

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Cultura 14(4) 2022

ISSN 2083-7275

DOI 10.24917/20837275.14.4.12

RECENZJE, SPRAWOZDANIA, WYWIADY

Iwona Grodź

Polskie Towarzystwo Komunikacji Społecznej

ORCID 0000-0003-0151-6909

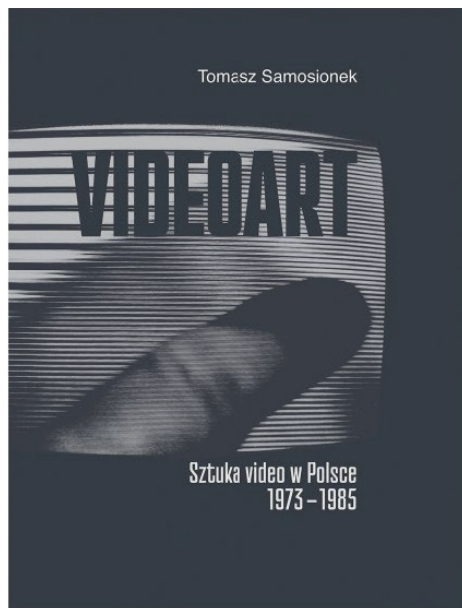
Alfabet obrazów wideo. Recenzja książki Tomasza Samosionka *Videoart. Sztuka video w Polsce 1973–1985*, Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. Leona Schillera w Łodzi, Łódź 2021, ss. 312

*Tam, gdzie nie ma żadnego problemu, tam nie ma miejsca
na żadną sztukę.*

Janusz Zagrodzki

*Sztuka wideo w efekcie końcowym prowadzi do uprawiania
awangardy sztuki religijnej.*

Paweł Kwiek



Okładka książki Tomasza Samosionka, *Videoart. Sztuka video w Polsce 1973–1985*, Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. Leona Schillera w Łodzi, Łódź 2021, ss. 312.

René Magritte, pracując między innymi nad płótnem *Kondycja ludzka* (1933)¹, twierdził, że w sztuce bardzo ważna jest pamięć o tym, że jedne rzeczy widzialne zawsze zasłaniają inne. Dlatego tak istotna jest świadomość tego, że to, co widoczne od razu, nie jest jedynym, a coraz częściej – też prawdziwym wyobrażeniem otaczającej nas rzeczywistości. Najdoskonalszym wyrazem tej myśli jest wskazany obraz, który przedstawia – pozornie tylko – odsłonięte okno. Przed oknem tym ustawiono sztalugę z namalowanym fragmentem widoku, który jest zakryty przez obraz malarza, a więc niewidoczny. Odwzorowany przez artystę wycinek świata zakrywa wszak to, co jest za oknem. W ten sposób dochodzi do paradoksu: niewidoczne jest tylko namalowane, więc ujawnia nieobecność tego, co za namalowanym płótnem. To niewątpliwie jeden z tych problemów, o którym mówił Janusz Zagrodzki, inspirujący artystów do refleksji, wysiłku i tworzenia. To też jedna z możliwych dróg do metafizyki, a więc sztuki niemal religijnej, o której wspominał z kolei Paweł Kwiek. Sztuka wideoartu i jej twórcy od początków swojej działalności mieli tę prawdę na uwadze i to właśnie na jej podstawie tworzyli swoje projekty audiowizualne, z czasem też multimedialne. Najdobitniej ujawnił to też Tomasz Samosionek w opublikowanej w Łodzi w 2021 r. książce *Videoart. Sztuka video w Polsce 1973–1985*.

Dla zrozumienia sztuki wideo kluczowe są dwa słowa: „eksperyment” i jego związek z nowymi technologiami oraz „subiektywność”, która z kolei wynika z potrzeby niczym i przez nikogo nieograniczonej wolności twórczej. Druga kwestia nie wymaga uzasadnień, gdyż jest konstytutywna dla działalności artystycznej. Warto natomiast chwilę zatrzymać się przy eksperymencie (łac. *experimentum* – doświadczenie, badanie). Jest on wszak – jak twierdził Max Planck – „rodzajem pytania jakie teoria zadaje naturze” (Planck 1949). Doświadczenie audiowizualne, podobnie jak eksperyment naukowy, często polega na wywoływaniu działań, które mają wzbudzić określone reakcje i zjawiska w warunkach pozwalających kontrolować i obserwować wszelkie istotne czynniki. „Eksperyment wideo” to więc poniekąd poddawanie próbom ruchomych obrazów, towarzyszących im dźwięków i ich odbiorców, przekazywanych za pomocą techniki telewizyjnej.

Rozkwit tego typu praktyk przypada na lata 60. i 70. XX wieku. Warto przypomnieć, że technologię wideo wprowadzili do sztuki w 1963 r. Nam June Paik (pierwsza rejestracja wideo) i Wolf Vostell (filmowanie ekranu telewizora). W Polsce natomiast z sztuką wideo eksperymentowali artyści skupieni wokół łódzkiego „Warsztatu Formy Filmowej”², zafascynowani twórczością Franciszki i Stefana Themersonów³ oraz zain-

¹ Por. Tomasz Samosionek w swojej książce przywołuje niezwykle cenne niepublikowane materiały o pracy artystów, np. wypowiedź Wojciecha Bruszewskiego o instalacji *Głośnik* z 1976, w której można dopatrzyć się repliki obrazu Magritte’a *Kondycja ludzka* z 1933 roku.

² Ryszard Kluszczyński podkreślił, że „charakterystyczna dla WFF postawa analityczna kazała jego członkom przede wszystkim rozpoznawać medialne cechy stosowanych narzędzi, to kolejna (po kinie) sztuka ruchomego obrazu stała się w ten sposób przedmiotem swoistego, artystycznego zainteresowania poznawczego, zainteresowania skierowanego ku drzemającym w niej właściwościom strukturalno-wyrazowym” (Kluszczyński 2005).

³ Autor przypomina, że polska sztuka video inspirowała się ponadto tradycją polskiego konstruktywizmu, ulegała fascynacji twórczością Kazimierza Malewicza, Władysława Strzemińskiego czy Katarzyny Kobro.

teresowani nowymi mediami⁴. Swoje prace w formie instalacji zaprezentowali w 1973 r. w Muzeum Sztuki w Łodzi, co dało początek sztuki wideo w Polsce⁵. Ryszard Kluszczyński (2005) przypomniał, że

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)⁶.

Właśnie tej formacji artystycznej i jej członkom uwagę poświęca autor *Videoart*. Wskazana książka jest zapisem rozwoju polskiej sztuki wideo od wczesnych lat 70. do połowy lat 80., a więc czasu wojennego i jego następstw dla artystów – „upolitycznienie, rozproszenie środowiska, emigracja” (Samosionek 2021: 9). Jak czytamy we wstępie, autor zdołał zebrać dostępną wówczas dokumentację, uporządkować fakty i przeprowadzić serię rozmów z najwybitniejszymi przedstawicielami wideo w Polsce (Samosionek 2021: 9). Książka przekazuje informacje na ten temat niejako „z pierwszej ręki”. To jej niepodważalna – archiwalno-dokumentalna wartość. *Videoart* jest wszak kalendarium wydarzeń artystycznych z tych lat, wraz z komentarzem artystów. Autor okazuje się szczególnie predestynowany do tego, żeby podjąć ów temat, gdyż artyści związani z WFF są mu osobiście dobrze znani. Jego książka jest więc rodzajem pamiętnika, kalendarium wspomnień wyciągniętych z zakamarków pamięci na temat sztuki wideo, nowego alfabetu obrazów (ad. pracy *Pictures Language*), jak podkreślali twórcy tej grupy.

Recenzowana publikacja jest w dużej mierze pracą pionierską, bo choć znane są liczne publikacje dotyczące filmów artystów (Jankowska), historii filmu awangardowego, w tym sztuki wideo (Kluszczyński, Pitrus, Ronduda, Sitek) czy zwrotu kinematograficznego w polskiej sztuce współczesnej (Majmurek, Ronduda), to niewiele – jak do tej pory – miejsca poświęcono „Warsztatowi Formy Filmowej” i pracom jej twórców z czasów największej artystycznej aktywności. Zwykle ograniczano się do pojedynczych artykułów na ten temat lub rozdziałów w książkach podejmujących szersze zagadnienia. Tym razem mamy przed sobą bardzo szczegółowe i konkretne – bo określone w czasie (lata 1973–1985) oraz umiejscowione w przestrzeni (Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. Leona Schillera w Łodzi) – kompendium wiedzy na temat historii polskiego videoartu. Celem jego autora było więc niejako przeniesienie się w czasie, po to, żeby pomóc czytelnikowi zrozumieć klimat artystyczny lat 70. i 80. Chodziło też o podkreślenie, że wideo to „nie intruz sztuki nowoczesnej” (Samosionek 2021: 17), ale „metajęzyk, wspólnota nowych jakości” (Samosionek 2021: 17)

⁴ Warto w tym miejscu przypomnieć typologię twórczości wideo Michała Brzezińskiego, która oscyluje dookoła trzech głównych strategii i typów obrazu: *home video*, *found footage*, *closed-eye-vision*.

⁵ Zob. też współcześni artyści sztuki wideo, m.in.: Krzysztof Wodiczko, Katarzyna Kozyra, Michał Brzeziński, Józef Robakowski, Izabella Gustowska, Artur Żmijewski, Piotr Kotlicki, Douglas Gordon, Anna Molska, Agnieszka Polska, Mirosław Rogala, Zuzanna Janin itp.

⁶ Por. też Kluszczyński 2000.

oraz „przeżycie intelektualne” (Samosionek 2021: 84). Jednocześnie „pułapka na to, co istnieje” (Samosionek 2021: 95).

Książkę otwiera *Przedmowa* na temat pojęć: „sztuka” i „artysta”, autorstwa Janusza Zagrodzkiego. Na kluczowe pojęcia otrzymujemy lapidarne wyjaśnienia, które jednoznacznie przypominają, że hipotezy Karla Poppera „o ponadindywidualnej determinacji odkrycia naukowego” nie sposób przenieść na obszar sztuki (Samosionek 2021: 12). Zdaniem autora tej części książki istotą zrozumienia pojęć: „artysta” i „sztuka” – jest zrozumienie doniosłego znaczenia instancji odbiorczej, a więc wiedza, kim jest odbiorca i co chcemy mu zakomunikować. Teza Zagrodzkiego jest następująca:

Artysta, który nie w pełni rozpoznał strukturę otaczających go realiów, gotowych lub sztucznie ukształtowanych form, nie jest w stanie określić zasad ich analizowania bez poznania i zaakceptowania związanej z nimi sfery znaczeń – towarzyszących im naturalnych czynności. Nie zdobędzie więc tego, czego pragnie i nie nabierze prawa do twierdzenia, iż coś osiągnął. Im bardziej nieprecyzyjna jest definicja zamierzeń, tym trudniej ocenić, czy artysta je właściwie przekazał (Samosionek 2021: 12).

Sens sztuki tkwi w jej celowości, która pozwala odróżnić ją od rzeczywistości, wskazać granice i wysnuć wnioski na temat kryteriów, „dzięki którym można opisać zakres i funkcję środków wyrazu, aby nie zamknąć drogi eksperymentom i nie osłabić impulsów twórczych” (Samosionek 2021: 13). To myśl znana, ale dobrze, że wybrzmiała już na pierwszych kartach publikacji *Videoart*. Zakreśla ona bowiem horyzont poznawczy fenomenu sztuki wideo.

W dalszej części przedmowy Zagrodzki przypomina w lakoniczny sposób historię videoartu, podkreślając, że w Polsce napotkał on na dodatkowe trudności – brak podstawowej aparatury. Przywołuje przykład „Warsztatu Formy Filmowej” z lat 70., którego członkowie swoje projekty analityczne wykonywali na taśmie filmowej lub poprzez serie fotografii. Niezwykle cenne z punktu widzenia dydaktyki studentów filmoznawstwa czy kulturoznawstwa są wskazane przez Zagrodzkiego cztery dominanty w rozważaniach na temat videoartu. Pierwszą była „orientacja technologiczna”, w ramach której zajmowano się „przetwarzaniem informacji, traktowano kamerę przede wszystkim jako narzędzie umożliwiające oddziaływanie na otaczającym świecie”. Druga zmierzała do „porzucenia obszaru sztuki”, a więc przewartościowań we wszystkich dziedzinach artystycznych i naukowych, działalności ewokującej bunt, transgresję”. Trzecia dominująca tendencja w rozważaniach na ten temat cechowała się „postawą kreacyjno-innowacyjną”, a więc „zerwaniem z postawą autoteliczną, przyjęciem historyczno-kulturowego kontekstu, analizie języka wizualnego”. Czwarta tendencja to „działalność instrumentalna”, czyli „weryfikacja praktyką, badanie nowoczesnych środków komunikowania i procesów mentalnych”. To przypomnienie, choć wydaje się – szczególnie znawcom tematu – dobrze rozpoznane, spełnia ważną funkcję mnemotechniczną. W lapidarny i prosty sposób prezentuje najważniejsze sposoby podchodzenia do tematu sztuki wideo. Jest więc godnym uznania wprowadzeniem do książki *Videoart*.

W części zasadniczej wskazanej publikacji Tomasz Samosionek podkreślił, że kluczem do zrozumienia metajęzyczności sztuki wideo jest pojęcie „względności” obrazu, przestrzeni i czasu. Widoczne jest to szczególnie w pracach z lat 1973–1985, a więc

czasu rodzenia się wideoartu w Polsce, w chwili, która nie została w pełni udokumentowana. Stąd potrzeba spisania jej historii od początku, czyli od roku 1970, w którym założono „Warsztat Formy Filmowej”. Jego członkami byli studenci i absolwenci Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi⁷. Głównym celem tych artystów było badanie środków przekazu, metod zapisu, języka komunikacji (Zagrodzki 1973). W manifestie programowym wskazywali, że ważne są dla nich środki mechaniczne rejestracji i transmisji obrazu, a nie obraz w służbie kultury słowa; odrzucili wszystkie niefilmowe funkcje sztuki kinematograficznej, a więc politykowanie, moralizowanie, estetyzację i bawienie widza; eliminowali wszystko to, co hamuje rozwój sztuki, a więc uniemożliwia przełamanie tradycji; ograniczali też zastany język filmowy (ograne, skończone obrazy). Ich celem było: „ustalenie, co da się skonstruować dzięki takiemu fenomenowi, jakim jest technika filmowa; jaki jest obszar i jego granice, wykraczający poza możliwości ujęć werbalnych”; chcieli „dać jeszcze jedną szansę subiektywnemu w grze z obiektywnym” (*Manifest WFF 1975, 7*).

Kolejne części książki są opatrzone datami rocznymi, a ich zawartość stanowi wskazanie, opis i krótka analiza wydarzeń związanych z polskim wideoartem. Przykładowo: pierwszym rokiem, który staje się przedmiotem rozważań, jest 1973. To właśnie wtedy zorganizowano sesję „Akcja Warsztat” w Muzeum Sztuki w Łodzi. W ramach tego wydarzenia zaprezentowano pracę Andrzeja Różyckiego *Seans telewizyjny*, w której autor „próbował odpowiedzieć na pytanie dotyczące funkcji telewizji w zetknięciu z problemem jej percepcji i komunikacji” (Samosionek 2021: 23). Zaprezentowano też wówczas wspólny projekt członków WFF *Obiektywna transmisja telewizyjna* (pierwsza w Polsce instalacja telewizyjna). „Główną tezą wszystkich wystąpień była funkcja telewizyjna w aspekcie jej oddziaływania na widza w procesie kształtowania jego świadomości, percepcji widzenia i postrzegania obrazów-komunikatów” (Samosionek 2021: 27). W tym roku też Wojciech Bruszewski oraz poeta Piotr Bernacki zrealizowali pierwszy w Polsce czysto artystyczny zapis video *Pictures Language* – chodziło o „ustalenie relacji językowej, kodu pomiędzy symbolem graficznym, jakim jest litera alfabetu a przedmiotem z otaczającej rzeczywistości” (Samosionek 2021: 27). W kontekście roku 1974 przypomina prace: Pawła Kwieka *Sytuacja studia – video A* i Wojciecha Bruszewskiego *Transmisja przestrzenna*, których „celem było ujawnienie związków łączących człowieka z przestrzenią telewizyjnego studia” (Samosionek 2021: 31). Natomiast w 1975 swoją pierwszą pracę przedstawił najbardziej znany, bo wyróżniony Oscarem, członek „Warsztatu” Zbigniew Rybczyński. W taki sposób autor *Videoartu* bardzo skrupulatnie, rok po roku, przedstawia najważniejsze projekty członków WFF. To niezwykle ważny walor tej publikacji.

Dzięki temu uwaga czytelnika zostaje skierowana nie tylko na najważniejsze dla sztuki wideo nazwiska czy instalacje, ale też lata. I tak ważną datą okazał się rok 1976, w którym to można zaobserwować najsilniejsze natężenie aktywności artystów pracujących z video. Dodatkowo pojawili się nowi młodzi twórcy, a załączkiem nowości było spotkanie studentów na Festiwalu Szkół Artystycznych w Cieszynie. Powstało też

⁷ Oto ich nazwiska: Wojciech Bruszewski, Kazimierz Bendkowski, Józef Robakowski, Ryszard Waśko, Paweł Kwiek, Janusz Połom, Antoni Mikołajczyk, Andrzej Różycki, Lechosław Czołnowski, Marek Koterski, Ryszard Lenczewski, Tadeusz Junak, Zbigniew Rybczyński, Janusz Kołodrubiec, Andrzej Paruzel, Tomasz Konart, Janusz Szczerek, Krzysztof Krauze, Jan Freda i inni.

Laboratorium Technik Prezentacyjnych, którego twórcy uznawali, że sztuki wymaga od nich czujności w celu odnalezienia wyznaczników współczesności (zob. m.in. Singer 1978). Godne uwagi jest przypomnienie, że wielu artystom wideoartu zależało na odpowiedzi na pytanie „o granice obszaru bezstronnego, jednoznacznego opisu rzeczywistości oraz o to, do jakiego stopnia można tę rzeczywistość fałszować, by odbiorcy wciąż wydawała się wiarygodna” (Samosionek 2021: 80)⁸.

W książce jest wiele zdjęć instalacji, schematów, grafik, opisów technicznych ich konstruowania, technicznego zapisu z przebiegu realizacji oraz komentarzy samych autorów. Przykładem może być wypowiedź Józefa Robakowskiego o sztuce wideo wobec telewizji. Jego zdaniem „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 żyć” („Video Art” [katalog wystawy] 1976). W innym miejscu Robakowski porównuje „zjawisko telewizyjne” do struktur naszego umysłu, odnosząc cechy charakterystyczne tego medium do własnej mentalności⁹. W dużej mierze prace tego artysty to ujawniane przy pomocy zapisu mechanicznego badania własnej świadomości. Pojawia się pytanie o to, co istnieje – co jest sądem, opinią, błędzeniem między tym, co jest, a tym, co jest „konwencją tego, co istnieje” (Samosionek 2021: 95)¹⁰. Niezwykle znaczenie dokumentalne mają ponadto komentarze Pawła Kwieka do projektu *Video N*. Autor pisał, że „w pracy tej występuje status autorstwa wypowiedzi, którą w aspektach elektronicznego przekazu mogą dowolnie weryfikować” (Samosionek 2021:111). W innej wypowiedzi na temat „kresu możliwości telewizji” Kwiek opowiada o projekcie *Wideo W*¹¹. To wyimki z recenzowanej książki tym cenniejsze, gdyż nie straciły swojej aktualności.

Rok 1977 w recenzowanej publikacji to analiza kolejnych ważnych prac polskiej sztuki wideo (m.in. Andrzej Paruzel *Środek*). Paruzel pisał, że „osoba wchodząca w video instalację – którą stworzył – ma szansę w procesie poznania jej struktury równocześnie ujawnić funkcjonowanie własnych struktur poznawczych, dzięki możliwościom manipulacji w obrębie oddziaływań przetwarzanych przez ten system i nim samym” (Paruzel 1977). W tym roku (tj. 1977) osobny fragment poświęcony jest Laboratorium

⁸ Przykładem są prace Antoniego Mikołajczyka: *Obraz relatywny* (1976), *Zapis świetlny* (1976).

⁹ Zob. o ciągłości podobnych zainteresowań w wideoarcie z lat 90. Ryszard W. Kluszczyński pisał tak: „Obok licznych innowacji trwają zjawiska podtrzymujące ciągłość polskiej sztuki wideo. Zasadniczym gwarantem tej ciągłości jest twórczość Józefa Robakowskiego, który przeżywa, skądinąd, bardzo ciekawy i żywy okres swej pracy” (Kluszczyński 2005).

¹⁰ Ryszard Kluszczyński przypomniał, że „Video art – to dla Józefa Robakowskiego opozycja deprecjonująca użytkowy charakter tej instytucji [telewizji], to ruch artystyczny, który przez swą niezależność obnaża mechanizm sterowania drugim człowiekiem” (zob. Kluszczyński 1996). Swoistym komentarzem do tej kwestii staną się późniejsze realizacje Robakowskiego powstające w wyniku filmowania programów telewizyjnych, poddawanych następnie różnym manipulacjom (np. *Hommage dla L. Breżniewa*, 1982–1988; *Transmisja z Moskwy*, 1984) (2005).

¹¹ Ryszard Kluszczyński pisał: „Dzieło Kwieka wyrastało z jego studiów nad paralelizmami występującymi pomiędzy strukturami umysłu a strukturami mediów, oraz ich sprzężeniami zwrotnymi i wynikającymi stąd konsekwencjami społecznymi (posiadana wiedza określa pozycję w hierarchii społecznej)” (Kluszczyński 2005).

Technik Prezentacji¹². Autor Videoartu zamieścił liczne zdjęcia projektów i instalacji, ich rysunki, schematy i wypowiedzi, np. Grzegorza G. Zgraja *Dlaczego wybrałem video?*. Natomiast rok 1978 był ważny z powodu prac, które zostały szczegółowo omówione, takich jak: Pawła Kwieka *Działalność niezidentyfikowana czy Wideo-Oddech. Kanał informacyjny*, Wojciecha Bruszewskiego, *Wejście-Wyjście 2* czy *Analiza mediów*, Jadwigi Singer, *Rozmowa I, II* czy *Dwie relacje*, Małgorzaty Potockiej *2x15*. Samosionek przypomniał ponadto, że w 1979 r. Polacy wzięli udział w wystawie w Amsterdamie *De Appel*, w łódzkiej galerii „Art Forum” oraz warszawskiej PWSM. W książce pojawiają się też liczne przytoczenia wypowiedzi członków „Seminarium Foto-Medium-Art” oraz informacja o założeniu w roku 1980 w Łodzi „Zespołu T” przez Tomasza Konarta, Janusza Kołodrubca, Andrzeja Paruzela, Janusza Szczerka, Piotra Weycherta.

Ważną cezurą jest 13 grudnia 1981 r. – wprowadzenie stanu wojennego. W związku z tym Ryszard Kluszczyński przypomniał:

Wydarzenia polityczne początku lat 80., stan wojenny i jego konsekwencje dla sztuki i jej instytucji przyniosły kres analitycznemu nurtowi twórczości artystycznej w Polsce. Sztuka wideo ulega znaczącym przeobrażeniom. Słabnie znaczenie postawy konceptualno-analitycznej, jej ślady można odnaleźć (w istotnym wymiarze) chyba tylko w twórczości Robakowskiego (i tam jednak postawa ta nie odgrywa już roli dominującej). Za sprawą nowego pokolenia artystów wideo staje się narzędziem autokreacji, oraz środkiem zintensyfikowanego wyrazu przekonań, przeczuć, lęków i obsesji (Kluszczyński 2005).

Dla autora *Videoartu* pierwsze lata nowej dekady stały się pretekstem do przypomnienia korzeni i widocznych inspiracji polskiej sztuki wideo, szczególnie prac i teorii „powidoku” Władysława Strzemińskiego. W 1982 r. autor uznał, że najważniejszą, bo wskazującą zainteresowanie się twórców wideo dźwiękiem, pracą jest *Trochę muzyki* Wojciecha Bruszewskiego. Ten sam artysta w 1983 r. przedstawił w lubelskiej „Galerii Labirynt” instalację *Rzeczywistość*. Pojawiła się też osobna część o kasetach wideo oraz sześciu klipach Józefa Robakowskiego dla zespołu „Moskwa”¹³, a także wskazano niezwykły projekt Zbigniewa Rybczyńskiego *Media* z 1980. Lata 1984–1985 oraz młodsze pokolenie twórców (Witold Krymarys, Zygmunt Rytka, Jerzy Truszkowski i Zbigniew Libera) są ujęte razem jako podsumowanie pewnego etapu – refleksji nad medium czy granicami ludzkiego poznania – i zapowiedź nowej odsłony polskiej sztuki wideo.

¹² 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 m.in.: Wojciech Bruszewski, Antoni Mikołajczyk oraz Ryszard Waśko) pojawiały się także – i to równie często – wielorakie działania o charakterze videoperformance. Podobna postawa artystyczna, która prowadziła do powstawania złożonych, zróżnicowanych, analitycznych dzieł, charakteryzowała również artystów działających w ramach Laboratorium Technik Prezentacyjnych (założonego w grudniu 1975 r.) oraz twórczość Andrzeja Paruzela – autora serii prac pod tytułem: *Sytuacje videofotograficzne* (Kluszczyński 2005).

¹³ Inne prace Robakowskiego z tych lat: *Z mojego okna* (1978–1984), *O mich palcach* (1981), *Kino to potęga* (1985), barwne *La-Lu* (1985), *Bliżej-Dalej* (1984), *Samochody, samochody* (1985), *Reinkarnacja II* (1985).

Podsumowując, można przyjąć, że cel Tomasza Samosionki, a więc „dokonanie zapisu faktów, wydarzeń i wypowiedzi artystów zajmujących się sztuką video w Polsce w 1973–1985” został z sukcesem osiągnięty. Dodatkowo autorowi udało się przełamać stereotypowe wyobrażenie na temat sztuki wideo, często utożsamianej z „komercyjną produkcją reklam, videoclipów czy rejestracją prywatnych uroczystości rodzinnych dokonywanych przez ludzi niezupełnie kompetentnych” (Samosionek 2021: 235). Niezwykle cennym dodatkiem do książki są rozmowy z artystami wideoartu (Józefem Robakowskim, Wojciechem Bruszewskim, Pawłem Kwiekim, Ryszardem Waską, Antonim Mikołajczykiem, Andrzejem Paruzelem), które autor przeprowadził w latach 1987–1988. Wszyscy rozmówcy podkreślali, że wybrali ten rodzaj wypowiedzi artystycznej, gdyż oznaczał wolność i generował powstanie niezwyklej wspólnoty. Ważne jest też przejrzyste kalendarium najważniejszych wydarzeń artystycznych z lat 1970–1985, czerpanie informacji z dokumentów archiwalnych oraz bibliografia. Znaczenie archiwów jest w kontekście wskazanej książki bardzo ważne, szczególnie w dwóch odsłonach – pamięci prywatnej (Haratyk 2020: 331) i fascynacji kinem jako jednym z ważniejszych mediów sztuki XX wieku (Kwiatkowska 2020: 302). To wszystko sprawia, że opinie o książce jako pracy wnikliwej, o znamionach dokumentu historii, są jak najbardziej zasadne. Dlatego warto do niej sięgnąć, przypomnieć sobie zapominany powoli „alfabet wideo”, i choć na kilka godzin przenieść się do świata wideo, którego – przynajmniej w takiej odsłonie – już nie ma.

Bibliografia

- Archiwa we współczesnych badaniach filmoznawczych. 2020. Barbara Giza, Piotr Zwierzchowski, Katarzyna Mąka-Malatyńska (red.). Warszawa.
- Brzeziński Michał. 2009. „Bad film – good art”. *Opcje* 2 (75). 53–57.
- Haratyk Paulina. 2020. Kapsuła czy wehikuł czasu? Archiwum *home movies*. W: Archiwa we współczesnych badaniach filmoznawczych. B. Giza, P. Zwierzchowski, K. Mąka-Malatyńska (red.). Warszawa.
- Historie filmu awangardowego. Od dadaizmu do postinternetu. 2020. Łukasz Ronduda, Gabriela Sitek (red.). Warszawa.
- Jankowska Małgorzata. 2002. Filmy artystów. Szkice z historii filmu plastycznego i ruchu fotomedialnego w Polsce w latach 1957–1981. Toruń.
- Jankowska Małgorzata. 2018. Jedna o wielu twarzach. Natalia Lach-Lachowicz – strategie i formy obecności. Toruń.
- Kino–Sztuka. Zwrot kinematograficzny w polskiej sztuce współczesnej. 2015. Jakub Majmurek, Łukasz Ronduda (red.). Warszawa.
- Kluszczyński Ryszard W. 1996. „The Identity of Art – the Identity of the Artist. About the Work of Józef Robakowski”. *Magazyn Sztuki* 3 (11). 208–216.
- Kluszczyński Ryszard W. 2000. *Warsztat Formy Filmowej 1970–1977*. Warszawa.
- Kluszczyński Ryszard. 2002. *Film – wideo – multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej*. Kraków.
- Kluszczyński Ryszard W. 2005. *Zarys historii sztuki wideo w Polsce*. <https://culture.pl/pl/artykul/zarys-historii-sztuki-wideo-w-polsce> [dostęp: 6.05.2022].
- Kwiatkowska Paulina. 2020. Archiwum filmowe jako przestrzeń kinofiliska. W: Archiwa we współczesnych badaniach filmoznawczych. B. Giza, P. Zwierzchowski, K. Mąka-Malatyńska (red.). Warszawa.

- Pitrus Andrzej. 2018. Film awangardowy i sztuka wideo końca XX wieku. W: Historia kina. T. 4. Kino końca wieków. Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska, Rafał Syska. Kraków. 867–899.
- Paruzel Andrzej. 1977. Video instalacja, katalog wystawy. Łódź.
- Planck Max. 1968. Scientific Autobiography and other papers. New York.
- Singer Jadwiga. 1978. Laboratorium Techniki Prezentacji. W: Inne media. Katalog wystawy. Galeria Studio. Warszawa.
- Zagrodzki Janusz. 1973. „Realność bez granic. Warsztat Formy Filmowej”. Fotografia. 2.

Iwona Grodź – literaturoznawca, filmoznawca, historyk sztuki, muzykolog. Interesuje się ponadto kulturoznawstwem, filozofią i psychologią, a także ideą „korespondencji” sztuk, szczególnie: literatury – filmu – malarstwa – muzyki. Autorka między innymi książek: *Zaszyfrowane w obrazie. O filmach Wojciecha Jerzego Hasa* (Gdańsk 2008), *Jerzy Skolimowski* (Warszawa 2010), *Synergia sztuki i nauki w twórczości Zbigniewa Rybczyńskiego* (Warszawa 2015), „*Rękopis znaleziony w Saragossie*” *Wojciecha Jerzego Hasa* (Poznań 2005), *Hasowski appendix* (Kraków 2020).