



# Nie takie wideo straszne czyli szkice do historii sztuki wideo w Polsce\*

Kamila Wróbel

Zjawisko, jakim w polskiej sztuce współczesnej był – i jest – *video art*, pomimo istniejących publikacji ogólnych, zachowanych katalogów, programu badawczego Piotra Krajewskiego z *Centrum Sztuki WRO*<sup>1</sup> i pojedynczych artykułów tematycznych, w dalszym ciągu wymaga szczegółowego opracowania. Polska sztuka wideo stanowi bowiem oryginalny zbiór postaw i realizacji świadczących o wysokim poziomie prezentowanym przez rodzimych artystów. Problemem jest jednak wyraźna luka badawcza, która w dużym stopniu utrudnia uchwycenie przemian przyczynowo-skutkowych, jakie zachodziły na gruncie sztuki wideo od lat 70. Przemiany te w wielkim



\* Artykuł powstał na podstawie pracy magisterskiej *Polska sztuka wideo w latach 1989–1995*, napisanej pod kierunkiem dr hab. Anny Kutaj-Markowskiej w Instytucie Historii Sztuki UW w 2010 roku. Cytowane w tekście fragmenty wywiadów z artystami i kuratorami, o ile nie zaznaczono inaczej, pochodzą z tej pracy.

<sup>1</sup> Program zainicjowany przez Piotra Krajewskiego (dyr. art. Centrum Sztuki Mediów WRO we Wrocławiu), jest projektem badawczym, edytorskim, a także wystawienniczym, który w całości poświęcono polskiej sztuce wideo.



<sup>2</sup> R. W. Kluszczyński, *Obrazy na wolności. Studia z historii sztuk medialnych w Polsce*, Warszawa 1998, s. 7.

<sup>3</sup> V. Kutlubasis-Krajewska, *Sztukotech- nika*, „Enter” 1991, nr 2, s. 11.

skrótce można opisać słowami Ryszarda W. Kluszczyńskiego: „Poprzez eksperymenty świetlne Andrzeja Pawłowskiego oraz animację Jana Lenicy i Waleriana Borowczyka, poprzez fotografię Bronisława Schlabsa, Zdzisława Beksińskiego, Zbigniewa Dłubaka czy grupy Zero-61 oraz filmy i realizacje *video* Warsztatu Formy Filmowej postępował proces, w wyniku którego sztuka polska w coraz większym stopniu nasyciała się nowoczesnymi technologiami medialnymi. Po mediach mechanicznych nastąpiły media elektroniczne, po analogowych – cyfrowe, po rejestrujących – wirtualne, po kontemplatywnych – interaktywne”<sup>2</sup>.

Omówiona ewolucja w dużej mierze determinowana była rozwojem samego sektora technologicznego, który – nieustannie modernizowany – dostarczał twórcom nowych środków wykorzystywanych do kreacji artystycznej. Zależność owa w sposób szczególny uwidoczniła się wraz z przekroczeniem 1989 r. – czyli momentu, w którym na rynek polski stopniowo zaczęły trafiać nowe narzędzia elektroniczne, niemalże natychmiastowo adoptowane przez twórców. Przełom ten wpłynął również na swoistą zmianę, jaka zaszła w prezentowanych postawach artystycznych, dzięki czemu autorzy wideo z coraz większą śmiałością wykorzystywali eksperymentalne sposoby użycia kamery, współtworząc tym samym oryginalny wachlarz realizacji w sztuce polskiej. Stosunkowo duże ograniczenia, jakie wiązały się z sytuacją polityczno-gospodarczą kraju, paradoksalnie, miały pośredni wpływ na kształtowanie się charakteru polskich obrazów filmowych, o których zagraniczni goście Festiwalu WRO mówili: „[artyści polscy] są z konieczności mistrzami w *low budget high tech*. Dysponując nieporównywalnie skromniejszymi środkami technicznymi, dochodzą do ważkich artystycznie rezultatów”<sup>3</sup>.

Stopniowa komputeryzacja sztuki, początkowo uzależniona od standardu zapisu VHS, rozpoczęła się we wczesnych latach 90. i uzyskała całkowitą autonomię ok. 1995 r., który jest uznawany przez badaczy za naturalną granicę żywotności medium dawno już „oswojonego”. Taśma magnetyczna była bowiem wypierana przez nowe, cyfrowe standardy zapisu, oferujące znacznie lepszą jakość rejestrowanego obrazu, łatwiejszą obsługę i kompatybilność formatów z komputerowymi programami do edycji grafiki i plików filmowych. Zanim jednak nastąpił zmierzch, polska sztuka wideo przeżyła niezwykle płodny w realizacji okres, w czasie którego wytyczone zostały ścieżki rozwoju dla przyszłych działań medialnych.

Aby poprawnie zrozumieć zagadnienia związane z obszarem polskiej sztuki wideo, należy przede wszystkim zapoznać się z ogólną definicją terminu „*video art*”, który został stworzony z potrzeby opisanego narzędzi oraz procesów anektujących nowe technologie telewizji i wideo do działań artystycznych. Słownik terminologiczny sztuk pięknych podaje, że „*video art* to metoda działań artystycznych wykorzystująca telewizyjną technikę rejestracji i przekazywa-

nia obrazu. Stwarza bogate możliwości kreacji, szczególnie przy zastosowaniu cyfrowych technik zapisu<sup>4</sup>. W *Art in the Electronic Age* Frank Popper wyszczególnił sześć form wideo artystycznego: projekcja wideo (1), rejestracja działań typu *performance* (2), *video guerilla* (wideo partyzanckie)<sup>5</sup> (3), wideoinstalacja lub rzeźba wideo (4), wideoperformance<sup>6</sup> (5) i zaawansowane technologicznie konstrukcje multimedialne, których wideo jest elementem<sup>7</sup> (6). W 1976 r. Józef Robakowski pisał, iż problematykę dotyczącą sztuki wideo wyznaczyli sami artyści, a cechami metodycznymi *video artu* były: „zapisy dokumentujące wydarzenia artystyczne (Huebler, Long, Oppenheim, Kaprow), bezpośrednie zapisy własnej mentalności (Acconci, Beuys, Boltanski, Davis, Luthi, Palestine, Rainer), próby poszerzenia możliwości technicznych (DeWitt, Siegel, Tambellini, Piene, Paik) oraz badanie struktury telewizji (Export, Warsztat Formy Filmowej, Kaprow, Ruthenbeck)”<sup>8</sup>.

Za ojca sztuki wideo uznaje się koreańskiego artystę Nam June Paika, który 1965 r. wykonał pierwszą w historii rejestrację obrazu o charakterze artystycznym. Warto jednak pamiętać, że zanim pojawił się *video art sensu stricto*, twórcy skupiali swoją aktywność w obszarze telewizyjnym i na cechujących go możliwościach technologicznych, które wykorzystywane były do działań artystycznych<sup>9</sup>. Artur Tajber wspomina, że „w obrębie idiomu »sztuka wideo« pierwsze zastosowanie techniczne miała symboliczna obecność sprzętu telewizyjnego i jego wybranych, prostych funkcji – luminescencji, zakrzywienia fal w kineskopie itp. – czy też funkcji komunikacyjnych, takich jak telewizor jako cytat emitowanego programu, a następnie możliwość bezpośredniej transmisji – obwód zamknięty *video TV Buddha* Nam June Paika – a dopiero na końcu zapis na taśmie”.

Sztuka wideo wywodzi się przede wszystkim z fascynacji nowym medium, jakim stała się w latach 70. kamera VHS, za pomocą której w stosunkowo łatwy sposób można było utrzymywać wydarzenia, obrazy czy informacje, a także dowolnie kreować odrębną, autonomiczną rzeczywistość, która na monitorze telewizyjnym przybierała postać werystycznego odzwierciedlenia świata realnego. Istotnym źródłem było również „rozczarowanie związane z intelektualną kompromitacją telewizji”<sup>10</sup>, a także wykorzystanie dokumentacyjnych właściwości medium w celu rejestracji efemerycznych działań sztuki *performance*. Powstały w ten sposób na drodze ewolucji wideoperformance stanowił istotny typ działań przede wszystkim ze względu na to, że „zapis *video* w przypadku *performance* jest jedynym, rzetelnym, bo czterowymiarowym śladem jego istnienia”<sup>11</sup>. Obraz wideo w łatwy sposób poddawał się modyfikacjom dzięki zabiegom montażowym, które umożliwiały wpisywanie w rejestracje zupełnie nowych cech i sensów, dzięki czemu wideo było „czymś bezprecedensowym – spontaniczne, bezpośrednie, wieloaspektowe, przystosowalne – było prawdziwym kameleonem”<sup>12</sup>. Pod tym też względem



<sup>4</sup> Słownik terminologiczny sztuk pięknych, red. K. Kubalska-Sulkiewicz, M. Bielska-Łach, A. Manteuffel-Szarota, Warszawa 2004, s. 429.

<sup>5</sup> Użycie wideo do dystrybucji obrazów i informacji nie akceptowanych przez aktualnie panujący system rządów.

<sup>6</sup> Patrz: J. Ciesielska, *Video-performance*, „Oko i Ucho” 1989, nr 1, s. 14–21.

<sup>7</sup> F. Popper, *Art in the Electronic Age*, New York 1997, s. 54–77.

<sup>8</sup> J. Robakowski, *Video art – szansa „podejścia rzeczywistości”*, [w:] *Video Art*, [katalog], LDK Labirynt, Lublin 1976, [s. 1].

<sup>9</sup> M. Wasilewski, *Dlaczego wideo?*, „Zeszyty Artystyczne”, nr 7, red. M. Wasilewski, Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych, Poznań 1994, s. 10–17.

<sup>10</sup> *Ibidem*, op. cit., s. 10.

<sup>11</sup> J. Ciesielska, op. cit., s. 14.

<sup>12</sup> E. Huhtamo, *Play! Stop! Forward! Rewind! Refleksje nad taśmą jako nośnikiem*, [w:] *Widok. WRO Media Art Reader 1. Od kina absolutnego do kina przyszłości*, red. P. Krajewski, V. Kutlubasis-Krajewska, Wrocław 2009, s. 20.



<sup>13</sup> Różnice pomiędzy wideo a filmem i telewizją analizuje R. W. Kluszczyński; por.: **R. W. Kluszczyński**, *Przeobrażenia sztuki mediów (od filmu do sztuki interaktywnej)*, [w:] *Widok*. WRO..., s. 34–57.

<sup>14</sup> **J. Ciesielska**, *op. cit.*, s. 14.

<sup>15</sup> **B. Iwanicka, E. Koprowski**, *Kasety magnetofonowe i magnetowidowe*, Warszawa 1988, s. 8.

<sup>16</sup> Pierwsze magnetowidy studyjne do serijnej produkcji wprowadziła firma Ampex w 1956 roku. W Polsce Centralne Naukowo-Badawcze Laboratorium Polskiego Radia i Telewizji w 1958 r. rozpoczęło pracę nad rodzimym magnetowidem opartym na systemie zapisu Ampex, który do produkcji trafił 22 marca 1965 roku. (Patrz: *ibidem*, s. 162–163).

<sup>17</sup> Model Sony CV-2000 został przedstawiony w katalogu firmy w 1965 r., określany był przez producentów jako przenośny, ale wymagał on stałego zasilania i ważył ok. 22 kg. Dlatego w pełni przenośnym sprzętem okazał się dopiero model DV-2400, którego źródło zasilania stanowiły baterie. Patrz: [http://www.smec.org/sony\\_cv\\_series\\_video.htm](http://www.smec.org/sony_cv_series_video.htm) (stan z 26.03.2010).

<sup>18</sup> **B. Iwanicka, E. Koprowski**, *op. cit.*, s. 169.

<sup>19</sup> *Słownik terminologii medialnej*, red. **W. Pisarek**, Kraków 2006, s. 229.

<sup>20</sup> **P. Krajewski, V. Kutlubasis-Krajewska**, *Widok...*, s. 13.

<sup>21</sup> Zestawienie typów kaset wizyjnych patrz: **B. Iwanicka, E. Koprowski**, *op. cit.*, s. 173.

różniło się od technik filmowej i telewizyjnej<sup>13</sup>. Dodatkowo cechy takie jak: natychmiastowość, dokładność, wnikliwość, łatwość w obsłudze, montażu i manipulacji obrazem sprawiły, że wideo zyskało status równoprawnego środka wyrazu artystycznego w stosunku do medium w rozumieniu klasycznym<sup>14</sup>.

Rewolucyjnym narzędziem kreacji artystycznej okazała się kamera wykorzystująca powstały latach 30. XX w. nośnik zapisu, jakim była taśma magnetyczna, która w czasach późniejszych stała się najpopularniejszym materiałem służącym do utrwalania dźwięku i obrazu. W dużej mierze o popularności „rejestracji magnetycznej” zadecydowała wygoda. Zapis magnetyczny nie wymaga dodatkowej obróbki. Wynik rejestracji można sprawdzić natychmiast, a następnie wielokrotnie odtwarzać z taką samą jakością. Można dowolnie montować, kasować i wielokrotnie używać tego samego nośnika do różnych nagrań<sup>15</sup>. Proces rejestracji odbywał się na zasadzie przetwarzania danych wizualnych i dźwiękowych na sygnał, który następnie zapisywany był na magnetycznej powłoce taśmy. Początkowo nośnika tego używano wyłącznie do rejestracji dźwięku za pomocą magnetofonów szpulowych, do telewizji zaś trafił dopiero w połowie XX w.<sup>16</sup>, jako stosunkowo szeroka, dwucalowa wstęga pozwalająca na krótki, bo sześćdziesięciminutowy zapis. Proces udoskonalania taśmy sprawił, że po 1965 r. uzyskała ona formę cienkiej, półcalowej wstęgi zawiniętej na rolkę, dzięki czemu stała się bardziej poręcznym nośnikiem. W 1967 r.<sup>17</sup> firma Sony wprowadziła na rynek model przenośnej kamery zintegrowanej z magnetowidem Sony Portapack DV-2400 Video Rover, która docelowo miała stać się narzędziem do użytku konsumenckiego. Był to faktycznie moment przełomu, ponieważ zrewolucjonizowano w ten sposób cały obszar skupiony wokół medium telewizyjnego. Taśmę magnetyczną uczyniono elementem opracowanej w 1976 r. przez firmę JVC techniki zapisu VHS (*Video Home System*)<sup>18</sup> przeznaczonej do domowej eksploatacji.

„W systemie VHS używa się taśmy magnetowidowej o szerokości 1/3 cala, na której zapisuje się 180 linii obrazu, a w udoskonalonym systemie S-VHS – 240 linii”<sup>19</sup>. Format VHS stał się najpopularniejszym sposobem zapisu obrazu i dźwięku, co spowodowało, że konkurencyjne Betamax, produkowana przez firmę Sony, jak i Video 2000 Philipsa, pomimo że były lepsze pod względem technologicznym, nie cieszyły się popularnością i ostatecznie zaniechano ich produkcji. „Zastosowanie magnetycznego zapisu obrazu przełamało niepodzielne panowanie estetyki filmowej, wprowadziło nowe zjawiska w dziedzinie magnetycznej manipulacji obrazem, jego dystrybucji i praktyki odbioru”<sup>20</sup>.

Wśród artystów polskich szczególną popularnością cieszyły się standardy 16 mm, Super 8 mm (taśma optyczna), Video 8, VHS, S-VHS, VHS-C. Nieliczni z twórców korzystali z formatów Sony U-matic, Betamax czy – w nieco późniejszym czasie – z Video Hi8<sup>21</sup>.





il. 1 Jan Brzuszek, *Blue Up*, 1990, 10:00.  
Fot. Centrum Sztuki WRO



il. 2 Marek Wasilewski, *Caterpillar*, 1992, 3:13.  
Fot. Centrum Sztuki WRO

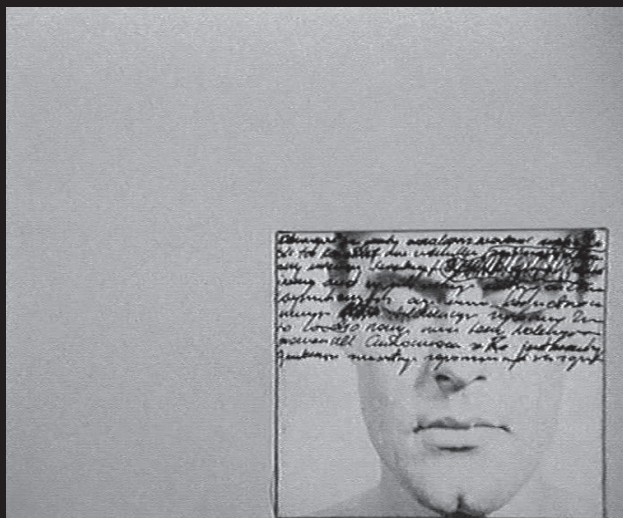
Współcześni badacze kultury audiowizualnej, a także teoretycy i estetycy mediów stworzyli pewne standardy klasyfikacji określające dominujące prądy i tendencje artystyczne, charakterystyczne dla poszczególnych okresów rozwoju sztuki wideo w Polsce.

Obejmujące badania ramy czasowe zwyczajowo zawierają się w trzech dekadach XX w. – w latach 70., 80. i 90. Pierwsze artykuły dotyczące praktyk wideo pochodzą z lat 70. i traktują przede wszystkim o eksperymentalnych działaniach Warsztatu Formy Filmowej (m.in. Czartoryska, 1973; Mruklik, 1973; Robakowski, 1976; Lubelski, 1976). Wraz ze stopniowym wzrostem zainteresowania nowym medium zwiększyła się również liczba publikacji na temat praktyk z nim związanych. Lata 80. przyniosły teksty takich teoretyków jak: Ryszard W. Kluszczyński, Jolanta Ciesielska, Krzysztof Jurecki, a także wydawnictwa przygotowywane przez samych twórców (m.in. Józef Robakowski, Marek Janiak). Moment przełomowy stanowiła organizacja w 1989 r. wrocławskiego Festiwalu Wizualnych Realizacji Okołomuzycznych WRO'89, dzięki któremu sztuka wideo mogła zaznaczyć swoją obecność i tym samym zaistnieć na arenie praktyk artystycznych ówczesnej Polski. Wraz z tym wydarzeniem wzrosła liczba publikacji na temat wideo, których istotną część stanowiły wydania katalogowe z organizowanych wówczas przeglądów.

Zdaniem Jolanty Ciesielskiej<sup>22</sup>, okres największego zainteresowania sztuką wideo w Polsce w jego wczesnej fazie przypada na lata 1976–78, ponieważ wtedy właśnie na szeroką skalę realizowane były



<sup>22</sup> J. Ciesielska, *Fotografia, film, video w Polsce. Kalendarz wydarzeń*, [w:] *Film awangardowy w Polsce i na świecie*, red. R. W. Kluszczyński, Łódź 1989, s. 157–188.



il. 3 Andrzej K. Urbański, *Das Schnelle Schwarz*, 1991, 3:49. Fot. Centrum Sztuki WRO



il. 4 Adam Rzepecki, *Cóż arystokracie po małym facie*, 1988, 2:30. Fot. Centrum Sztuki WRO



<sup>23</sup> *Ibidem*, s. 160.

<sup>24</sup> Projekt kuratorski *Ukryta Dekada*, prowadzony przez Piotra Krajewskiego i Centrum Sztuki WRO we Wrocławiu, jest aktualnie w czasie realizacji. Obecnie ukazały się dwa boxy z płytami DVD, zawierającymi prace wideo z okresu 1985–1995. W najbliższym czasie mają ukazać się jeszcze dwa boxy z podobnymi płytami oraz publikacja na temat polskiej sztuki wideo w latach 1985–1995.

<sup>25</sup> M. Jankowska, *Wideo, wideoinstalacja, wideoperformance w Polsce w latach 1973–1994*, Warszawa 2004, s. 82.

<sup>26</sup> J. Ciesielska, *Video-performance...*, s. 14–15; patrz też: R. W. Kluszczyński, *Fragmenty do historii sztuki wideo w Polsce*, „Zeszyty Artystyczne”, 1994, nr 7, s. 94.

projekty wykorzystujące wideo w różnorodnych jego aspektach – wideoinstalacja, działania na kamery i monitory, autonomiczne zapisy wideo; „ten okres nazywa Janusz Kołodrubiec okresem wideo analitycznego w Polsce”<sup>23</sup>. Piotr Krajewski<sup>24</sup>, pomijając praktyki lat 70., cezurę czasową wyznacza na r. 1985, w którym na rynek polski (do sieci sklepów Pewex) trafiły pierwsze kamery VHS – przez co stały się produktem dostępnym dla rodzimych artystów. Od tego momentu zauważalny był dynamiczny proces rozwoju wideo trwający do 1995 r., w którym w sposób naturalny zakończyła się era panowania standardu VHS, stopniowo wypieranego przez technologię cyfrową.

Według Małgorzaty Jankowskiej w latach 1970–89 szczególnie atrakcyjne okazały się praktyki związane z nurtem konceptualnym (praktyki kognitywne, analiza medium), narracyjno-analitycznym (wątki biograficzne i samoobserwacja), krytycznym (elementy społeczno-polityczne), a w okresie następnym – od 1989 do 1995 r. – wątki archetypiczno-poznawcze (narracja mnemoniczna) oraz interwencyjno-dokumentacyjne<sup>25</sup>.

Lata 80. zdominowane były przez wideoperformance, który wykształcił się z połączenia zakorzenionych na gruncie polskim działań typu *performance* z rejestracją wideo, gdyż stanowiło to „kolejne narzędzie poznania i samoobserwacji, specyficzny gatunek nowoczesnego autoportretu czy kreowanej biografii artystycznej”<sup>26</sup>.

Oczywiście, ze względu na mnogość istniejących poetyk, za każdym razem tego typu klasyfikacje będą uogólnieniem praktyk ma-



il. 5 Mirosław Emil Koch, *Mane Thekel Fares*, 1990, 8:47.  
Fot. Centrum Sztuki WRO



il. 6 Mirosław Emil Koch, *Mane Thekel Fares*, 1990, 8:47.  
Fot. Centrum Sztuki WRO

jących miejsce w omawianym okresie. Piotr Krajewski podkreśla, że w tym kontekście warto pamiętać, iż tak naprawdę najistotniejsze prace powstałe w Polsce znajdują się poza tymi klasyfikacjami.

Historia polskiej sztuki wideo w bezpośredni sposób łączy się z powstaniem i działalnością grupy Warsztat Formy Filmowej (WFF). Grupa ta, zawiązana w 1970 r.<sup>27</sup> jako sekcja koła naukowego przy Państwowej Wyższej Szkole Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi, jako pierwsza rozpoczęła pracę z nowym medium i tym samym odegrała największą rolę w procesie formowania się polskiej sztuki wideo w jej wczesnym okresie. Sprzyjający eksperymentom otwarty charakter grupy, jak i zainteresowanie fotomedializmem i analitycznym podejściem sprawiło, że nowa sztuka związana z tzw. ruchomym obrazem stała się obiektem zainteresowania i eksploracji w kontekście struktury i wyrazu<sup>28</sup>. Twórczość Warsztatu Formy Filmowej „łączyła się z dokonaniem Michaela Snowa, George’a Landowa, Paula Sharitsa. Wspomina się, że wpisując się w ten nurt, [członkowie WFF] potrafili w sposób interesujący podjąć tradycję sztuki polskiej i rosyjskiej lat 20. i 30. Stąd ideologia i praktyka konstruktywizmu stała się dla członków WFF ważnym źródłem inspiracji artystyczno-teoretycznej”<sup>29</sup>. W tym też kręgu w 1973 r. powstał pierwszy w historii polskiego wideo artystyczny film zapisany na taśmie magnetycznej – dzieło o nazwie *Język Obrazowy* (*Pictures Language*) autorstwa Wojciecha Bruszewskiego i Piotra Bernackiego.



<sup>27</sup> Podstawowy trzon grupy tworzyli: Wojciech Bruszewski, Paweł Kwiek, Józef Robakowski i Ryszard Waśko; działali w niej również m.in.: Janusz Połom, Antoni Miokołajczyk, Zbigniew Rybczyński, Wacław Antczak. Patrz: J. Ciesielska, *Fotografia...*, s. 188, L. Olszewski, *Gdzie jest człowiek. Akcyjna działalność Warsztatu Formy Filmowej*, „Zeszyty Artystyczne”, nr 7, red. M. Wasilewski, Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych, Poznań 1994, s. 21, oraz Warsztat Formy Filmowej, *Manifest*, „Powiększenie” 1988, nr 3 (31), s. 106–108 (przedruk z: „Warsztat Formy Filmowej” 7, Łódź 1975).

<sup>28</sup> R. W. Kluszczyński, *The Medium Is The Message. Video art w poszukiwaniu swej tożsamości*, „Format” 1992, nr 1–2 (6–7), s. 11–13, L. Olszewski, *op. cit.*, s. 18–34.

<sup>29</sup> L. Olszewski, *op. cit.*, s. 19.





il. 7 Jan Brzuszek, *Superman*, 1991, 8:41. Fot. Centrum Sztuki WRO



il. 8 Katarzyna Kozyra, *Piramida Zwierząt*, 1993, 52:58. Fot. Centrum Sztuki WRO



<sup>30</sup> Na początku lat 70. powstał pierwszy europejski format VCR do magnetowidów. Był on wprowadzony przez markę Philips, a w 1971 r. firma Sony wypuściła na rynek wideokasety U-matic. VHS został wprowadzony dopiero w 1976 roku. Patrz: B. Iwanicka, E. Koprowski, *op. cit.*, s. 165.

<sup>31</sup> Zgraja, Kołaczkowski i Singerowie tworzyli założoną w grudniu 1975 r. grupę Laboratorium Technik Prezentacyjnych, skupioną wokół zagadnień analityczno-konceptualnych.

<sup>32</sup> L. Olszewski, *op. cit.*, s. 18.

Kamera filmowa rejestrująca obraz na taśmie optycznej 35 mm dopiero w 1974 r.<sup>30</sup> została wymieniona na wideo, które mimo wszystko – z powodu trudności technologicznych – początkowo używane było sporadycznie. Rozpowszechnienie się działań opartych na tym nośniku przypada na r. 1975, kiedy do grona twórców związanych z ruchomym obrazem dołączyły m.in. takie postaci jak: Grzegorz Zgraja, Marek Kołaczkowski, Jadwiga i Jacek Singer<sup>31</sup>, Jolanta Marcolla, Janusz Szczerek, Janusz Kołodrubiec, Lech Mrożek, Andrzej Paruzel oraz Anna i Romuald Kutera.

Powiększająca się grupa artystów zainteresowanych nowym medium znacznie poszerzyła krąg poruszanych zagadnień i problemów badawczych. Dominujący w dalszym ciągu nurt konceptualno-analityczny skupiał się na eksploracji i eksperymencie pogłębiającym wiedzę w zakresie artystycznych możliwości elektronicznego narzędzia, jak i na analizie języka obrazowego w kontekście jego opozycji do języka telewizyjnego<sup>32</sup>. Badane były zagadnienia związane z możliwościami transmisji telewizyjnej, jak i wpływem nowego nośnika na społeczeństwo. Stopniowo do głosu dochodził manipulacyjny charakter medium, co sprowokowało artystów do podjęcia wartościującego dialogu z propagandowym językiem ówczesnych obrazów transmisyjnych, czego dowodem w późniejszym czasie stały się realizacje o wyraźnie negującym charakterze politycznie zabarwionych przekazów telewizyjnych (Józef Robakowski, *Sztuka to potęga!*, 1985, *Pamięci L. Breżniewa*, 1982, Zygmunt Rytka, *Retransmisja*,





il. 9 Katarzyna Kozyra, *Piramida Zwierząt*, 1993, 52:58.  
Fot. Centrum Sztuki WRO



il. 10 Krzysztof Skarbek, *Nasz Beton Aront*, 1989, 6:31.  
Fot. Centrum Sztuki WRO

1979-1983). W folderze wydanym przy okazji sympozjum „*Video Art*”, mającego miejsce w 1976 r. w lubelskiej galerii Labirynt, Józef Robakowski pisał: „*video art* to [...] ruch artystyczny, który przez swoją niezależność obnaża mechanizm sterowania drugim człowiekiem, wywierania na niego nacisku przez podpowiadanie mu, jak żyć”<sup>33</sup>.

Wprowadzenie stanu wojennego na początku lat 80. inicjowało proces głębokich przeobrażeń na gruncie sztuki, także wideo. Z racji coraz większej inwigilacji, wzmożonej cenzury, manipulacji oraz innych form zniewolenia jednostki środowisko artystyczne w dużej mierze odcięło się od państwowych instytucji, tworząc tym samym tzw. drugi obieg. Stopniowo zaczęto odchodzić od analitycznych tendencji penetrowania medium na rzecz postaw komentujących, kontestujących oraz wyrażających emocje<sup>34</sup>, podczas gdy samo wideo stało się narzędziem służącym do autokreacji i rzetelnego zapisu zaobserwowanych sytuacji. Ówczesna władza „wykazywała wielką nieufność do wszelkiego nieautoryzowanego, samodzielnego i indywidualnego filmowania i rejestrowania sfery publicznej, w obawie, by ta przestrzeń codzienna – biedna, bura i uboga w znaki – nie zakłócała oficjalnego oblicza, kreowanego z okazji licznych oficjalnych uroczystych celebrazji”<sup>35</sup>. Polska krytyka artystyczna, pochłonięta rodzającą się właśnie dziką ekspresją, niemalże całkowicie pominęła prężnie działający wówczas nurt sztuki związanej z medium elektronicznym.

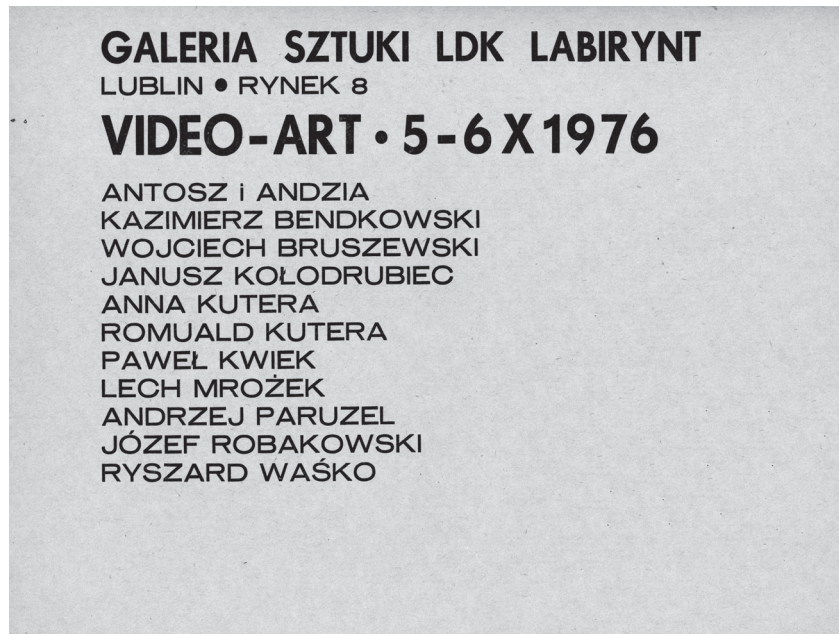


<sup>33</sup> J. Robakowski, *op. cit.*, s. [1].

<sup>34</sup> Ryszard W. Kluszczyński wskazuje na dwie drogi rozwoju ówczesnej sztuki wideo – na nurt wyrosły z zakorzenionej postawy konceptualno-analitycznej, a także nowy, skupiony na sferze sensualnej. Patrz: R. W. Kluszczyński, *Fragmenty...*, s. 92–102.

<sup>35</sup> *Od Monumentu do Marketu. Sztuka wideo i przestrzeń publiczna*, red. P. Krajewski, V. Kutlubasis-Krajewska, Wrocław 2005, s. 12.

il. 11 Wystawa Video Art, Galeria Labirynt, 1976 Lublin. Fot. BWA Labirynt



<sup>36</sup> J. Robakowski, *Teksty interwencyjne 1970–1995*, BWA Słupsk 1995, s. 117.

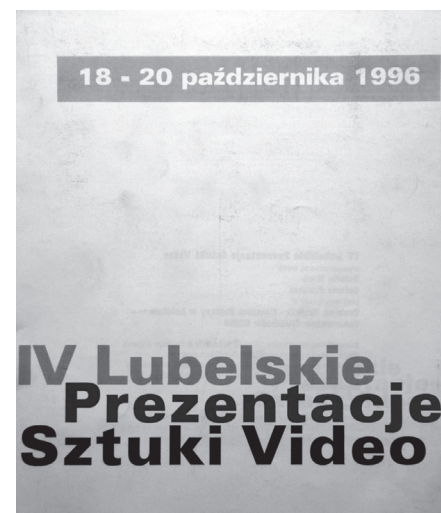
Indywidualne postawy artystyczne prezentowali debiutujący w omawianym okresie – m.in. Zbigniew Libera, Jerzy Truszkowski, Zygmunt Rytka, Barbara Konopka i grupa Łódź Kaliska. Nie bez znaczenia była również postawa Józefa Robakowskiego, który starał się integrować środowisko twórców związanych z wideo, a także popularyzować tę formę sztuki w szerszych kręgach. Robakowski zorganizował trwający od 1983 do 1985 r. cykliczny przegląd filmów niezależnych „Nieme Kino” (1983–1985), a następnie w 1987 r. Międzynarodowy Festiwal Video-Art-Clip (1987–1989)<sup>36</sup>. Wielokrotnie podkreślano, że to właśnie Robakowski razem z Ryszardem Waśką, jako czynni członkowie Infermentalu (międzynarodowej inicjatywy artystycznej wydającej wideomagazyn, do którego dołączane były taśmy wideo z pracami aktywnych wówczas artystów), aktywizowali polskie środowisko twórców, jak i umożliwiali wymianę myśli artystycznej za sprawą organizowanych spotkań z przedstawicielami sztuki zachodniej, również w ramach tzw. Kultury Zrzuty.

Druga połowa lat 80. jest również okresem zapoczątkowania pracy z nowym wynalazkiem – komputerem. Ówczesne komputery były stosunkowo topornymi – z dzisiejszego punktu widzenia – urządzeniami, które zwracały jednak na siebie uwagę poprzez atrakcyjny aspekt programowania, za pomocą którego dawało się częściowo zaprojektować maszynę do pożądanego działania. Paweł Janicki wspomina, że „było to radykalnie nowe narzędzie pod względem intelektualnym, tzn. nieważne było to, czy ono potrafi malować obrazek czy wydawać dźwięki – ważne było natomiast to, że potrafiło posługiwać się prostą inteligencją”. Pierwszą falę komputerów domowych, jaka trafiła do Polski, stanowiły komputery 8-bitowe typu ZX Spectrum,

Commodore 64 oraz rodzina Atari. Jednak prawdziwe ożywienie w środowisku artystycznym wywołało pojawienie się komputera typu Amiga, który z racji wielu udogodnień technicznych i łatwości w integracji ze sprzętem telewizyjnym często wykorzystywany był w projektach, mających na celu poszerzenie możliwości telewizji, a także wideo. Pionierem w działaniach *stricte* komputerowych okazał się Wojciech Bruszewski, który w r. 1988 razem z Wolfem Kahlenem za pomocą Amigi, wykonał pierwszą w historii instalację komputerowo-radiową – *Radio Ruiny Sztuki*, usytuowaną w przestrzeni publicznej ówczesnego Berlina, a jednocześnie do swego istnienia wykorzystującą stary typ medium scentralizowanego – radio. Komputer Amiga, dzięki olbrzymim – jak na tamte czasy – możliwościom graficznym i dźwiękowym, używany był przez artystów pracujących nad tzw. wideo poszerzonym, zmodyfikowanym za pomocą elementów cyfrowych, a także przez twórców zainteresowanych animacją komputerową i wątkami audiowizualnymi, których ekspansja przypada na koniec lat 80. i lata 90.

Wraz z obaleniem komunizmu na arenę artystyczną wkroczyła nowa fala dobrze zapowiadających się artystów i tym samym zaczął rodzić się nowy okres sztuki wideo, którego uwaga koncentrowała się na indywidualnych postawach twórczych, jak i oryginalnych poszukiwaniach formalnych, nierzadko zahaczających o praktyki intermedialne. Rok 1989 stanowił istotny przełom w dotychczasowych działaniach artystycznych obszaru sztuki medialnej. Powszechnie nieosiągalna dotąd kamera *video* od 1985 r. stopniowo stawała się produktem ogólnodostępnym, co wpłynęło na rozwój i popularność sztuki z nią związanej. Polepszająca się sytuacja gospodarcza kraju i zintensyfikowany import produktów sprawił, iż na rynek polski zaczęły trafiać coraz to nowsze technologie dające nieznanie wcześniej możliwości manipulacji obrazem. Zanik cenzury pozwolił na swobodne wypowiedzianie się na tematy jeszcze niedawno zabronione, a społeczno-gospodarcze otwarcie się na Zachód przetransponowało na grunt polski zagadnienia związane z kulturą masową i konsumpcyjną. Niezainteresowane dotąd sztuką elektroniczną instytucje państwowe poznały ją i zaakceptowały. Atrakcyjność medium zrewolucjonizowała także wyższe szkolnictwo artystyczne, za sprawą czego po r. 1990 na PWSSP (Państwowych Wyższych Szkołach Sztuki i Projektowania) zaczęły w Polsce powstawać tzw. katedry lub pracownie sztuk wizualnych. Transformacyjne ruchy nie ominęły również systemu telewizyjnego, w ramach którego sformowały się nowe struktury – reklamy i wideoklipu (teledysku).

Zjawiska te w sposób pośredni wpłynęły na kształtowanie się obszaru zainteresowań nowego pokolenia twórców, które – odchodząc od tendencji analityczno-konceptualnych – skłaniało się ku problemom społecznym, krytycznym, wizualno-audialnym, a także zagadnieniom związanym ze sceną sztuki komputerowej. Rozrastający się nurt *video artu* zyskał również powstające wówczas przeglądy,



il. 12 Okładka katalogu IV Lubelskich Prezentacji Sztuki Video, Galeria Kont, 1994 Lublin. Fot. K. Wróbel





il. 13 Krzysztof Skarbek i Zbigniew Libera na otwarciu Festiwalu WRO '90, 1990. Fot. K. Wróbel



il. 14 Janek Koza, *Liryka Erotyczna*, 1993/94, 5:22. Fot. K. Wróbel



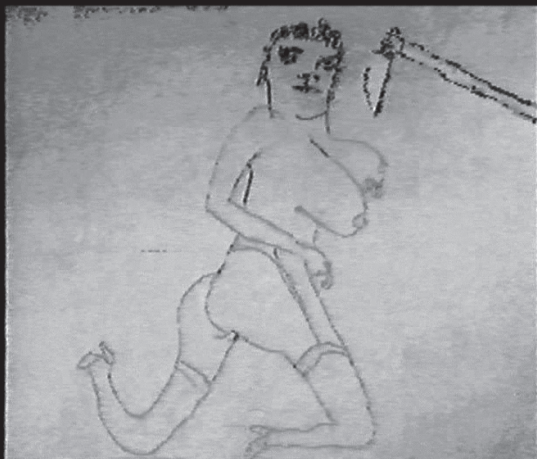
<sup>37</sup> Festiwal WRO w 1995 r. zmienił nazwę na Biennale Sztuki Mediów WRO. Patrz: WRO '93. *IV Międzynarodowy Festiwal Wizualnych Realizacji Okołomuzycznych*, red. O. Celejewska, P. Krajewski, Z. Kupisz, V. Kutlubasis-Krajewska, [katalog], Wrocław 1993, s. 5 oraz P. Krajewski, WRO '95. *Między niską a wysoką technologią*, „Exit” 1995, nr 4 (24), s. 1066.

<sup>38</sup> M. Jankowska, *op. cit.*, s. 105.

których rozwój zapoczątkowała pierwsza edycja Międzynarodowego Festiwalu Wizualnych Realizacji Okołomuzycznych<sup>37</sup>, mającego miejsce w grudniu 1989 r. we Wrocławiu.

Nowych cech nabrała sama forma zapisów, w których dużą rolę zaczął odgrywać szeroko rozumiany dźwięk. Początkowo obraz budowany był jeszcze na strukturze linearnej narracji, bardzo często wynikającej z obserwacji świata zewnętrznego, by następnie ewoluować w stronę struktury wielopoziomowej i stosunkowo złożonej. „Wideo spełniało rolę osobistego środka wyrazu, a prace omawiały skomplikowane stany psychofizyczne ich autorów, odkrywających lub poszukujących własnej tożsamości”<sup>38</sup>.

Sztuka wideo rozwijała się zatem wielotorowo – jako forma autonomiczna, element instalacji artystycznej, a także jako składnik większych przedsięwzięć audiowizualnych (np. wideokoncertów). W coraz większej liczbie prac obraz wideo poddawany był obróbce cyfrowej, co wyraźnie wpływało na charakter i estetykę zapisów. Zachłystnięcie się nowymi możliwościami często prowadziło do przeładowania dzieł efektami komputerowymi; „ale też taka była potrzeba, to był ten banan, ta pomarańcza, która po prostu była niedostępna, a którą nagle się dostaje i zjada w niewłaściwych ilościach – dużo większych, niż to mogłoby się wydawać” – wspomina Mirosław E. Koch. Lata te przyniosły całkowitą ekspansję techniki VHS, która z czasem zupełnie wyparła tradycyjne formaty zapisu 8 i 16 mm. Szczególną aktywnością wykazywali się Yach Paszkiewicz i Krzysz-



il. 15 Janek Koza, *Liryka Erotyczna*, 1993/94, 5:22, fot. Centrum Sztuki WRO



il. 16 Mirosław Emil Koch, *Raj 69*, 1989, 8:03, fot. Centrum Sztuki WRO

tof Skarbek, debiutujący wówczas Mirosław Emil Koch i Jan Brzuszek, Małgorzata Kazimierczak, a także artyści starszego pokolenia, tacy jak: Barbara Konopka<sup>39</sup>, Piotr Bikont, Wojciech Zamiara, Grzegorz Zygier czy grupa Łódź Kaliska. Warto zwrócić uwagę również na wzrastającą rolę dźwięku, muzyki i technologii, które w sposób oryginalny zintegrowały się w tzw. koncertach audiowizualnych wykonywanych na żywo przy użyciu komputera i projektora (pionierami działań w zakresie muzyki digitalnej byli Wojciech Maria Wójcik oraz Maciej Walczak)<sup>40</sup>.

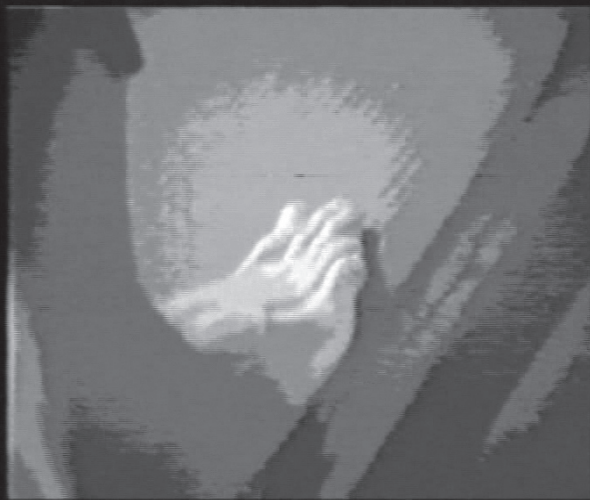
Omówione praktyki artystyczne mają oczywiście swoją kontynuację w następnych procesach przemian istniejących na gruncie sztuki wideo. W dalszym ciągu bowiem aktywnie działają artyści zarówno starszego pokolenia lat 80., jak i fala nowych postaw debiutująca w roku '89 i '90. Kolejne lata przynoszą pierwsze zmiany instytucjonalne, a przez to stopniowe formowanie się nowych ośrodków sztuki wideo.

Na uczelni krakowskiej stosunkowo wcześniej podjęto działania artystyczne z użyciem wideo, które początkowo odbywały się na Katedrze Sztuk Wizualnych Wydziału Form Przemysłowych na PWSSP i w wyraźny sposób łączyły się z aktywnością pedagogiczną pracującego tam od 1982 r. artysty Artura Tajбера. Charakterystyczna postawa twórcza jaką prezentował, stosunkowo mocno wpływała na zagadnienia podejmowane również przez jego studentów – takich jak Jan Brzuszek czy Rafał Bogusławski (obydwaj do-



<sup>39</sup> Por.: J. Truszkowski, *Artyści radykalni*, Bielsko Biała 2004, s. 106–110.

<sup>40</sup> P. Krajewski, *Klocki do dziejów sztuki medialnej w Polsce*, [w:] *Polska sztuka wideo*, red. H. Kuśmirek, R. Bromboszcz, S. Sobczak, T. Wendland, Poznań 2006, s. 20.



il. 17 Mirosław Emil Koch, *Raj 69*, 1989, 8:03. Fot. Centrum Sztuki WRO



il. 18 Piotr Krajewski z Józefem Robakowskim na otwarciu Festiwalu WRO '93, 1993. Fot. K. Wróbel



<sup>41</sup> WRO '89. *Festiwal Wizualnych Realizacji Okołomuzycznych*, [katalog], red. P. Krajewski, V. Kutlubasis-Krajewska, Wrocław 1989, s. 13–14.

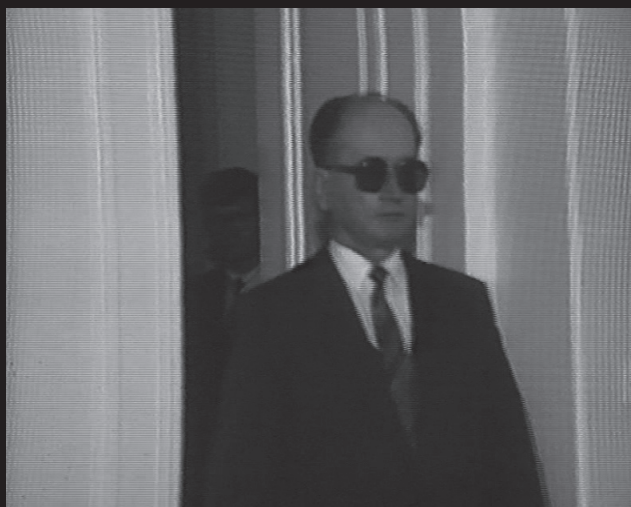
<sup>42</sup> A. Tajber, *Intermedia w Krakowie. Tekst ideologiczny* – na oficjalnej stronie Katedry Intermediów w Krakowie: <http://imedia.asp.krakow.pl/wikka/wikka.php?wakka=IntermediaWKrakowie> (stan z 20.05.2010); patrz też: D. Higgins, *Statement on Intermedia*, Something Else Newsletter No1, Something Else Press, NYC 1966; P. Rypson, *Spojrzenie na poezję wizualną poprzez Dicka Higginsa*, „Zeszyty Artystyczne”, nr 9, red. M. Wasilewski, Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych, Poznań 1996, s. 10–17.

<sup>43</sup> Katedra Intermediów zrodziła się z integracji Pracowni Działań Multimedialnych Antoniego Porczaka i Międzywydziałowej Pracowni Intermediów. Patrz: A. Tajber, *Tekst ideologiczny* (stan z 22.04.2010).

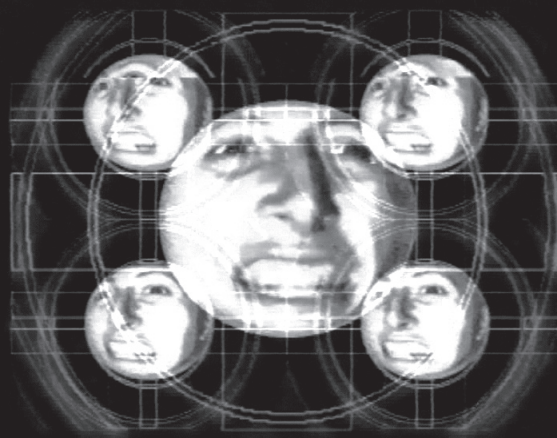
cenieni na WRO '89)<sup>41</sup>. Tajber, przede wszystkim performer, bardzo wcześniej zainteresował się procesem transmisji, a następnie samym zapisem wideo, „jako techniczną opcją, która ma swoje określone zastosowanie i możliwości formalne i komunikacyjne”. Dla Tajbera, a w konsekwencji i dla jego studentów, bardzo ważną stała się definicja terminu *intermedia* według Dicka Higginsa; twierdził on, że sztuka intermedialna stanowi propozycję dzieła w oryginalny i niepowtarzalny sposób łączącego w sobie różnorodne środki artystyczne, tworzącego autonomiczną i niezależną formę (rozumianą jako proces mediacji pomiędzy wykorzystanymi w realizacji mediami), mającego charakter komunikatu „podniesionego do rangi sztuki”<sup>42</sup>. W latach 90. uformowała się Pracownia Działań Multimedialnych należąca do Wydziału Rzeźby na krakowskiej uczelni; następnie – na drodze przemian – powstała Międzywydziałowa Pracownia Intermediów, by ostatecznie w 2007 przeistoczyć się w autonomiczną Katedrę Intermediów<sup>43</sup>.

Wrocławski ośrodek od samego początku prezentował formalistyczno-konceptualne tendencje z upodobaniem do efemerycznych aktywności twórczych. W 1971 r. za sprawą Leszka Kaćmy na wrocławskiej PWSSP powołana została Katedra Wiedzy Wizualnej, której program oparto na jego autorskich założeniach. „Ich głównymi elementami były: analiza zagadnień wizualnych, poznawanie prawidłowości organizacyjnych układu wzrokowego, aktywności wizualnej i estetyki oraz relacji między nimi. Zajęcia prowadzone w Katedrze





il. 19 Piotr Bikont, *Double Stumble* (Podwójne potknięcie), 1990, 21:01. Fot. Centrum Sztuki WRO



il. 20 Jacek Szleszyński, *Sygnal*, 1994, 3:44. Fot. Centrum Sztuki WRO

miały także na celu rozwijanie inwencji w zakresie poszukiwania nowych metod, środków i technik przekazu wizualnego<sup>44</sup>. Formalistyczne zainteresowania, jakie dominowały w pracowni, doprowadziły do podejmowania przez studentów interesujących eksperymentów formalnych, czego wyrazem stało się stosowanie określonych efektów wizualnych czy sposobu filmowania (Koch, Skarbek). Na początku lat 90. podjęto próby tworzenia animacji komputerowej, której istotnym przedstawicielem był Janek Koza. Z wrocławską uczelnią związani są również reprezentanci młodszego pokolenia – Jacek Szleszyński i Adam Abel. Niebezpośrednio z ośrodkiem akademickim, ale z Wrocławiem kojarzyć można także postać Arkadiusza Bagińskiego<sup>45</sup>, którego twórczość zalicza się też do animacji wideo – z tym, że późniejszego okresu.

Wraz z początkiem lat 90. na poznańskiej PWSSP powstała pierwsza w Polsce Pracownia Instalacji i Video, która od początku swojego istnienia prowadzona była przez Antoniego Mikołajczyka, a następnie współtworzona przez Leszka Niedochodowicza oraz Marka Wasilewskiego<sup>46</sup>. Pracownia ta koncentrowała się przede wszystkim „na instalacyjnych możliwościach medium, transmisji i działania typu *close circuit* z kamerami i monitorami, zagadnieniu odwzorowania i fałszowania rzeczywistości w tym medium” – podkreśla Wasilewski. Stanowiła ona też – według niego – pierwszą ukierunkowaną na sztukę mediów placówkę, która zaistniała w ramach struktury uczelnianej i nastawiona była wyłącznie na wideo. W tekście wprowadza-



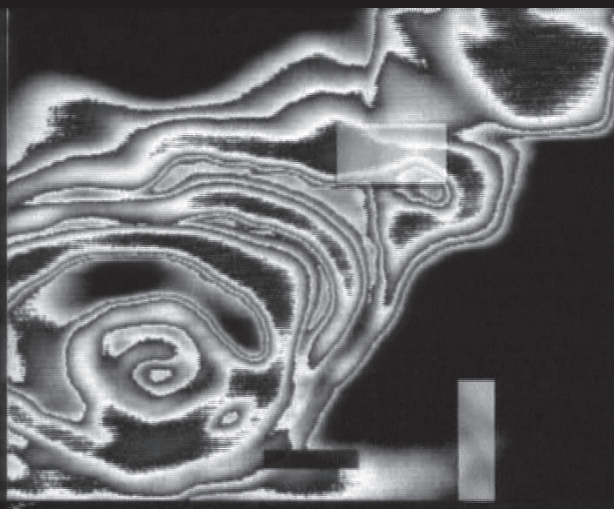
<sup>44</sup> D. Miłkowska, Leszek Kaćma, „Format” 2006, nr 50 (2–3), Wrocław, s. 9.

<sup>45</sup> P. Krajewski, V. Kutlubasis, *Monitor Polski*, „Exit” 1994, nr 4(20), s. 866.

<sup>46</sup> *Lśnienie*, [katalog], red. S. Sobczak, P. Komarnicki, Galeria ON, Poznań 1995, [s. 2].



il. 21 Jerzy Truskowski, *Pożegnanie Europy*, 1987, 12:43. Fot. Centrum Sztuki WRO



il. 22 Wojciech M. Wójcik, *Miłość, Nienawiść, Rozpacz*, 1993, 3:43. Fot. Centrum Sztuki WRO



<sup>47</sup> *Ibidem*, op. cit., [s. 1]

<sup>48</sup> J. Truskowski, op. cit., s. 74, strona autorska Wojciecha Bruszewskiego (stan z 03.05.2010) oraz [http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/os\\_bruszewski\\_wojciech](http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/os_bruszewski_wojciech) (stan z 03.05.2010).

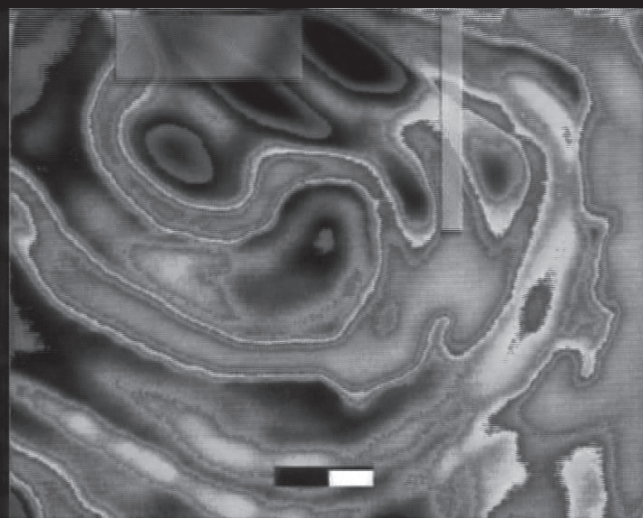
<sup>49</sup> R. W. Kluszczyński, *Fragmenty...*, s. 101.

<sup>50</sup> Ł. Gorczyca, M. Kaczyński, *170 Polityków Sztuki*, „Tygodnik Raster” 2001, s. 33. Obecnie katedra dzieli się na trzy pracownie, którymi kierują Grzegorz Kłaman (I Pracownia Intermedialna), Witosław Czerwonka (II Pracownia Intermedialna) i Wojciech Zamiara (Pracownia Podstaw Intermediów i Fotografii Cyfrowej). Patrz: <http://www.asp.gda.pl/pmm/wordpress> (stan z 03.05.2010).

jącym do zorganizowanej w poznańskiej galerii ON w 1995 r. wystawy „Lśnienie” Antoni Mikołajczyk wyraźnie zaznaczył dominujący w pracowni profil poszukiwań formalnych, o którym pisał: „Stawiamy sobie pytania, na ile problem ruchu, czasu i przestrzeni polega na sztuce stałej weryfikacji medialnej. Szukamy odpowiedzi na pytania, na ile obraz rzeczywistości zarejestrowanej lub przetworzonej przez elektroniczne środki przekazu, zmieniając swoją funkcję, nabiera cech nowej, medialnej rzeczywistości, która egzystuje już własnym życiem. Niezmiennie więc interesujące dla procesu twórczego jest miejsce styku pomiędzy penetrowaną rzeczywistością a jej transmisją w obszar naszej świadomości”<sup>47</sup>.

Oprócz Antoniego Mikołajczyka na poznańskiej PWSSP wykładali również Izabella Gustowska oraz Wojciech Bruszewski, który w 1989 r. założył nowatorską Pracownię Grafiki i Projektowania Komputerowego<sup>48</sup>. Otwarty charakter uczelni poznańskiej oraz możliwość różnorodnego rozwoju artystycznego w nowym duchu zaowocowały licznym gronem absolwentów, którzy na stałe związali się ze sztuką obrazu ruchomego. Szczególnie istotnymi twórcami młodej generacji wideo wywodzącymi się z ośrodka poznańskiego są: Marek Wasilewski, nieżyjący już Jacek Felcyn, Leszek Niedochodowicz<sup>49</sup>, Tomasz Wendland, Grzegorz Grzesik i kreujący przede wszystkim instalacje Sławomir Sobczak.

Gdański ośrodek akademicki nierozłącznie związany jest z założoną na tamtejszej PWSSP w 1992 r. przez Witosława Czer-



il. 23 Wojciech M. Wójcik, *Miłość, Nienawiść, Rozpacz*, 1993, 3:43. Fot. Centrum Sztuki WRO



il. 24 Piotr Wyrzykowski, *Runner*, 1993, 5:58. Fot. Centrum Sztuki WRO

wonkę intermedialną pracownią PI, z którą związany był również Wojciech Zamiara<sup>50</sup>. O charakterze pracowni decydowały postawy twórcze wykładających tam artystów, a szczególną rolę odgrywała sfera *performance'u*, eksperymentu i intermedialności. Czołowymi wychowankami gdańskiej szkoły Witosława Czerwonki są Piotr Wyrzykowski<sup>51</sup> i Jacek Niegoda, a także grupy: Piniszczy (Anna Kuczyńska, Katarzyna Radkowska)<sup>52</sup> oraz CUKT (Centralny Urząd Kultury Technicznej), w którego skład wchodził: Piotr Wyrzykowski, Jacek Niegoda, Artur Kozdrowski, Rafał Grabowski, Robert Mikołaj Jurkowski, Paweł Mazur, Anna Nizio, Adam Popek i Rafał Ewertowski<sup>53</sup>.

Do kształcenia akademickiego w Warszawie fala sztuki wideo dotarła później niż do powyżej omówionych ośrodków, przede wszystkim dzięki pracowni Grzegorza Kowalskiego<sup>54</sup> na tamtejszej Akademii Sztuk Pięknych. „U Kowalskiego czuć było przyzwolenie na eksperyment i na ryzyko” – wspomina Katarzyna Kozyra – a to w zdecydowany sposób wpłynęło na formujące się drogi poszukiwań młodych artystów. Kamera jako medium stanowiła przede wszystkim narzędzie umożliwiające rzetelny sposób rejestracji, dlatego też zapisy przybierały charakter przezroczystych, pozbawionych manipulacji obrazowej filmów wideo. Artystami związanymi z Kowalnią byli w tym czasie przede wszystkim Katarzyna Kozyra, Artur Żmijewski oraz Paweł Althamer<sup>55</sup>, których działania zaliczane są do nurtu krytycznego sztuki polskiej. Najważniejszą jednak z punk-



<sup>51</sup> P. Krajewski, *op. cit.*, s. 1068–1069.

<sup>52</sup> *II Lubelskie Prezentacje Sztuki Wideo. 04.–06.10.1994*, [katalog], red. W. Bobrowicz, Z. Sobczuk, Lublin 1994. [s. 12].

<sup>53</sup> K. Sienkiewicz, *culture.pl*, 2007. ([http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/os\\_wyrzykowski\\_piotr%20stan%20z%2004.05.2010](http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/os_wyrzykowski_piotr%20stan%20z%2004.05.2010), stan z 04.05.2010), R. W. Kluszczyński, *Fragmety...*, s. 131 oraz oficjalna strona formacji CUKT: <http://cukt.art.pl/> (04.05.2010).

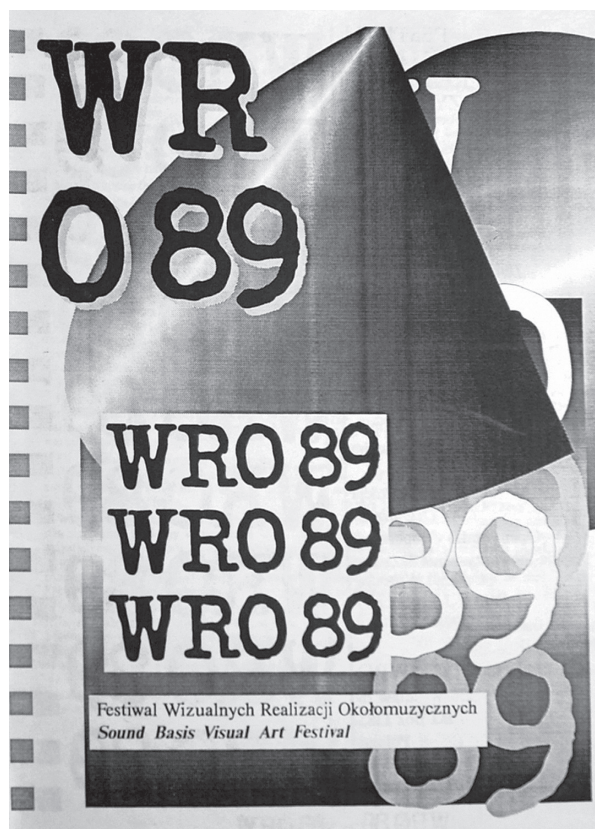
<sup>54</sup> G. Kowalski, *Moja historia sztuki. Suplement*, [w:] *Drżące ciała*, red. A. Żmijewski, Bytom–Kraków, 2006, s. 146–152, s. 146–152.

<sup>55</sup> Patrz M. Jankowska, *Sztuka pomiędzy obrazem a przestrzenią. Uwagi na temat instalacji wideo w Polsce*, [w:] *Polska sztuka wideo*, s. 32.





il. 25 Okładka katalogu Festiwalu WRO '89, 1989.  
Fot. K. Wróbel



il. 26 Pierwsza strona katalogu Festiwalu WRO '89, 1989.  
Fot. K. Wróbel

tu widzenia historii wideo jest postawa Katarzyny Kozyry, która w 1993 r. wykonała kontrowersyjny zapis mający towarzyszyć jej pracy dyplomowej *Piramida zwierząt*<sup>56</sup>; jest on nie poddany efektom montażu i manipulacji, obiektywnym dokumentem na temat całościowego procesu uśmiercania konia. Ostatecznie jednak praca ta nie została zaprezentowana podczas pokazu dyplomowego, w czasie którego wideo zastąpiono tekstem. Istotny natomiast jest fakt, że w odczuciu teoretyków stanowiła ona przełom w postrzeganiu medium wideo w aspekcie narzędzia wyrazu artystycznego, a także jego wartości w kontekście instytucjonalnym. I – jak trafnie ocenia Piotr Krajewski – „abstrahując od tego, czy to był skandal, w dobrym czy w złym sensie [...], wszyscy zobaczyli wtedy, że istnieje coś takiego jak wideo i artyści, którzy go tak paskudnie albo tak ciekawie używają”.

W omawianym okresie artyści w większym stopniu skupili się na obrazowej wierności filmowanej rzeczywistości, będącej ich głównym motywem twórczym. Stopniowo również następowało rozgraniczenie tendencji w sztuce związanej z ruchomym obrazem – rozgraniczenie, w konsekwencji którego sztuka wideo, komputerowa i instalacji kierowała się będzie autonomicznymi ścieżkami.

Kamera wideo, dzięki stosunkowo dużej łatwości użycia, a także wiernemu odzwierciedleniu rejestrowanej rzeczywistości, stała się narzędziem wykorzystywanym przez dużą liczbę artystów. Zapisy stanowiły zazwyczaj formę krótkich form filmowych, pozbawionych widocznych efektów montażowych, a zatem przejmujących niejako rolę dokumentu. Popularność standardu VHS według Stefana Szczypki stanowiła pewne zagrożenie dla poziomu sztuki ruchomego obrazu, gdyż „względna łatwość posługiwania się powszechnie dostępnymi środkami elektronicznymi sprawia, że do branży wchodzi neofici, nie znający podstawowych kanonów estetycznych, nie zorientowani w historii sztuki”<sup>57</sup>, co sprawiło, że wartość prezentowanych prac w znacznym stopniu się obniżyła, a sztuka wideo powoli zaczęła podlegać procesowi banalizacji i tym samym tracić na wyznaczonym przez siebie poziomie. Pojawiły się jednak również nowe tendencje, które poniekąd czerpały z wcześniejszych dokonań i tradycji sztuki wideo, co zaowocowało ciekawymi rozwiązaniami formalnymi, a także ideowymi w rodzących się postawach.

W tekście na temat WRO, zatytułowanym *Monitor Polski*, w 1994 r., Piotr Krajewski zwrócił szczególną uwagę na „bardzo ciekawe środowisko wrocławskie, jeśli chodzi o animację komputerową”<sup>58</sup>, wymieniając nazwiska takich artystów, jak: Wojciech Maria Wójcik, Wojciech Majewski, Arkadiusz Bagiński i Jacek Szleszyński. Twórcy ci od samego początku działalności zorientowani byli na eksploatację technologicznych możliwości medium, w sposób szczególnie uwzględniając narzędzie, jakim był komputer. Inny typ twórczości prezentowała Alicja Żebrowska i niekojarzona ze sztuką wideo Marta Deskur.

Popularność i łatwość generowania sztuki elektronicznej wpłynęła na aspekt wystawienniczy, co spowodowało jeszcze większy



<sup>56</sup> *Drżące ciała*, s. 142, 161 oraz 170.

<sup>57</sup> T. Sobolewski, *Komputer i wizjonerzy. Rozmowa ze Stefanem Szczypką. Grafikiem, jurorem WRO '90, „Kino” 1992, nr 7, s. 20.*

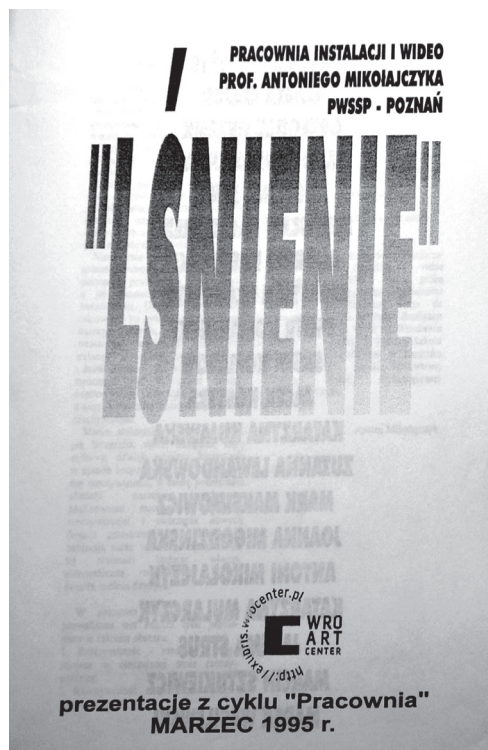
<sup>58</sup> P. Krajewski, V. Kutlubasis-Krajewska, *Monitor...*, s. 866.



il. 27 Wystawa *Driving Media*. Nam June Paik, WRO ART CENTER, 2009. Fot. A. Krysiak

il. 28 3. Pierwsza strona katalogu do wystawy *Lśnienie* w Galerii ON, 1995. Fot. K. Wróbel

il. 29 1. Ulotka informacyjna do przeglądu *Monitor Polski*, 1996. Fot. K. Wróbel



wzrost zainteresowania obrazem filmowym, a w kontekście tego – również poszukiwanie nowych poetyk. Rejestracje w większości zaczęły być obrazami przezroczystymi, w różnorodny sposób kreowanymi przez młodych artystów, co w dużej mierze odbiło się na ich wartości. Projekcje te stosunkowo szybko znalazły swoje miejsce w licznych przestrzeniach instytucji kulturalnych, stając się szybkim, wygodnym i łatwym sposobem prezentacji działań artystycznych. Oczywiście tendencja ta w sporym stopniu związana jest ze zmianami, które zaszły w sferze społeczno-kulturowej, przywykłej niejako do pogłębiającej się cyfryzacji rzeczywistości.

W takim rozumieniu wideo stanowi swoisty łącznik pomiędzy zjawiskami mającymi miejsce w latach 70. XX w. a praktykami współczesnymi, takimi jak *net art* czy sztuka osadzona w przestrzeniach wirtualnych. W całościowym postrzeganiu jest to więc temat rozległy, bogaty w wydarzenia i konotacje mające duży wpływ na formowanie się postaw i tendencji ważnych dla późniejszych zjawisk artystycznych.

#### Kamila Wróbel

Absolwentka historii sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się na nowoczesnych praktykach komunikacji wizualnej i obszarze sztuki nowych technologii. Współpracuje z Łódzką Galerią NT oraz Centrum Sztuki WRO.



## Summary

### **KAMILA WRÓBEL / The video is not so black – or sketches on history of video art in Poland**

To move skillfully in the area of video art its history should be learnt first. This history, rich with contexts and co-dependencies, reveals a wide range of non-standard activities and artistic attitudes which have marked routes of development of media arts. That is why in this article Polish video art was analysed on the historic background of shaping the stream, regarding film storage media – from optical to magnetic tape.

The article begins with the state of research and general classification of activities that use magnetic tape, it also includes an unbridged presentation of the artistic stage of 1970s and 1980s as well as attempts to describe changes that took place on the field of a motion picture after 1989 and their consequences. The article comprises also considerations about changes in the years 1991–1992, with the focus on newly created academic centres, new tendencies of 1993–1994, as well as computer animation slowly entering the stage, which animation was related to video art through preserving a computer image with the help of a VHS camera.

In the article we get an outline of a historic review of attitudes and changes that have taken place in Polish video art, an outline which puts a light on an original character of works of art and also Polish artists' approach to questions connected with new technologies and a motion picture.