

# PIENIĄDZE i media

WOJCIECH BRUSZEWSKI

Z dwóch powodów artykuł ten nie może pretendować do miana wyczerpującego i obiektywnego opisu jednej z największych i najbardziej reprezentatywnych imprez artystycznych organizowanych w Europie.

Po pierwsze — skala przedsięwzięcia, jakim jest Documenta 6, przekracza możliwości „skonsumowania” wszystkich dzieł. Wzięło udział 700 artystów, jako miejsce ekspozycji zajęto w całości budynek Museum Fridericianum, za-bytkową Oranżerię, częściowo gmach Neue Galerie oraz ogromny obszar parku miejskiego w Kassel.

Po drugie — autor artykułu, jako jeden z owych siedmiuset, reprezentuje niewątpliwie subiektywny punkt widzenia i specyficzne zainteresowania. Ograniczę się do opisu interesujących mnie realizacji, unikając w miarę możliwości komentowania czy sądów wartościujących. Z własnego doświadczenia wiem, jak komentarze „z zewnątrz” potrafią wypaczyć istotny sens pracy artysty.

Ponieważ na łamach innych czasopism polskich pojawią się artykuły poświęcone Documenta 6, napisane przez zawodowych krytyków sztuki, czuję się usprawiedliwiony ograniczając problematykę mojego tekstu do dwóch spraw. Są to: PIENIĄDZE i MEDIA.

## PIENIĄDZE

Organizowana w Kassel (RFN) co cztery, pięć lat Documenta miała opinię imprezy awangardowej. Nie sądzę, aby Documenta 6 była czymś takim. Nie wnikając w istotę terminu „awangarda” wystarczy zauważyć, że na wystawie ekspozuje się dzieła Jasper

Johnsa czy Willem De Kooninga. Świadczy to niewątpliwie o wysokim poziomie, lecz nie o awangardowym charakterze całości. Documenta 6 to obecnie targi sztuki, a jedyne naprawdę negatywne wrażenie, jakie pozostawia, to — nazwijmy to patetycznie — cień pieniądza.

Na wielkich party zorganizowanych z okazji otwarcia wystawy niby się bawi, niby pije, ale pomiędzy dowcipem a dowcipem, pomiędzy kielichem a kielichem — idzie handel. John Weber (John Weber Gallery — New York) uzgadnia ceny z Alexandrem Wallrabe (Gallery M — Bohum), Wallrabe umawia się z kimś innym. Wśród nich kręcą się handlowcy mniejszej klasy, jak Giancarlo Politi (Flash Art — Milano) czy Jorge Glusberg (C.A.Y.C. — Buenos Aires). W gruncie rzeczy nie interesuje ich sztuka. Sztuka nie może ich niczym zaskoczyć, ponieważ to oni właśnie — handlarze i manipulatorzy opinii — w dużym stopniu decydują o jej aktualnym stanie. Wysiłki artystów Zachodu zmierzające ku zmianie tej sytuacji są pozbawione wszelkich szans powodzenia; są albo naiwne, albo kokieteryjne.

Na przykład Richard Serra — artysta amerykański — prezentuje taśmę video zatytułowaną „Television Delivers People”. Taśma zawiera hasła kontestujące komercyjny charakter telewizji. Ten sam Serra wykonuje w zakładach Kruppa ogromną stalową rzeźbę, która kosztuje jego mecenasa kilkaset tysięcy marek. Rzeźba za chwilę zostaje sprzedana za sumę dwukrotnie przekraczającą koszty własne. Prawdopodobnie transakcja

została zawarta, zanim powstała nawet koncepcja dzieła, ponieważ mecenas nie może przecież aż tak ryzykować. Rzeźba stoi obecnie na placu przed Museum Fridericianum, a jej fotografie zamieszczone są we wszystkich folderach reklamujących miasto Kassel.

Christo na Documenta 6 występuje w sekcji rysunku. Zdziwi to może tych, którzy znają jego twórczość. Otóż rysuje on postfactum swoją „kurtynę wiatrów” oraz opakowane budynki i podpisuje: projekt! Kolejny ukłon w stronę rynku, który potrzebuje towaru.

Joseph Beuys swą działalnością doprowadził sytuację handlową do absurdu. Całymi dniami przemawia, wykładając swą bezkompromisową wobec kultury Zachodu ideologię polityczno-artystyczną. Wykłady ilustruje kredą na tablicy. Lecz tablic musi być dużo, ponieważ każda zapisana, natychmiast zostaje zakupiona, zdolni konserwatorzy utrwalają zapis, oprawiają w pleksiglas itp. Pewnego dnia Beuys sprzedaje własny odcisk palca (po 40 marek), a dzieciom swój podpis (po marce). Kupuje się mit. Przed paroma laty Beuys założył partię polityczną i biuro w Düsseldorfie. Jest przynajmniej konssekwentny, przenosząc politykowanie z terenu sztuki na teren samej polityki.

Pieniądże mają jednak tę zaletę, że dzięki nim powstają czasem dzieła wielkie. W końcu takie cuda świata jak piramidy egipskie także musiały coś niecoś kosztować.

W Kassel dzieło takie realizuje Walter De Maria. Nosi ono tytuł „Pionowy kilometr ziemi”. Będzie to pręt mosiężny o średnicy ok. 10 cm, wbity na tysiąc metrów w głąb ziemi. Ponad powierzchnię wystawać będzie jedynie kilkudziesięciometrowy odcinek. Zainstalowana w tym celu wieża do wierceń naftowych pracuje już dwa miesiące na trzy zmiany. Kiedy wyjeżdżałem z Kassel (2.VII.), osiągnięto głębokość 636 metrów.

\*

Są w RFN ludzie, którzy twierdzą, że organizowanie takich imprez to wyrzucone pieniądze. Pewnego dnia jakaś nieznana grupa kontestatorów rozsypała na schodach u wejścia do Museum Fridericianum

4 500 000 marek w banknotach stumarkowych — równowartość budżetu imprezy, specjalnie na ten cel wydrukowanych. Na odwrocie banknotów tekst J.P. Sartre'a: „ICH BIN DAHER IM AUGEN BLICK DER MEINUNG DASS DEN JUNGEN NUR DIE WAHL BLEIBT DIE BESTEHENDE KULTUR RADIKAL ABZULEHNEN-1 ABLEHNUNG DIE OFT GENUG DIE FORM GEWALTSTAMEN PROTESTES ANNEHMEN WIRD!\*)

Myślę, że kontestatorzy nie mają racji. Po pierwsze każda kolejna Documenta jest bardzo interesującym przeglądem sztuki współczesnej i dzięki pieniądżom ten przegląd jest tak dokładny. Po drugie, wydane pieniądze zwracają się w dziedzinach zgoła ze sztuką nie związanych. Świadczy o tym rozwój miasta przez długie lata niedoinwestowanego.

## MEDIA

Hasłem naczelnym Documenta 6 miało być zainteresowanie mediami, a więc analizą struktury i możliwości środków przekazu. Targowy charakter wystawy uniemożliwił przeprowadzenie tej idei w sposób czysty i jednoznaczny.

Z zadania wywiązały się cztery sekcje (w moim przekonaniu najciekawsze). Były to „Książki” (podzielone na dwie podsekcje: „Metamorfozy książek” i „Książki conceptualne”), „Utopijne projekty”, „Video” i „Film eksperymentalny”. Z sekcji „Plastik/Environment” wymieniłbym jedynie trzech artystów, którzy rzeczywiście analizują swoje media. Są to: Ferdinand Kriwet, który zaprezentował gazetę świetlną (ELEKTRO-NISCHE LICHTZEITUNG ZUM THEMA DOCUMENTA-KRITIK), Takis z jego pokojem muzycznym (MUSIKALISCHER RAUM DOCUMENTA. 6) oraz Reiner Ruthenbeck, eksponujący 7 KLAFFTAFELN, oraz w sekcji Video OBJEKT ZUR TEILWEISEN VERDECKUNG EINER VIDEO SZENE. Do grupy tej zaliczyłbym również Ger Dekkersa z jego PLANNED LANDSCAPES: 25 HORIZONS, występującego w sekcji fotografii.

\*) „Jestem więc obecnie zdania, że młodzieży pozostaje jedyny wybór — radykalne odrzucenie istniejącej kultury-1 odrzucenie, które nazbyt często przybierać będzie postać gwałtownych protestów!”

Kilka słów o „Utopijnych projektach”. Sekcja poświęcona była medium komunikacji, a konkretnie — pojazdom kołowym. Wbrew nazwie były to prace zrealizowane. GUMI AUTO Panamarenki to pojazd, który nigdy nie ruszy z miejsca. KABI-NENMOBILE Joahima Bandaua — pojazdy, w których zamyka się pasażera w pozycji siedzącej, stojącej, klęczącej... Jeżdżą, lecz tam, gdzie chce pojazd, a nie tam, gdzie chciałby „kierowca”.

Tę część wystawy zamyka ekspozycja Fiata, Forda, General Motors i Lanci. Firmy te zaprezentowały najnowocześniejsze metody projektowania sylwetki samochodu z komputerowym systemem modelowania łącznie. Nuccio Bertone wystawił swój prototyp Lanci Stratos „Bertone”. W sekcji tej wziął udział polski artysta Krzysztof Wodiczko.

O sekcji VIDEO informacja nieco bardziej obszerna z dwóch powodów. Po pierwsze w sekcji tej udział wzięło 50 artystów. Oznacza to, że w samej videotecze należałoby spędzić 26 godzin projekcji non stop. Ponieważ zawodowi krytycy polscy (którzy piszą i pisać będą) wytrzymują w takich pokazach maksimum 15 minut, nie spodziewam się, aby do polskiego czytelnika dotarła jakaś rzeczowa informacja na ten temat. Po drugie — cały świat sztuki video pracuje obecnie w systemie SONY. Ponieważ polski przemysł elektroniczny zakupił i produkuje sprzęt video na licencji PHILIPS, jesteśmy tym samym na długie lata odcięci od możliwości międzynarodowej wymiany w tej dziedzinie.

Sekcję VIDEO na Documenta 6 zorganizował dr Wulf Herzogenrath, dyrektor Kölnischer Kunstverein. Została ona pomyślana jako przegląd tendencji. Zaproponowałbym następujący ich podział:

1. Kontestacja telewizji (wymieniony Richard Serra, Michael Druks).

2. Pasywna rejestracja zdarzeń artystycznych (Vito Acconci, Allan Kaprow, Terry Fox, Nam June Paik).

3. Zmiana relacji nadawca — odbiorca. Widz aktywny, widz w działaniu, widz twórca (Douglas Davis, Claus Böhmler, Nam June Paik, Beryl Korot, Joan Jonas, Antonio Muntadas).

4. Badanie możliwości video, odkrywanie fenomenów nie istniejących poza tą techniką. Rzeczywistość realna a rzeczywistość elektroniczna — relacje (Keith Sonnier, Peter Campus, Heinz Breloh, Bruce Nauman, David Hall, Richard Kriesche, Wojciech Bruszewski).

1. Michael Druks rejestruje na video funkcjonujący telewizor, pastwiąc się przy tym nad nadawanym programem. Np. zasłania ręką usta spikerem, stawia przed ekranem doniczki z kwiatami itp. (PLAYBOX — 1973, 17 min.).

2. Vito Acconci realizuje mówioną i powstającą w momencie mówienia poezję (TURN ON — 1974, 20 min.). Kaprow analizuje zdarzenia najprostsze np. chodzenie, uścisk dłoni, itp. Seria jego prac nosi tytuł RATES OF EXCHANGE. W tytule nie chodzi jednak o kursy bankowe, lecz o „zasady wymiany” pomiędzy zdarzeniem opisanym słowami a jego wykonaniem. Wykonanie kompromituje opis, ponieważ zdarzenie wykonywane jest w nienaturalnej skali czasowej. Np. chodzi się stawiając jeden krok w ciągu minuty (RATES OF EXCHANGE — 1975, 45 min.).

Terry Fox w „Taśmach dla dzieci” realizuje mini-zdarzenia za pomocą takich rekwizytów, jak widelec, łyżka, świeczka, talerzyk, etc. Np. — kostka lodu umieszczona na łyżce topi się, woda kapie, łyżka umieszczona na zgietym widelcu traci równowagę i spada. Koniec. Trwa to ok. minuty, po czym następuje jakieś inne tego typu zdarzenie. Właściwie nic. Taśmy dla dzieci. Każde jednak takie zdarzonko ma swoją własną, przez nikogo nie preparowaną dramaturgię i własne naturalne rozwiązanie. Realizacje Terry Foxa oglądane były z wielkim zainteresowaniem i z dużym napięciem. Świadczy to o tym, jak niewiele potrzeba, aby przykuć uwagę widowni i jak chętnie widz oczekuje na takie (jakkże rzadkie w telewizji) naturalne rozwiązania (CHILDREN'S TAPES — 1974, 30 min.).

Nam June Paik rekonstruuje koncerty Johna Cage'a. W rekonstrukcjach bierze udział sam kompozytor. (A TRIBUTE TO JOHN CAGE — 1973, 60 min.).

3. Douglas Davis przykładą dłonie do powierzchni monitora „od wewnątrz” i prosi widza, aby przyłożył swoje dłonie od zewnątrz. Mówi: Myśl, że nasze dłonie są w kontakcie (THE AUSTRIAN TAPES — 1974, 15 min.).

Claus Böhmler prezentuje czarno-biały zapis np. papryki i prosi widza, aby kręcąc gałkami korekcji barwnej na kolorowym monitorze nadał jej kolor: czerwony, zielony, etc. (WIR MALEN MIT DEM ROT DES KOHLS — 1974, 14 min.).

Nam June Paik organizuje w ciemnej sali ogród pełen żywych roślin i krzewów a wśród nich umieszcza 30 działających kolorowych monitorów. Widz krąży w tym TV — garden (VIDEO-KOMPOSITION X — 1977).

Beryl Korot realizuje zapis zatytułowany DACHAU. W komentarzu zamieszczonym w amerykańskiej

antologii video („Video Art — An Anthology“ — 1976 New York) wyjaśnia on, że obiekt realizacji — były obóz koncentracyjny — wybrany został jedynie ze względu na jasny, geometryczny porządek przestrzenny, jaki miejsce to reprezentuje. Przyznaje on, że przypomnienie wojny jest tu nieuniknione i że może ono być w tym wypadku niepożądanym „szumem informacyjnym“ (!). I rzeczywiście — trochę to przeszkadza. Tym bardziej że realizacja Korota w najmniejszym stopniu nie dotyczy problemu martyrologii, a jest jedynie bardzo specyficzną konstrukcją czaso-przeustronną. Konstrukcja ta wymaga od widza niezwykle skupienia uwagi i po prostu chęci uczestnictwa w tym doświadczeniu. Bo on to właśnie — widz — jest ostatnim konstruktorem, który syntetyzuje cztery jednocześnie odtwarzane zapisy wizualne. Autor przygotował jedynie bazę do tej syntezy.

Materiał zarejestrowany w Dachau (dalekie perspektywy i płaskie plany bloków) Beryl Korot porządkuje następująco. Montuje dwa programy wizualne, dwie sumy ujęć o odpowiednio obliczonych długościach. Nazywam to programem wizualnym w odróżnieniu od narracji, tzw. logicznego ciągu, do czego przyzwyczało nas kino czy telewizja. Aby nie było wątpliwości, Korot wszystkie ujęcia oddziela sekundą szarości.

System odtwarzania: Na monitorach 1 i 3 program A; na monitorach 2 i 4 — program B.

Program A na monitorze 1 wyprzedza program A na monitorze 3 o kilka, kilkanaście sekund.

To samo dzieje się z programem B na monitorach 2 i 4 (upraszczam nieco system zakłóceń czasowych, w rzeczywistości jest on bardziej skomplikowany). Jedynym sygnałem czasowych przesunięć są dyskretne różnice usytuowania osób zwiedzających teren obozu (DACHAU — EIN STÜCK AUS VIER VIDEO-BÄNDERN — 1974).

4. Keith Sonnier realizuje zapisy obrazów wywołanych wyłącznie na drodze elektronicznej. Są to barwne abstrakcje zrealizowane przy użyciu komputerów i syntezyatorów video. (ANIMATION II — 1974, 25 min.).

Doświadczenia z telewizyjną komplikacją realistycznego odwzorowania rzeczywistości chyba najlepiej reprezentuje Peter Campus. Wykorzystuje on wszelkie dostępne zawodowej telewizji urządzenia typu mixer, wiper, blue-box itp. W swoich doświadczeniach najczęściej sam występuje jako doświadczalny obiekt. Oto jedna z najprostszych realizacji Campusa. Pomiędzy dwie, skierowane na siebie kamery, wprowadza on duży arkusz papieru. Obraz z obu kamer, na zasadzie przenikania, jest odtwarzany na jednym monitorze. Autor wchodzi w pole widzenia jednej z kamer i nożem wycina w papierze otwór. Na monitorze wygląda to tak, jak gdyby sam sobie „od środka“ wycinał dziurę w plecach. Następnie przechodzi on przez ten otwór na drugą stronę papieru. Na ekranie przechodzi on niejako sam przez siebie (w tym momencie obie kamery

widzą go). Zakleja otwór — zakleja więc i dziurę we własnych plecach (THREE TRANSITIONS — 1973, 6 min.).

W tej grupie doświadczeń umieściłbym moje realizacje video. Prac nie opisuję, ponieważ można zobaczyć je na pokazach w Polsce. Teoretyczne założenia mojej działalności zawarłem w manifestie zatytułowanym OUTSIDE, (DOTKNIĘCIE VIDEO — 1976/77, 50 min.).

\*

Należy rozróżnić przynajmniej dwa rodzaje prac zrealizowanych w technice video. Są to: zapis i instalacja.

Zapis to rejestracja dokonana na taśmie magnetycznej za pomocą magnetowidu. Mogą być zapisy dokonywane z zastosowaniem kamer telewizyjnych lub bez nich, za pomocą video-syntezyatorów.

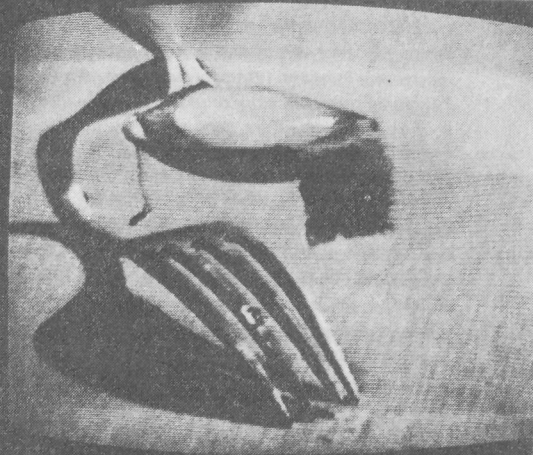
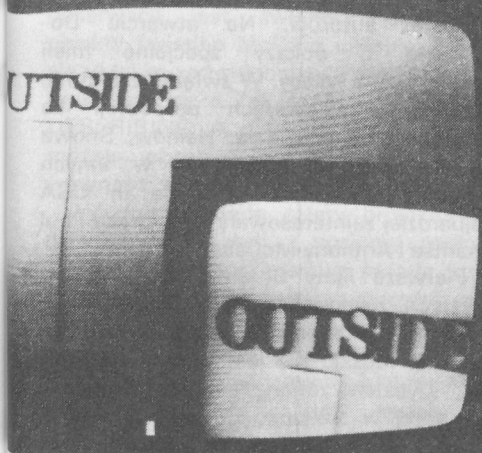
Instalacja jest nieco trudniejsza do zdefiniowania. Przyjmijmy dla uproszczenia, że jest to pewien układ urządzeń telewizyjnych, włączony i działający tak długo, jak długo prezentowana jest instalacja. Tzw. czas ekranowy jest tu bez znaczenia. Instalacji nie odbiera się jako strukturę narracyjną, lecz jako obiekt. Cechą najbardziej interesującą niektórych instalacji jest dla mnie możliwość konfrontacji rzeczywistości realnej i synchronicznie działającej rzeczywistości transmitowanej. Jeżeli zapis jest czymś w pewnym stopniu podobnym do filmu, to instalacja video jest zupełnie nowym instrumentem w dziedzinie sztuki.

Sekcja video na Documenta 6 podzielona była na dwie podsekcje: videotekę (większość prac opisanych wyżej) i instalacje. OGRÓD Paika, DACHAU Korota zaliczone były do instalacji. Dla mnie najciekawszą pracą w tej grupie była instalacja Richarda Kriesche.

W białym pokoiku siedzi dziewczyna i czyta książkę. Przed nią kamera, obok niej monitor. Ledwie zauważalne różnice lokalnych ruchów obiektu i obrazu na monitorze świadczą o tym, że nie jest to tautologia. Zaraz obok jest drugi identyczny pokoik, taka sama dziewczyna (bliźniaczki) i ta sama sytuacja. Dziewczyna A transmitowana jest do pokoiku B, a dziewczyna B do pokoiku A. W obu wnętrzach autor umieszcza komentarz:

„Jeder heutige Mensch kann einen





Górną od lewej; Wojciech Bruszewski — DOTKNIĘCIE VIDEO (taśma video, 1976/77), Terry Fox — CHILDREN'S TAPES (taśma video, 1974). Doleń od lewej; Wojciech Brúszewski — DOTKNIĘCIE VIDEO, Douglas Davis — THE AUSTRIAN TAPES (taśma video, 1974)

Anspruch vorbringen gefilmt zu werden“ (Walter Benjamin 1935)\*.

„Kein Mensch kann heute den Anspruch vorbringen nicht reproduziert zu werden“ (Richard Kriesche 1977)\*\*.

Instalacja nosi tytuł WIRKLICHKEIT GEGEN WIRKLICHKEIT (rzeczywistość przeciwko rzeczywistości).

\*

Sekcję filmu eksperymentalnego na Documenta 6 zorganizowali znani awangardowi filmowcy z Kolonii: Birgit i Wilhelm Hein. Sekcja ta wyróżniała się

\* „Każdy współczesny człowiek może przedstawić powód, dla którego powinien być sfilmowany“.

\*\* „Żaden człowiek współcześnie nie może rościć sobie pretensji, żeby nie być »powielony«“.

jasnym programem ideowym, bezpośrednio korespondującym z naczelną ideą Documenta 6. Program ten to kino strukturalne.

Istnieją dwie definicje kina strukturalnego. Amerykańska w wydaniu P. A. Sitneya, jaką zaproponował on w książce „Structural Film” i europejska, jaką przedstawił Peter Gidal w eseju „Film as film”, a rozwinął w artykule „Theory and definition of structural/materialist film” (Studio International — Nov/Dec. 1975).

Na Documenta 6 obowiązywała definicja europejska. Oto kilka cytatów z artykułów Gidala:

„(...) Tak jak cały system minimalizmu obłupiony z zawartości i znaczenia, powracający do rzeźby,

fizyczności rzeczy, rzeczowości przedmiotu; tak integralność niewytłumaczalnej fizyczności jest tym — czemu się rzeczywiście równa. Takie postępowanie się materiałem można zastosować i w filmie. (...) Tworzenie produktu, który zmusza ludzi do reagowania w mniej lub więcej ten sam sposób w tym samym czasie (sekwencja morderstwa z „Psycho” Hitchcocka) jest autorytatywnym nadzorem, władzą. Jak mówi sam Hitchcock: „Chcę stworzyć masową histerię, tylko (...) chcę, aby każdy siedział na brzegu swojego krzesła cicho, bez tchu”. (...) Z ludzkiego punktu widzenia bardziej ważny jest film strukturalny, w którym kształt filmu jest ważniejszy niż jakakolwiek szczególna zawartość czy przedstawienie; poczucie kształtu, próba analizy jest bardziej ważna niż jakakolwiek szczególna konstrukcja. Przez tę naturę filmu strukturalnego właściwych środków używa się w celu wytworzenia jego precyzyjnej świadomości. I dlatego widz pasywny jest niemożliwy, nawet za cenę utraty widowni.

(„Film as film”)

(...) Każdy strukturalno/materialny film jest zapisem swego własnego powstawania; nie przedstawia niczego, niczego nie reprodukuje.” („Theory and definition”...)

Sitney, jak twierdzi Gidal, lansuje „mistyczny romantyzm natchnionego indywidualizmu” (the mystic romanticism of higher sensibility individualism). Ta romantyczna baza większości amerykańskich filmów strukturalnych — pisze Gidal — była często akcentowana przez P.A. Sitneya („Theory and definition”...)

\*

Sekcja filmu eksperymentalnego, w myśl założeń jej organizatorów, miała być europejską kontrą przeciwko amerykańskiemu undergroundowi, wspartą przez łódzki Warsztat. Zostaliśmy zaproszeni do udziału w Documenta 6, choć program grupy nie we wszystkich punktach pokrywa się z programem kina strukturalnego. Łączy nas analiza kina jako medium oraz pogarda dla „mistycznego romantyzmu” i „natchnionego indywidualizmu”, a dzieli — zainteresowanie realnością, a więc tym, z czym film może wejść w pewne fizyczne związki, ale co filmem nie jest. Film więc w naszym wydaniu nie jest „tylko tym, czym jest”. Kłóci się to z ideą minimalizmu, na którą powołuje się Gidal.

Przeciwstawienie się dominacji amerykańskiej udało się w tym sensie, że na ważnej imprezie artystycznej pominięto całkowicie ten rodzaj filmów, który jest „romantyczno-poetyckiem rozumieniem

sztuki” — jak mówi Birgit Hein — komisarz sekcji. Mekas, Brakhage, Ed Emshwiller, Dore O. — oto główni reprezentanci tej tendencji.

Bój nie odbył się jednak bez udziału samych Amerykanów. Na 15 artystów w sekcji było ich pięciu (nie licząc M. Snowa). Nie był to zatem konflikt USA—Europa, a raczej starcie ideologii artystycznych. Ponieważ takie skrajne postawienie problemu jednak nastąpiło — po raz pierwszy ostre cięcie w świecie filmu awangardowego — sekcję tę na Documenta 6 uważam za najciekawszą.

Projekcje. Był program stały, wyświetlany codziennie non-stop, oraz odbyło się kilka pokazów specjalnych z udziałem autorów. Na otwarciu Documenta 6 pokazy specjalne mieli Amerykanie i Polacy. W związku z tym nie widziałem najnowszych propozycji Le Grice’a, Rabana, Gidala, Heinów, Snowa — ich pokazy odbyły się w innych terminach. Z produkcji made in USA najbardziej zainteresowały mnie prace Paul Sharitsa i Anthony McCalla.

Pierwsze filmy Sharitsa były ciągiem czystych, różnobarwnych klatek, uporządkowanych w specjalne przebiegi rytmiczne. Oko ludzkie nie jest w stanie śledzić tak szybkich zmian, jak różnica klatki pierwszej w stosunku do drugiej, drugiej do trzeciej, itd. W związku z tym filmy jego były barwną wypadkową wrażeń wizualnych, jaką dyktuje bezwładność oka. Bezwładność ta w wypadku jego filmów zdeterminowana była stopniem rytmizacji klatek i stałą szybkością pracy projektora filmowego.

W zaprezentowanym na Documenta COLOR SOUND FRAMES Sharits dokonuje zabiegu zmiany stałej na zmienną szybkość przebiegu klatek oraz zastępuje skokowy ruch klatek ruchem ciągłym. W tym celu filmuje on swój własny, wcześniejszy film. Film-obiekt przewijany jest ruchem ciągłym ze zmiennymi szybkościami a kamera znowu ruchem skokowym rejestruje. W ten sposób film-obiekt zostaje ponownie zanalizowany przez mechanizm filmowy. Relacja ta daje w wyniku zupełnie nową, zaskakującą strukturalizację film-objektu, na którą nakłada się nie tylko bezwładność oka, ale i

efekt stroboskopowy mechanizmu. Sharits przedstawił również bardzo ciekawą instalację filmową zatytułowaną EPILEPTIC SEIZURE COMPARISON. Opis i analiza tej pracy przekracza rozmiary tego artykułu.

Anthony McCall zaprezentował dwie swoje prace. LINE DESCRIBING A CONE — 1973 oraz LONG FILM FOR FOUR PROJECTORS — 1976. Filmy te całkowicie zrywają z konwencjonalnym sposobem odbioru filmu; konkretnie — schemat sali kinowej uległ tu zupełnej metamorfozie. Nie może być krzesel, jest natomiast przestrzeń, gdzie widz ma możliwość dowolnie zmieniać swoje miejsce. Nie ma ekranu — jest niepotrzebny, ponieważ obiektem obserwacji jest światło. Przestrzenne obiekty świetlne McCalla najlepiej ogląda się w lekko zadymionej sali, patrząc w kierunku projektora. Tak jest w wypadku LINE DESCRIBING A CONE. Stożek światła można obserwować z zewnątrz, od wewnątrz, można go wręcz dotknąć.

W drugim filmie cztery projektory, z czterech rogów sali, z poziomu podłogi, emitują cztery płaskie smugi światła, które krzyżują się i majestatycznie zmieniają swe usytuowanie przestrzenne. Projektory wyświetlają taśmy zamknięte w pętli. Obraz filmowy, a więc ruch białej kreski na czarnym tle, długość pętli, system odwracania pętli stronami, oraz system ich wymiany pomiędzy projektorami, są tak pomyślane, że ten efemeryczny obiekt świetlny zachowuje swą niepowtarzalną zmienność przez 6 godzin.

Grupę Warsztat na Documenta 6 reprezentowali: Wojciech Bruszewski, Józef Robakowski i Ryszard Waśko. Program Warsztatu jest w Polsce na ogół znany — nie będę więc szczegółowo opisywać go. Wspomnę tylko krótko o filmach nowych, w Polsce jeszcze nie prezentowanych. Józef Robakowski pokazał KINO BIOLOGICZNE — film zrealizowany za pomocą dwóch kamer i

odtworzony przy użyciu dwóch projektorów. Autor trzyma dwie, włączone na stałe kamery filmowe, każdą w jednej ręce. Zapis filmowy jest wynikiem ruchów ciała, jakie Robakowski wykonuje podczas rejestracji.

Drugi film Robakowskiego, NA LINII, jest obserwacją obiektu, jakim jest biała nakreślona w plenerze linia długości 100 m. Autor trzyma kamerę filmową w ręce, a każda kolejna rejestracja jest wynikiem odmiennego zachowania poruszającego się wzdłuż linii autora (idąc, biegnąc, skacząc, etc.).

Ryszard Waśko przedstawił WYKONYWANIE INWENTARYZACJI PRZESTRZENI PRZY UŻYCIU LICZB OD 1 DO 8 (dwie próby). Były to dwie analizy przestrzenne, gdzie fragmenty rzeczywistości zostały wybrane w próbie 1 — losowo, w próbie 2 — systemowo, a następnie zostały skonfrontowane jako zapis filmowy.

Ja zaprezentowałem PUNKTY. Obiektem filmowanym są czarne punkty na białym tle. Pierwsza seria punktów jest projekcją z rzutnika przezroczysty. Druga — jest sfilmowaną serią pierwszą plus punkty dodane na ekranie rzutnika. Trzecia — jest sfilmowanym filmem plus punkty dodane na ekranie reprojektora. Czwarta — jest projekcją drugiego zapisu filmowego plus punkty dodane bezpośrednio na ekranie w sali kinowej. Powstała struktura punktów zawiera cztery nierozróżnialne warstwy czasowe.

\*

Polskę na Documenta 6 reprezentowali: Wojciech Bruszewski — video i film eksperymentalny, Tadeusz Kantor — rysunek, Roman Opałka — rysunek i malarstwo, Józef Robakowski — film eksperymentalny, Ryszard Waśko — film eksperymentalny, Krzysztof Wodiczko — utopijne projekty. Impreza trwała 100 dni, poczynając od 24 czerwca 1977.

**Wojciech Bruszewski**