczności. Przy pomocy wprowadzania elementu ruchu w obraz, jego markowania oraz łączenia efektów dźwiękowych z nieruchomym obrazem na monitorze, uzyskiwałem możliwość zakłócenia rzeczywistości transmitowanego świata rzeczywistości. W ten sposób nowa rzeczywistość – rzeczywistość nierzeczywista.

W następnych realizacjach dokonuję prób wprowadzenia do naszej świadomości rzeczywistości realnie nie istniejącej, powstałej na skutek zestawienia obrazu rzeczywistości z nowymi, obcymi jej elementami.

W obraz fotograficzny bowiem tej realnie istniejącej rzeczywistości, zapisanej przy pomocy kamery fotograficznej czy też video, wprowadzam nowe cechy – wartości geometryczno-przestrzenne, elementy ruchu, dzięki którym następuje pewne zachwianie jej rzeczywistości, poprzez obce jej genetyczne pierwiastki. Ta rzeczywistość nowej rzeczywistości, powstałej na skutek połączenia dwóch niezależnych od siebie i dotychczas wspólnie nie istniejących elementów: realnego zapisu fotograficznego i realnych wartości przestrzenno – geometrycznych elementów ruchu wpisanych w tę rzeczywistość, mimo pozorów logicznego zachowania rzeczywistości wspólnego układu – nosi znamiona wiarygodności i może nie wzbudzać wątpliwości co do swojej prawdziwości, tworząc nową sytuację artystyczną.

(1980)

JANUSZ POŁOM

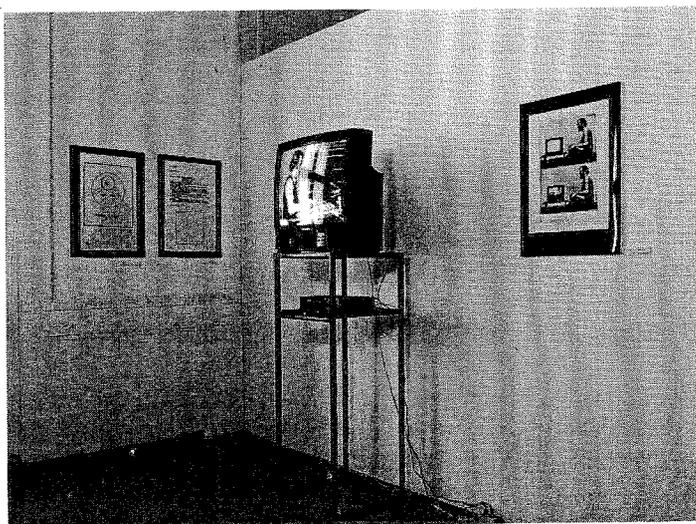
WYŻSZE FUNKCJE MÓZGOWE – CZYLI W POSZUKIWANIU JĘZYKA UNIWERSALNEGO

Kodem powszechnie obecnie stosowanym w zakresie komunikowania się jest słowo. Posiada ono w mniejszym lub większym stopniu ściśle określone znaczenia. Przyjmując je jako podstawę rozważań, tworzymy następujące możliwości:

- a) analizowanie jego konstrukcji w oparciu o konsekwencję tego, że powstało z określonej ilości elementów alfabetu;
- b) analiza jego znaczenia;
- c) analiza powiązań pomiędzy poprzedzającym i następującym po nim zespołem słów – tworzenie konkretnego pojęcia – zdania.

67

Widok ogólny wystawy, CSW 2000 (prace Pawła Kwieka), fot. M. Michalski.



Trzy wymienione elementy są sprawą oczywistą, stanowią jednak teren do interesujących rozważań. Współczesne środki komunikacji operują zasadniczo następującymi elementami:

- a) fonią;
- b) znakiem pisanym.

Wynalazek komputerów zmusił do wprowadzenia szeregu modyfikacji mających na celu maksymalne uproszczenie i sprowadzenie do podstawowych elementów całego szeregu zagadnień możliwych do rozwiązania drogą matematyczną, przy zastosowaniu odpowiedniego programowania – przetwarzania zagadnienia na język maszyny. Język powszechnie stosowany stał się w tym przypadku zupełnie bezużyteczny. Pomijam tutaj szereg zagadnień związanych z cybernetyką, rachunkiem prawdopodobieństwa i programowaniem.

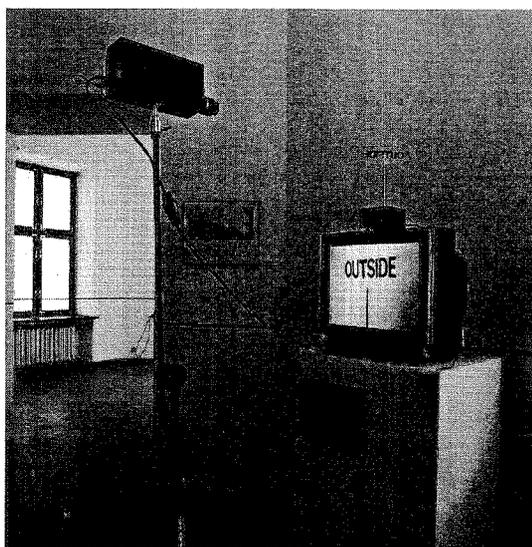
Od pewnego czasu zainteresowanie „nowym kodem językowym” stale wzrasta. Jest on coraz częściej wykorzystywany w różnych dziedzinach sztuki. Wojciech Bruszewski zajmował się ukazywaniem zależności pomiędzy fonią, jej zapisem słownym i graficznym na ścieżce dźwiękowej. Ten sam element zapisany został w kilku wariantach. Józef Robakowski w filmie *Ćwiczenie określonym literom* przyporządkował konkretny dźwięk. W wyniku wielokrotnego powtarzania doprowadził, że stosowaną literę można było zastąpić zupełnie innym sygnałem dźwiękowym niż jej fonetyczny odpowiednik. W działaniach tych chodzi o ujęcie wszystkich obecnie znanych nam możliwości zapisu, ich wzajemne eliminowanie lub zastępowanie jednych drugimi.

Z podobnymi zagadnieniami zetknąłem się, realizując spektakl *Elektroniczne antynomie wg Jak jest* Samuela Becketta. Już w tekście oryginalnym zastosowana została metoda polegająca na użyciu podobnego systemu kodowania informacji jak w wypadku Elektronicznych Maszyn Cyfrowych. Stosując ten sam system starałem się przełożyć język literacki na obrazowy, znajdujący się na granicy:

- a) języka tradycyjnego;
- b) odpowiadających mu wprowadzonych przeze mnie elementów zastępujących tekst literacki;
- c) języka stosowanego przy działaniach na EMC, czyli liczb i ich kombinacji odpowiadających poszczególnym literom.

Zależało mi na ukazaniu wszystkich możliwych zapisów litery, słowa, pojęcia itd. Kolejność działań była następująca:

Wojciech Bruszewski, *Outside*, 1976, CSW 2000, fot. M. Michalski.



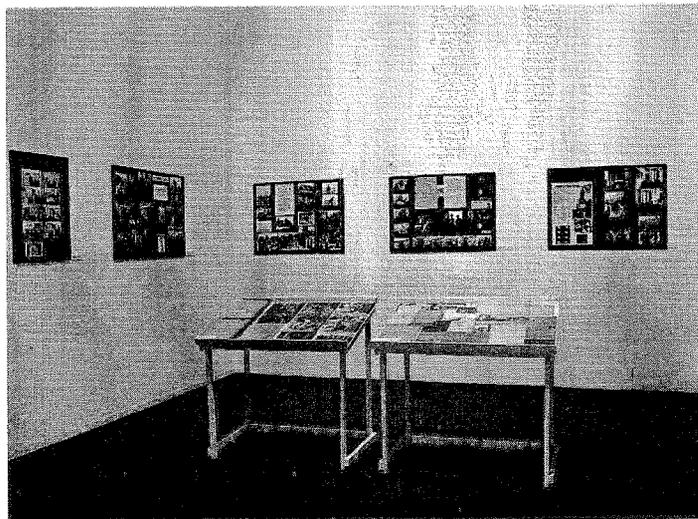
- 1) Tekst oryginalny (maszynopis) z naniesionymi na nim działaniami.
 - 2) Ten sam tekst zapisany na taśmie magnetofonowej w formie słuchowiska, gdzie zastosowany został następujący schemat:
 - a) nagrany tekst oryginalny – 1/3 czasu całkowitego;
 - b) tekst z wprowadzonymi synchronicznie powtarzającymi się sygnałami, które przyporządkowane zostały konkretnym wyrazom 1/3 czasu;
 - c) eliminacja tekstu pierwotnego i zastąpienie go wprowadzonymi uprzednio sygnałami akustycznymi;
 - d) dodatkowe efekty akustyczne (dźwięk z generatorów, sprzężenia itd.).
 - 3) Dźwięk odtwarzany z magnetofonu podłączony był równoległe z trzema oscyloskopami, gdzie następowała zamiana sygnału akustycznego na jego wizualny odpowiednik. Ten moment dawał również możliwość wizualnej oceny zmian, jakie zostały dokonane w warstwie dźwiękowej.
 - 4) Wydruki przetworzonego tekstu z EMC ODRA 1304
 - 5) Drukarki typu ICL zamieniające literę na cyfrę – przygotowujące tekst do wprowadzenia go na EMC.
 - 6) Wydruk z dalekopisu odczytującego tekst zaprogramowany na taśmie perforowanej – z powrotem w formie maszynopisu.
 - 7) Projekt całości działań zapisany w formie graficznej.
- Działania na EMC miały na celu zakodowanie tekstu we wszystkich dostępnych mi wariantach. Całość zakładała przejście na cykl mechaniczny, jakiego dokonuje się po uprzednim zaprogramowaniu zagadnienia.
- Elementy tworzyły zamknięty, działający nieskończenie w czasie układ.
- (zeszyt WFF, Łódź 1974, nr 1)

JÓZEF ROBAKOWSKI BEZJĘZYKOWA KONCEPCJA SEMIOLOGICZNA FILMU

Pod naporem aktualnych badań semiologicznych nad filmem pojawia się konieczność opisu i interpretacji nowych cech struktury filmów powstających w Warsztacie Formy Filmowej. Usiłuje się tu bowiem stworzyć

59

Warsztat Formy Filmowej, Publikacje i plansze dokumentacyjne, CSW 2000, fot. M. Michalski.



narzędzia opisu leżące poza literaturoznawstwem, stąd ponowne zainteresowanie się tzw. „czystym kinem”, chęć oczyszczenia filmu z wszelakich możliwości struktur narracyjnych oraz metodologii poetyki literackiej. Zaczęto na nowo rozpatrywać tzw. istotę struktury filmowej w oparciu o własności przekazu fonofotograficznego. Porzucono wszelkie interpretacje o charakterze komparatystycznym, czyli zestawianie filmu z malarstwem, muzyką, teatrem, poezją, narracją literacką...

Szczególnie istotny jest fakt podważanie związków filmu z literaturą, czyli przeciwstawienie się dość obiegowemu pogładowi o „przyliterackiej” naturze zjawiska filmowego. koncepcji logicznie umotywowanej przez wielu powszechnie uznanych teoretyków sztuki filmowej.

W Warsztacie Formy Filmowej postawiono zasadnicze pytanie:

- czy istnieje język filmu?

Spowodowanie tej wątpliwości doprowadziło do wielu realizacji praktycznych, w których podważono funkcjonujący powszechnie „przyliteraturoznawczy” charakter filmologii oraz złożony w tej koncepcji system znaków będący wzorem dla wszelakich przedsięwzięć semiotycznych i lingwistycznych.

Lingwistyczny system koncepcyjny okazał się w wyniku przeprowadzonych badań zabiegiem sztucznym, operacją dokonywującą swojego rodzaju gwałtu na przekazie czysto filmowym. Zapis filmowy, to inny porządek znakowy nie będący językiem, stąd zanalizowanie zjawiska filmowego przy pomocy kategorii językowych jest niemożliwe.

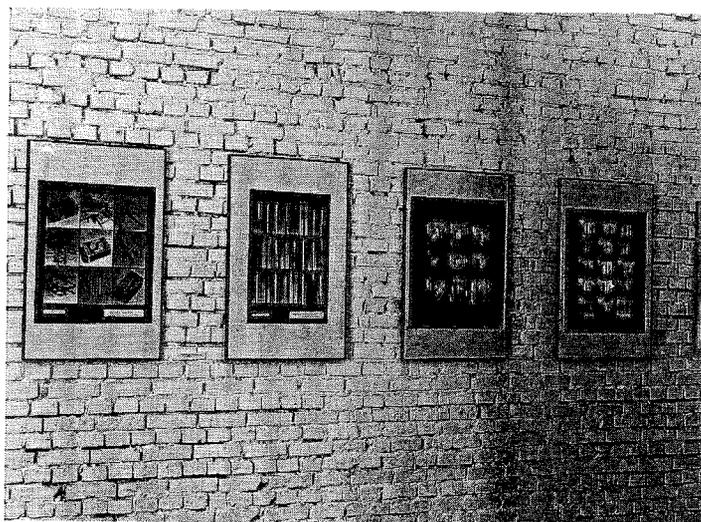
W programie tzw. ogólnej semiologii obejmującej wszelkie rodzaje działalności znakowej film nie przestaje być strukturą znakową i nie może być zanalizowany w innym języku pojęciowym.

Badania ujawniły w przekazie filmowym niedorozwój lingwistyczny co jednak nie wpływa na nieograniczone możliwości w operowaniu wieloma kombinacjami znakowymi. Okazało się również, że w „czystym kinie” nie występują odpowiedniki fonemów, morfemów, leksemów występujących w języku, brak również prawideł gramatycznych – stąd bezsensowne wydaje się przenoszenie na grunt semiologii filmu kategorii wypracowanych przez językoznawstwo strukturalne.

(1975)

70

Widok ogólny wystawy, CSW 2000 (prace Andrzeja Różyckiego), fot. M. Michalski.



JÓZEF ROBAKOWSKI VIDEO ART – SZANSA PODEJŚCIA RZECZYWISTOŚCI

Telewizja – medium, elektroniczny przekaznik natury i poglądów współczesnego człowieka, najbardziej sugestywna możliwość odbicia rzeczywistości – w co uwierzyliśmy, z czego korzystamy, co stanowi już powszechnie zaakceptowaną codzienność.

Medium, które przekroczyło nasze wyobrazenie o świecie realnym, obezwładniające swoimi nieograniczonymi możliwościami, imponujące swą powszechnością.

Stosowane jako najdoskonalsza metoda komunikacji międzyludzkiej, jako uniwersalny język – otrzymało natychmiast funkcję masowego wyrażania intencji ludzi dysponujących tym cudownym wynalazkiem dwudziestego wieku.

Video Art – to opozycja, deprecjonująca użytkowy charakter tej instytucji, to ruch artystyczny, który przez swą niezależność obnaża mechanizm sterowania drugim człowiekiem, wywierania na niego nacisku przez podpowiadanie mu, jak ma żyć.

Naczelną ideą tego kręgu artystów jest badanie samego zjawiska telewizyjnego jako jednej ze struktur naszego umysłu przez odniesienie cech charakterystycznych tego medium do własnej mentalności.

W wyniku badania tej relacji istnieje niewątpliwie możliwość przybliżonego określenia cech stylistycznych tego procesu, nazywania go realnością.

Przenośna aparatura video przez fakt, że może się znaleźć w rękach każdego z nas, zrywa z ustalonymi schematami, mając charakter trwającego w czasie fizycznego zjawiska – ingeruje swą obecnością w rzeczywistość przez nas wyobrażoną, może stać się narzędziem ją odkrywającym lub kompromitującym.

Tylko w postaci faktu rzeczywistego może odegrać twórczą rolę, spowodować odświeżenie naszego poglądu na świat we wszystkich tkankach myślenia i postępowania, może stać się operacją, w wyniku której mogą zostać podważone wszelakie wzorce i układy artystyczne, polityczne, moralne, obyczajowe, religijne, filozoficzne, mentalne

Tak więc mamy do czynienia z kolejnym absurdalnym, niesłychanie precyzyjnym urządzeniem technicznym ilustrującym nasze kompleksy, wady i niedoskonałości, świadomi jego funkcji możemy dowiedzieć się więcej o sobie.

W rozwijającym się coraz bardziej ruchu VIDEO ART można obecnie wyróżnić kilka zasadniczych tendencji,



Andrzej Różycki, *Identyfikacja pozorna* (1973-74), CSW 2000, fot. M. Michalski.



postaw artystycznych. Naturalnie podział ten jest umowny, a jego wyznaczniki, cechy, mało precyzyjne. Zdając sobie sprawę z uproszczenia problemu, należy jednak z całą dociekliwością szukać w tej bogatej, skomplikowanej sferze aktualnych wydarzeń artystycznych pewnych punktów znaczących – tych, które poszerzają nasze pojmowanie samej SZTUKI.

VIDEO ART – charakter tej nowej dyscypliny technicznej, jej problematykę wyznaczyli sami artyści, dlatego możemy jedynie ich osiągnięciami opisać to zjawisko.

Podstawowe cechy metodyczne VIDEO ART:

I. Zapisy dokumentujące wydarzenia artystyczne

(Huebler, Long, Oppenheim, Kaprow)

II. Bezpośrednie zapisy własnej mentalności

(Acconci, Beuys, Boltanski, Davis, Lüthi, Palestine, Rainer)

III. Próby poszerzenia możliwości technicznych

(Le Witt, Siegel, Tambellini, Piene, Paik)

IV. Badanie struktury telewizji

(Ruthenbeck, Warsztat Formy Filmowej, Kaprow, Export)

Istnieje naturalnie możliwość wymiennego traktowania tych cech, ich wykluczania się i wzajemnych zależności.

Dla artystów uprawiających VIDEO ART właściwie całkowicie obojętna jest metoda opisu rzeczywistości. Wiadomo jednak, że znane nam sposoby mechanicznego zapisu i transmisji, mogą być również do tego celu zastosowane jako narzędzia.

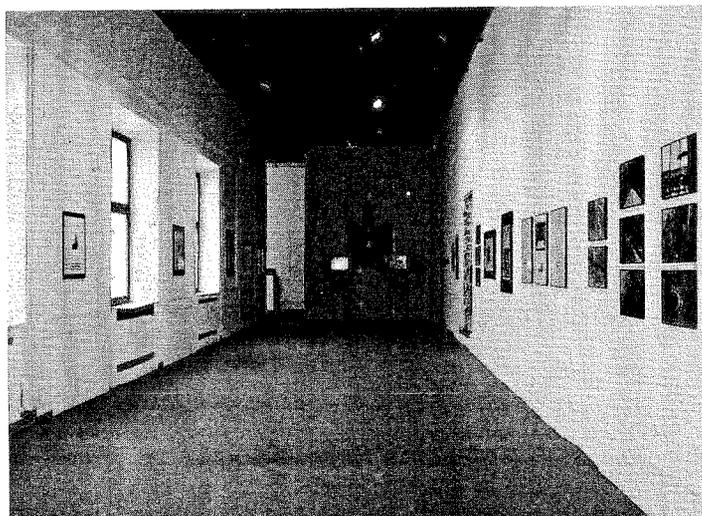
Należy bowiem pamiętać, że ruch VIDEO ART odegra ważną rolę w rozwoju sztuki współczesnej jedynie wtedy, gdy sam będzie żywą sztuką, mimo tylu fascynujących zachęt i pokus o charakterze komercyjnym pozornie leżących w naturze tego MEDIUM.

(tekst z katalogu VIDEO ART – Galeria Labirynt, Lublin 1976)

.....



Widok ogólny wystawy, CSW 2000, fot. M. Michalski.



JÓZEF ROBAKOWSKI ZAPISY MECHANICZNO – BIOLOGICZNE

Od wielu lat podejmuję badania nad relacją mojego organizmu psycho-fizycznego do urządzeń którymi dokonuję mechaniczne zapisy (kamera filmowa, aparat fotograficzny, kamera tv, magnetofon).

Efektom tych badań jest przekonanie o kapitalnym znaczeniu wynalazków, bowiem umożliwiają one przeniesienie moich stanów psycho-fizycznych, temperamentu i świadomości na taśmę.

Wreszcie, dzięki swej specyfice i możliwościom pozwalającym na przekroczenie moich wyobrażeń o utajonych w skomplikowanej „rzeczywistości” zjawiskach, stają się narzędziem penetracji tajemnic świata, jeszcze jedną metodą ich odkrywania.

To wspaniałe urządzenia, przy pomocy których mogę ujawniać więcej niż wiem, widzę, czuję. Często dochodzi do swojego rodzaju sprzężenia, dodania swojej natury do natury środowiska. W chwili obecnej interesuje mnie problem odebrania funkcji narzędziom którymi się posługuję. Na przykład przez ODERWANIE KAMERY OD OKA istnieje możliwość filmowego czy fotograficznego zapisu stanu ekspresji zupełnie niekontrolowanego zmysłem wzroku, aby ją jednak ocenić, zbadać, wymierzyć i tak za chwilę musimy odwołać się do zmysłu który wyłączyliśmy w procesie rejestracji, ponieważ mamy do czynienia z zapisem ściśle wizualnym.

Wydaje mi się niezmiernie interesująca możliwość porównania dwóch skrajnie różnych jakości MECHANICZNEJ I BIOLOGICZNEJ.

(1977)

JÓZEF ROBAKOWSKI STAN ŚWIADOMOŚCI

POSŁUGUJĄC SIĘ WIEDZĄ O RZECZYWISTOŚCI FIZYCZNEJ, ANALIZUJĄC JĄ PRZY POMOCY WSPÓŁCZESNEJ TECHNIKI (FILM, FOTOGRAFIA, VIDEO, D•WIĘK...) PRAGNĘ SKOMPROMITOWAĆ WŁASNE NAWYKI PERCEPCJI, NIESKOŃCZENIE WIELE RAZY OPISAĆ „SFERĘ OCZYWISTOŚCI”.

MAJĄC ŚWIADOMOŚĆ, ŻE WYOBRA•NIA, INTUICJA ORAZ STOSOWANE OBECNIE SPOSOBY OPISU



Józef Robakowski, *Kalejdoskop*, 1971, CSW 2000, fot. M. Michalski.



I ZNAKOWANIA SĄ NIEDOSKONAŁE, ODWOŁUJĘ SIĘ DO METOD PRZYJĘTYCH W NAUCE I DO ROZWOJU TECHNIKI.

PRZYPUSZCZAM A WŁAŚCIWIE JESTEM PRZEKONANY, ŻE ONE POZWOLĄ MI NA PRECYZYJNIEJSZĄ METODĘ OPISANIA RZECZYWISTOŚCI.

SZUKANIE SENSU W TYM POZORNIE ABSURDALNYM ZAŁOŻENIU JEST ISTOTĄ MOJEJ PRACY.

Wybrałem do opisywania rzeczywistości kontekstu – JA A RZECZYWISTOŚĆ metody mechaniczne, bezinteresowne, obiektywne ze swej natury, prowadzące do poznania racjonalnego, przez swoją faktyczność fizyczną. Traktując tę METODĘ jako „realność fizyczną”, staram się wyeliminować w miarę możliwości komentarz filozofii ludzkiej, no i to wszystko co przyniosła nam długoletnia tradycja pojmowania estetyki sztuki. Tak więc „SZTUKA” traktowana jako narzędzie poznania empirycznego – stała się metodą badawczą „własnych sugestii” mających formę manipulacji intelektualnych odsłaniających w miarę precyzyjnie swoje słabości, jak również podejmującego te badania.

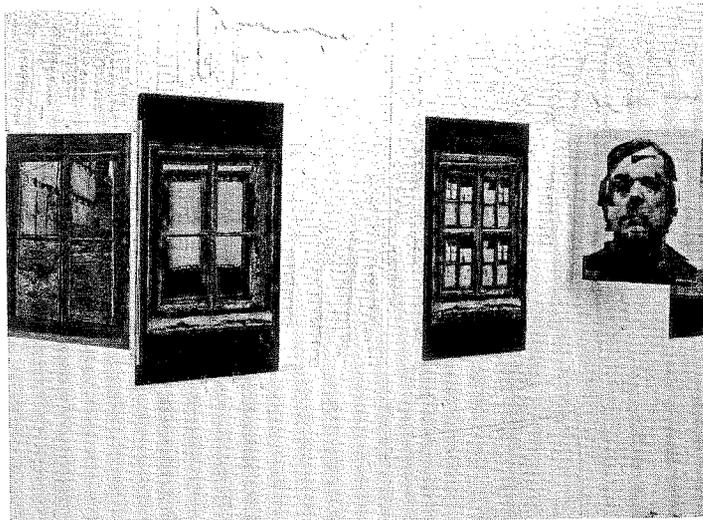
Dlatego w swej pracy odrzucam jako mniej precyzyjny „żywy język” (intuicyjny) oraz język ściśle skodyfikowany, jako zbyt sztywny, mający mniejsze możliwości przez narzucenie mu konkretnych funkcji użytkowych, chociażby – komunikacji.

Roli społecznej dopatruję się w tych badaniach jedynie w motywie sugestii, gdzie drugi człowiek ma zawsze szansę przez zainteresowanie się być obserwatorem lub czynnym współuczestnikiem „procesu odkrywania rzeczywistości”. Dlatego „bezmyślna widownia” jest tu całkowicie zbędna.
(1977)

ANDRZEJ RÓŻYCKI

Chcę przedstawić zespół determinantów, które zdecydowały o takim a nie innym obrazie współczesnej fotografii na świecie i określiły jej obecną rolę w sztuce. Przy tej okazji pragnę przedstawić moje dialektyczne rozważania, które mnie z kolei doprowadziły do uprawiania fotografii analitycznej, zapatrzonej w naturę narzędzi i fizyczne zdolności powstawania obrazu.
A więc sygnalnie i w dużym skrócie.

Widok ogólny wystawy, CSW 2000 (prace Andrzeja Różyckiego), fot. M. Michalski.



Niewątpliwie celem ogólniejszym, nadrzędniejszym sztuki jest poznanie rzeczywistości. Przekonuje mnie to tym bardziej, iż nieustannie wzrasta liczba twórców posługujących się technikami mechanicznego zapisu, predysponowanymi jak gdyby do tego celu.

Rozpoznanie rzeczywistości – chcemy czy nie chcemy – przebiega w coraz silniejszym zerwaniu z odbiorem bezpośrednim. Jest to wymóg czasu i naszej zgody na kierunek cywilizacyjnego postępu. Otaczamy się coraz precyzyjniejszymi i bardziej skomplikowanymi oprzyrządowaniami i instrumentami sprzężonymi bezpośrednio z coraz szczegółowiej nakreślonymi celami poznawczymi. Zrozumiałe jest więc, że twórcy zainteresowani są głównie tymi technikami i narzędziami, które potrafią odwzorowywać rzeczywistość, bądź przenosić i transmitować ideałki twórcze. Niejednokrotnie tymi samymi narzędziami przychodzi posługiwać się naukowcom jak i artystom. Z kolei narzędzia i oprzyrządowania, służące bezpośrednio, bądź przysposobione sobie przez twórców czy naukowców, chcących badać i poznawać rzeczywistość, same zaczynają tworzyć nową rzeczywistość. Jest to rzeczywistość szalenie konkretna, warunkująca najczęściej wszelkie dalsze nasze poczynania w życiu i w sztuce.

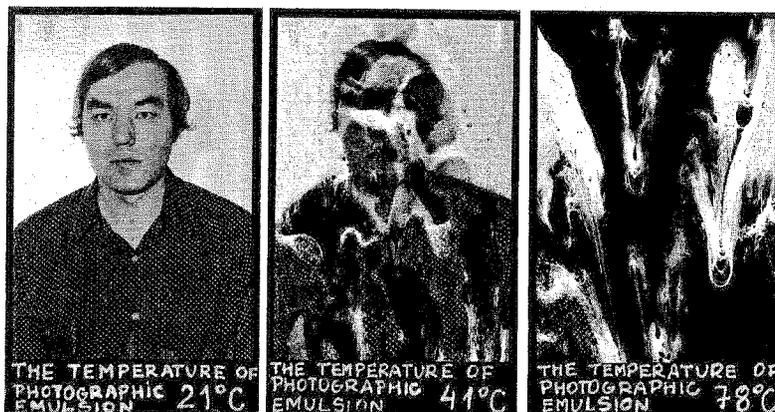
Twórcy powinni nieustannie pamiętać iż narzędzia, którymi przyszło się im z świadomego wyboru posługiwać są „darami” technicznego talentu ludzkości. Artystom pozostaje twórczy sposób i metoda użytkowania tych narzędzi. (...)

Dowodem idealnym na skuteczność weryfikacyjnego spojrzenia na technikę, zapewniającego tym samym żywotność narzędzia, może być prześledzenie rozwoju historycznego właśnie fotografii. W fotografii upatruję znaczenie szczególne ze względu na rolę jaką spełniła i ma spełniać w obszarze sztuki. Fotografia ma to do siebie iż jest techniką wręcz wzorcową, na której (lub dzięki niej) można przeprowadzić wszelkiego rodzaju rozważania i analizy stanowiące modelowy punkt wyjścia dla wszystkich innych wizualnych technik mechanicznego zapisu (łącznie z przyszłymi technikami fotograficznymi, opartymi na zapisach magnetycznych, czy bezsoczewkowych jak holografia itp.) Dzieje się to głównie ze względu na statyczny charakter zarejestrowanych obrazów, zezwalających na swobodne odwoływanie się i powroty odbiorcy (tak niezbędne przy każdym kontrakcie ze sztuką!).

Fotografia ma jeszcze jeden aspekt, niezmiernie istotny dla propagandy i upowszechniania tego nowoczesnego i uniwersalnego środka wypowiedzi artystycznej. Treści i idee fotografii, dzięki jej naturze i właściwościom powielania, dają się przenosić na techniki poligraficzne. Forma reprodukcji zezwała na masowe międzynarodowe upowszechnienie a zarazem zapewnia intymną formę odbioru.



Kazimierz Bendkowski, Jestem, z serii Temperatura, 1974



Kamera fotograficzna w momencie narodzin była technika rewolucyjną, pierwszym instrumentem z serii technik mechanicznego zapisu. Nie przyznawano jej jednak długo większych możliwości ani konieczności poznawania rzeczywistości. Zadowolano się realizowaniem obrazów tą techniką, wypełniającym lukę między zwierciadłem a portretem malarskim rzeczywistości, w ten sposób sprzeniewierzając się w pełni naturze techniki. Taką rolę fotografii widziało i realizowało wiele pokoleń artystów. Postęp nauki i techniki wyraźnie determinuje nasze cele poznawcze, tym samym poszerza pole sztuki. Twórcy nie mogą uciekać od odpowiedzialności niezauważania zależności, powiązań i sprzężeń, rodzących się między dwiema rzeczywistościami – jedną przynależną do świata przyrody i praw nią rządzących – a drugą rzeczywistością narastającego technicznego oprzyrządowywania się człowieka współczesnego.

W tym miejscu mój program od kilku lat jest prosty. W świadomy sposób odwróciłem swoje spojrzenie z za kamery na obszar samego instrumentu i fizyczne możliwości otrzymywania obrazów fotograficznych.

Powróciłem w ten sposób do „tradycyjnego” bezpośredniego poznania, z tym, że dotyczy ono rzeczywistości stworzonej przez człowieka.

W odwróconym procesie powstawania mojego „zdjęcia” widzę naturalniejszą formę procesu twórczego niż ma to miejsce w momencie podporządkowywania się faktom z rzeczywistości „upolowanymi”, czy też nawet naprowadzonymi przed obiektyw fotograficzny. Wykorzystuję maksymalnie swój aparat poznawczy – naturalną optykę i „idealną ciemnię” (jak nazywa mózg Andrzej Partum), w tym procesie pracy zmysłów i intelektu powstaje projektowy negatyw „zdjęcia”. Zdemitologizowaną w ten sposób technikę wykorzystuję tak, jak na to zasługuje. Zmuszam intercyjne mechanizmy tej techniki do obnażania swych wewnętrznych drzemających mocy bądź do ujawnienia licznych elementów słabych i bezsilnych, składających się na ostateczny proces powstawania (ewentualnie niemożności zaistnienia) obrazu fotograficznego.

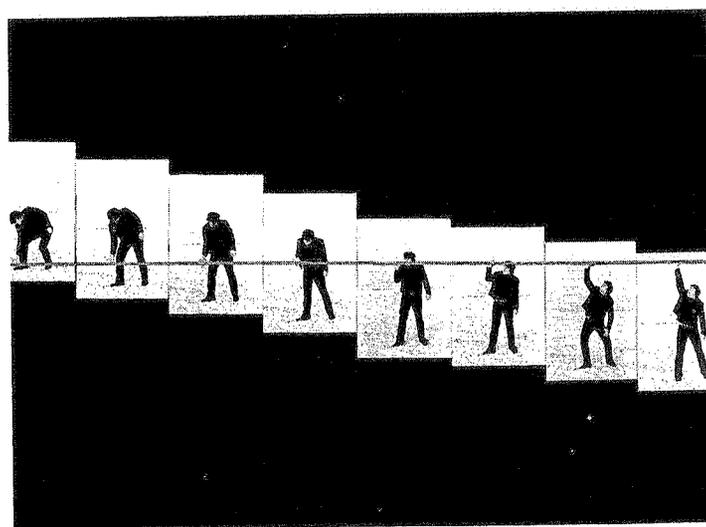
Staram się tym samym uczynić kamerę narzędziem bezbronnym i w pełni posłusznym moim intelektualnym programom i ideom.

Narzędzie – kamera fotograficzna – ma być jednym z elementów służebnych w procesie powstawania obrazu ostatecznego – ideoakcie twórczym. Nie można bowiem w dobie dzisiejszych wymagań poznawczo – twórczych, zadowoląć się prostym, jednostkowym mechaniczno – inercyjnym rejestrowaniem wycinków rzeczywistości.

(1979)

76

Kazimierz Bendkowski, Złoto, z serii Przesunięcia, 1977



RYSZARD WAŚKO MODELE STRUKTUR FILMOWYCH

Fragment wykładu wygłoszonego w Galerii „Remont” w Warszawie dn. 4. XII. 1975 r.

Uwagi wstępne.

Jak wiadomo, konstruowanie modeli jest metodą stosowaną w celu uproszczenia problemów zwiększających szansę ich rozwiązania. Istnieją dwa rodzaje modeli: I. tzw. model teoretyczny jest zbiorem założeń upraszczających; II, tzw. model realny jest to sam przedmiot lub zespół przedmiotów spełniających takie założenia, model ten jest realizacją modelu teoretycznego. Otrzymanie modelu realnego jest możliwe poprzez konstruowanie takiego fizycznego układu przedmiotów, który upraszcza badaną rzeczywistość, ale jest do niej podobny w taki sposób, aby nadawał się do rozwiązania problemów tej rzeczywistości.

W latach 1972-75 przeprowadziłem liczne realizacje, w których poprzez konstruowanie takich właśnie układów zmierzałem do zbadania natury zjawiska filmowego oraz możliwości filmu. Konstrukcje te nazwałem modelami struktur filmowych.

Logika i kwestie przedmiotu filmowego.

Proces zastosowania wiedzy zawiera czynne postępowanie osoby badającej na danym materiale; na obszarze istniejącej już wiedzy i na danym obiekcie fizycznym lub pojęciowym. Te czynności są opisane jako „język codzienny” z używaniem takich wyrażeń jak „zakładam”, „akceptuję”, „zmieniam”, itd. Operacje z obiektami pojęciowymi mogą być zastosowane do zadań typu „jeśli Y to zatem Z”, gdzie Y jest opisem obiektywnego wyniku operacji, a Z – wiedzą otrzymaną w tych warunkach. W ten sposób relacja: czynność badawcza w relacjach z obiektami ujawnia, że badający przedmiot nie wprowadza jakiegokolwiek zmiany ze strony samego siebie. W ten sposób, istnieje możliwość przeprowadzania weryfikowanych i precyzyjnych (także mentalnych) operacji. Takie precyzyjne operacje są możliwe dzięki użyciu elementów logiki, które zajmują się analizą języka i takimi czynnościami jak myślenie, klasyfikowanie, itd. Przeprowadzając czynności badawcze za pomocą elementów logiki w „modelach struktur filmowych” dążyłem zarówno do uzyskania wiedzy o ich funkcjonowaniu w sferze filmowego przedmiotu, jak i obserwacji zachowywania się danej struktury filmowej, w której te elementy zostały zastosowane.

7

Wojciech Bruszewski, Józef Robakowski, Ryszard Waśko, *Reinkarnacja* – plansza, 1974.



Oczywiście, iż zachodzą pewne konsekwencje użycia logiki w danej strukturze filmu. Logika jest jedna dla wszystkich dziedzin nauki. Nie istnieje jakaś oddzielna wiedza dla konkretnej dziedziny nauki, bowiem naukowcy zajmujący się poszczególnymi gałęziami nauki są przede wszystkim zainteresowani w metodologicznych problemach ich specyficznych dziedzin i to jest powodem tego, iż nie ma możliwości zastosowania jakiejś tylko części logiki, która mogłaby być użyta dla logicznego typu metodologicznych kwestii w jakiej danej dziedzinie nauki. Jednym z celów użycia elementów teorii modeli i teorii mnogości w „modelach struktur filmowych”, było umożliwienie wprowadzania takich czynności, które prowadziłyby do bardziej obiektywnych operacji na danym przedmiocie (filmie). Używanie zagadnień logiki może tu być rozumiane jako pewnego typu próba tworzenia metodologii filmu dla rozwiązywania niekoniernie wszystkich jego zagadnień, ale przynajmniej niektórych z nich. Ten rodzaj specyficznej metodologii (jeśli zostałaby zbudowany) stworzyłby zbiór badań, których rezultat stałby się bardziej konkretną wiedzą o przedmiocie filmu.

Uwagi na temat modeli i teorii mnogości.

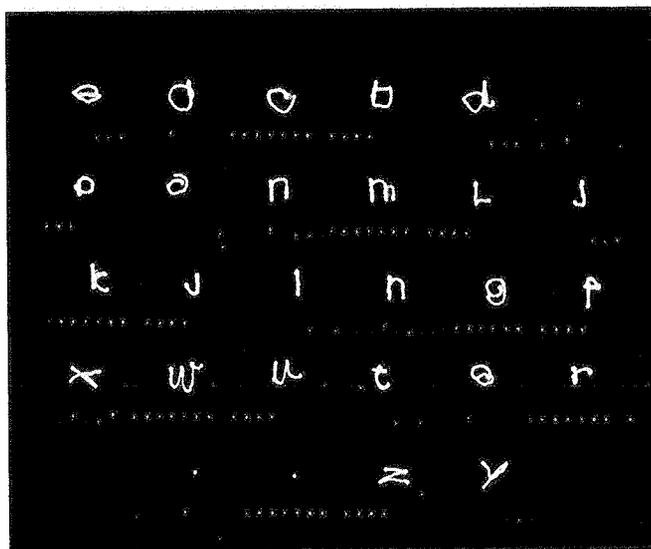
Modele są konstruowane w celu rozwiązywania danego zagadnienia. Poprzez operacje na modelach możemy odkryć ich wewnętrzne właściwości i w ten sposób zaobserwować rezultaty zmieniających się relacji. W trakcie badania modele ujawniają ich strukturalne właściwości. Analizowane modele umożliwiają nam zrozumienie systemu, które reprezentują. Z pewnością modele nie mogą (lub też nie muszą) odzwierciedlać w sposób dokładny rzeczywistości, dla przykładu, model bitwy nie musi być podobny do samej bitwy.

Na temat modelu rzeczywistego.

Model rzeczywisty może być pojedynczym przedmiotem lub zbiorem przedmiotów, dla przykładu, istnieją modele procesów fizycznych lub biologicznych jak również układy statystyczne. Jeśli konstrukcje są matematycznymi przedmiotami, na przykład, geometryczne figury, wtedy opisujemy je jako model matematyczny. Ponieważ zajmuję się tworzeniem analizy pewnych struktur filmowych to nazwałem przedmiot moich konstrukcji „modelami struktur filmowych”.



Janusz Połom, *Kamera – pióro. Alfabet* – cykl 3 serii złożonych z 25 fotografii, 1978.



RYSZARD WAŚKO

„PRZED I PO” – PRÓBA WYJAŚNIANIA SENSU „PRAC HIPOTETYCZNYCH” .

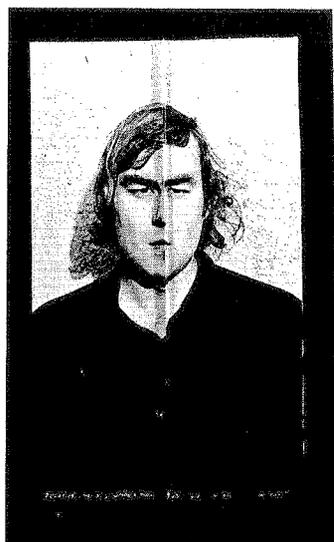
Niezmienny układ: ja – kamera – zapis rzeczywistości stał się jeszcze jedną metodą pracy, rodzajem innego wzoru lub modelu, który jedynie w jakimś ograniczonym stopniu był zdolny poszerzać pole naszych wizji.

Stało się więc dla mnie koniecznością wyjście poza granicę oczywistości „fotograficznej i filmowej materii” po to, aby otworzyć nowe możliwości poznawania istoty rzeczywistości. W moich wcześniejszych pracach fotograficznych z lat 1971-1976 próbowałem badać strukturę funkcjonowania fotografii z dwóch różnych aspektów: w relacji do niej jako obiektu („materia fotografii”) oraz jej relacji do rzeczywistości. Poprzez użycie różnych metod forma mojej pracy przyjęła charakter analityczno-badawczy. W moich filmowych pracach, myślę tu o okresie 1972 – 1975, byłem zainteresowany w matematycznej logice zaistnienia filmu. Poprzez użycie terminu „modele struktur filmowych” próbowałem zrozumieć co jest istotą tego co tworzy film, co stanowi jego strukturalną materię, materię w logicznym sensie, nie zaś materię w tym rozumieniu jak pisał Peter Gidal w „Struktural Film Anthology”.

„Model 50cm x 50cm” stał się nowym momentem w mojej pracy; w pewnym stopniu stał się on podstawową konstrukcją poprzez którą mogłem zrealizować następane prace: „Fotografię hipotetyczną” , „Film hipotetyczny” i „Hipotetyczną przestrzeń dźwiękową” , którą nazwałem „Tablicą dźwiękową + i -” . Prace te były kolejnymi próbami zmierzającymi do wyjścia poza moje wcześniejsze doświadczenia. W „Fotografii hipotetycznej” doszedłem do najprostszej sytuacji, w której zwykły moment fotograficznego zapisu był tylko punktem do dalszych działań. Poprzez tworzenie kolejnych elementów pracy chciałem spowodować innego rodzaju relację identyczności pomiędzy „materią fotografii” a „materią rzeczywistości” , która będąc poza samą rzeczywistością jako taką jest niemożliwa do zweryfikowania poprzez zastosowanie zapisu fotograficznego. Powstała w ten sposób nowa jakość, w której materia „fotografii hipotetycznej” opisywała stworzoną przez samą siebie materię „rzeczywistości hipotetycznej” . W „Filmie hipotetycznym” , w jakiś ekstremalny sposób, chciałem stworzyć innego typu pole abstrakcji. „Film hipotetyczny” nie bada, nie analizuje, nie zajmuje się logiczną lub nielogiczną materią istnienia filmu, proponuje on przeniesienie fizycznego systemu w stronę niezrozumiałej rzeczywistości. „Film hipotetyczny” proponuje hipotetyczną

79

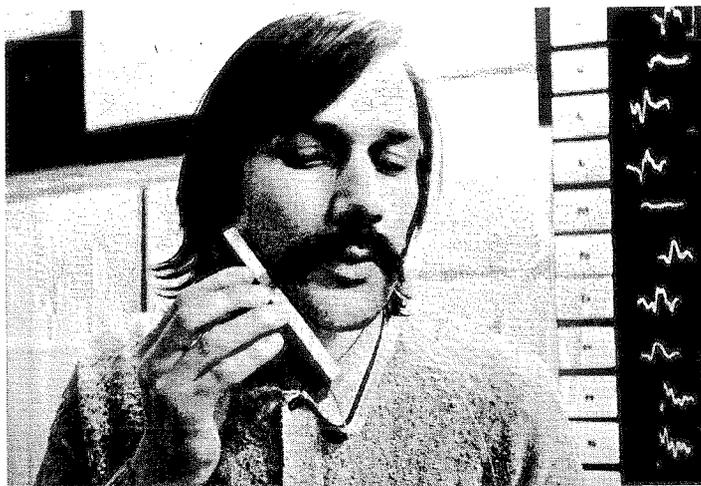
Kazimierz Bendkowski, *Obraz relatywny*, 1974.



projekcję w oparciu o dwie opozycyjne jakości: „rzeczywistość fizyczna” i „rzeczywistość hipotetyczną”.
„Tablica dźwiękowa + i -” proponuje konstrukcję abstrakcyjnej przestrzeni dźwiękowej, która oparta jest na dwóch opozycyjnych wartościach: 1. strefę sygnałów dźwiękowych o wartości „+” i 2. strefę sygnałów dźwiękowych o wartości „-”. Wartości sygnałów dźwiękowych strefy dodatniej i ujemnej niejako niwelowały się poprzez zastosowanie geometrycznej progresji
(1980)

80

Janusz Połom, *Obrazy dźwiękowe. Dźwiękowy opis przedmiotów i postaci*, instalacja, Galeria Remont, Warszawa 1975. W tle fotografie kadrów z filmu *Alfabet*, 35 mm, 1974.



WARS

FOR

FILM

ZTAT

MY

**WARSZTAT
FORMY
FILMOWEJ**

OWEJ

Introduction

The Workshop of Film Form was established in 1970 at the State Academy of Film, Television and Theatre in Łódź. Besides students and graduates of the school, many other artists of almost every art discipline participated in the group. In the seventies the Workshop became Poland's most important avant-garde artistic formation. It was a model of analytical art, unequalled to this day.

From the very beginning the Workshop was based in Łódź, not only geographically (at the Film Academy), but also in terms of programme. It referred to the work of Władysław Strzemiński, Katarzyna Kobro, Karol Hiller, the artists who in the 20's and 30's formed Łódź avant-garde. Some of the Workshop's projects were made in close co-operation with the Museum of Art in Łódź. Artists who formed the group which later organised the highly acclaimed serial project *Construction in Process*. The most important artists of the Workshop – Wojciech Bruszewski, Józef Robakowski, Andrzej Różycki, and Ryszard Waśko – still live in Łódź and their main projects are related to that city.

The exhibition prepared for the Centre for Contemporary Art in Warsaw thirty years after Workshop had been founded documents the group's unique position in the field of contemporary art and also presents both the actual and historical significance of the model of analytical art created by the Workshop. The exhibition gathers a whole range of the group's artistic achievements: experimental films, video works, photographs, objects, installations, and documents of performances. For the exhibition needs many of the works were re-constructed in order to show the unique character of the Workshop's activities.

Ryszard W. Kluszczyński

Curator of the Media Art Lab programme in the CCA

Ryszard W. Kluszczyński
THE MECHANICAL IMAGINATION – CREATIVITY OF MACHINES.
Workshop of The Film Form (1970 – 1977).

1

Today Polish art of the 1970s brings about various reactions. All too frequently, however, the opinions on this subject are less likely to be based on thorough research, than on private, and sometimes extremely subjective convictions, or even on mere likes and dislikes. In addition to this, some historians and critics mentally linked to the avant-garde paradigm of the 60s, have constructed through the use of very selectively gathered materials, a rejection of the different, radical, non-elegant and iconoclastic actions of the artists who reigned in the following decade. Unfortunately they rarely state clearly which type of artistic activity they prefer. Because of some un verbalized reasons, one is simply closer and dearer to their hearts. Instead, they maintain that the former is the real art, the actual avant-garde, and that the latter is pseudo-avant-garde, devoid of any value. Such an ostentatiously presented lack of respect towards the critic's workshop does not allow one to treat such opinions seriously. Others do not undertake any studies on that period in Poland as they believe that more interesting and valuable tendencies developed abroad, while here, we witnessed merely uncreative attempts at adapting them to local conditions¹. Still others, discredit the art of the 70s for political reasons, claiming that with their actions, artists of that decade provided an alibi for *quasi*-modernist ideology promoted by the political group ruling in Poland at that time. The latter cannot be taken for granted either, as their opinion deconstructs itself: they had grasped knowledge and study skills in the same criticized decade and environment, so their knowledge and skills may not be reliable. Let us not forget also that as hard working individuals, they allowed the authorities to build a fake picture of Poland as a modern country with a highly professional and educated society. Seriously speaking, however, one has to assert that opinions of the nature as those above, have been formulated with no solemn study of the decade under scrutiny, and no real knowledge of the art of the 70's – its essence and its achievements, or of its new and stable elements it incorporated in the Polish art reality. Descriptions, analysis and interpretations of the art of the 70s are introduced into, or in extreme cases, exchanged for its value. This means that there are attempts to grasp and understand (or rather un-understand) this period using inappropriate tools. These are attempts to grasp the phenomena of one paradigm using the categories and instruments from another paradigm.

Within the body of Polish critical, historical, and theoretical writing on the recent art in Poland, there is still no work which undertakes a serious reflection on this period which was in such contrast to its previous period. A work is needed that would attempt to answer the importance of the nature, scope, and width of the breakthrough which happened between the 60s and the 70s in Polish art. This breakthrough, in the general perspective meant a TRANSFORMATION FROM AN AVANT-GARDE ART STILL ROOTED DEEPLY IN THE CLASSICAL WAYS OF THINKING ABOUT ART, (IN CATEGORIES OF FORM, STYLE AND VALUE), TOWARDS A NEO-AVANTGARDE APPROACH, (CHARACTERISED BY DE-MATERIALIZATION, DE-FORMALIZATION AND SELF-ANALYSIS), FROM REPRESENTATION AND EXPRESSION, TO ACTION AND COMMUNICATION, FROM THE OBJECT TO FUNCTION, AND FROM THE FINE ARTS TO MEDIA.

There is therefore a real need for research in this period of Polish art, a need to verify the large numbers of opinions which were formulated in a hurry, without enough thought, and the need to build a good foundation for future constructions. Many important exhibitions have found no organizers yet, a number of important artistic facts have neither been discovered nor interpreted, and many artists long for their monographies. We have reached the end of the century, a time for final sum-ups, and any historical summary of Polish contemporary art or of art of the 20th century, without an adequate, true picture of the 70's would not be complete. In my opinion, a review of the artistic oeuvre of Workshop of the Film Form brings up material which may serve to reform the beliefs on new art in Poland, as well as discuss the opinions on how significant a role the media plays in the transformation processes of art culture, examine the scope of conceptual tendencies and the shaping of avant-garde tendencies and also, – which seems especially important – look at the significance and value of the art of the 70s on the general image of contemporary art in Poland.

2

Formed in 1970², "Workshop of the Film Form" was one of the groups, which, as it turned out later, had a decisive impact on the art of the times, as they raised issues and problems of utmost concerns and gave them original and easy discernible shapes. According to what they called themselves – the name drew attention primarily towards film as an art phenomenon – the group gathered a large number of well-skilled filmmakers, interested in the character and qualities of their field. However, in contradiction to the name, or rather in spite of it, the group was also open to any creative individual who would be ready to do art for its own sake, in any of its kinds and manifestations, on the condition that s/he would do it with no commercial aim. Directly stated, readiness to link artistic practices with meta-artistic reflection is the best proof of the

workshop character of the group. As the "Workshop's" formative manifest says, "WORKSHOP realises films, recordings and TV transmissions, sound programmes, art exhibitions, and different kinds of events and artistic interventions...

Workshop also does theoretical and critical activity.

It studies and has the ambition to broaden the possibilities of audio-visual arts."

Thanks to the open formula of the group's activity, beside filmmakers there were also photographers, poets, musicians, sculptors and performers among the members of Workshop of the Film Form. Even those of them who had finished their film education or were currently studying in the Camera or Direction department at Łódź State Film, Television and Theatre Academy did not limit their activity to film. Some of them, as Wojciech Bruszewski, Antoni Mikołajczyk, Józef Robakowski or Andrzej Różycki, had in fact previous non-filmic experiences, for instance within the scope of Toruń art groups such as "Zero 61" and "Circle" (Krag). As a result of the multitude of disciplines practised, and the versatility of artistic concerns of the participants of Workshop of the Film Form, the scope of the artistic activity of the group included almost every art field, and it transgressed boundaries, getting into the public space. The latter field of activity (as all others) had various forms. For one: a furniture sale at Łódź Red Market Square (fig. 2) – Józef Robakowski's action where Waclaw Antczak (fig. 62), a cult figure of Łódź avant-garde of the 70's, played the main part. Other examples may have been various "interventions", or actions de-composing institutions or art *milieus*, with the aim of revealing sloppiness of multiple representatives of the art and film world, for instance those undertaken during the Polish Film Festival in Łagów (1971), or the Festival of Films on Art in Zakopane (1972). One should not overlook the participation in the amateur theatre play entitled *The Career and Death of Adolph Hitler* (*Kariera i śmierć Adolfa Hitlera*, fig. 28), staged by Edward Kowalski's troupe³.

With such a character and beginnings of the group, they would obviously, by no means, remain with only small outcomes. Two especially are worth discussing.

First of all, because the kernel of the Workshop was constituted by a group of filmmakers, film and media played a prominent part in the group's programme and practice. And it was not only directly through the numbers of film, photography and video works produced or their accompanying manifestos. Other disciplines employed, and the types of works created had been shaped through references to film or other media, for instance Ryszard Waśko's hypothetical films and photographs, exhibited as schemas and notifications, Józef Robakowski's *Light Theatre* (1973; fig. 8); or a number of Andrzej Różycki's projects completing photography with the dimension of time, for instance the photographic board dated 1975 *Icarus – A project of moving photographic image* (*Ikar – Projekt uruchomienia obrazu fotograficznego*; fig. 25). Moreover, as a result of the media origin of the group, the problem of communication – a new and quickly gaining importance – immediately became one of the most important issues.

Secondly, the professional film education of the Workshop founding-fathers and their equally professional standards of working (35 mm camera among others), which resulted from the group's functioning in the scope of film Academy, turned out to be a specific distinction from the world film avant-garde. In the US and in the west of Europe, one witnessed the process of artists from other art disciplines, who were not acquainted with film work, transferring to the area of film. As a consequence, the situation led to the transformation of film from the outside or to the nobilitation of the amateur⁴ and his typical equipment (16 mm or even 8 mm camera). Polish artists of Workshop of the Film Form, referring to their film education, have in their turn transformed film from the inside – they have tested and experimented on it, with the aim to purge them of other art forms, mainly the residues of literature.

3

An open, non-formal character of the group was the reason why so many artists participated in its works and activities, in spite of the fact that not all of them belonged to the group. One should therefore differentiate between a few circles of Workshop of the Film Form.

The first circle was formed by the artists whose art was the strongest and who were connected to the Workshop for the longest period. They, in fact, constituted the Workshop (though they joined the group at different times). In alphabetical order they were: KAZIMIERZ BENDKOWSKI, WOJCIECH BRUSZEWSKI, PAWEŁ KWIEK, ANTONI MIKOŁAJCZYK, JANUSZ POŁOM, JÓZEF ROBAKOWSKI, ANDRZEJ RÓŻYCKI, RYSZARD WAŚKO.

In the second circle were such artists, (including film technicians⁵), who, with variable but usually important consideration, participated in the Workshop presentations. They are not mentioned in the first circle, as they either have not stayed in its scope long enough, or they have played the role of a much less important artist as those of the first circle, or their allotment was in co-operation of the production of art works by the artists of the first circle⁶. Such people as Lech Czolnowski, Jan Freda, Ryszard Gajewski, Tadeusz Junak, Marek Koterski, Ryszard Lenczewski, Jacek Łomnicki, Ryszard Meissner, Zbigniew Rybczyński, Zdzisław Sowiński (still in alphabetical order) should be included here. In the final period of Workshop's activity, a group of artists from the younger generation such as Janusz Kołodrubiec, Tomasz Konart, Andrzej Paruzel (fig. 44), Janusz Szczerek, Piotr Weychert, could be found within the scope of the Workshop group. Soon they found

their own art group called "Group T" (Grupa T), partially in opposition to the Workshop, however rooted in its activities.

The third circle consisted of the artists who, because of the nature of their art, their program, or art stance appeared at the Workshop actions or artistically dialogued with the group under scrutiny. However, by no means should they be included in the group. Here, such artists of primary importance for contemporary Polish art as Zbigniew Dłubak (fig. 10), Andrzej Partum, Jan Świdziński or Zbigniew Warpechowski should be mentioned.

All the above circles of artists, co-operators, advocates, adversaries, as well as critics and animators such as Gerard Kwiatkowski or Janusz Zagrodzki, along with few institutions supporting their activities, chiefly private galleries, created a wide and dynamic artistic movement, which, due to its scope and scale and, amongst others, its novelty, originality and significance, endowed the decade of the 70s with its artistic character, participating in the creation of its neo-avant-garde profile.

The end of Workshop of the Film Form's activity came in the second half of the 70's. Developing individual projects and evolving approaches on the part of the members of the group, which had never been formalised, caused its unity to wane. Although some signs of decay could have been observed earlier, it is usually assumed that participation in "Dokumenta" in Kassel in 1977 was the last group action⁷. After the Kassel presentation, the artists no longer worked as a group, but then, limited in number as the Workshop, they participated in two international avant-garde film shows in Koeln and London. What is definitely left is a clear indication of the Workshop membership visible in various shapes and intensities in subsequent activities of its participants.

4

A review and analysis of works produced within the scope of the activity of Workshop of the Film Form gives evidence to the fact that conceptual and analytical tendencies had priority in the Workshop's programme. Regardless of the art discipline and nature of a given work, whether it had cognitive, meta-discursive or transgressive intentions, i.e. respectively, a pursuit of knowledge of the basic qualities of a piece and its medium, the analysis of art discourses, or their institutional conditioning, it always had the tendency to disturb the boundaries between the arts.

It is worth pointing out here, the multiplicity and the number of boards present in the artistic oeuvre of Workshop of the Film Form's abundance, and versatility of these artistic boards. The multiplicity resulted not only (and even not mainly), from the need to document art events, the presentation of ephemeral works, the installations realised uniquely only once for a given place, or from the wish to remember actions or *performances* once produced. Indeed, many of the boards were created during Workshop's activity. At this time, they constituted an independent area of artistic practices. They were created simultaneously with the films, video tapes or installations, or presented concepts and ideas unmaterialized (or even never scheduled to be realised). Their multitude in Workshop of the Film Form's practices points directly to the conceptual and analytical character of their practices. Boards, schemes, drawings and notations – such as those created by the Workshop – are classical instruments of conceptual art (fig. 7 and 12).

Emphasising the conceptual and analytical character of Workshop's approach, one should not forget about another trace, that is the anarchist, neo-dada or Fluxus type of irony, play and deconstruction. The Dadaist and Fluxus dimension of Workshop of the Film Form's activity is an aspect no less important than its conceptual element. It is worth mentioning that the de-mystifying and de-constructive quality of multiple works where analytical and conceptual aspects are at the forefront as well as a non-orthodox approach to the rules of artistic creation, indirectly reveal irony and humour of Fluxus origin. Combining the two aspects – the analytical and conceptual with Fluxus – endows the activities of Workshop of the Film Form a trace of exceptional originality.

5

Films by Workshop artists, as well as most of their other works, are analytical in character. In various ways, they take up problems of representation – time and space construction in film, the relation between film and reality, the study of the relationship of film and photography, and the significance and function of the relationship between image and sound. They address issues such as psychology and physiology of perception, question the role of language and other cultural conventional procedures and their role in our relationship with reality and many other aspects.

The analysis of the film medium undertaken by the Workshop's artists, located the group within the framework of the conceptual art movement which, in film, took the form of the so-called structural⁸, or structural/materialist⁹ film. Having originated in an era when conceptual tendencies in art were intensifying and structural cinema was developing, Workshop of the Film Form naturally joined the artists who rejected the aesthetic approach for the cognitive one, and, following the analytical school in philosophy, considered human communication as the only interesting subject. Workshop's members found their own way in the scope of the broadly-understood conceptual (analytical) movement in art, drawing on the traditions of the Polish and

Russian avant-garde of the 20s and 30s. Ideology and practice of constructivism therefore became a very important source of artistic and theoretical inspiration. This is especially clearly visible in the work by Robakowski, Waśko and Bruszewski.

In its initial period, the Workshop made an effort to eliminate alien elements, taken from literature, theatre, or from film (in its own area of activity). The early films by Robakowski especially resemble specific tests; they are experiments to analyse the perception of film and the internal links of the various levels of film structure, trying to define to what extent, if at all, one can eliminate the habits of literary-type perception. In his *Market Square* (*Rynek*, 1970), with Tadeusz Junak and Ryszard Meissner, he interfered in time flow through frame-by-frame photography. In such a way he condensed time, simultaneously giving an impression of a continuous recording of events. The internal time of film and the ways it perceives, along with the problem of recording reality on film became the issues under scrutiny here (fig. 3). In *Test* (1971) produced without a camera, Robakowski studied afterimage, and indirectly, the physiological conditioning of reception. In *Record* (*Zapis*, 1971), carried out by Robakowski and Mikołajczyk (photography by Andrzej Jaworski), the differences between filmic and photographic record, and in *Test II* – the bi-lateral influence of image and sound and its significance for film were analysed.

In 1971, in a program article entitled *Once more for pure film* (*Jeszcze raz o czysty film*) Robakowski wrote, "Working currently with the Workshop of the Film Form at the Łódź film school, I have been given the opportunity to carry out practically unlimited tests and experiments on the boundaries of other people's perception of my films (...) the theoretical and practical are undertaken with the aim of finding and acknowledging the specific film's qualities. I do believe that film has to be disposed, as well as have music, poetry, ballet, painting, architecture, of the superfluous burden of literature"¹⁰.

Later on, Robakowski concentrated on the relationship between the mechanical character of equipment and the psycho-physiological nature of its user. In his approach, the influence is bilateral, as not only the psychological states (though physiologically conditioned) of a cameraman shooting a film, but also the revelation of the unknown elements, unnoticed previously by the cameraman, though influencing his choices in the world filmed. Films such as *I'm Going* (*Idę*, 1973) and *Exercises for two hands* (*Cwiczenia na dwie ręce*, 1976) result from these experiments. Mechano-biological records have, in their turn, led to a subsequent phase in Robakowski's art – to the personalistic "cinema of my own". It was begun with the film entitled *From My Window* (*Z okna*, 1978-84). Works of this trend in the later, post-Workshop period, for instance *About my Fingers* (*O palcach*, 1981), or *Cinema is Power* (*Kino to potęga*, 1985) are characterized by a large portion of subjectivity, a close relation to its author. This rational element is common to the films from the previous times.

A fundamental problem raised by the Workshop of the Film Form's films, already present in Robakowski's first works, as well as having been studied and researched by Waśko and Bruszewski, is an issue of mutual relation: between reality and its audio-visual representation, and between a viewer and reality and its representation. The above problem was examined by Wojciech Bruszewski (who transferred these analyses to video) with exceptional insight. He underlined particularly the duality of the concept of reality, differentiating between its material (what exists outside of us, the reality itself) and mental dimension (what it is for us – experienced reality). He treated the latter as a cultural product, a product of conventional rules regulating data input from perception. The above led subsequently to the thesis that our contact with reality is not direct, but it is mediated by language. Bruszewski also noticed that mechanical and electronic media (i.e. photography, film, video, etc.) act, to some extent, independently from our minds, and that the image of the external world communicated through them is equal to our own conceptions of it, which in turn are subordinated to customary rules of conduct. According to Bruszewski, the perceiving brain is eager to use exclusively that part of its experience of the media which does not infringe on these conventional regulations. Bruszewski, Waśko and Robakowski's films, through the analysis of the relationships between reality and its representations were an attempt of adapting the human mind to an image of the world created by new emerging technologies.

An issue of the relationship between image and sound, understood in a number of different ways, was quite frequently raised in Workshop's films. In his numerous audio-visual experiments, for instance *Yyaa* (1973, fig. 13) and *A Spoonful* (*Łyżeczka*, 1976), or in the film realised in 1975 entitled *A Match-box / Audio-visual experiment* (*Pudełko zapalek / Eksperyment audiowizualny*, fig. 36), Bruszewski tried to prove that the relation between acoustic and visual perception is rather an illusion produced by the human mind than a constant, independent fact. Similar experiments in film were carried out by Waśko, but here issues concerning sound were combined with the context of space articulation in film. In his films (*Areal/Obszar*, *Circle/Kolo*, *Point/Punkt*, all dated 1973), Bendkowski, in his turn, analysed the possibilities of narration and expression resulting from various combinations of image and sound (fig. 22). In contrast to the minimalist works by Robakowski, Bruszewski or Waśko, films by Bendkowski are distinguished by a more complex structure of internal relations¹¹. In subsequent years Bendkowski also began to work in video. This time his works could be characterized as minimalist, with a tendency to create basic, essential structures.

Janusz Połom also carried out a number of experiments, where he confronted sounds and their respective images. As Robakowski was relieving the image from human domination by letting the camera work without

an eye on the view-finder, and thus relieving it of the influence of cultural codes, Połom, similarly, by translating sounds into images in a direct way gave autonomy back to them and transgressed (or at least problematized) their traditional, representational character. To attain this end he used various tools, including an oscylograph, with which he realized his film entitled *ABC (Alfabet)*, 1974). He undertook a large number of other activities with the aim of directly visualizing sounds (fig. 78).

Waśko's films bring together an analytical approach towards the medium of film, and an inter-textual tendency to transgress the genre boundaries. *A Padlock (Kłódka)*, 1972) constructs the a filmic narration using photography – static cadres impose that quality to the film image. *Record (Rejestracja)*, 1972) manipulates the space. Through various uses of counter-point, it builds sequences of images which appeal to the viewer's imagination and finally deceives her/him with a vision of an impossible space. The above film tries to localize the viewer in the scope of the constructed space. This is done according to its media constitution, despite the discourse being much indebted to photography. *The Wall (Ściana)*, 1972) processes a direct film record by its achronologic montage of very short pieces and counter-point use of sound track. In a film entitled *Pavement (Chodnik)*, 1972), again, inter-textual reference to photography is used when movement appears as a result of the linking and dividing of static images obtained with frame-by-frame exposure. *System I – VI (Układ I – VI)*, 1973) is an analysis of the relationship between image and sound, which – as ensues from the above analysis – plays the role of media intertext in so many of Waśko's and other Workshop artists' films. *30 Sound Situations (30 sytuacji dźwiękowych)*, 1975), in its turn, studies these relationships in reference to perception, more than to an ontology of film. In those and all other Waśko's film works, one can clearly notice an analytical interest in the spatial dimensions of cinema, whereas *I Walk Between (Chodzę pomiędzy)*, 1975), transfers film into the domain of performance art. To a lesser extent, the same happened with his other films, *30 Sound Situations*, for instance. This is just one of the paths which Waśko's films take, as does his photography, in leaving their areas of origin. The analytical attitude has much in common with conceptualism and structural cinema, as it draws attention to, first and foremost, (if not exclusively) the elements of media, neglecting the expressive function of art and form in its simplest understanding. This refers to film and photography to the same extent. In Waśko's works in both media, image is gradually de-objectified. Representative function is here replaced by abstract analytical discourse. A number of works and photographic and film projects of this artist were given completely to issues he found interesting, as the relation between the surface (of a photograph or a screen) and multi-dimensional space.

Paweł Kwiek's film concepts had a completely different character. He realised a few quite interesting documentaries along the lines of these concepts, where the protagonists played an active, creative part. Explaining his theory in his text entitled *Objective Document on Man (Dokument obiektywny o człowieku)* Kwiek wrote, "Documentary strives to deliver the truth on Man. Both for art's and science's needs. Until now however no one could avoid the deformation of that truth resulting from the influence of the producer on the work. In the history of film, once in a while people tried to get rid of this influence (...) The effects were, however, unsatisfactory (...) I claim that the truth of a man can be the product of a face to face contact, regardless of what s/he would like to say (...) In film the situation is present when all the decisions (...) are taken by a person, or a group, which is the subject of the film. That means that s/he will make the film on herself/himself, or in other words s/he would be allowed to make a free realisation on any subject."¹²

6

Zbigniew Rybczyński took a separate position, far exceeding the standards of analytical cinema in Workshop of the Film Form. To much lesser an extent than its other members, he was concerned with media problems and concentrated on formal image organization, orchestrating and harmonizing it with music. However, his visualization of musical structures was by no means the final aim of his experiments. It merely formed a frame for more detailed researches. Using an optical printer, color filters, transfocator, frame-by-frame exposure, and combining traditional animation with transformed actor shots (*live action*), Rybczyński built his own, original style, something very difficult to imitate. Up to 1980 and *Tango*, simultaneity, he broke the boundaries of the linearity characteristic for the medium of film (and therefore becoming a meta-artistic strategy), which became one of the main issues of experimentation defining the area of his creative search.

At first Rybczyński carried out his idea by the means of the classic *repertoire*: a closed or circular composition – the ending is the return to the starting point; multiple exposure (*A Square/Kwadrat* and *Take five*, both of 1972). They were quite often – especially *A Square* – presented during group presentations of Workshop of the Film Form. In his later films, realised beyond the Workshop's activity, Rybczyński introduced new technologies and concepts. In *A New Book (Nowa książka)*, 1975) he divided the screen into nine parts, took the action from one part to another and showed simultaneously a multitude of events taking place at the same time. It is a specific unification of successive and simultaneous narration. Here also we encounter a closed, circular composition. This kind of structure was also used in *Tango (Tango)* which was produced in a new, unknown way, and which made Rybczyński a person known to the whole film world and won him the American Film Academy Award in 1983 for best animation¹³.

7

Structural film – one of the fundamental paradigms for the Workshop artists – modified the character of the avant-garde cinema in a substantial way. Until its appearance, the model of avant-garde film in its variants (abstract, poetic, direct etc.) generally persisted. The model had been shaped in the classical period of the avant-garde in the twenties, the model consisting of the co-existence of two discourses, the artistic and meta-artistic. Such work still maintains the formal character. The tension between the two discourses entailed the particular aspect of avant-garde art perplexed between destruction and construction, between anti-art and new art, and finally between discourse and meta-discourse itself⁴. In structural film, however, art discourse is significantly minimalized. It is just an excuse for meta-artistic analysis, or it is merely the direct product of the analysis. In the borderline cases, both discourses are equalized, the art discourse is absorbed by the meta-artistic. Structural film averts the viewers' attention from the formal aspects, as well as from the subjective element, i.e. the expression, while it invites them to reflect on the nature of cinema.

8

In spite of their common approach towards art and the similarities of the works created individually, the artists of Workshop of the Film Form circle developed qualities which endow their films with original features, reflecting individual needs and approaches of the authors. Exploiting areas between reality and its audio-visual representation, Wojciech Bruszewski, for instance, expressed as if between the lines, a complete mistrust towards any message, any broadcast, any form of communication, any value. He revealed prevalent relativism, which is on an everyday basis camouflaged by endowing the conventional rules with autonomic values. Bruszewski believed that media art was to play the de-mystifying role, and was to reveal the conventional perception of reality (fig. 58). Such an approach led Bruszewski to the notion of a self-generating text as an unlimited source of multiplying the senses, which do not communicate anything in the traditional sense of the word, because they do not represent anything.

Paweł Kwiek came up with a vision of an open cinema, undefined, negating norms and conventional rules, and opening a view to the unknown. He continually moved on the edge of film, directing himself towards the other arts, or, what is especially worth underlining, to other subjects: potential users of the medium, questioning their various notions and concepts, the concept of the author among others.

The character of Ryszard Waśko's art, grasped as a whole, as well as his individual works, were in most cases marked by inter-media relationships. His works open a network of inter-textual relationships both on the level of general structural and ontological signs, as well as on the level of the types of perception and interpretational rules. In other words, to grasp a work of a given discipline in its specific character, one has to appeal to its non-characteristic features, those belonging to other disciplines. When Waśko's work may be classified to disciplines other than film, for instance to photography, film would play the role of the inter-text (fig. 5). In case of film works, the process of inter-textual references is carried out through references to other media.

Ryszard Waśko's cinema spans between internal analysis of the medium, studies of its mathematical logic, and the external analysis of its relationships and links. External inter-textual functions, in the case of film, are done through other media, which in various ways and to various extents, are present in the very film structure, photography, sonoristics (the knowledge of sound), and performance are examples of art disciplines which participate in deconstructing the film medium. Their active appearance internally and externally in the film medium therefore questions the opposition between the "interior" and the "exterior", whereas transgression and trans-medialism become the main qualities of the artist's work. We will return to this issue later with the discussion of the photography of Workshop of the Film Form.

The main quality of this part of our study will focus on something that was also apparent in Robakowski's approach. In foetal form, it can already be found in *Dynamic Triangle* (*Prostokąt dynamiczny*, 1971), and then later fully developed in *I'm Going* (*Idę*, 1973) and in *My Film* (*Mój film*, 1974). The quality consists in treating the human camera-operator and the camera as a unit, where the camera reveals and transfers the psycho-physical emotions, temperament and awareness of the artist onto celluloid (fig. 3). Having chosen the above strategy, Robakowski consciously headed towards its consequences, which, in other cases with other authors, happens unintentionally, or even against their will. Obviously, the above process was accompanied by a number of experiments which revealed the nature of a medium perceived as a fully autonomic instrument. What Robakowski did was to broaden the perspective of analysis, and concentrated on those film qualities which allowed him to combine the character of the medium and his own art project.

9

Besides the structural film works which activated in various ways the relationships between film and the other visual arts (and enriched by various forms of activism such as performance, happening or art object), production process and photography appeared within the scope of Workshop of the Film Form. In this work they will be termed as inter-media films. They are neither pure cinema, nor traditionally perceived films on art. They are located in the area between cinema and other art disciplines, having integral links, rather than

only loose connections. These types of links create new values.

Among the problems raised by Workshop of the Film Form, it seems Paweł Kwiec, more than anyone else, introduced the problem of inter-media relations. (Rybczyński was another, in his own way.) Kwiec pioneered video experiments, which he transformed into multi-media, combining drawing, video and photography in one. Another previous form of his inter-media activity was his participation in actions organised by Zofia Kulik, Przemysław Kwiec and Jan Wojciechowski, group works done by co-operating artists and directors of photography. Film *Open Form (Forma otwarta, 1970-71)* was one of the effects of these endeavours. Similar actions were also undertaken within the scope of the Workshop itself, whose interdisciplinary make-up guaranteed the possibility of versatile co-operatives (fig. 21). The main type of film activity of Workshop of the Film Form was however the medialism (analytical film).

Inter-media cinema is a modification of a more general phenomenon, the so-called expanded cinema. In the world it has taken a great variety of forms: computer film, film-performance, light shows, shadow theatre, etc. In Poland however, it appeared (putting aside theoretical concepts) especially as inter-media film – as an effect of a reciprocal interference of film, video, photography, visual arts and actionism. In this kind of film, one witnesses a clash of several art approaches as group works which lead to very complex constructions in terms of form. A sub-group of inter-media cinema emerged as a result of experiments: films created by many artists, each one producing chosen parts committed to their care. *Cinelaboratory (Kinolaboratorium, 1973)* by Paweł Kwiec and Józef Robakowski's *Living Gallery (Żywa galeria, 1975)* and *Construction in Process (Konstrukcja w procesie, 1981)* belong here.

An interesting, though later form of inter-media work, especially where film was replaced by video, were multimedia installations combined of many parts. Constructed, besides video, by art objects, photographs, and light projections. Such realisations-exhibitions were presented by, among others, Józef Robakowski and Antoni Mikołajczyk.

10

A very important part of Workshop of the Film Form's *oeuvre* is photographs and photographic boards. Almost all Workshop artists frequently and eagerly used this medium¹⁵. Other than *strict* photographic works, they also produced synthetic, inter-media works, combining in their complex structures, photography with many other art genres – that is, film, installation, and sculpture.

Ryszard Waśko's photographic work surpasses the determinants of the medium. *From 0° to 180° (Od 0° do 180°, 1971)* is a photograph which connects in one entity a number of takes representing the movement of a head from the ground to the sky through a continuous linear movement of the point of view. Movement is also a part of the structure of a series entitled *Four-dimensional Photography (Fotografia czterowymiarowa, all dated 1972)*. In the first work, six horizontally placed photographs showing a city visualises growing disturbance (movement), which gives the static photographs the element of movement, that is, the element of time. In the second work of the series, an abstract graphic element, a line, which replaced a representation, undergoes the same intervention we observed in the previous work.

In a few other photographic works, Waśko continued to manipulate the spatial structures in relation to the perception process. *Diminish – Enlarge – 1st Trial (Pomniejszenie – powiększenie – próba I, 1975)*, or *Inventarizing the Space with the Use of Numbers (2nd Trial) (Inwentaryzacja przestrzeni przy użyciu liczb 1-8 (próba II))* from 1976 are other works, where multi-element structures of photography place the observer in the line of changing points of view against the same space. Moreover, the observer is located inside the observed universe rather than at an outside and remote position. And always, as in the previous cases, viewing the pieces stimulates the imagination of the viewer rather than being the subject of his gaze.

All above works are characterised by a deconstructive approach towards the medium of photography, as they question its frames and determinants, simultaneously remaining within its area. This is, to a large extent, due to the fact that the deconstruction of photography happens through using the qualities of film which are nevertheless the continuation of photography itself. The determinants of film such as movement and time disturb and transform the photographic order of Waśko's works. Inter-textual relationships between photography and film deconstructs the former and co-determines the character of the individual works.

Slightly different are his photographic works where photography is continued and transformed by drawing. *Hypothetical Photography (Fotografia hipotetyczna, 1977)* is a series of boards with a photographic image showing a cityscape on the first, which on the subsequent nine boards is gradually transformed through the interference of drawing (i.e. edges drawn so that they form diagrams and their geometric projections) into non-representative, abstract form. The deconstruction of photography is here its deliberate abandonment. In *Enlargement (Powiększenie)* from the previous year, the graphic structures intervene in the structure of photography and distort the representation. The beginning of this trend of experiments can be found as early as in 1972 in *Chair "n" (Krzesło "n")*, where photography, serving as a departure point, had been disassembled and transformed into a non-representational arrangement.

Moreover, in all the photographic works by Ryszard Waśko, a conflicting tension between art and meta-artistic language appears. The energy produced as a result of this struggle is both deconstructive and cognitive. The

qualities of the medium become the subject of the deconstructive analysis. In the case of photography, such issues as the relationship between the image-representation of the object and its reality are raised. All the manifestations of meta-artistic reflection accompany the above discussed inter-textual discourse, which builds a system of versatile inter-media relationships. Together they form a network of references – points to surpass and to depart from – which altogether present a situation of an art which is in a permanent process of transcending its boundaries – the art permanently abandons its previous domains and forms, abandoning itself.

Andrzej Różycki's photographic works also transcend the boundaries of the medium. In various ways they liberate themselves from the bondage of two-dimensions, representation and being static – they attempt to surpass the limits of the cadre, to overcome the individuality of having only one perspective. They tend to undermine the cultural codes of creation and culture's perception of photography. Różycki led the game with the medium in a number of different ways. Quite frequently, it happened through dynamizing photography, through its reference to film (fig. 25) or revealing the photographic and performative nature of film (fig. 35). In his commentary to *Live projection (Żywa projekcja)* he wrote, "my film screening makes do without a 'ready-product. It satisfies with 'introductory film material'. Projection material here is limited to three frames of film tape. I put them in the film projector so that the down end is left loose. The ventilation of the projector is on. In such a way the tape is moved by the air circulation..."¹⁶. One can say that in such a way Różycki deconstructs the projection of film, or more generally film, showing that in fact it is a performance of photography performed with help of projection technique.

In his art, Kazimierz Bendkowski strove to reveal the relativity of photographic image. He showed its dependence on extra-cadre space or on relations between two or more photographs showing one representation in parts (fig. 77). He made clearly visible the material conditioning of photography and he distorted the references between the representation and the represented (fig. 74). With surprising eagerness, he stripped bare the relativity of photography in relationship to verbal language – he confronted a visual picture with an inscription to prove that visual communication has other rules than language (fig. 73).

In a slightly similar way to Bendkowski, Paweł Kwiek located some of his photographic works at the meeting point of image and language. However, the objectives and the consequences of these works seem different. Indeed, they show not only the relativity of both meanings, the visual and the verbal, and the fluctuation of their reciprocal references, but – and this seems especially important – they emphasised the relativity, or even absurdity (the logic of the absurd) of tautologies between object, image, and word, so often employed by conceptual artists. (fig. 17). In Kwiek's hands, the tautologies became games using many languages and referring to many parallel universes.

Among the various strategies of photography used by Józef Robakowski¹⁷ during the activity of Workshop of the Film Form, the notion of mechanical photography is worth further mention. In works of this kind he introduced a versatility of stochastic techniques, choosing randomly both the character of the individual pictures, and their arrangements in larger units. Similar elements were used by Robakowski (and other members of the Workshop group) in film works¹⁸.

Janusz Połom (fig. 76) and – even more – Antoni Mikołajczyk developed their concern for the aspect of light in photography. In this approach, also the medium of photography revealed the relativity of its references and consequences, the complexity of its structures, and its readiness to undergo experiments which would change its face.

11

Artists of the Workshop of the Film Form pioneered in Poland the use of video as well. The early tapes and installations by Bruszewski, Mikołajczyk, Robakowski or Waśko, while they continued their previous film experiences, showed new directions for experimentation in this new medium. Analytical video works brought about an interest in the strategies of television functioning and also what its social and artistic meanings and functions were¹⁹. It is worth mentioning that video enabled the Workshop artists to give new shape to their operations on reality, the same that they had carried out from the beginning of their artistic work; it broadened their analysis of media, and, what should be emphasised is that because of the technological and ontic relationship they had with television, it enabled them to present the meaning of communication as an art process.

It was at that time that the first works studying the various aspects of television functioning drew attention to the television program and its place in everyday life (e.g. Andrzej Różycki – *Television Program – Seans telewizyjny*). They analysed the very nature of the phenomenon of direct transmission (a group work of the Workshop artists – *An Objective TV Transmission – Transmisja telewizyjna*), and finally concentrated on the television set as a new fetish of mass culture (Paweł Kwiek). All the above actions were carried out in 1973 during an endeavour entitled "Action Workshop" in the Museum of Art in Łódź, marking the beginning of video-art in Poland and a form of installations. The first work produced on magnetic tape was Piotr Bernacki and Wojciecha Bruszewski's *Pictures Language* (fig. 19). It was an attempt to translate abstract language signs into definite object images, (for instance A stood for sand, B for a stone, C a road, etc.).

In 1974 Wojciech Bruszewski and Paweł Kwiek accomplished their subsequent works. They concentrated here on the notion of space articulation (Bruszewski: *Space Transmission – Transmisja przestrzenna*, Kwiek: *Studio Situation – Sytuacja studia*). Kwiek's work resulted from his reflection on the parallel phenomena of the structures of the mind and the media, their feed-back, and the social outcomes they created (the knowledge defines one's position in the social hierarchy). In the following years, Kwiek produced a number of works of exceptional importance for the development of Polish video art (for instance: *Video C*, 1975; *Video and Breath – Video i oddech*, 1978), which combine not only various media but also different ontological dimensions of artistic communication (fig 45). Bruszewski, in his turn, drew on his observation of narration, registration, and transmission, leading to a constitution of "the unrecognisable situation"²⁰.

The artists in Workshop of the Film Form, took up various forms of creative use of video, including those which widened the scope of possibilities of expression in other (besides cinema) art disciplines. It was the result of the above mentioned open and multidisciplinary approach of the Workshop artists. Finally, in addition to the most popular forms – tape works and video installations – (the latter was exceptionally often used by Wojciech Bruszewski, Antoni Mikołajczyk, and Ryszard Waśko) *videoperformance* appeared at this point with equal frequency and versatility.

Ryszard Waśko in his video installations (such as *A Corner – Róg*; *Enlargement – Powiększenie*, both from 1976) continued the problem he had previously addressed both theoretically and realised on film – the problem of space construction through and in media. He disclosed the relativity of the reciprocal of real space and its (audio)-visual image, as well as the relative and illusionary nature of the representation itself. In the installation *A Corner (Róg)* he problematized the phenomenon of direct transmission and examined simultaneously the relationship between reality and its representation, between the real and represented space. An important and emphasised aspect of this work is the spatial character of the installation itself, i.e. the monitor – the point where the real space meets the represented. Therefore the installation, besides deconstructing the medium of video, opens us to the inter-textual relationship between sculpture and *environment art* (fig. 38). The problematic nature of space represented in video art with intertextual reference not only to spatial arts, but to *performance* as well, returns in a video-*performance*-installation *Space Behind (Przestrzeń poza)*, 1976). The *videoperformance Tiredness of My Leg (Zmęczenie mojej nogi)* from the same year, creates the position of the artist as a subject of involuntary inferences in the work's structure and theme, which subsequently shows the work itself (according to McLuhan's theses) as a continuation of psycho-physical human activity. (fig. 74). Waśko examines the problem of inference of the medium within the work's structure in another work, the before mentioned *Enlargement (Powiększenie)*, 1976).

Antoni Mikołajczyk, in his turn, in a number of video installations sometimes realised through the use of photography (the original medium of the artist), e.g. *Colour Image, Black and White Image (Obraz barwny, obraz czarno-biały)*, 1975); *Illusionary Image (Obraz pozorny)*; *Reality – Image of Reality (Rzeczywistość – obraz rzeczywistości)*, both 1976) multiplied and complicated the processes of recording and transmission (for instance he registers a register transmitted as an image of reality). Mikołajczyk reveals here in this way the relativity of information communicated by the media and how it manipulates reality (or the image of reality) and its status (fig. 48). However, in another installation from the same period, entitled *Light Record (Zapis światła)* (referring in its character to his earlier works produced in other media) the future basic type of his art are already anticipated: the art of light in its many forms. Using a number of instruments, such as photo cameras, video cameras, lasers, welding machines, electric lamps, etc., Mikołajczyk created virtual forms of light interfering with the universe of solid and permanent entities. In this way, he continued on another level his games with reality (and its illusionary representations which are manipulated), something which was characteristic for his video installations. Treating light both as material and simultaneously as an instrument²¹, Mikołajczyk problematized the borderline between reality and its illusion, as he created spaces where the mind experiences both transgression and infinity.

A concern for the media aspect of video marked all three types of video art used by the Workshop artists who developed cognitive characteristics. It is worth mentioning here that in many cases, analytical works were a continuation in this new medium of the scope of experiments and approaches that had been previously undertaken in film. Many video tapes by Józef Robakowski, and Ryszard Waśko as *Tiredness of My Leg (Zmęczenie mojej nogi)* were rooted in earlier filmic experience of mecano-biological feedback such as Robakowski's *Dynamic Rectangle (Prostokąt dynamiczny)*, 1971); *I'm Going (Idę)*, 1973), *Exercises for Two Hands (Ćwiczenie na dwie ręce)*, 1976). Some tapes indeed repeat the subject matter of previous film works, with the use of the new means of expression. *Along a Line (Po linii)*, 1977) by Robakowski and Waśko's *Measurement (Pomiar)* of 1976 may serve as examples.

The examination of video as a new artistic medium was connected at that time with the analysis of television, which, in spite of its identity with video on a technical level, was perceived as its opposite. This reserve towards television was characteristic for Polish artists well into the 80s. The negation was then clearly ideological in nature, which, by the way, belies the thesis of the political indifference of the avant-garde of the 70s²². "Video art, wrote Józef Robakowski in 1976, is an opposition which depreciates the usefulness of that institution [i.e. television – RWK], it is an art movement, which through its independence strips bare the

mechanism of steering of another man"²³. Later Robakowski's works became a specific commentary to the above issue – they were filmed tv images that he manipulated on. Examples: *Tibute to Leonid Brezniev (Pamięci Leonida Brezniewa, 1982-88)* and *Art is Power! (Sztuka to potęga!, 1985)*. Earlier, from the middle seventies, the artist consistently produced video tapes in which he minutely analyses the character of the electronic medium, its relationship between the author and the operator, and the public. He studied different ways of registering reality and how the media had conditioned them, and also the new image of the world and its elements that was arising. As well, as he studied the relationship between the video works and the references of the video tapes in the context of presentation, etc.

As was the case with film, the problem in video of the relationship between reality and its audio-visual representation and the recipient dominated most Workshop artists' work. Their video works revealed the relativity of perception mediated by the electronic image, the blurred boundaries between reproduction and creation and the resulting possibilities of the manipulation of reception. The confrontation of "electronic reality" combined with the knowledge of the world by the recipient, provoked a reflection on the nature of the medium and its borders of cognition, its credibility, and the possibilities for communication. These issues were exceptionally potent in Wojciech Bruszewski's video tapes and installations and Antoni Mikołajczyk's installations. Mikołajczyk's experiments concerning these issues have been described earlier. Bruszewski, in his turn, in a series of tapes under the umbrella title *Touch of Video (Dotknięcie video)* analyzed the same problems by referring to his ideas of the contradiction between direct experience and experience mediated through conventional codes which regulate our cognisance and organise our knowledge. It is a paradox, but the direct perception is possible here only because of the media, and the mechanical and electronic means of data transmission. So, the works from the *Touch of Video* series were, in Bruszewski's intention, traps set for what exists, and therefore disclosing the conventionality of our perception and knowledge²⁴. Both his video tapes and installations, such as *Outside* (1976), or *Installation for Mr Muybridge (Instalacja dla pana Muybridge'a, 1977)* functioned in this way.

At the end of the 70s and the beginning of the 80s, Bruszewski produced a number of works which concentrated on sound. In some cases, it remained connected to the image, as in the installation *Television Hen (Telewizyjna kura, 1979)*, where a sensor reacting to the changes of intensity of emission and attached to the screen of the monitor, controlled a "cackling" sound generator. In others, the sound partially gained independence, as in the *Sternmusik* installation of 1979, where the sound camera reacted to the turning of the "Stern" magazine pages. Or finally, it gained complete autonomy in some installation-performances, later compiled in *A Bit of Music (Trochę muzyki, 1982)*. All the above experiences, along with Bruszewski's own theory on art communication, formed a basis for his radio installation entitled *The Infinite Talk* (1988), and performed in "Ruine der Künste Berlin", where synthetic voices of a pair of virtual interlocutors led an infinite talk on air. The materials for the talk were fragments from classical philosophers' writings randomly chosen by a computer programme.

12

The activities of Workshop of the Film Form was accompanied by numerous theoretical publications and manifestos (fig. 67). They present a different face for the art book from the one that is usually presented. Ostentatiously unaesthetic, machine typed and home reproduced, containing simple drawings and schemes, ordinary paper, sloppy type, and metal staples, it hard to find a more expressive example of de-formalised art practices in this domain. The Workshop books have a function of specific ideograms, the refer directly to the concepts presented, do not decorate, but communicate.

13

In addition to the media works (photographs, film and video), boards, artistic and program publications, various objects and installations also found their place in the Workshop's activities (fig. 71). Some of them demanded activity on the part of the viewer, thereby introducing the problem of recipient's participation and of interactivity (fig. 60). All of them combined to form a specific syndrome of artistic activities and their product, whose character allows us today to perceive Workshop of the Film Form; as much a modern as an historical phenomenon. Representing the most interesting features of the new avant-garde art of the 70s, and being closely related to the analytic and conceptual movement, the Workshop – due to the media character of its activity, the concern for the communicative aspect of art (it was the Workshop artists, Połom and later Bruszewski, who started to use the computer as a specific, active instrument of art work) and its approach of actively provoking the recipient, remains a phenomenon related to modern interactive multimedia practices²⁵.

¹ In the 1970s, in the introductory chapter of his book on recent tendencies in art (which then meant the 70s), Piotr Krakowski put it directly, "I have purposefully left Polish art completely aside first, because our art milieu does not play any special role as far as the newest trends and tendencies are concerned. Rather, it interprets and transforms the ideas previously demonstrated and suggested by artists in the West.... see: his, *O sztuce nowej i najnowszej*, (On new and newest art) Warszawa 1981, pp. 7-8.

² As a section of Scientific Society at the State Film, Television and Theatre School in Łódź.

³ See: Lechosław Olszewski, Activity of Workshop of the Film Form as an example of art strategy towards authorities in Poland in the 70s (*Działalność Warsztatu Formy Filmowej jako przykład strategii sztuki wobec władzy w Polsce lat siedemdziesiątych*), "Artium Questiones" IX, 1998.

⁴ See among others: Stan Brakhage, *Scrapbook: Collected Writings 1964-80*, New York 1982, p. 168 and following.

⁵ Many film artists had been linked to the Workshop merely for the time of studies, or shortly after graduating, before they moved to cinematography - the film production industry.

⁶ The above differentiation is not parallel to the initial membership at the founding of Workshop of the Film Form which included artists allotted to both groups here, namely Wojciech Bruszewski, Ryszard Gajewski, Juliusz Janicki, Tadeusz Junak, Paweł Kwiek, Józef Robakowski, Andrzej Różycki and Zbigniew Rybczyński.

⁷ See for instance: Antoni Mikołajczyk's opinion in the conversation with Jaromir Jedliński, published in *The Real and the Evasive* catalogue, Arsenał gallery, Poznań 1995, s. 14-18.

⁸ see: P. Adams Sitney, *Structural Film*, "Film Culture", 1969, nr 47.

⁹ see: Peter Gidal, *Theory and Definition of Structural/Materialist Film*, "Studio International" November 1975.

¹⁰ After *Warsztat*, Łódź 1974, s. nlb.

¹¹ Bendkowski wrote on his work, "In that film, the possibilities of the dynamics of the film image and sound have been tested with the use of the following elements: - the actor's account; - the changes of focus with a constant recording of space; - multiple copying of some recorded spaces; - the insertion of static elements into images of high dynamics; - the increase of contrast; - a fragmentary record of space; - the identification of an object and a human being; - a fragmentary composition of human body parts; - the dynamic editing of all relations"; quoted after: "Galeria Współczesna" 1975, nr 6.

¹² Paweł Kwiek, *Objective Document on Man (Dokument obiektywny o człowieku)*, [in:] *Warsztat*, Łódź 1974, s. nlb.

¹³ On Zbigniew Rybczyński and his work see: Ryszard W. Kluszczyński, *Film wideo - multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej*, Warszawa, 1999, chapter: "Zbigniew Rybczyński albo kino jako wideo.

¹⁴ See: Ryszard W. Kluszczyński, *Awangarda. Rozważania teoretyczne*, Łódź 1998.

¹⁵ It was mentioned before that many of them had used photography before joining the Workshop.

¹⁶ A. Różycki, *Żywa projekcja*, [w:] *Warsztat*, Łódź 1974, s. nlb.

¹⁷ I have written more on that in my book *Obrazy na wolności. Studia z historii sztuk medialnych w Polsce*, Warszawa 1998; Chapter: *Tożsamość sztuki - tożsamość artysty. O twórczości Józefa Robakowskiego*.

¹⁸ Workshop authors were surprisingly equivocal as to the ambiguity and relativity both of artistic practices and the world. After some years, this aspect of the program and action of the group was stated by Antoni Mikołajczyk, who said, "I think that the Workshop strived to undermine the equivocality of the world. Reality is not equivocal. It is versatile and ambiguous. The equivocality is questioned - that is when new mental situations in art are born..", see: quoted previously conversation with Jaromir Jedliński, *ibidem*, p. 20.

¹⁹ Compare Józef Robakowski's text of 1976 entitled *Video art - szansa podejścia rzeczywistości*.

²⁰ See: Tomasz Samosionek, *Rozmowa z Wojciechem Bruszewskim*, "Zeszyty Artystyczne" nr 7, Poznań 1994.

²¹ Por. Hanna Wróblewska, Antoni Mikołajczyk - rzecz raz jeszcze o naturze światła, "Exit" 1994, nr 2.

²² Zob. Piotr Piotrowski, *Dekada*, Poznań 1991.

²³ J. Robakowski, *Video Art*, Labirynt Gallery catalogue, Lublin 1976, s. nlb.

²⁴ See: Wojciech Bruszewski, *Rozmowy o sztuce, poznaniu i języku*, Łódź 1974.

²⁵ See also: Ryszard W. Kluszczyński, *Od konceptualizmu do sztuki hipermediów. Rozważania na temat modelu sytuacji estetycznej w sztuce multimedialnej*, [in:] *Piękno w sieci. Estetyka a nowe media*, red. Krystyna Wilkoszewska, Kraków 1999.

THE WORKSHOP OF THE FILM FORM

Workshop began in 1970 from the initiative of a group of students and graduates of Lodz Film, TV, and Theatre School.

Together with the film makers, there are in the Workshop, painters, musicians, cameramen, poets, technicians...

Workshop realises films, recordings and TV transmissions, sound programmes, art exhibitions, and different kinds of events and artistic interventions...

Workshop does not represent any commercial activity, and their makers work totally gratuitously.

1970

MANIFESTII

There exists in art, the poetically-engaged tendency, or, to define another of its aspects: the emotionally-expressive one. This tendency is directed towards the presentation of the inner experiences of the artist, his "anxieties", eagerly making use of all uncontrolled, and thus "authentic" impulses as the means of expression (that is where the favourite criterion of "truth" comes from). It finds its relationship to tradition through references to the "universal" ("final") problems, in some shades mysticising, in others politicising, moralising, or didactic, in others still, aestheticising, or amusing and being ultimately fatalistic.

This tendency, appealing to the "sensitivity" of the audience (aesthetic values) on the one hand, and to its "sense of humanity" (the value of "contents") on the other, is generally understood and eagerly consumed. It expresses what an average spectator knows or feels, but is not able to express. Flattering the audience and the occasional chumming up with the spectator belongs to the inseparable ritual of that kind of activity. In its very principle of functioning, it thus possesses some element of preserving. This tendency, through its popularity, gives the impression that its values are beyond discussion. Seeing this kind of perspective in front of us, we undertake the para-scientific activity; cool and calculated artistic theory-practice, the activity, which, in the eyes of the poetically-intuitive criticism, turns out to be a primitive, unworthy of "critical reflection", crazy-aesthetes-play-thing.

We ignore the "evaluating verdicts" and the "explaining sentences" of this criticism. The general re-evaluation in the art of the second half of our century, make us acclaim it, together with the whole tendency, as stale, existing only as the „live" history of the past.

First at all:

1. Entering the sphere of the mechanical means of transmission and registration, we reject all the attempts which annex a part of this sphere for the service of word culture. Precisely speaking, we reject the literary cinema:

2. We also reject all other utility functions taken from outside of the essence of cinema, that is:
politicising
moralising
aestheticising
and amusing the spectator.

3. We reject all that disables the breaking of tradition. This hinders the construction of a different picture of reality from the one imposed on us through school and education.

We reject then, the film language limited by strict codification and defined utility functions. We pay as much special attention to the technical equipment as to the clean channel unblurred by the outside accretion. Our activity is thus essentially unlearning everything brought about by education and what we call the found culture.

4. Recognising that reality is received on the basis of transmission, we undertake its examination through the analysis of how the means of contact with it function.

This activity (which brings the situations observed to its elementary states, "contents" to commonplaces) is supposed to be main and absolutely adequate. There is no insight into the new spheres of reality without the equipment enabling this insight.

That is why, having no ambition to construct the picture of the world, (that is, as if completing the act), we try to find out what is to be constructed thanks to the phenomenon of the film technique; what is its sphere and its boundaries, surpassing the possibilities of verbal expressions.

We want to give another chance to the subjective in the play with the objective.

(Workshop, 1975.)

KAZIMIERZ BENDKOWSKI

THE RELATIVITY AND OBJECTIVITY OF VISUAL MESSAGES

Everyday, man encounters the means of mass transmission, the visual message, (TV, the cinema, press, photography, a poster in the street, a painting in a gallery, or museum), all presenting information which he cannot confirm personally. Undergoing the suggestion of the possibility of the presented events, one cannot think that it may have been prepared, falsified. Seeing a picture on TV or in the cinema for instance – the pictures showing Gobi desert – one has difficulties to say definitely that those are not pictures showing the Sahara desert. The same is true in the case of differentiating between French and Spanish landscapes; the German from the Dutch. Only the spectator's faith in the honesty of the reporter, on the one hand, and the honesty of the institution which is in charge of the means of transmission, on the other hand, lets him accept this message as a true one. People creating the visual messages – film makers, TV workers, press reporters, visual advertisement makers, etc. – realise fully how difficult it is to convince the spectator as to the objectivity of the presented events using the visual message. Since the time of my studies in film, photography and television pictures, I have been interested in the divergence between reality and its picture recorded with the use of film, video, photography, and plastic techniques. Such a picture always differed from the real one, stressing the inadequacy of recording with the use of all the presently applied techniques. I witnessed many paradoxes, e.g. – of the dramatic type – a FUNNY element of reality recorded on film was understood by a majority of spectators as TRAGIC.

Visual message consists of :

1. PICTURE – TV, cinema, the press, an exhibition, etc., may be the carrier of picture.
2. ITS INTERPRETATION – written, said by a living creature, or a machine.

The interpretation is also determined by the cultural area, the mentality of the people living there.

Every reality may be interpreted based on its most characteristic elements.

For instance, ordinary cooking salt, its most characteristic element being that it's salty, and not its being white or granular, since, there are at least a few products with a similar visual structure. One has to understand, then, that in no possible recording can we obtain the OBJECTIVE PICTURE of salt in the context of the message "this is salt" without recording the taste of salt. The recording different from the taste picture of salt shall be the RELATIVE PICTURE. It is obvious that one can very simply objectively define the notion of salt, presenting it in a non-picture shape, making use of the verbal sign such as writing "salt" or defining its chemical formula. My work aims at marking the borders between objectivity and relativity of visual messages, i.e., the ones making use of a picture and not a written sign. I exclude the verbal sign, since, through the use of a different system of transmission than a picture, it makes one think each time of the kind of picture standing behind the definite word, eg. the word "house" – there may be any idea of a house, and any additional definitions such as: grey, high, wide, or 30 metres long, will help here. All those definitions are still relative and not sufficient for a true re-creation of the real picture of the house: Thus, the verbal sign is absolutely useless as an objective equivalent of a picture of a given reality. Only in one case shall we speak of objectivity of the verbal sign, when it is used to define itself, so we shall picture letter "A" best with its graphic shape, written letter "A", the word "house" with the graphic sign "house" etc.

Finding the best form – the kind of reading for the definition of a given reality – is extremely important for reaching the objectivity of a given visual message. One has to choose such an element characteristic of a reality which, in no case, is repeated in any other.

One can make objective the visual message defining it in relation with the most characteristic element of a picture, reading it through *s i g h t*,

s i g h t plus *t o u c h* e. g. the touch of a blunt knife, blade, board surface.

s i g h t plus *t a s t e* e. g. tasting of sugar, salt, etc.

s i g h t plus *h e a r i n g*

s i g h t plus *s m e l l*

The presented visual recording
of an object of reality a photography.

A man against the wall.

1. The man is 175 cm. tall
(perhaps 130 cm. or 190 cm.)

2. The man is Polish
(perhaps Belgium or Czech)

3. The man is a thief
(perhaps a policeman or clerk)

Message:

Text under the photography.

This man has (is)

QUESTIONS:

Is the presented recording of a real object in the shape of a visual message undoubtedly objective (true) or rather falsified?

Which element of this visual message is doubtful and which is doubtless?

Does the visuality itself, without any imposed interpretation (written or said) use up all the possibilities of describing reality?

To what extent, and how truly can the visual message describe reality?

Considering the relativity-objectivity of the visual message, I would like to come back to the picture presenting a man against a wall. If the message reads:

THIS IS A MAN – then, regardless of the kind of recording, the visual message will be true, doubtless, even if the form of man were only a dummy, because the message accentuated the notion – MAN. It would be enough to change the contents of the message in the presented picture of a man into THIS MAN IS BLIND, to make the message reveal the features of relativity. Thus, one can freely steer (change) the objectivity or relativity of the visual message with the use of that same picture. The visual message usually contains simultaneously relativity and some objectivity, and there is the biggest number of such messages, they are often used to falsify the true situation of a real object, for instance, in advertisements and in politics. The receiver, as if hypnotised, omits the contents of the visual message as a whole, reacting strongly to its picture layout, being under the pressures:

A) of the suggestivity of the picture.

B) of the gravity, official character, or the institutionality (TV, cinema) of the presented form of the recording of the visual message.

C) the conditions of reception.

D) the information acquired in the past about the picture.

1975, Warsaw

WOJCIECH BRUSZEWSKI

TRAPS

1. WHAT EXISTS – exists outside me.

2. WHAT EXISTS is a knowledge of what exists.

The knowledge results from the cultural pressure.

What exists – IS A CONVENTION.

What I do in film, video or on area of other techniques consists in nothing more than laying traps for WHAT EXISTS (1, 2).

The traps I lay are in the place of a contact between an object and a subject, between an object and a subject. The functioning means of transmission supply that place.

This procedure systematically performed leads to the destruction of "THE CONVENTION OF WHAT EXISTS". WHAT EXISTS (1) is the potential energy of destruction of WHAT EXISTS (2), but it cannot appear as an argument.

That is from here that the appearance comes stating that in this activity the objective factor does not participate at all.

It is just this factor indeed that gets into the game with the subjective one and as a result the traps are opened for something to fall in.

1975

PAWEŁ KWIEK

WHAT DO I DO?

Lately, not parting with my work with film, camera, and photo camera, I am interested in the situations in which, because of the technology of TV, there are possibilities of seeing some new spaces of reality. I am trying to qualify in them my possibilities and my limitations.

TV technology gives the possibilities for the construction of schemes which are transmitting the picture reality in an impossible manner for man but complaisant with his attributes.

I am constructing such a scheme where the observed reality is a man, whose picture of reality is his transmitted image.

There is the possibility of various constructions of these schemes, which have various degrees of dependence of transmitting manner from the observed man – therefore a different degree of dependence of himself on the reality picture, which he is perceiving.

On the other hand, the construction of such a scheme implies what a person, being its part, can point out, distinguish, define.

So here, we are dealing with the creation of intentional reality, physically existing and examining the function of a person in it, through performing on them, plays in concrete operations.

This activity can be defined as creation of meanings which are brought into our reality by TV technology or as an examination of its structure.

This kind of work I undertook in my project "Video A – Z".

The Project contains 24 situations of this type, out of which only 4 / A,C,M,N, / were accomplished because of difficulties.

Paweł Kwiek, 10. 07. 1976.

.....

Antoni Mikołajczyk

REGISTRATION

Making the penetration of reality, that surrounds us, we are not able to registrate all changes that take place under the reality.

Through our curiosity we are able to registrate only a piece of this reality, which we interpret according to our idea, that becomes of our experience.

I am interested in the experiments that make the scope of our field of vision as wide as it may be possible and that theoretically would cover unlimited number of possibilities in search and reality interpretations.

Record of reality is the method of experiment, that changes under the influence of mechanic change of visual angle of the camera and cinecamera.

Camera changes the angle in the relation to the vertical and horizontal level by using the constant angle distance. The horizontal registration is 15 and the vertical – 10.

(1975)

.....

ANTONI MIKOŁAJCZYK

The material which I use in my work offers the possibility of penetrating regions of reality which verify established, interpretative stereotypes of the photographic picture, and shake the explicitness of reality. This explicitness of reality turns out to be an ambiguous or even a non-existent, apparent reality.

Because of its ability to translate the multi-dimensional world reality into its two-dimensional recording, photography is not, in my opinion, an extension of the sense of seeing, but a factor creating a new reality which often only exists in our consciousness. Thus, the most important aspects of my studies are:

1. relationships between a real picture and an apparent image,
2. relationships between a photographic recording of reality and the photography of this recording.
3. relationships between motion and time, recorded by a video camera,
4. mechanical recording of reality encompassing its total space,
5. quasi-documentary description of reality with geometrical elements,
6. a photographic recording of reality by a luminal point.

Using a photographic camera, I make a recording of some definite space, attempting to record the concrete reality, such that it would encompass all of its possible elements.

The method I use involves making a series of photographs of the reality surrounding the cameras: the pictures are taken while the camera turns with an increasing angular value. In this way, the whole space available for registration has been encompassed, becoming a kind of disclosed geometrical figure whose edges would be the most distant points of this reality. It changes according to the surroundings in which the camera is placed. In my research of the possibilities of shaking the explicitness of reality as a medium of message, I also used a video camera. In the case of pointing a video camera at a concrete reality and recording a particular registration of this reality, the picture on the monitor created the impression of sameness. Introducing the elements of motion into the picture, feigning it or combining auditory effect with an immobile monitor picture I got the chance to interfere with the realness of the transmitted world of reality. A new non-real reality, the artistic reality, has been created.

In successive works I attempted to introduce into our consciousness, a non-existent reality created through the combination of a picture of reality with new elements alien to it. I introduced new features into the photographic picture of this really existing reality recorded by photographic or video means: geometrically special values, elements of motion, owing to which the realness of this reality is shaken because of the elements alien to it genetically.

This realness of a new reality is created through the combination of two values independent of each other which hitherto did not exist together: the real photographic recording and the real, special geometrical elements. The elements of motion inscribed in this reality, because of its truthfulness, create a new artistic situation (despite a certain logical shaking of its credibility, doubts cannot be raised as to the realness of this mutual system).

(1980)

.....

JÓZEF ROBAKOWSKI

A LANGUAGE – LESS SEMIOLOGICAL CONCEPTION OF FILM

Under the pressure of the up-to-date semiological investigations about film, there appears to be a need to describe and interpret the new structural elements of the films being produced by the Warsztat Formy Filmowej – Workshop of The Film Form. Here, attempts are being made to develop the techniques and means of description, lying outside the theory of literature; hence the revival of interests in the s.c. "pure cinema"/

pure film art, and the efforts to purify film from any possible narrative or descriptive structures, and the methodology of literary poetics.

Again, much attention was given to verify that the s.c. "substance of the film structure" was based on the characteristics of the fono/photographic recording. Any comparative interpretations were rejected, such as juxtaposing film to painting, music, theatre, poetry, or literary narrative...

Especially valid is questioning the links between film and literature, or, stated in another way, of contradicting the very common view that a film event is, by nature, "literature-bound", – a conception reasonably backed up by many approved theoreticians of film art.

In Warsztat Formy Filmowej, a basic question was raised: CAN WE SPEAK A FILM LANGUAGE ?

This question has resulted in many film productions in which the common prejudices of the theory of literature – bound characters of film theory – and the system of signs ascribed to it, as being a master pattern for all semiotic and linguistic attempts. The linguistic conceptional system has appeared, after investigations, to be an artificial treatment – an operation violating, in a sense, the pure film notation. The notation of film results in a different pattern of signs, outside of language. Any analysis of a film event by means of linguistic categories is therefore impossible.

In the programme of the s.c. "General Semiology", including any activities operating with signs, film continues to be a signal structure and can be expressed in a different conceptual language.

The investigations evidenced certain linguistic deficiencies which, however, does not discriminate against the fantastic possibilities of using i) many combinations of phonemes, morphemes, and lexemes that are present in a language, and ii) language not subject to grammatical rules – since nonsensical usage seems to be the procedure for adapting the categories elaborated by the structural linguistics on the grounds of the film semiology.

(1975)

JÓZEF ROBAKOWSKI

MECHANICAL AND BIOLOGICAL REGISTRATION

For many years I have been carrying out experiments on the relationship of my psycho-physical organism to the devices which produce mechanical registration (e.g. Film Camera, FotoCamera, TV Camera, Tape recorder).

The effect of these experiments has been confirmed by the capital significance of these technical findings, for they present the possibility of trans-ferring my psycho-physical state, temperamental state and conscious states on to tape.

At last, thanks to my own personal specifics and possibilities, which permit me to cross my own latent thoughts with complicated realistic problems – phenomena -, I have the possibility of registering any part of me. They themselves have become my own instruments of penetration into the mysteries of the world and present the possibility of still another discovery.

This equipment is valuable, for through them, I can uncover more of what I know, see or feel. When, in a moment of awareness, I can add their nature to mine, there is a special type of link. Then I will certainly be richer, as my experience will be deeper.

(1977)

JÓZEF ROBAKOWSKI

THE STATE OF CONSCIOUSNESS

BY USING THE KNOWLEDGE OF PHYSICAL REALITY, AND ANALYSING IT BY MEANS OF CONTEMPORARY TECHNIQUES (FILM, PHOTOGRAPHY, VIDEO, SOUND...), I WANT TO ATTACK MY HABITS OF PERCEPTION, DESCRIBING COUNTLESS TIMES, "THE SPHERE OF THE OBVIOUS".

REALISING THAT IMAGINATION, INTUITION AND PRESENTLY USED MEANS OF DESCRIPTION AND MARKING ARE IMPERFECT, I TURN TO THE METHODS ACCEPTED BY SCIENCE AND TO DEVELOPMENTS OF TECHNOLOGY.

I SUPPOSE, OR I SHOULD SAY, I AM SURE, THAT THEY WILL GIVE ME A MORE PRECISE WAY OF DESCRIBING REALITY.

LOOKING FOR SENSE IN THE SEEMINGLY ABSURD ASSUMPTION IS THE ESSENCE OF MY WORK.

I have chosen, for the description of the context of reality, a mechanical method, disinterested in its own end, objective by its nature, and giving, through its physical factuality, cognition of what is rational – I and the Reality. Treating this METHOD as "the physical reality", I am trying to eliminate, as far as it is possible, the commentary of human philosophy and all which has been brought about by longstanding traditions in the understanding of the aesthetics of art.

Thus, "A R T" treated as a means of empirical cognition became a method of examining "one's own suggestion", and the form of its intellectual manipulations revealed quite precisely its weaknesses as well as the weaknesses of those who undertake such examinations.

That is why I reject in my work both the "live language" (intuitive one) and the specifically codified language as being too stiff, having too few possibilities by subjecting it to definite utilitarian functions, for instance – communication.

I am finding that the social roles that are engaged by these examinations, only through the motif of suggestion, creates a situation where the "other" person always has a chance, (through their interest), to become an observer or even an active participant in the "process of revealing reality". That is why the "thoughtless audience" is absolutely unnecessary here.

(1977)

ANDRZEJ RÓŻYCKI

THE EXPOSURE OF PHOTOGRAPHIC "GAME RULES"

Certain "game rules", within the limits of which has been an unspoken agreement, fixed very quickly and firmly among photography users, about terroristic framing of photomechanical recording, usually resulting from technical limitations.

The whole sphere of fragmentary information, cut statements included in photographic recording, is based on inert reception within the limits of fixed "game rules" of frame perception. First of all, the creators should not agree to this situation. Apart from a frame de-limited by technical parameters, there is still the world that deserves our recognition. The reality that is not presented in a photographic picture, when it meets the world of frame, still reveals new structures. The recognition of technology and "the struggle with it" becomes, in this way, a source of new values. The only proper artistic right may be the humanistic attitude of a continual revalorization of technical equipment that is used by a creator communicating his or her ideas. Every threshold and barrier crossed in humanistic recognition of the condition of the technical means of mechanic recording (which means the deeper knowledge about reality) is an art victory.

RYSZARD WAŚKO

INTRODUCTION TO THE "MODELS OF FILM STRUCTURES"

– the first lecture was presented in REMONT gallery in Warsaw on December 4th, 1975

General remarks

As it is known, the constructing of models is a method used in science to simplify the problems, and increase the chance of solving them. There exist two kinds of models. The first, the so-called theoretical model, is a set of simplifying assumptions, and the other one, the so-called real model, is the very object or the set of objects fulfilling such assumptions (this model is the realization of the theoretical one). Getting the real model is possible through constructing a physical relation of objects which would simplify the examined reality but is similar to it in such a way that it may be used in solving the problems concerning this reality.

Logic and the problems of the film subject

The process of acquiring knowledge consists of active procedures of the examining person on some material, eg. on the already acquired knowledge, on the objects given physically, or notionally. Those activities are being described in the so-called "everyday language" with the use of such expressions as, for instance, "I assume", "I accept", "I change" etc. The operations with the notional objects may be brought to the sentences of the type "if Y then Z", where Y is a description of the objective result of the operation, and Z – the knowledge obtained in those conditions. In this way, the relation: the activity of examining in relation to the objects, shows that the examining person does not introduce any changes from himself. Thus, there is a possibility of conducting verifiable, precise operations (also mental ones). Such precise operations are possible, thanks to the use of the elements of logic, which deal with the analysis of language and such activities as thinking, defining, classifying,... etc. Performing examining activities with the help of the elements of logic in the "Models of film structures" I was aiming at both, coming to know their functioning in the sphere of film subject, and at examining the behavior of a given film structure using those elements.

Of course, there are some consequences of logic when examining film structure. Logic is one for all the branches of science. There is not any separate knowledge for a branch of science, but scientists dealing with particular branches of science are interested, first of all, in the methodological problems of their specific branch. That is why it is impossible to choose only some parts of logic which would be suitable for the logical type of a methodology in a given branch of science. One of the purposes of using the theory of models and the multitude theory in the "Models of film structures" was to enable the introduction of such an activity which would lead to a more precise (objective) cognition (operation) of the analysed object. Using the problems of logic is at the same time understood as another attempt of creating methodology (of film) for solving, not necessarily all of its problems, but at least some of them. This type of a specific methodology (if it were created) would constitute a set of examinations, the result of which, would be more perfect knowledge of the subject of film.

Remarks on models and categories of the multitude theory

Models are constructed with the aim to solve a given problem. By operating on models we can discover their inherent properties and thus observe the results in altered relations. While we investigate the model we underline its structural property. Models are used in this way, as they enable us to understand the system which they represent. Scientists observe a model and draw conclusions. Models, certainly can't (or needn't) mirror exactly the reality, i.e. the model of a battle needn't be similar to a battle.

On real models

A real model can be a subject or a set of subjects, i.e. physical models or biological processes as well as statistical arrangements. If such constructions are mathematical subjects, i.e. geometrical figures, then we are describing a mathematical model. As I dealt with creation and investigation of certain structures of film, I titled the subject of my investigations "models of film structures".

Ryszard Waśko

"BEFORE AND AFTER" – AN EXPLANATION OF MY "HYPOTHETICAL WORKS"

The unchangeable arrangement: I – camera – recording – reality – has become just another work – a method, a little pattern – so that it would be able to enlarge our field of vision. So, it was necessary to cross the barrier of "photographic and film matter" which would open up new possibilities of acquainting ourselves with it and its reality. In my earlier photographic works, those from 1971 – 1976, I tried to explore the structure of how photography functions from two different aspects: its relation to the object itself ("matter of photography"), and its relation to reality. Through the use of different methods, the form of my work took an analysing, investigating character. In my film work, up until now (and I am thinking about the years 1972 – 1975), I was interested in the mathematical logic of the existence of film. Through the phrase "Models of film structures", I tried to understand what it was that guides film. What was its structural matter? (matter in the logical sense, not matter in the understanding suggested by P. Gidal in the "Structural Film Anthology").

The "Model 50 x 50 cm" was a new moment in my work; in a sense it was a basic construction by means of which I could realise the next works: "Hypothetical photography", and "Abstract sound – space" which was described as "Sound – board "+" and "-".

These works were the successive attempts to cross beyond my last experiences; in "Hypothetical photography" I came to the most simple situation, in which the moment of photographic registration was only a point leading to further considerations. With this I wanted to establish another type of relation between "matter of photography", and "matter of reality", (not verified reality as this is beyond the possibilities of photographic registration). In "Hypothetical film" I wanted to enter the sphere of the abstract understood in a very extreme way. "Hypothetical film" does not test, analyse, or trouble itself over logical, illogical, or material existence of film. It does suggest the carrying over of a physical system in the direction of an unintelligible reality – a hypothetical reality. "Hypothetical film" therefore suggests the hypothetical projection of two opposing qualities: "physical reality" and "hypothetical reality". The "Sound – board "+" and "-" proposes the construction of the abstract sound-space which is based on two opposing values: 1st – the zone of the "+" sound – points and 2nd – the zone of the "-" sound-points. Using the geometrical progression the sound-points of the zone 1st and 2nd were marked (located) in the abstract sound-space.

I think that there is a need to form a new field for discussion which would be far greater than the field of film or photography – the field of fact. Constructing the above described works, I tried to form such a field. I believe that by opening the possibility of discussion to exceed the boundaries of art, there exists still another chance of surpassing what has already become known to us.

Ryszard Waśko

- fragment of the text delivered at the TRACE gallery in Lodz, June 24th 1979, during the exhibition of "Hypothetical works"

Photographs:

1. General view of the exhibition "Workshop of the Film Form 1970-77", CCA 2000. Fot. M. Michalski.
2. Józef Robakowski, Furniture sale, artistic action, 1971.
3. Józef Robakowski, Tadeusz Junak, Ryszard Meissner, The Market, 35 mm film, 1970.
4. Józef Robakowski, Test I, 35 mm film, 1971.
5. Ryszard Waśko, 4-dimensional Photography, 1972.
6. Józef Robakowski, A Car, 1972.
7. Ryszard Waśko, Graphic schemes of Window, Flowe-pot and Denial, 1972.
8. Józef Robakowski, Light Theatre, "Workshop action", Museum of Art in Łódź, 1973.
9. Paweł Kwiek, Action in the scope of "Workshop action", Museum of Art in Łódź, 1973.
10. Presentation of Zbigniew Dłubak photographs Ocean in the scope of "Akcji Warsztat", Museum of Art in Łódź, 1973.
11. Andrzej Różycki, Conditioned Photography, 1973.
12. Wojciech Bruszewski, Space Transmission – a board, 1972.
13. Wojciech Bruszewski, Yyaa, 35 mm film, 1974.
14. Andrzej Różycki, Conditioned Photography, 1973.
15. Ryszard Waśko, Straight - Curve, 1973.
16. Andrzej Różycki, Conditioned Photography, 1973.
17. Paweł Kwiek, Art – out art – white paper, 1973.
18. Kinolaboratory Programme, Elbląg, 1973.
19. Piotr Bernacki, Wojciech Bruszewski, Image Language, 1974.
20. Workshop of the Film Form, Oda do młodości, 1974.
21. Józef Robakowski, Test I, 35 mm film, 1971 (performance in Knokke-Heist, 1974).
22. Kazimierz Bendkowski, Area, 35 mm film, 1974.
23. Andrzej Różycki, Conditioned Photography. Time and Space series, 1975.
24. Antoni Mikołajczyk, Total Record, 1974 (fragment).
25. Andrzej Różycki, An Attempt to Make a Photographic Image Move - Icarus, 1975.
26. Antoni Mikołajczyk, Anathomy, 1974.
27. Janusz Połom, Phoneme Record, 1974.
28. Career and Death of Adolph Hitler, written and directed by Edward Kowalski, 1972.
29. Paweł Kwiek, Studio situation, 1974.
30. Wojciech Bruszewski, Audio-visual Experience – a board, 1975.
31. Wojciech Bruszewski, Video Record – a board, 1975.
32. Andrzej Różycki, Conditioned Photography, from the Photographic revelation series, 1975.
33. Józef Robakowski, Relationships, 1975.
34. Józef Robakowski, Optic Sphere, 1975.
35. Andrzej Różycki, Live Projection, 1975.
36. Wojciech Bruszewski, Audio-visual Experiment/ Match-box, 35 mm film, 1975.
37. Ryszard Waśko, My Legi Is Tired, 1976.
38. Ryszard Waśko, A Corner, video installation, 1976.
39. Antoni Mikołajczyk, Illusionary image – a board, 1976.
40. Wojciech Bruszewski, Outside, video installation, 1976.
41. Andrzej Różycki, Video Duo, STK Łódź, 1976.
42. Józef Robakowski, A = B, Łódź, 1976.
43. Józef Robakowski, TV Face – a board, 1977.
44. Andrzej Paruzel, Video Installation, 1977.
45. Paweł Kwiek, Video and Breathing, video installation, 1978.
46. Antoni Mikołajczyk, Space Description – a board, 1979.
47. Antoni Mikołajczyk, Vertical Record – Horizontal Record, 1976.
48. Antoni Mikołajczyk, Reality – Image of Reality, 1976.
49. Antoni Mikołajczyk, Defined Space, 1979.
50. General view of the exhibition, CCA 2000, fot. M. Michalski.
51. General view of the exhibition, CCA 2000, fot. J. Robakowski.
52. Workshop of the Film Form, Objective Television Transmission, CCA 2000, fot. J. Robakowski (reconstructed work of 1973 – "Workshop Action", Museum of Art, Łódź).
53. Ryszard Waśko, Corner; From 0° To 180°, CCA 2000, fot. J. Robakowski.
54. Workshop of the Film Form, Transmission from Łódź, CCA 2000 (reconstructed work of 1973), fot. M. Michalski.
55. J. Robakowski, Mechanical Photography, 1977, CCA 2000, fot. J. Robakowski.
56. Józef Robakowski, Air Installation, CCA 2000 (reconstructed work of 1972), fot. M. Michalski.
57. General view of the exhibition, CCA 2000. At the forefront Józef Robakowski's A Car (reconstructed work of 1972 r.), fot. J.

Robakowski.

58. Wojciech Bruszewski, Input - Output, CCA 2000 (reconstructed video installation of 1977), fot. M. Michalski.
59. Antoni Mikołajczyk, Construction I, CCA 2000 (reconstructed video installation of 1973, "Workshop Action" – Museum of Art, Łódź), fot. M. Michalski.
60. Józef Robakowski, Balance, CSW 2000 (reconstructed installation of 1971), fot. M. Michalski.
61. Józef Robakowski, Exercises for Two Hands, video/ photographic installation (based on the 16 mm film original, 1976), CCA 2000, fot. J. Robakowski.
62. Paweł Kwiek, Interdrawings, 1980.
63. Józef Robakowski, From My Window, photographic series, 1978, CCA 2000, fot. J. Robakowski.
64. Wojciech Bruszewski, From X to X, CCA 2000 (reconstructed installation of 1977), fot. M. Michalski.
65. General view of the exhibition, CCA 2000 (works by Paweł Kwiek), fot. M. Michalski.
66. Wojciech Bruszewski, Outside, 1976, CCA 2000, fot. M. Michalski.
67. Workshop of the Film Form, Books, bulletins and documentations published by Workshop artists, CCA 2000, fot. M. Michalski.
68. General view of the exhibition, CCA 2000 (works by Andrzej Różycki), fot. M. Michalski.
69. Andrzej Różycki, Illusionary Identification (1973-74), CCA 2000, fot. M. Michalski.
70. General view of the exhibition, CCA 2000, fot. M. Michalski.
71. Józef Robakowski, Kaleidoscope, 1971, CCA 2000, fot. M. Michalski.
72. General view of the exhibition, CCA 2000 (works by Andrzej Różycki), fot. M. Michalski.
73. Kazimierz Bendkowski, I Am, Temperature series, 1974
74. Kazimierz Bendkowski, Gold, Shift series, 1977
75. Wojciech Bruszewski, Józef Robakowski, Ryszard Waśko, Re-incarnation – a board, 1974.
76. Janusz Połom, Camera – A Pen. Alphabet – series of 3 works made-up of 25 photographs, 1978.
77. Kazimierz Bendkowski, Relative Image, 1974.
78. Janusz Połom, Sound Images. Sound Description of Objects and Figures, installation, Remont Gallery, Warsaw 1975. In the background photographs of Alphabet (ABC) 35 mm film, 1974.

Program filmowy na wideo – przestrzeń wystawy
Prezentacja permanentna
Permanent presentation in the exhibition space

Józef Robakowski, Tadeusz Junak, Ryszard Meissner – RYNEK, 1970, 6 min.
Wojciech Bruszewski – KLASKACZ, 1971, 6 min.
Ryszard Waśko – REJESTRACJA, 1972, 3 min.
Kazimierz Bendkowski – OBSZAR, 1973, 6 min.
Ryszard Waśko – ABCDEF = 1 – 36 (druga wersja), 1975, 8 min.
Zbigniew Rybczyński – KWADRAT, 1972, 4 min.
Kazimierz Bendkowski – KOŁO, 1973, 4 min.
Józef Robakowski – PRÓBA II, 1971, 4 min.
Wojciech Bruszewski – YYAA, 1973, 3 min.
Ryszard Waśko – 30 SYTUACJI D•WIĘKOWYCH, 1975, 10 min.
Zbigniew Rybczyński – TAKE FIVE, 1972, 5 min.
Kazimierz Bendkowski – PUNKT, 1973, 3 min.
Józef Robakowski – ĆWICZENIE, 1972, 6 min.
Ryszard Waśko – PROSTO-KRZYWA, 1974, 3 min.
Paweł Kwiek – JA I TELEFON, 1972, 6 min.
Ryszard Waśko – ŚCIANA, 1972, 4 min.
Józef Robakowski – IDEĘ, 1973, 5 min.
Wojciech Bruszewski – Doświadczenie audiowizualne/ PUDEŁKO ZAPALEK, 1975, 5 min.
Józef Robakowski, Antoni Mikołajczyk – ZAPIS, 1972, 6 min.
Ryszard Waśko – PODRÓŻ WACŁAWA ANTCZAKA DO KIOSKU PRZY UL. GŁÓWNEJ, 1974, 5 min.
Józef Robakowski – MÓJ FILM, 1974, 5 min.
Wojciech Bruszewski – ŁYZECZKA, 1975, 2 min.
Ryszard Waśko – UKŁAD I – VI, 1974, 4 min.
Józef Robakowski – PRZESTRZEŃ ZAKŁÓCONA, 1976, 6 min.

PRZEGLĄD FILMÓW WARSZTATU FORMY FILMOWEJ

PROGRAM FILMOWY TOWARZYSZĄCY WYSTAWIE/ Film programme accompanying the exhibition in the cinema space

17 – 18. 06; 23 – 25. 06; 30. 06 – 2. 07. 2000

Sala Kino.Lab

Program I

WARSZTAT FORMY FILMOWEJ / Workshop of the Film Form

Józef Robakowski, Tadeusz Junak, Ryszard Meissner – RYNEK, 1970, 6 min.
Józef Robakowski – TEST I, 1971, 4 min.
Wojciech Bruszewski – KLASKACZ, 1971, 6 min.
Tadeusz Junak – KONFRONTACJA, 1972, 3 min.
Zbigniew Rybczyński – TAKE FIVE, 1972, 5 min.
Ryszard Waśko – UKŁAD I – VI, 1974, 4 min.
Zbigniew Rybczyński – KWADRAT, 1972, 4 min.
Wojciech Bruszewski – YYAA, 1973, 3 min.
Józef Robakowski, Antoni Mikołajczyk – ZAPIS, 1972, 6 min.
Józef Robakowski – IDEĘ, 1973, 5 min.
Józef Robakowski – ĆWICZENIE, 1972, 6 min.
Józef Robakowski – PRZESTRZEŃ ZAKŁÓCONA, 1976, 6 min.
Paweł Kwiek – JA I TELEFON, 1972, 6 min.

Program II

WARSZTAT FORMY FILMOWEJ CZ. II / Workshop of the Film Form, part. II

Józef Robakowski – PRÓBA II, 1971, 4 min.
Józef Robakowski – MÓJ FILM, 1974, 5 min.
Ryszard Waśko – ŚCIANA, 1972, 4 min.
Ryszard Waśko – UKŁAD I – VI, 1974, 4 min.
Ryszard Waśko – PROSTO-KRZYWA, 1974, 3 min.
Ryszard Waśko – TEORIA PRZESTRZENI, 1974, 7 min.
Ryszard Waśko – PODRÓŻ WACŁAWA ANTCZAKA DO KIOSKU PRZY UL. GŁÓWNEJ, 1974, 5 min.

PROGRAM TOWARZYSZĄCY / Additional programme

Zygmunt Bendkowski – REPLIKA, 1975, 10 min.
Janusz Połom – WYGODNE ŁÓŻKO, 1980, 9 min.
Krzysztof Krauze – SYMETRIE, 1977, 10 min.
Ryszard Waśko – ULICA PIOTRKOWSKA, 1977, 8 min.
Piotr Szulkin – WSZYSTKO/MPO, 1972, 7 min.
Zbigniew Rybczyński – ZUPA, 1974, 7 min.

Program III

Andrzej Różycki, scen. W. Antczak – JAKBY LEPIEJ, 1972, 15 min.
Andrzej Barański – DZIEŃ PRACY, 1971, 10 min.
Wojciech Wiszniewski – ZAWAŁ SERCA, 1969, 7 min.
Wojciech Bruszewski – BEZDECH, 1972, 10 min.
Zbigniew Rybczyński – PLAMUŻ, 1974, 18 min.
Andrzej Barański – KRĘTE ŚCIEŻKI, 1971, 8 min.
Wojciech Wiszniewski – ELEMENTARZ, 1976, 10 min.
Zbigniew Rybczyński – TANGO, 1979, 10 min.

Program IV

Józef Robakowski – filmy o sztuce/ films on art and artists
Kompozycje przestrzenne KATARZYNY KOBRO, 1971, 10 min
Tytus CZYZEWSKI, 1973, 25 min.
WITKACY, 1981, 24 min.
ŻYWA GALERIA, 1975, 25 min.

Program V

Ryszard Waśko – filmy o sztuce/ films on art and artists
WIELOŚĆ RZECZYWISTOŚCI Leona Chwistka, 1978, 24 min
KONSTRUKTYWIZM W POLSCE
cz. I (Sztuka rewolucyjna), 1979, 25 min.
cz. II (Awangarda rzeczywista), 1979, 25 min.
Henryk STAŻEWSKI
(Dokumentacja 1913-18) 1980, 20 min.
(Wernisaż), 1982, 20 min.

Program VI

Wojciech Bruszewski – KRZESŁA, 1975, 20 min.
Małgorzata Potocka – CHAMPION OFF (O Zbigniewie Warpechowskim), 1979/80, 20 min.
Małgorzata Potocka – STREFY KONTAKTU (Żywe obrzy K. Zarębskiego), 1982, 20 min.
Paweł Kwiek – ELBLĄG - KINOLABORATORIUM
Paweł Kwiek – OSIEKI 1974

Program VII

Józef Robakowski – KONSTRUKCJA W PROCESIE (I), 1982, 55'
Józef Robakowski – DRZWI/OKNO/KRZESŁO, 1973, 30 min.

Program VIII - filmy o WFF/ films on Workshop of the Film Form

Maria Waśko – INNE KINO, 58 min.
Andrzej Bednarek – WARSZTAT, 1997, 20 min.

Lista prac/artystów

1. Pokaz filmów Warsztatu
Pokaz filmu "Inne kino", real. M. Waśko
2. Podpis artystyczny
Artistic signature – a competition
3. Warsztat Formy Filmowej. Manifest programowy, 1970 - plansza
The Film Form Workshop Manifest, 1970
4. Mechaniczne sposoby zapisu i transmisji, 1975 – plansza
5. Workshop Film-Form Polen '75 – plansza
6. Warsztat teorio-praktyka '76 - plansza
7. Praca zbiorowa. Transmisja telewizyjna [rekonstrukcja], 1973
TV Trans-mission
8. Praca zbiorowa. Przekaz z Łodzi
9. Transmission from Łódź
10. Gablota z publikacjami WFF
11. "Scena z Antka Rozpylacza", reż. Wacław Antczak, zdj. Paweł Kwiek - gablota
A scene from the play "Antek Rozpylacz"
12. "Kariera i śmierć Adolfa Hitlera", reż. E. Kowalski, Galeria Latająca, Toruń 1972
"The Career and Death of Adolf Hitler", dir. E. Kowalski
13. Prezentacja Warsztatu Formy Filmowej, "Złote Grona", Zielona Góra, 1975
Presentation of Film Form Workshop at Złote Grona Festival in Zielona Góra
14. Oda do młodości, 1974
15. Kinolaboratorium, 1973
16. Atelier 72, 1972

Kazimierz Bendkowski

17. Z cyklu ZIEMIA (Ziemia...)
EARTH
18. Z cyklu: NIEBO – CHMURY (Chmury nad...)
SKY – CLOUDS
19. Z cyklu: NIEBO – CHMURY (Chmury nad...)
SKY – CLOUDS
20. Silver nitrate/sugar/salt
21. This is ... family, 1973
22. He is looking at ..., 1973
23. A doorway at ..., 1972
24. A knife (blunt/sharp), 1975
25. Z cyklu: ZŁOTO (koło)
GOLD
26. That's how / An image seen 2 secs... – Obraz relatywny, seria CZARNA, 1971
Relative image, serie BLACK
27. *** – Obraz relatywny, seria CZARNA, 1971
Relative image, serie BLACK
28. Z cyklu: ZIEMIA (Terre...) – Obraz relatywny, seria C, 1975
EARTH, Relative image, serie C
29. Take off... – Obraz relatywny, seria BIAŁA, 1977
Relative image, serie WHITE
30. Image of... – Obraz relatywny, seria BIAŁA, 1977
Relative image, serie WHITE
31. White... – Obraz relatywny, seria BIAŁA, 1977
Relative image, serie WHITE
32. I'll ... this armchair – Obraz relatywny, seria C, 1975 -77
EARTH, Relative image, serie C
33. The radio is..., 1975
34. Apple, 1975
35. Glass of ..., 1974
36. I like..., 1975
37. Z cyklu ZŁOTO – Obraz relatywny, seria ZŁOTA, 1978
Relative image, serie GOLD
38. Z cyklu CIERPIENIE – Obraz relatywny, seria JA, 1978

Relative image, serie I AM

39. Z cyklu CIERPIENIE – Obraz relatywny, seria OGIENÍ, 1978

Relative image, serie FIRE

40. I want her/him to be...

41. I like...

42. Exposure time...

I coś jeszcze – frg. Z filmu W. Bruszewskiego "Analiza mediów" - video

Wojciech Bruszewski

43. Skrzyżowanie - plansza

Cross-roads

44. Nowe słowa, 1970

New Words

45. narracji przestrzennej

About Space Fiction

46. Outside

Dzięki uprzejmości Muzeum Narodowego we Wrocławiu

47. Transmisja, 1977 - plansza

Transmission

48. 16 sytuacji oświetleniowych

16 Lighting Situations

dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki w Łodzi

49. Od X do X

From X to X

50. Język obrazowy [z Piotrem Bernackim]

Picture Language [in co-operation with Piotr Bernacki]

51. Bezdech - plansza

Breathless

52. Zapis video, 1975- plansza

Video Recording

53. Transmisja przestrzenna, 1974 - plansza

Space Transmission

54. Fotografie na płótnie

Photographs on canvas

55. 10 prac, Trochę muzyki – video

10 works, A bit of music

Paweł Kwiek

56. **Zapis: w ciemnościach oświetlam błyskiem flesza to co przede mną, robię krok w bok i oświetlam to co za mną, 1972 (?)**

The recording: in the dark I am lighting with a flash the space in front of me, I am making a step aside and I am lighting the space behind me

57. Rysunki videofotograficzne, 1975

Videophotographic drawings

58. W przestrzeni wyznaczam punkt i zmierzam do następnego, 1979

I am making a point in space and continue to the next one

59. Rysuję linię w taki sposób, żeby nikt nie widział, co jest rysowane, 1979

I am drawing a line, in such a way that no body can see what is being drawn

60. Plakat nr 1, 1980

Poster #1

z Punktu Konsultacyjnego Sztuki Antoniego Mikołajczyka

61. ****, 1978

z Punktu Konsultacyjnego Sztuki Antoniego Mikołajczyka

62. Videorysunek, 1975

Videodrawing

63. Teatr czterech, 1973

Theatre of the four

64. "This is what I want to hold in my hands", 1978

65. "This can be what you want", 1978

66. Video i oddech, 1976

Video and breathing

67. "To jest ten napis", 1973

"This is an inscription"

68. "To jest zdjęcie tego napisu", 1973

"This is a photograph of that inscription"

69. "I have made the photograph of that inscription for the presentations of contextual art", 1975

70. Krzesło, 1978

A chair

71. Miejsca, na które się nie patrzy, 1986 (?)

Places nobody looks at

72. Z inspiracji trójwymiarowym modelem inteligencji Gilforda, 1980

Inspired by Gilford's 3-dimensional intelligence model

73. Obrót, 1979 (?)

A turn

74. Sytuacja studio, 1974

Studio situation

75. Międzyrysunki, 1980

Interdrawings

z Punktu Konsultacyjnego Sztuki Antoniego Mikołajczyka

76. Plakat nr 6, 1980,

Poster #6

z Punktu Konsultacyjnego Sztuki Antoniego Mikołajczyka

77. Art – Not art – Art - White paper, 1972 (?)

78. Video A, 1974

79. Video C, 1975

80. Video P, 1976

Antoni Mikołajczyk

81. Plakat "Warsztat", 1973

"Workshop" poster

82. Plansza fotograficzna ABC, 1979

ABC photo board

83. Przestrzeń zamknięta, 1979

Enclosed Space

84. Przestrzeń określona, 1979 - plansza fotograficzna

Defined Space

85. Rejestracja totalna – fragment, fot 1974

Total Record

86. Rejestracja pionowa, 1976 – plansza

Vertical Record

87. Obraz pozorny, 1976 – plansza

Illusionary image

88. Anatomia, 1974.

Anatomy

89. Konstrukcja I, 1973 - plansza

Construction I

90. Konstrukcja I, 1973

Construction I

91. Zapis światła – 2 plansze

Light Record

92. Zapis foto – Podwórko, 1973

Photo record – a Yard

93. Relacje między rzeczywistością a jej fotograficznym wizerunkiem, 1976

Relationships between the Reality and its Photographic Image

94. Collection'70

95. Zapis identyfikujący, 1973

Identificative recording

Janusz Połom

96. Przestrzeń dźwiękowa, 1975

Sound Space

97. Alfabety, fragment

The ABC

Dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki w Łodzi

98. Rejestracja fonów. Element do analizy, 1974

Phoneme Record. Elements for analysis

99. Alfabet - video

The ABC

Józef Robakowski

100. Obrazy dotykowe, 1973

Touch-me pictures

101. Dmuchana głowa, 1971 – plansza

Inflated head – a board

102. Równoważnia, 1971

Balance

103. Ćwiczenia na dwie ręce, instalacja wideo-fotograficzna, 1976

Exercises for Two Hands

104. Samochodzik (instalacja interaktywna), 1972

A Car (interactive installation)

105. Test I, 1971

Test

106. Teatr Świetlny, 1973

Light Theatre

107. Losowa analiza obrazu fotograficznego (cykl: Fotografia mechaniczna), 1978

Random check analysis of photographic image (from the Mechanical photography series)

108. Fotografia mechaniczna, cykl II, 1977

Mechanical Photography, series II

109. Instalacja powietrzna (aktywna), 1972

Air-installation (active)

110. Trzy pozy, 1975

Three Figures

111. Moje, 1975

Mine

112. Kalejdoskop, 1971

Kaleidoscope

113. Fotografia analityczna: "t – 1/100, t – 1/50, t – 1/10, 1976

Analytical Photography

114. Plansza "Strefa optyczna", 1975

Optic Sphere

115. Plansza "Czeluście", 1978

Abysses – a board

116. Relacje [kąty, metr, litery], 1975

Relations [angles, meters, letters]

117. Grzebień, 1972

A Comb

dzięki uprzejmości Muzeum im. Wyczółkowskiego w Bydgoszczy

118. Czynności (video-fotografia), 1974

Actions (video-photography)

119. Zakładanie taśmy, 1975, z cyklu: Instrukcje

How to install a tape, from Instruction Series

120. Rysunek 88A, 1973

Drawing 88 A

121. Polecenia, 1976

Orders

122. Z mojego okna, 1979

From my Window

123. Tekst: "Stan świadomości" 1976

State of Mind

124. Akcja artystyczna "Wyprzedaż mebli", Rynek czerwony w Łodzi, 18 grudnia 1971, w roli sprzedawcy Wacław

Antczak

"Furniture sale", artistic action, W. Antczak as a salesman

125. Metr, 1976
A meter
126. Zestawienia, 1978
Parallels
127. Zbliżanie. Akcja Foto – video, 1975
Approaching. Video-photo Action
128. TV-face, 1977 - plansza

Andrzej Różycki

129. Żywa projekcja, 1975
Live Projection

130. Identyfikacja pozorna, 1973-4
Apparent Identification

131. Identyfikacja pozorna, 1973-4 - video
Apparent Identification

132. Fotografia warunkowa, 1973, z cyklu Ujawnienie fotograficzne (Antczak)
Conditioned Photography, from the Photographic revelation series

133. Przyczynek do komparatystyki, 1975 (zapałka 34:1 dla fotografii/ zapałki 9:1 dla fotografii)

Contribution to Comparative Sciences

- 134. Projekt uruchomienia obrazu fotograficznego – Ikar, 1976**

An Attempt to Make a Photographic Image Move

135. Reguły gry, 1978

Rules of the Game

136. Fotografia warunkowa: autoportret, 1973 (2 plansze)

Conditioned Photography: Self-portrait

137. Fotografia warunkowa, z cyklu "Czas i przestrzeń" (Wyobrażenie drzewa), 1973

Conditioned Photography, from the Time and Space series (Image of a tree)

138. Fotografia warunkowa, z cyklu "Czas i przestrzeń" (statua), 1973

Conditioned Photography, from the Time and Space series (statue)

139. Fotografia warunkowa, z cyklu "Czas i przestrzeń" (zegar), 1973

Conditioned Photography, from the Time and Space series (a clock)

140. Video – Duo, 1976

141. Analityczne rozpoznanie fotografii, 1976

Analytical Identification of a Photograph

142. Fotografia warunkowa, 1974 (Okno)

Conditioned Photography

143. Fotografia warunkowa: Okna, 1976 (4 plansze)

Conditioned Photography

144. Fotografia warunkowa: Zanikanie, 1975

Conditioned Photography: Disappearing

z Punktu Konsultacyjnego Sztuki Antoniego Mikołajczyka

145. Fotografia warunkowa: zanikanie II, 1975

Conditioned Photography: Disappearing II

146. Konkluzja fotografii (1) z cyklu: Czas i przestrzeń, 1976

Conclusion of Photography (1) from the Time and Space series

147. Fotografia warunkowa, 1974 (żelazko)

Conditioned Photography

148. Obiektywna sytuacja negatywu, 1976

Objective Situation of a Negative

149. Fotografia warunkowa, 1973

Conditioned Photography

150. Fotografia warunkowa, 1973

Conditioned Photography

151. Fotografia warunkowa: wrażenia, 1974

Conditioned Photography: Impressions

152. Fotografia warunkowa, 1974

Conditioned Photography

z Punktu Konsultacyjnego Sztuki Antoniego Mikołajczyka

153. Model definicji fotografii, 1981

Model of photography definition

z kolekcji Janusza Zagrodzkiego

Ryszard Waśko

154. Fotografia 4-wymiarowa (1/60 sec, 1/15 sec., ∞ sec., 1 sec. /4 sec. /16 sec.), 1972
Four-dimensional photography
155. Walking alongside of wall, (aspects of four-dimensional photography) 1972
156. Fotografia 4-wymiarowa, nr 3 (time of recoding 1/30 sec., 1/15 sec., 1/8 sec., 1 sec., 4 sec., 8 sec.), 1972
Four-dimensional photography #3
157. Film hipotetyczny nr 2 (2 seconds reduced to 0,35 sec. each, projected on 35 mm tape), 1979
Hypothetical Film #2
158. Film 0 min. – 0 max. Nr 2 (1978)
159. Film hipotetyczny nr 2, (1 second reduced to 0,35 sec. projected on 35 mm tape) , 1979
Hypothetical Film #2
160. Film A-B-C-D-E-F = 1 – 36, 1974
161. Róg, fotografia i instalacja, 1976
A Corner, photography, installation
162. Hipotetyczne tablice dźwiękowe, 1979
Hypothetical sound
163. Fotografia hipotetyczna nr 1 (1977)
Hypothetical photography #1
164. Od 0° do 180°, 1971
From 0 to 180
165. Film A-B-C-D-E-F = 1 – 36 (1974) – 1st model , film b/white, 8 min, 1974
166. Film from A to B and back to A (A-B-A)
167. Film hipotetyczny nr 5 (3 sec. Reduced to 1,35 sec.), 1979
Hypothetical Film #5
z Punktu Konsultacyjnego Sztuki Antoniego Mikołajczyka
168. Film hipotetyczny nr 4 (2 sec. Deduced to 0,70 sec.), 1979
Hypothetical Film #4
z Punktu Konsultacyjnego Sztuki Antoniego Mikołajczyka
169. Prosto – krzywa, 1973
Straight-Curve
- 170. Video - Zmęczenie mojej nogi, Przestrzeń poza**
My Leg is Tired, Space Behind – video

**WARSZTAT
FORMY
FILMOWEJ**