

Tomasz ZAŁUSKI

Uniwersytet Łódzki

NAJBARDZIEJ EFEMERYCZNA ZE SZTUK. WCZESNE REALIZACJE Z UŻYCIEM WIDEO W LUBELSKICH GALERIACH LABIRYNT I BWA W LATACH 1976–1984

WSTĘP

Wideo w poszerzonym polu kultury artystycznej

Dotychczasowe opracowania poświęcone narodzinom i rozwojowi sztuki wideo w Polsce skupiały się zasadniczo na rekonstrukcji, analizie i interpretacji koncepcji artystycznych wiodących twórców oraz poetyki ich prac. Ta perspektywa badawcza pozwalała na charakterystykę dokonań danego artysty lub grupy, a także ogólnego profilu wczesnych praktyk z użyciem wideo.¹ Nie uwzględniała jednak w należyтым stopniu szerszego kontekstu kultury artystycznej – konfiguracji materialnych, instytucjonalnych i społecznych uwarunkowań produkcji, dystrybucji oraz recepcji tych praktyk. Prowadziło to do powstania zawężonego, wyabstrahowanego obrazu początków sztuki wideo w Polsce, nieoddającego dynamiki życia artystycznego i jego realiów.

Aby poszerzyć zakres analizy i nadać jej bardziej historyczny charakter, trzeba na powrót osadzić jej przedmiot w lokalnych i translokalnych uwarunkowaniach: uwzględnić materialno-techniczne sposoby tworzenia i prezentowania prac

wideo, różne postaci, jakie one przyjmowały, topografię miejsc ich produkcji i dystrybucji, kanały ich cyrkulacji, transnarodową sieć kontaktów, współpracy oraz wymiany artystycznej związanej z wideo, czy wreszcie usytuowanie Polski jako jednego z krajów socjalistycznej Europy Środkowo-Wschodniej na mapie centrów i peryferii – zarówno ekonomicznych, jak i artystycznych.²

Dopiero tak poszerzone ujęcie, wzbogacając i przekształcając wiedzę o wczesnym wideo w Polsce, pozwala też dostrzec i docenić rolę, jaką w rozwoju tego nurtu praktyk na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych odgrywały takie galerie, jak Labirynt i BWA w Lublinie. Obie instytucje, połączone osobą i autorskim programem Andrzeja Mroczka (dalej w tekście precyzując tę złożoną kwestię) należały wówczas do czołowych miejsc, w których pokazywano realizacje z użyciem wideo. Choć pierwsze takie prace zaistniały w Polsce na początku 1973 roku w ramach *Akcji Warsztat* przeprowadzonej przez członków Warsztatu Formy Filmowej (WFF) w Muzeum Sztuki w Łodzi, to dynamiczny rozwój nurtu, który reprezentowały, przypada na lata 1975–1976. Pod koniec 1976 roku do nielicznych ośrodków, w których powstawały i/lub były pokazywane prace wideo polskich oraz

zagranicznych twórców dołączył lubelski Labirynt. W kolejnych latach galeria wielokrotnie prezentowała konceptualno-performatywną twórczość wideo, charakterystyczną dla lat siedemdziesiątych. Pokazy te kontynuowała na początku lat osiemdziesiątych kolejna instytucja kierowana przez Andrzeja Mroczyka, czyli lubelskie BWA, głównie w ramach inicjatyw podsumowujących poprzednią dekadę. Wydarzeniem zamykającym tam ‘długie lata siedemdziesiąte’ była wystawa *Nurt intelektualny w sztuce polskiej po II wojnie światowej*, zorganizowana w grudniu 1984 roku.

W Polsce pole praktyk artystycznych, w które wideo wkroczyło w pierwszej połowie lat siedemdziesiątych było już ukształtowane i zdominowane przez konceptualne działania z użyciem fotografii i filmu. Fakt ten miał wielorakie konsekwencje. Wideo przejęło wiele idei, tendencji i nawyków twórczych, które wypracowano na gruncie tamtych praktyk. Dzięki temu stało się kolejnym „mechanicznym sposobem zapisu i transmisji,”³ za pomocą którego podejmowano analogiczne eksperymenty artystyczno-badawcze, jak w sferze fotografii i filmu.⁴ Eksperymenty te dotyczyły między innymi zagadnień rejestracji i transmisji, relacji między medium, rzeczywistością i ludzką percepcją, między autonomią technologii a biologią ludzkiego ciała, czy wreszcie nowymi możliwościami jednostkowego samopoznania i upodmiotowienia, a władzą sprawowaną za pośrednictwem audiowizualnych środków masowego przekazu. Wideo stało się też narzędziem praktyk z zakresu sztuki kontekstualnej i socjologicznej, a pod koniec dekady było wykorzystywane w działaniach, które skupiały się na dynamice samoorganizacyjnej, relacjach i interakcjach grupowych.⁵ Pozaartystycznym czynnikiem współdecydującym o jego relatywnie późnym wkroczeniu w pole konceptualnych praktyk medialnych w Polsce były problemy z drogim i trudno dostępnym sprzętem.⁶ Można domniemywać, że gdyby artyści i artystki mogli je wykorzystywać wcześniej i szerzej, wiele prac, które powstały przy użyciu fotografii lub filmu, zostałyby raczej zrealizowanych za pomocą wideo jako medium lepiej odpowiadającym charakterowi danych koncepcji twórczych. Trzeba również pamiętać o swoiście transmedialnej

wspólnocie i wymianach między wideo, filmem oraz fotografią na polu samych działań artystycznych, ich dokumentacji i dystrybucji. Działania z użyciem kamer i monitorów telewizyjnych były często – przy braku możliwości zapisu na taśmie wideo, a także chęci ukazania obecności sprzętu i performerów lub performerek w materialnej przestrzeni – dokumentowane przy użyciu fotografii. Sporadycznie zdarzało się też, że kamerą filmową nagrywano działanie artystyczne transmitowane przez telewizję; później, gdy sprzęt wideo zaczął być łatwiej dostępny, materiały filmowe przenoszono z kolei na taśmę wideo.⁷ Najbardziej rozpowszechnione było jednak wykorzystywanie fotografii jako narzędzia służącego dokumentacji i prezentacji prac wideo. Pełniła ona tę funkcję w wielu sytuacjach, nie tylko wtedy, gdy nie można było zapisać danej realizacji na taśmie. Artyści i artystki wykonywali zdjęcia kadrów wideo z ekranów monitorów także wtedy, gdy wiedzieli, że nagranie na taśmie będzie miało charakter nietrwały i w niedługim czasie zostanie skasowane przez kolejne zapisy na tym samym nośniku.⁸ Działania takie podejmowano nawet wówczas, gdy istniało ‘trwałe’ nagranie na taśmie, bowiem liczone się z możliwymi trudnościami w jego odtworzeniu. Nie każda instytucja – galeria, klub studencki, dom kultury itp. – w której organizowano wystawy i pokazy realizacji z użyciem wideo miała dostęp do niezbędnego sprzętu, a i sam ten sprzęt, nawet gdy był dostępny, pozostawiał wiele do życzenia: bywało, że taśmy nagrane na konkretnym magnetowidzie nie dawały się odtworzyć na innym egzemplarzu.⁹ Wszystko to powodowało, że artyści i artystki przygotowywali autorskie plansze wystawiennicze ze zdjęciami kadrów wideo, opisami, a także schematami ideowymi swoich prac. Fotodokumentacja miała oczywiście charakter fragmentaryczny i nie była w stanie oddać faktycznego doświadczenia oglądu danej realizacji z taśmy. Tym jednak, co sankcjonowało wykonywanie i prezentowanie tego rodzaju wideoplansz był konceptualizm wraz z ideą sztuki jako dokumentacji, informacji i komunikacji, a także tendencja do sprowadzania prac artystycznych do ich założeń koncepcyjnych, ‘testowanych’ i ‘weryfikowanych’ przez działanie oraz zapis audiowizualny. Do tego dochodziła

kwestia udogodnień dystrybucji: plansze mogły być przygotowywane w kilku egzemplarzach (np. w różnych wersjach językowych), wysyłane pocztą i prezentowane jednocześnie w różnych miejscach, mogły być powielane za pomocą innych technik reprodukcyjnych, a także publikowane w czasopiśmie, katalogach i książkach.

Podejmując zadanie analizy wideo w poszerzonym polu kultury artystycznej, należy więc także wprowadzić rozszerzone pojęcie ‘realizacji z użyciem wideo.’ Kategoria ta będzie obejmowała nie tylko działania, które zwykle uznaje się za ‘właściwą’ sztukę wideo, czyli głównie wideotaśmy, wideoinstalacje i wideoperformance, ale też wszelkie konceptualno-dokumentacyjne formy istnienia, dystrybucji i prezentacji prac wideo: opisy i schematy ideowe – będące w niektórych wypadkach jedyną formą materializacji danej pracy – plansze wystawiennicze z fotodokumentacją, foldery lub katalogi wystaw itp. Zakwestionowaniu ulega tu zresztą nie tylko opozycja ‘dzieła’ i ‘dokumentacji,’ ale też działania ‘artystycznego’ i ‘instytucjonalno-upowszechniającego,’ ponieważ wiele instytucjonalnych prezentacji wideo miało znamiona samoorganizacji artystycznej i było traktowane przez artystów jako integralna część ich własnej praktyki twórczej.

W tekście analizuję historię szeregu wystaw i pokazów wideo, jakie miały miejsce w Galerii Labirynt i BWA w Lublinie w latach 1976–1984. W swoim podejściu łączę pogłębione badania archiwalne z historią wystaw, elementami studiów nad infrastrukturą i uwarunkowaniami produkcji artystycznej oraz rekonstrukcją recepcji krytycznej. Wykonując swoistą pracę u podstaw, staram się odpowiedzieć na pytanie o to, kto faktycznie brał udział w omawianych imprezach artystycznych, opisać pokazywane prace i zastanowić się nad tym, jakie konteksty interpretacyjne były lub mogły być obecne przy ich recepcji. Uwzględniłam przy tym translokalne i transnarodowe sieci kontaktów obu instytucji, składkowy charakter ich programu współtworzonego przez wielu artystów i komisarzy, a także biorę pod uwagę całokształt poszerzonego pola kultury artystycznej, czyli zmienne uwarunkowania produkcji, dystrybucji i prezentacji prac

z użyciem wideo. Nie jest to łatwe zadanie. Badania źródłowe utrudnia brak, fragmentaryczność lub niedostępność archiwaliów, szczególnie dokumentów fotograficznych. Okazuje się, że ‘najbardziej efemeryczną ze sztuk’ był nie tyle performance – dość skrupulatnie dokumentowany zarówno w Galerii Labirynt, jak i BWA – lecz właśnie wideo. Wykorzystując więc dokumenty z działalności obu miejsc, zgromadzone w archiwum obecnej Galerii Labirynt w Lublinie,¹⁰ uzupełniam je archiwaliami i informacjami przekazanymi mi przez polskich oraz zagranicznych twórców wideo, którzy brali udział w interesujących mnie wydarzeniach.¹¹ Nie zmienia to faktu, że powstała na ich bazie narracja ma charakter fragmentaryczny, nie jest wolna od luk, przypuszczeń i spekulatywnych rekonstrukcji. Może być jednak przyczynkiem do intensyfikacji badań i stworzenia szerszej, porównawczej historii kultury artystycznej wczesnego wideo w Polsce i precyzyjnego określenia roli, jaką odegrały w niej galerie prowadzone przez Mroczka.

Początki Labiryntu i kwestia autorskiego programu galerii

Galeria Labirynt rozpoczęła działalność w 1969 roku pod egidą Miejskiego Domu Kultury w Lublinie (w 1976 roku przemianowanego na Lubelski Dom Kultury).¹² Jej siedzibą stał się lokal dawnej winiarni, znajdujący się w kamienicy przy ulicy Rynek 8. Miał on trzy kondygnacje – parter i dwa piętra podziemi. Inicjatorem i pierwszym kierownikiem galerii był Adam Styka, jeden z artystów, którzy w 1966 roku utworzyli Grupę Lubelską. Na inauguracyjnej wystawie, otwartej 3 czerwca 1969 roku, pokazano właśnie twórczość tej grupy.¹³ Ireneusz Jan Kamiński, lubelski historyk i krytyk sztuki, który pracował w dwutygodniku społeczno-kulturalnym *Kamena*, recenzując tam wydarzenia z lokalnego oraz ogólnopolskiego życia artystycznego, tak opisywał ambitny program nowej placówki:

Plany są rozległe i zachęcające, przewidują wymienne wystawy z innymi galeriami

krajowymi i zagranicznymi, cykliczne spotkania z plastykami i krytykami, utworzenie biblioteki z zestawem reprezentacyjnych tytułów czasopism poświęconych sztuce, polskich i obcych, oraz organizację plenerów w lubelskich zakładach pracy (...).¹⁴

Podkreślał też, że członkowie Grupy Lubelskiej opowiadają się za „sztuką otwartą, czułą na szybkie przemiany cywilizacyjno-kulturowe współczesnego świata,”¹⁵ co miało sugerować, że właśnie tego rodzaju twórczość będzie prezentowana w prowadzonej przez nich galerii.

W pierwszych latach istnienia Labirynt borykał się z poważnymi problemami technicznymi, organizacyjnymi i personalnymi. Między 1969 i 1974 rokiem galerię kilkakrotnie otwierano – i po krótkim czasie zamykano. Te nieudane ‘rozruchy’ nie zmieniały faktu, że z jej powstaniem dalej wiązano ogromne nadzieje. W styczniu 1970 roku Kamiński uznał otwarcie Labiryntu, „gospodarzonego przez Grupę Lubelską,” za „najważniejsze, budzące najlepsze nadzieje wydarzenie” poprzedniego roku. Jednocześnie dodawał:

To nic, że brak aparatury wentylacyjnej zmusił organizatorów dobrej sprawy do rychłego zawarcia piwnicznych pokoi. Za trzy, cztery miesiące aparatura ta – trudna do zdobycia – przyjedzie z radomskiej fabryki „Termowent” (...). Labirynt pozbawiony (skądinąd pożytecznych) powinności na rzecz popularyzacji sztuki, ma szansę stać się forum prezentacji tego, co w sztuce dzisiejszej wiodące i autentyczne.¹⁶

Po remoncie galeria wznowiła działalność i funkcjonowała, organizując sporadycznie wystawy, do 1971 roku, kierowana przez innego członka Grupy Lubelskiej, Andrzeja Kołodziejka.

Zacytowane wyżej uwagi Kamińskiego pojawiły się w felietonie, w którym autor ostro krytykował Związek Polskich Artystów Plastyków, a ściślej zasadę, zgodnie z którą każdy członek tej organizacji miał prawo do zaprezentowania swoich prac – niezależnie od ich jakości – w galeriach

sieci Biur Wystaw Artystycznych. Prowadziło to do tworzenia „niewypałów wystawienniczych, ekspozycji zbytecznych, dezorientujących mniej wyrobioną publiczność.”¹⁷ To właśnie w kontekście owej krytyki należy rozpatrywać jednoczesną pochwałę Labiryntu i stwierdzenie, że galeria ta, pozbawiona powinności popularyzacji sztuki – czyli obowiązku prezentacji zgłaszanych prac członków związku – może stać się forum prezentacji wartościowej sztuki aktualnej. Inicjatorzy powstania Labiryntu, choć sami byli członkami ZPAP (co więcej, członkami prominentnymi: w 1969 roku Styka był sekretarzem Zarządu Okręgu Lubelskiego ZPAP,¹⁸ a w 1972 roku Kołodziejek został jego prezesem¹⁹) dążyli do stworzenia odrębnego miejsca, które charakteryzowałoby się selektywnym podejściem do sztuki i – jak nieco później zaczęto określać ten typ działalności – ‘autorskim’ programem.

W maju 1972 roku, po kolejnej przerwie remontowej, Labirynt wznowił działalność, prezentując wystawę malarstwa i rysunku Jana Tarasina.²⁰ Doceniając to nowe otwarcie, Kamiński przypominał jednak, że w pierwotnej koncepcji galeria miała być czymś więcej niż salonem wystawienniczym: „w chwili wstępnego myślenia o programie »Labiryntu«, cztery czy pięć lat temu, kiedy sprawę popychał do przodu Adam Styka, widzieliśmy w galerii przede wszystkim miejsce spotkań artystów, naukowców, inżynierów i pisarzy, a zatem miejsce polaryzacji postaw, ujawniania problemów określających stan świadomości społecznej, słowem teren aktywności intelektualnej.”²¹ Opis ten wskazuje, że dyskusja nad programem galerii, prowadzona – przez członków Grupy Lubelskiej, a także, jak sugeruje artykuł, samego Kamińskiego – już około 1967–1968 roku,²² była pokłosiem I Sympozjum Artystów i Naukowców *Sztuka w zmieniającym się świecie*, zorganizowanego przy Zakładach Azotowych w Puławach w 1966 roku.²³ I choć w 1972 roku Kamiński był już przekonany o dezaktualizacji hasła „sztuka razem z nauką i techniką,” a w efekcie wyczerpaniu się idei współpracy artystów z naukowcami i inżynierami,²⁴ to wydaje się, że nadal wspierał koncepcję funkcjonowania Labiryntu jako miejsca spotkań, ‘aktywności intelektualnej,’ ‘polaryzacji postaw’ i analizy rzeczywistości społecznej.

Na przełomie 1972 i 1973 roku nastąpił jeszcze jeden krótkotrwały ‘rozruch’ galerii. Nowy kierownik Andrzej Koziara rozpoczął swoją pracę w galerii mocnym akcentem – wystawą Andrzeja Wróblewskiego, jednak po niecałym roku ustąpił ze stanowiska i wyjechał z Lublina.²⁵ Działalność miejsca zawieszono wówczas z uwagi na konieczność zabezpieczenia pomieszczeń najniższej położonej kondygnacji galerii przed przeciekaniem wody.²⁶ Na początku 1974 roku Kamiński opisywał ten stan rzeczy, krytykując instytucję, której podlegał Labirynt:

Dziś staromiejską galerię »Labirynt«, uruchomioną w bólach okropnych i z pomocą wielu wydatkowanych tysięcy, zamyka się z powodu kolejnego remontu, poprzedzonego upadkiem tej placówki. Mówienie o »upadku« jest zresztą bezpodstawne, albowiem »Labirynt« nigdy nie stał mocno i pewnie, w żadnym okresie swego istnienia nie zbliżył się nawet do realizacji ambitnego programu nakreślonego niegdyś przez inicjatorów sprawy. Galeria (...) miała komentować życie intelektualno-artystyczne Lublina i demonstrować istotne zjawiska i problemy plastyczne dnia codziennego, solidnie dokumentować swoją działalność. Skończyło się na organizacji kilku dobrych, bardzo dobrych ekspozycji (...). Miejski Dom Kultury całkowicie zawiódł w roli gospodarza i mecenasa „Labiryntu.” Bez względu na to, czy pustka w staromiejskich piwnicach była rezultatem braku środków, czy też przekonania do sprawy, należałoby się zastanowić nad zmianą właściciela galerii.²⁷

Analogiczną krytykę Miejskiego Domu Kultury jako administratora galerii znajdziemy w wypowiedzi Andrzeja Kołodziejka, wówczas już prezesa lubelskiego okręgu ZPAP. Postulując zmianę instytucji administrującej, wskazywał on, że Labirynt powinien w przyszłości zyskać formułę galerii autorskiej: „jest to forma, która w wielu ośrodkach zdała świetnie egzamin; sądzę, że i w Lublinie byłoby to trafnym uzupełnieniem nowych możliwości wystawienniczych.”²⁸

Ta pobieżna rekonstrukcja pokazuje, że w pierwszych latach działalności Labiryntu, zanim jeszcze galerią zaczął kierować Andrzej Mroczek, w lokalnym środowisku artystycznym i oficjalnych kręgach związkowych istniało wsparcie dla idei stworzenia tam miejsca o odrębnym, autorskim profilu.²⁹ Wskazywano, że nie miało się ono ograniczać do aktywności wystawienniczej, ale realizować też inne formy działań, zbliżające je z jednej strony do modelu galerii-laboratorium, z drugiej do salonu intelektualno-dyskusyjnego.³⁰ Dawało to silną legitymizację komuś, kto podjąłby się próby urzeczywistnienia tak nakreślonego programu. Jak pisał Kamiński, należy „oddać »Labirynt« w ręce ludzi, którzy dysponują cierpliwością i energią, mają do sztuki stosunek cokolwiek serdeczny. A poza tym myślą w kategoriach kultury, a nie rozrywki kulturalnej.”³¹

W maju 1974 roku krytyk raportował o „kolejnych przymiarkach do otwarcia galerii »Labirynt« na Starym Mieście.”³² To właśnie wtedy kierownikiem placówki został Andrzej Mroczek. Nie był to wybór przypadkowy. Pracując od 1967 roku w lubelskim BWA, a w 1972 pełniąc nawet zastępczo obowiązki kierownika tej instytucji,³³ Mroczek podejmował próby realizacji bardziej autorskiego programu, skupionego na nowych konceptualnych i akcyjnych praktykach artystycznych przełomu dekad. Szereg wydarzeń, które przygotował wydaje się zapowiadać późniejszy profil artystyczny Labiryntu. W kwietniu 1970 roku w przestrzeni publicznej Lublina odbyła się ekologiczna, interwencyjna akcja Tomka Kawiaka zatytułowana *Ból Tomka Kawiaka*: obandażowanie opaskami z płótna pochłapanego białą farbą kikutów drzew, które pozbawiono gałęzi w ramach sezonowej przycinki. Wydarzenie zostało zorganizowane pod szyldem studenckiego klubu Arcus, przy którym istniała galeria, koordynowana z ramienia BWA przez Mroczka.³⁴ Współpraca z Kawiakiem, który wrócił do Lublina po studiach na warszawskiej ASP, zaowocowała też zbiorowym pokazem dzieł i działań grupy absolwentów stołecznej uczelni, przygotowanym przez Mroczka w lipcu 1970 roku w BWA. Oprócz Kawiaka udział wzięli w nim m.in.: Krzysztof Zarębski, Jerzy Zieliński, Jan Dobkowski i Antoni Fałat. Skupiając się na

akcyjnym aspekcie wydarzenia, Kamiński pisał, że „zaczęło się dziać coś, co przekracza obiegowe opinie o sztuce” i podkreślał rolę Mrocza, który „w urządzenie pokazu włożył co najmniej tyle wysiłku, co sami artyści.”³⁵ Wydaje się, że Mroczek mógł także zorganizować – lub przynajmniej współpracować przy organizacji – wystawy Wandy Gołkowskiej i Jana Chwałczyka, która odbyła się w tym samym roku w BWA.³⁶ Sam bezpośrednio przyznawał się do organizacji w lutym 1972 roku lubelskiej edycji wystawy *Sztuka pojęciowa*, przygotowanej przez Jerzego Ludwińskiego, a pośrednio szeregu akcji artystycznych, których komisarzem był Zbigniew Warpechowski, a które odbyły się w ramach VIII Studenckiej Wiosny Teatralnej na przełomie kwietnia i maja 1973 roku.³⁷ Na jego konto należy też chyba zaliczyć wystawę Anastazego Wiśniewskiego, Roksany Sokołowskiej i Leszka Przyjemskiego, która odbyła się w grudniu 1972 roku.³⁸ Wreszcie, mógł się on przyczynić do organizacji w kwietniu 1973 roku wystawy Galerii Sztuki Aktualnej (Zdzisław Sosnowski, Jolanta Marcolla, Dobrosław Bagiński, Janusz Haka) w Labiryncie, kierowanym jeszcze przez Andrzeja Koziarę.³⁹

Kontakty z artystami i artystkami nawiązane przez Mrocza na początku lat siedemdziesiątych budowały zręby sieci środowiskowej, która decydowała o dynamice rozwoju i profilu programowym Labiryntu pod jego kierownictwem. W latach 1974–1976 kluczową rolę w poszerzaniu tej sieci odegrało nawiązanie współpracy z innymi organizatorami życia artystycznego w Polsce, dysponującymi własnymi sieciami kontaktów, w tym zagranicznych. Byli to kierownicy kilku innych galerii autorskich prezentujących sztukę konceptualną, medialną i performatywną, jak również artyści o znacznym kapitale symboliczno-środowiskowym, pełniący rolę komisarzy wystaw i pokazów. Wykorzystując ich potencjał mobilizacyjny i organizacyjny, Mroczek gromadził w Labiryncie liczne grono artystów i artystek z kluczowych ośrodków artystycznych w Polsce – głównie z Warszawy, Łodzi, Wrocławia i Krakowa – a także z Europy Środkowo-Wschodniej i krajów zachodnich. Dotyczyło to szczególnie twórców zagranicznych:

Prowadziłem galerię i miałem ograniczone możliwości bywania w Polsce, ale bywałem gdzie się dało. Niektórzy koledzy jeździli za granicę. Zdobyte podczas podróży informacje krążyły między nami. Ta sieć galerii dawała pewne możliwości, co jakiś czas były także spotkania i można się było tam wielu rzeczy dowiedzieć, spotkać z kolegami, wymienić informacje.⁴⁰

Lata 1974–1976 to jednocześnie okres nawiązywania lub kontynuowania współpracy z osobami, dzięki którym w Labiryncie zaczęły się pojawiać realizacje z użyciem wideo. Chodzi tu przede wszystkim o Tomka Kawiaka, przebywającego od 1970 roku w Paryżu i mającego szerokie kontakty w tamtejszym międzynarodowym środowisku artystycznym. Oprócz niego Mroczek współpracował ze Zdzisławem Sosnowskim, działającym na początku lat siedemdziesiątych we Wrocławiu,⁴¹ a w latach 1975–1977 prowadzącym wraz z Jackiem Drabikiem i Januszem Haką warszawską Galerię Współczesną. W stolicy odwiedzał również Galerię Remont, kierowaną od 1972 roku przez Henryka Gajewskiego we współpracy (od 1973 roku) z Andrzejem Jórczakiem. Oba miejsca prezentowały wówczas realizacje polskich i zagranicznych twórców wideo. Na początku drugiej połowy lat siedemdziesiątych zagraniczni performerzy sięgający w swoich działaniach po wideo trafiali do Labiryntu dzięki kontaktom Mrocza ze stołeczną Galerią Mospan, prowadzoną w latach 1976–1978 przez Tomasza Sikorskiego i (od 1977 roku) Tomasza Konarta, oraz Pracownią Dziekanka, kierowaną w latach 1976–1979 przez Janusza Bałdygę, Jerzego Onucha i Łukasza Szajnę. Z kolei dzięki kontaktom ze Stanisławem Urbańskim i Krzysztofem Korczyńskim, kierującymi Galerią Propozycje przy Oddziale Miejskim Stowarzyszenia Pax w Krakowie, Mroczek poznał i rozpoczął wieloletnią współpracę z łódzkimi artystami tworzącymi Warsztat Formy Filmowej (WFF), przede wszystkim z Józefem Robakowskim.⁴² Na przełomie września i października 1974 roku Urbański i Korczyński, dzięki znajomości z Klausem Grohem oraz uczestnictwu w jego mailartowej sieci International Artists' Cooperation,

zorganizowali w Galerii Propozycje *I Międzynarodową wystawę INFO* z dokumentacją idei i działań ponad dwudziestu artystów z różnych krajów, w tym z Polski.⁴³ W tym samym roku urządzili tam projekcję filmów WFF. Wystawa INFO była też prezentowana w innych miastach: Warszawie, Lublinie, Olsztynie, Białymstoku i Koszalinie.⁴⁴ Odslonę lubelską, która odbyła w lutym 1975 roku w Labiryncie, poszerzono między innymi o eksperymentalne filmy WFF.⁴⁵ Wkrótce Warsztatowcy pojawili się tam ponownie z pracami wideo.

Warto dodać, że w kwietniu 1973 roku, ponad rok przed objęciem przez Mroczka kierownictwa Labiryntu, w *Kamienie* ukazała się krótka anonimowa notka prasowa „Magnetowid tworzywem sztuki,” zredagowana w oparciu o artykuł z brytyjskiej gazety *The Times*.⁴⁶ Dotyczyła ona instytucjonalnych warunków tworzenia sztuki z użyciem wideo na Zachodzie. Najwięcej uwagi poświęcono Video Galerie Schum, działającej od 1971 roku w Düsseldorfie, która udostępniała niezbędny sprzęt artystom, produkowała i dystrybuowała ich taśmy. Samo wideo zostało dość typowo scharakteryzowane jako medium wykorzystujące lekki,⁴⁷ przenośny i łatwy w obsłudze ekwipunek techniczny, a także niewymagające szczególnych umiejętności montażowych. W sferze praktyk artystycznych magnetowid, dzięki możliwości natychmiastowego odtworzenia nagranych materiałów, miał się sprawdzać przede wszystkim jako narzędzie happeningu i interakcji z publicznością. Co ciekawe, komentując informacje z brytyjskiego artykułu, autor notki wskazywał, że magnetowid staje się „narzędziem załamującym kierunek rozwoju »środków masowego przekazu« na rzecz »środków przekazu kameralnego«.”⁴⁸ Trzy lata później, na gruncie lokalnym, Galeria Labirynt zaczęła pokazywać realizacje wideo polskich i zagranicznych twórców, które w pełni potwierdzały tę tendencję.

Pierwsza fala video artu

Lata 1974–1976 to okres wyraźnego rozwoju działań z użyciem wideo w Polsce, jak również kształtowanie się translokacyjnej i transnarodowej sieci kontaktów związanych z tym medium. Szereg polskich artystów i artystek zyskało wtedy – zarówno w kraju, jak i za granicą – dostęp do niezbędnej aparatury technicznej. Dzięki temu stworzono znaczącą liczbę realizacji, głównie z zakresu wideoperformance i wideoinstalacji. W Polsce występowali też zagraniczni twórcy posługujący się nowym medium. Rozpoczynając pokazy prac wideo w 1976 roku, Galeria Labirynt wykorzystała ten kapitał artystyczny i środowiskowy.

Aby to zrobić, musiała jednak zmierzyć się z trudnościami technicznymi. W latach siedemdziesiątych ani Labirynt, ani lubelskie BWA nie miały własnych magnetowidów i kamer wideo. Sprzętu takiego nie było także w Lubelskim (wcześniej Miejskim) Domu Kultury, któremu formalnie i organizacyjnie podlegał Labirynt. LDK posiadał projektory filmowe 8 mm i 16 mm, które udostępniał – wraz z obsługującymi je pracownikami – na potrzeby galerii. Projektorem filmowym dysponowało także BWA. Sprzęt wideo trzeba było jednak pozyskiwać z innych instytucji w Lublinie: należały do nich między innymi Wojewódzki Dom Kultury, a także Komenda Wojewódzka Milicji Obywatelskiej. Sporadycznie wypożyczano z nich magnetowidy, głównie polskiej produkcji: Unitra ZRK MTV 10 i MTV 20; rzadziej był to sprzęt firmy Sony. Łódzcy artyści związani z Warsztatem Formy Filmowej przywozili też do Lublina kamery telewizyjnej przemysłowej – pozabawione wizjera kamery Unitra TP-K16.⁴⁹

Pierwszą prezentacją prac wideo w Labiryncie była wystawa Jolanty Marcolli *Photo, painting, video, film* zorganizowana na przełomie kwietnia i maja 1976 roku. W 1975 roku artystka, wcześniej związana z wrocławską grupą Galeria Sztuki Aktualnej, zaczęła działać indywidualnie. W lipcu przygotowała koncepcyjne plany stworzenia cyklu prac wideo⁵⁰ i wysłała je do Jorgego Glusberga, dyrektora Centro de Arte y Comunicación (CAyC) w Buenos Aires, ten zaś zaprosił ją do udziału w IV International Open Encounter

on Video, mającym się tam odbyć na przełomie października i listopada tego samego roku. Zaproszenie posłużyło jako swoista ‘przepustka,’ dzięki której Marcolli udało się załatwić zgodę na wejście do studia telewizyjnego łódzkiej Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej na Marysinie i wykorzystanie dostępnego tam sprzętu do realizacji prac wideo.⁵¹ Artystka wykonała cztery działania z cyklu *Dimension* przy użyciu kamer telewizyjnych Unitra WZT KS-0042, monitorów oraz magnetowidu szpulowego z taśmą półcalową.⁵² Oprócz zapisów na taśmie wideo, każde działanie zostało zarejestrowane za pomocą aparatu fotograficznego. Na lubelskiej wystawie pokazano właśnie tę dokumentację fotograficzną.

Marcolla przeprowadziła działania z użyciem wideo latem lub wczesną jesienią 1975 roku. Rok wcześniej miała okazję zetknąć się z realiami pracy przy produkcji programów telewizyjnych w trakcie miesięcznych praktyk zawodowych odbywanych w regionalnym ośrodku Telewizji Polskiej we Wrocławiu. We wnioskach z praktyk krytykowała wadliwą strukturę organizacyjną produkcji telewizyjnej i oparcie konstrukcji przekazów telewizyjnych na tradycyjnie pojętej teatralizacji i zabiegach scenograficzno-kostiumologicznych. Postulując szersze wykorzystanie specyficznych możliwości technicznych i realizacyjnych oferowanych przez medium telewizji, podkreślała znaczenie operacji na transmisji i zreprodukowanej telewizyjnie rzeczywistości. Transmisja za pomocą montażu widoków z różnych kamer miała jej zdaniem pozwalać na ‘zagęszczanie czasu’ i wzrost informacyjnej zawartości przekazu, a w konsekwencji – poszerzenie percepcji danego zjawiska. Z kolei działania montażowe na zreprodukowanej rzeczywistości i tworzenie efektu realności jako ‘reprodukcji reprodukcji’ miały zwiększać perswazyjność przekazu. Anachroniczną scenografię miały zastąpić wygenerowane elektronicznie efekty wizualne.⁵³

Transmisja i ‘reprodukcja reprodukcji’ stały się też ważnymi zagadnieniami w autorskich realizacjach Marcolli. Do studia telewizyjnego łódzkiej PWSFTviT artystka przyjechała z grupą znajomych, którzy oglądali jej działania i uczestniczyli w jednym z nich. Rolę publiczności w trakcie tej kilkugo-

dzinnej sesji odgrywali też pracownicy studia. Cztery działania, wykonane zgodnie z przygotowanymi wcześniej opisami koncepcyjnymi oraz schematami sytuacyjnymi, były próbą „strukturalnej analizy medium telewizyjnego jako obwodu zamkniętego.”⁵⁴ W *Dimension 1* Marcolla zaaranżowała sytuację dialogu zapośredniczonego przez transmisję medialną. Artystka i partnerujący jej uczestnik zdarzenia, oddzieleni od siebie przegrodą przestrzenną, mogli się wzajemnie widzieć i rozmawiać ze sobą dzięki odpowiednio ustawionym kamerom i monitorom. Przebieg całego procesu był ‘obserwowany’ z boku przez dodatkową kamerę i rejestrowany na podłączonym do niej magnetowidzie. Praca ta poruszała zagadnienia transmisji i teleobecności, zwracała uwagę na tendencję do traktowania obrazu na ekranie monitora jako tożsamego z rzeczywistością pozamedialną i badała możliwość wykorzystania telewizji do interakcji międzyludzkiej zachodzącej w tzw. czasie rzeczywistym. W *Dimension 2* Marcolla siedziała w swobodnej i ‘władczej’ pozie, opierając łokcie na dwóch monitorach transmitujących jej wizerunek. Podłączone do jednej kamery, multiplikowały jej twarz, gesty i proste czynności. Cała sytuacja była rejestrowana w ogólnym planie za pomocą drugiej kamery i magnetowidu. Samo działanie koncentrowało uwagę widzów na relacji między rzeczywistością i jej reprodukcją, a zapis wideo dodatkowo ukazywał zmultiplikowane obrazy na monitorach jako ‘reprodukcje reprodukcji.’

Taka piętrowa struktura jeszcze silniej zaznaczała się w *Dimension 3*. Kierując oko kamery w stronę podłączonego do niej monitora, artystka zaaranżowała klasyczny układ generujący efekt rekurencyjny – powtórzenie obrazu w obrazie. Sama wkroczyła w tę ‘tautologiczną’ sytuację z aparatem fotograficznym, robiąc serię zdjęć kamery i ekranu monitora. Druga kamera, ustawiona nieco z boku, rejestrowała – na podłączonym magnetowidzie – zarówno działanie artystki, jak i jego ekranową reprodukcję, multiplikowaną w nieskończoność w rekurencyjnym ‘zapętleniu.’ Akumulacja mediów pozwoliła stworzyć efekt ich autoanalizy, autoreprodukcji i zasugerować możliwość kreowania czysto medialnej realności. W czwartym, ostatnim działaniu, także opartym na wprowadzaniu w trans-

mitowaną rzeczywistość jej zreprodukowanego obrazu, wzięli udział znajomi Marcolli oraz pracownicy obsługi studia. Były to krótkie scenki prezentacji poszczególnych osób z artystką, przedzielone filmowym klapsem. Kamera transmitowała je na monitor, który sam był ustawiony w polu jej widzenia, a całą sytuację rejestrowano przy użyciu magnetowidu. Przyjęta konwencja działania – przypominająca pozowanie do pamiątkowego zdjęcia z bliską albo publicznie znaną osobą – pozwalała z jednej strony ukazać zmienną relację między danym elementem przekazu i dopełniającym go kontekstem, a z drugiej sprawdzić, jak zachowują się różne osoby w sytuacji, gdy znajdują się w telewizji, zaczną być ‘obserwowane’ przez kamerę i z widzów staną się ‘aktorami.’⁵⁵

Zapis wideo wszystkich tych działań był realizowany na jednej taśmie – własnym nośniku artystki, który miał być następnie wysłany do Buenos Aires na *IV International Open Encounter on Video*.⁵⁶ Biorąc to pod uwagę, a także pamiętając o problemach, jakie były związane z prezentowaniem taśm wideo w Polsce, artystka zadbała też o metodyczną dokumentację fotograficzną całego przedsięwzięcia. Powstał obszerny zbiór zdjęć – nie ograniczały się one do powielania kadrów wideo z ekranu monitora, ale rejestrowały przebieg działania wraz z przestrzenią i wyposażeniem technicznym studia. Na wystawie w Labiryncie zdjęcia te nie były pokazane w postaci gotowych plansz autorskich, lecz umieszczone na zwykłych planszach wystawowych galerii. Każde z czterech działań było zilustrowane za pomocą kilkunastu lub kilkudziesięciu fotografii, ułożonych w jedno- lub wielorzędowe sekwencje. Nie wiadomo, czy dokumentacji towarzyszył jakiś odautorski opis (prawdopodobnie nie).⁵⁷ Pozwalała ona jednak na rekonstrukcję przebiegu działań Marcolli oraz uwypuklała złożone relacje przestrzenne i medialne budujące ich kontekst sytuacyjny. Niezależnie od poruszanych zagadnień artystycznych, dawała też szansę zajrzenia za kulisy produkcji telewizyjnej.

Pół roku później w Labiryncie zorganizowano zbiorowy pokaz poświęcony wideo jako medium artystycznemu. Pomysłodawcą i komisarzem dwudniowego spotkania *Video art*, które odbyło się 5–6

października 1976 roku, był Józef Robakowski.⁵⁸ Miał to być ogólnopolski przegląd działań osób wykorzystujących nowe narzędzie, choć w praktyce zaprezentowano dwa najaktywniejsze, współpracujące ze sobą środowiska: twórców skupionych wokół łódzkiego WFF – Józefa Robakowskiego, Wojciecha Bruszewskiego, Pawła Kwieka, Ryszarda Waśkę, Kazimierza Bendkowskiego, Andrzeja Paruzela, Janusza Kołodrubca, oraz członków i członkiń wrocławskiej grupy Galeria Sztuki Najnowszej (GSN) – Stanisława Antosza i Katarzynę Chierowską (duet Antosz & Andzia), Lecha Mroźka oraz Romualda i Annę Kuterów. Stworzenie koncepcji i zorganizowanie takiej imprezy było możliwe dzięki wspomnianej już intensyfikacji działań polskich twórców z wideo w latach 1974–1976. Były one realizowane nie tylko w Polsce, ale też w kilku krajach Europy Zachodniej. W Polsce wykorzystywano dostęp do studiów telewizyjnych oraz magnetowidy i kamery pozyskiwane przez organizatorów szeregu festiwali, sympozjów oraz plenerów artystycznych. W Niemczech Zachodnich, Danii i Holandii używano sprzętu udostępnianego przez galerie, muzea oraz centra sztuki zaangażowane w rozwój międzynarodowej sceny wideo i wspierające twórców z Europy Środkowo-Wschodniej.

Koncepcja ideowa sympozjum *Video art*, jaką zaproponował Robakowski była wyrazem świadomości kształtowania się sztuki wideo jako nowego, autonomicznego gatunku artystycznego, a także chęci usytuowania się w kontekście dokonania zachodnich twórców posługujących się nowym medium. W Polsce, w latach 1973–1975, wideo pojawiało się w działaniach artystycznych jako jeden z ‘mechanicznych przekładników’ poddawanych analizom i innowacyjnie wykorzystywanych w medialnych nurcie konceptualizmu, natomiast w dyskursie krytycznym, odwołującym się do przykładów zachodnioeuropejskich, wyrażano przekonanie, iż wideo – narzędzie praktyk artystycznych, artystycznych i badawczych – powinno być raczej rozpatrywane jako szersze zjawisko kulturowo-społeczne, nie zaś wyodrębniony nurt sztuki.⁵⁹ Robakowskiemu inspiracji do spojrzenia na wideo jako nowy gatunek lub nurt artystyczny dostarczyła wizyta w amsterdamskiej galerii de Appel w lutym 1976 roku.

Był to czas intensywnych podróży zagranicznych i prezentacji artystów związanych z WFF. W ciągu jednego miesiąca prace wideo (fotodokumentacje, schematy ideowe i taśmy) wybranych członków grupy były pokazane w Danii na wystawie *Video International* w Aarhus Kunstmuseum, w Belgii na *V International Open Encounter on Video* w Internationaal Cultureel Centrum (ICC) w Antwerpii, oraz w Holandii na osobnej, własnej wystawie w de Appel. Dla Robakowskiego i Bruszewskiego, którzy wraz z współpracującym wówczas z WFF Janem Świdzińskim odwiedzili Antwerpię i Amsterdam, była to okazja do zapoznania się z twórczością zachodnich artystów i artystek, a także z kontekstem teoretyczno-krytycznym definiującym sztukę wideo. Szczególnie owocny okazał się właśnie pobyt w de Appel. Wies Smals, założycielka i dyrektorka galerii, interesowała się głównie sztuką performance i początkowo traktowała wideo jako narzędzie dokumentacji działań artystycznych. Szybko zrewidowała jednak swoje podejście i wprowadziła prezentacje prac wideo do programu prowadzonej przez siebie instytucji. Na początku 1975 roku w de Appel zaczęto tworzyć kolekcję taśm wideo. Smals odwiedziła wówczas dwie wiodące galerie i centra produkcji oraz dystrybucji wideo – Studio Oppenheim w Kolonii oraz art/tapes/22 we Florencji. Pozyskała z nich prace artystów i artystek z Europy Zachodniej, USA i Japonii, jak również informacje techniczno-organizacyjne, dzięki którym mogła rozpocząć pokazy taśm z nowo utworzonej kolekcji oraz rozbudowywać ją o własne wideodokumentacje działań performatywnych. W 1975 roku setki osób odwiedzających de Appel mogły obejrzeć zgromadzone tam prace wideo. Na początku lutego 1976 roku galeria zorganizowała też ‘tydzień wideo,’ w trakcie którego taśmy z kolekcji były prezentowane codziennie przez osiem godzin.⁶⁰ Niedługo po tym wydarzeniu w de Appel znaleźli się Bruszewski i Robakowski. Na wystawie prezentującej twórczość WFF pokazali plansze z opisami koncepcyjnymi i fotodokumentacją filmów oraz prac wideo, odtworzyli też nieliczne zapisy na taśmach.⁶¹ Najważniejsze było jednak to, że mogli zapoznać się z wideoteką galerii, obejmującą wówczas blisko 80 taśm.⁶² Oglądając je godzinami, sporządzali notatki z opisami poszcze-

gólnych realizacji i dokumentowali wybrane prace – robili zdjęcia pojedynczych kadrów wyświetlanych na monitorze.⁶³ Materiały te zostały następnie wykorzystane przez Robakowskiego w katalogu wystawy w Labiryntie.

Katalog ten miał formę kilkunastu osobnych, dwustronnie drukowanych kart umieszczonych w kopercie. Jedna z nich, zaprojektowana jako składany folder, zawierała kadry i opisy prac z wideoteki de Appel oraz manifest Robakowskiego *Video art – szansa „podejścia rzeczywistości”* opublikowany po polsku i w przekładzie na język angielski. Tekst ten z jednej strony wyrastał z lokalnych idei oraz eksperymentów WFF z filmem oraz innymi „mechanicznymi środkami rejestracji i transmisji” jako narzędziami zmiany struktur ludzkiego umysłu, z drugiej zaś asymilował główne wątki zachodniego dyskursu o sztuce wideo jako krytyce i alternatywie wobec profesjonalnej kultury telewizyjnej. Robakowski definiował w nim video art jako formę oporu wobec telewizji – masowego medium, które jest wykorzystywane w służbie inżynierii społecznej i politycznej propagandy. Choć telewizja jest ‘uniwersalnym językiem’ i ‘najdoskonalszą metodą »komunikacji międzyludzkiej«,’ to jednak pozostaje podporządkowana władzy i wyraża intencje oraz interesy „ludzi dysponujących tym »cudownym wynalazkiem dwudziestego wieku«”. W tym kontekście video art jawi się jako ‘opozycja deprecjonująca użytkowy charakter’ telewizji, jako ‘ruch artystyczny, który przez swoją niezależność obnaża mechanizm sterowania drugim człowiekiem, wywierania na niego nacisku przez podpowiadanie mu jak ma żyć.’ Nawiązując do zachodniego dyskursu o wideo jako medium powszechnie dostępnym – przypomnijmy, że przekonanie to odbiegało od realiów nie tylko w krajach socjalistycznych – i łatwym w obsłudze, Robakowski pisał z emfazą, że niekonwencjonalne działania twórców należących do ruchu video artu są w stanie podważać wszelkie stereotypy poznawcze, uczyć krytycznego myślenia i patrzenia na rzeczywistość:

Naczelną ideą tego kręgu artystów jest badanie samego »zjawiska telewizyjnego« jako jednej ze struktur naszego umysłu (...). Prze-

nośna aparatura video, przez fakt, że może się znaleźć w rękach każdego z nas, zrywa z ustalonymi schematami, mając charakter trwającego w czasie zjawiska – ingeruje swoją obecnością w „rzeczywistość przez nas wyobrażoną,” może się stać narzędziem ją odkrywającym lub kompromitującym. Tylko w postaci „faktu rzeczywistego” może odegrać twórczą rolę, spowodować odświeżenie naszego poglądu na świat we wszystkich tkankach myślenia i postępowania, może stać się operacją, w wyniku której mogą zostać podważone wszelkie wzorce i układy artystyczne, polityczne, moralne, obyczajowe, religijne, filozoficzne, mentalne...⁶⁴

Stwierdzenia te miały dość abstrakcyjny, antropologiczno-socjologiczny charakter i były pozbawione konkretnych odniesień ideologicznych czy (geo)politycznych, co nadawało im uniwersalność, ale też chroniło tekst przed ewentualną interwencją cenzury. Jeśli jednak potraktować je jako przykłady ‘mowy ezopowej’ i odnieść do lokalnych polskich uwarunkowań, można się w nich doszukać aluzji do propagandowego wykorzystania telewizji w PRL-u.

Tekst w katalogu wystawy miał nie tylko ogólnie zdefiniować nową dziedzinę sztuki, ale też bliżej scharakteryzować realizacje artystów i artystek należących do międzynarodowego ruchu video artu. Miał też – co najważniejsze – wpisać w jego kontekst, na zasadzie partnerstwa i równorzędności, działania polskich twórców. Robakowski zaproponował własną typologię działań z użyciem video, obejmującą ‘zapisy dokumentujące wydarzenia artystyczne,’ ‘bezpośrednie zapisy własnej mentalności,’ ‘próby poszerzenia możliwości technicznych’ oraz ‘badanie struktury telewizji.’ Do każdego z typów przypisał wybranych twórców z krajów zachodnich. Jedynym przykładem z Polski – jak i całego bloku krajów socjalistycznych – był WFF, reprezentujący wraz z Valie Export, Allanem Kaprowem i Reinerem Ruthenbeckiem nurt ‘badania struktur telewizji.’ W podobny sposób została wykorzystana fotodokumentacja prac z wideoteki de Appel. Opisy i kadry z realizacji Ursa Lüthiego,

Allana Kaprowa, Reiner Ruthenbecka, Vita Acconego, Arnulfa Reiner i Valie Export sąsiadowały z analogicznymi materiałami dotyczącymi prac Robakowskiego (*Czynności*, 1975) i Bruszewskiego (*Transmisja przestrzenna*, 1974). Oba działania były z jednej strony przykładami strategii – dość powszechnej w środowisku polskiej neoawangardy – symbolicznego wpisywania się w ‘uniwersalny’ kontekst zachodniego świata sztuki, z drugiej indywidualnej polityki artystycznej Robakowskiego jako członka WFF.

Pozostałe karty w katalogu były przestrzenią składkowej autoprezentacji poszczególnych artystów i artystek, których poproszono o nadesłanie materiałów – opisów, schematów ideowych i fotodokumentacji – dotyczących wcześniejszych prac lub projektów nowych realizacji. Katalog nie miał zatem dokumentować samej wystawy (powstał przed jej otwarciem), lecz raczej ogólnie informować o postawach, koncepcjach i działaniach poszczególnych twórców. Jego forma – koperta pozwalająca na wysyłkę zbioru kart⁶⁵ – sugeruje, że sam mógł być pomyślany jako mail-artowa, conceptualna wystawa video artu z Polski, wysyłana przede wszystkim za granicę.⁶⁶

Trudno dziś ustalić, jaka była relacja pomiędzy materiałami prezentowanymi w katalogu a tym, co faktycznie pokazano w trakcie dwudniowego spotkania w Labiryncie.⁶⁷ Niewątpliwie realizowano działania na żywo z użyciem wideo: artyści mieli do dyspozycji sprzęt wypożyczony przez galerię – monitor i magnetowid, a także kamery bez wizjerów przywiezione przez członków WFF. Na ścianach umieszczono fotodokumentację wcześniejszych prac.⁶⁸ Być może udało się też odtworzyć jakieś nagrania z taśm – w krótkiej wzmiance prasowej dotyczącej wydarzenia jest bowiem mowa o ‘seansie video-artu.’⁶⁹ Ta sama wzmianka informuje o towarzyszącej seansowi ‘dyskusji,’ a także o licznie przybyłej publiczności – ‘dwustu osobach,’ które brały udział w wydarzeniu.⁷⁰

Na własnej karcie katalogowej Józef Robakowski umieścił spis swoich prac wideo z lat 1974–1976, zrealizowanych, jako performansy dokamerowe z udziałem artysty lub innych osób, w studiu telewizyjnym łódzkiej PWSFTviT na Ma-

rysinie. Działania te – *Gimnastyka* (1974), *Zbliżanie*, *Czynności*, *Instrukcje*, *Moje*, *Ćwiczenie* (1975) oraz *Odcinek* (1976) – były rejestrowane tam na taśmie, a następnie, niestety, kasowane.⁷¹ Wiedząc, iż zapisy będą miały charakter nietrwały, Robakowski zadbał o wykonanie ich fotodokumentacji. W katalogu, zarówno na indywidualnej karcie, jak i w folderze z prezentacją prac wideo z różnych krajów, zostały zreprodukowane kadry z *Czynności* (1975). Na karcie towarzyszył im tekst, w którym artysta deklarował dążenie do wykorzystywania ‘mechanicznych zapisów,’ w tym wideo, jako nowych środków badania i wyrażania własnej świadomości. Wideo zostało tam potraktowane jako nowy sposób ‘znakowania,’ który pozwala przekształcać zwykle czynności, banalne gesty, pospolite sytuacje i rzeczy w nośniki idei i pojęć, znaczące elementy działań artystyczno-poznawczych. W *Czynnościach* Robakowski wykonywał serię pospolitych czynności – odpinał i zapinał guziki przy koszuli, sznurował but, czyścił paznokcie, dłuwał w nosie. W pracy *Moje* – będącej rozwinięciem analogicznie zatytułowanej konceptualnej realizacji z użyciem fotografii – umieszczał kartkę z napisem „moje/mine” obok różnych przedmiotów użytkowych. W *Gimnastyce* i *Instrukcjach* inne osoby wykonywały proste czynności ruchowe zgodnie ze wskazówkami artysty; ich działania były więc podporządkowane swoistym ‘skryptom’ performatywnym. Szczególnie ciekawy efekt został wygenerowany w *Gimnastyce*. Dwaj członkowie WFF, Andrzej Różycki i Ryszard Waśko, wykonywali odrębne zestawy ćwiczeń – dzięki użyciu osobnych kamer, odpowiedniego kadrowania i miksera trickowego ich wertrykalnie ‘przepełowione’ sylwetki łączyły się na ekranie w jedną postać. Złożona struktura przestrzenna i medialna pojawiła się też w *Zbliżaniu*. Robakowski fotografował z coraz bliższej odległości ekran monitora, na którym widać było cały ten proces transmitowany z boku przez kamerę. Fotodokumentacja była zatem immanentnym elementem działania. Było ono także rejestrowane na taśmie wideo. Pełny pokaz dokumentacji tej pracy miał obejmować jednoczesną ekspozycję zdjęć i odtworzenie nagrania.⁷²

Fotografie ze *Zbliżania* zostały pokazane również na wystawie w Labiryncie. Niewykluczone, że Robakowski dołączył do nich fotodokumentację innych działań – jest bowiem pewne, iż dysponował wówczas zdjęciami kadrów z prac *Gimnastyka*, *Czynności* i *Moje*.⁷³ Oprócz tego, w trakcie lubelskiego spotkania wykonał premierowe działanie polegające na generowaniu swoistych wideorysunków. Używając kamery podłączonej do monitora, artysta kierował jej obiektyw w stronę wybranego miejsca w galerii. Następnie przykrywał ekran z transmitowanym obrazem przezroczystą kalką i flamastrem zarysowywał widoczne pod nią kształty. Seria powstałych w ten sposób rysunków została włączona do wystawy jako dokumentacja akcji.

Pojedyncze zdjęcie ze *Zbliżania*, zawieszona na ścianie Labiryntu, jest widoczne na fotodokumentacji działania *Dwa lustra*, jakie w galerii wykonał Andrzej Paruzel. Choć to, iż Paruzel przeprowadzał swoje działanie w sąsiedztwie zdjęcia Robakowskiego należy uznać za przypadek, to nie sposób nie zauważyć, że obie realizacje łączył fakt jednoczesnego wykorzystania aparatu fotograficznego i kamery podłączonej do monitora. Paruzel ustawił lustro przed monitorem, skierował na nie obiektyw kamery, a sam, stojąc za kamerą, wykonał zdjęcie całej sytuacji. Procedurę tę powtórzył kilkakrotnie, zmieniając ustawienie ostrości obiektywu kamery i aparatu. Ekran ukazywał fragment tego, co odbijało się w lustrze – obiektyw kamery ustawionej na statywie oraz artystę trzymającego aparat fotograficzny. Na zachowanych zdjęciach wyraźnemu obrazowi w lustrze towarzyszy rozmazany obraz na ekranie i na odwrót. Ten zwielokrotniony ‘autoportret’ videofotograficzny był konceptualną grą z lustrem jako metaforą weryzmu mediów technicznych – zwracał uwagę na wierność, jak i złudność ich przekazu. W odróżnieniu od Robakowskiego, dla którego użycie aparatu fotograficznego w działaniach z wideo było pojedynczym epizodem, Paruzel szerzej rozwinął praktykę tworzenia ‘sytuacji video-fotograficznych.’ Zdjęcia i opis jednej z nich, *Sytuacji video-fotograficznej 2x2*, zrealizowanej w czerwcu 1976 roku podczas Festiwalu Studentów Szkół Artystycznych w Cieszynie, pokazał na wystawie w Labiryncie,⁷⁴ a także zamieścił na swojej

karcie w katalogu. Zdjęcia ukazywały pustą salę, w której artysta stworzył akumulację powiązanych ze sobą mediów: dwie kamery były podłączone do monitorów, przy czym jedną zwrócono w stronę ekranu monitora podłączonego do drugiej, a na monitorach umieszczono dwa aparaty fotograficzne, które automatycznie, z określoną częstotliwością, rejestrowały przestrzeń sali. Poruszając się po sali artysta zmieniał położenie swoich dłoni w obszarze 'widzianym' przez obiektywy wszystkich urządzeń i w ten sposób generował wieloperspektywiczne, wielowarstwowe obrazy rzeczywistości o różnym stopniu zapośredniczenia medialnego.

Na karcie katalogowej Wojciecha Bruszewskiego znalazł się schemat ideowy instalacji wideo *Rysowanie linii od X do Z*. Był to wariant pracy *Od X do X*, zrealizowanej wcześniej, na przełomie sierpnia i września, w ramach Ogólnopolskiego Pleneru Osetnica '76. Praca z pleneru, ascetyczna wizualnie i wyrazista koncepcyjnie, opierała się na grze z tautologią rzeczywistości i jej medialnej rejestracji, a ściślej – na iluzji płynnego przejścia pomiędzy materialną realnością i medialnym obrazem, pomiędzy zewnętrzem i wnętrzem medium telewizyjnego. Na białych ścianach pomieszczenia galerii widniała czarna, łamana linia. Jej wertykalny początek, oznaczony znakiem X, był transmitowany za pośrednictwem obróconej o dziewięćdziesiąt stopni kamery wideo na ekran monitora, zaś horyzontalnie biegnący koniec 'stykał się' z tym medialnym obrazem początku. Tworzyło to percepcyjny efekt „wnikania” linii do wnętrza odbiornika, a także budowało pojęciową identyczność 'początku' i 'końca,' tautologię realności i medium. Wariant lubelski miał być bardziej rozbudowany. Schemat ideowy ukazywał narysowaną na podłodze linię, która tworzyła prostokąt pozbawiony części boku. Trzy kamery rejestrowały 'początek' (oznaczony znakiem X i strzałką kierunkową), 'koniec' (oznaczony znakiem Z), oraz 'środek' linii, transmitując je na trzy monitory. Monitory miały być ustawione w taki sposób, by widniejące na ekranach obrazy układały się w poziomy odcinek linii oznaczony symbolami X i Z, który niejako uzupełniałby brakujący fragment boku prostokąta. Być może, podobnie jak w Osetnicy, miał tu powstawać percepcyjny

efekt ciągłości między realną linią i jej medialną reprezentacją.⁷⁵ Jest jednak wysoce wątpliwe, by praca ta mogła być zrealizowana w takiej postaci w Labiryncie ze względu na wymogi sprzętowe przekraczające ówczesne możliwości galerii.⁷⁶

Na przełomie 1975 i 1976 roku na stypendium we wspomnianym już Internationaal Cultrureel Centrum (ICC) w Antwerpii przebywał Kazimierz Bendkowski. W trakcie pobytu zrealizował trzy zapisy wideo: *I like it...*, *Obraz mowy* oraz *Obraz picia*. We wszystkich tych pracach, należących do cyklu *Obraz relatywny*, podejmował problematykę wzajemnych relacji i transpozycji różnych porządków rzeczywistości, systemów reprezentacji, zapisu i komunikacji. Na karcie w katalogu *Video Artu* artysta zamieścił dokumentację *Obrazu picia*. Pojedyncze kadry ukazywały podzielony poziomo ekran monitora, na którym – dzięki zastosowaniu miksera – widok artysty pijącego z butelki Coca-Colę połączono z obrazem uzyskanym dzięki przetworzeniu zapisu dźwięku picia na przekaz wizualny. Nie wiadomo jednak, czy Bendkowski był obecny w Lublinie ani czy w trakcie spotkania pokazano jakieś jego materiały. Jeśli tak się jednak stało, mogły to być wspomniane zapisy na taśmie bądź ich fotodokumentacja.

Z podobną sytuacją mamy do czynienia w przypadku Ryszarda Waśki i Pawła Kwieka. Obaj dysponowali wówczas nielicznymi zapisami na taśmie oraz dokumentacją swoich prac wideo, nie wiadomo jednak, czy były one prezentowane w Lublinie i czy sami artyści byli obecni na miejscu. W 1976 roku Waśko rozpoczął współpracę z Galerią m działającą w zachodniemieckim Bochum. W lipcu zrealizował tam szereg prac wideo: *Przestrzeń poza*, *Zmęczenie mojej nogi*, *25 sytuacji dźwiękowych*, *Pomiar*, dwie wersje *Powiększenia* oraz dwie wersje *Rogu*.⁷⁷ W katalogu *Video Artu* znalazły się fotografie dokumentujące wideoperformance *Pomiar*. Działanie polegało na „poszerzaniu” przestrzeni o jej medialną reprezentację. Dwie kamery, ustawione początkowo po przeciwległych stronach galerii i zwrócone ku ścianom, były następnie przesuwane po linii prostej w odcinkach metrowych. Na podłączonych do nich monitorach można było obserwować coraz większy

fragment przestrzeni galerii, wraz z uczestnikami i uczestniczkami wydarzenia, jak również samymi kamerami, monitorami i innym sprzętem technicznym wykorzystanym do jego realizacji. Transmisja z kamer była symultanicznie zapisywana na taśmie przy użyciu dwóch magnetowidów Sony. W czasie performance robiono też zdjęcia, które oddawały doświadczenie percepcyjne zebranych uczestników i uczestniczek. Dwie takie fotografie znalazły się na karcie Waśki w lubelskim katalogu. Nie towarzyszył im żaden opis koncepcyjny, co niewątpliwie utrudniało rekonstrukcję przebiegu działania i jego interpretację.

Inaczej było w przypadku dokumentacji *Video C* Pawła Kwieka. Artysta zdecydował się umieścić na karcie schemat ideowy oraz szczegółowy opis tej realizacji w języku polskim i angielskim.⁷⁸ Powstała ona, obok *Video A* i *Video P*, w 1974 roku w studiu telewizyjnym w Warszawie.⁷⁹ Jej przedmiotem była interakcja pomiędzy działającym artystą i manipulowaną transmisją jego wizerunku. Kwiek starał się urzeczywistnić cybernetyczną ideę sprzężenia zwrotnego – jedną ze swych głównych teoretycznych inspiracji w tamtym okresie. Sam odgrywał tu jednocześnie rolę reżysera, performer, obserwatora i operatora miksera trickowego. Wykorzystując w pomysłowy sposób możliwości oferowane przez mikser, stworzył iluzję interakcji między swoimi dłońmi a wygenerowanym na ekranie elementem graficznym w kształcie trójkąta. Obraz artysty siedzącego przy mikserze był transmitowany przez kamerę na monitor. Obserwując tam oraz odpowiednio dostosowując wzajemną pozycję swojego ciała i graficznego trójkąta, Kwiek mógł ‘dotykać’ ów trójkąt palcami, przesuwając go wzdłuż konturów swojego ramienia czy też ‘wypychać’ dłonią poza ekran. W porządku wizualnym, realizacja ta ewokowała możliwość wejścia w ‘bezpośredni kontakt’ z rzeczywistością medialną, w porządku performatywnym – podejmowała zagadnienie ‘rozdwojonego,’ uprzestrzennionego tele-doświadczenia własnego ciała.

Katalog *Video artu* nie zawiera karty Janusza Kołodrubca – być może artysta nie przekazał organizatorom swoich materiałów autorskich. Prawdopodobnie nie był też obecny na sympozjum

w Lublinie.⁸⁰ Jeśli pokazano tam dokumentację jego wcześniejszych działań, mogły to być zapewne zdjęcia (i ewentualnie opisy) realizacji *Lustro I* i *Lustro II* z V Festiwalu Studentów Szkół Artystycznych Cieszyn 1976. Obie prace były próbą przełamania jednokierunkowości konwencjonalnej transmisji telewizyjnej. Wykorzystując kamerę podłączoną do monitora, Kołodrubiec dawał widzom możliwość samoobserwacji i kreacji swych ‘zwierciadlanych’ wizerunków na ekranie. W instalacji *Lustro II* artysta, działając w sposób niewidoczny dla widzów, dodatkowo modyfikował ich wizerunek, co wywoływało kolejne reakcje z ich strony i zmieniało bierną recepcję przekazu w złożoną interakcję z rzeczywistością medialną.

Oprócz artystów związanych z WFF, na *Video arcie* swoje działania prezentowali Romuald i Anna Kutera, Lech Mrożek oraz duet Antosz & Andzia. Wszyscy wchodzili w skład wrocławskiej grupy Galeria Sztuki Najnowszej,⁸¹ ale na sympozjum nie występowali pod jej szyldem. Warsztatowcy poznali Romualda i Annę Kuterów oraz Lecha Mrożka w 1974 roku na III Festiwalu Studentów Szkół Artystycznych w Nowej Rudzie. Rok później powstała Galeria Sztuki Nowoczesnej, współtworzona – oprócz Kuterów i Mrożka – przez Piotra Olszańskiego oraz duet Antosz & Andzia. W latach 1975–1976 ważnym łącznikiem pomiędzy obiema grupami był Jan Świdziński, który z jednej strony współpracował jako teoretyk z WFF, a z drugiej dążył już do rozwinięcia koncepcji i praktyki sztuki kontekstualnej wspólnie z artystami i artystkami GSN. Na początku lutego 1976 roku prace członków obu formacji były pokazywane na wystawie *Contextual Art* w Galerie St. Petri w szwedzkim Lund. Filmy artystów z obu grup zaprezentowano też na towarzyszącej jej konferencji *Art as Contextual Art*, która odbyła się w Konsthall w pobliskim Malmö. Stamtąd Świdziński, Mrożek, Romuald Kutera oraz towarzyszący im Henryk Gajewski pojechali do Kunstmuseum w duńskim Aarhus, by wziąć udział w wystawie i warsztatach *Video International*. W trakcie warsztatów Mrożek i Kutera mieli okazję wykonać i zarejestrować na taśmie oraz zdokumentować fotograficznie swoje działania z wideo: Mrożek zrealizował *Ten czas określa inną*

sytuację, zaś Kutera *TU*.⁸² Na wystawę w Aarhus przesłano też realizację wideo WFF.⁸³ Po Aarhus Świdziński – jak już wspomniano – wziął udział z członkami WFF w *V International Open Encounter on Video* w antwerpskim ICC oraz wystawie WFF w amsterdamskiej galerii de Appel. Kolejną okazją do spotkania artystów z WFF i GSN był Ogólnopolski Plener Osetnica, odbywający się na przełomie sierpnia i września 1976 roku. Dzięki pomocy Wojciecha Bruszewskiego Mroźek zrealizował tam *Relacje*, a Kutera *Korektę*.⁸⁴ Dokumentacja obu prac znalazła się później na kartach artystów w katalogu *Video artu*.

W *Korekcie* Romuald Kutera prezentował kartkę z napisem „TU” przed kamerą podłączoną do monitora. Operator (zapewne Mroźek lub Bruszewski) obracał powoli kamerą wokół jej osi, zaś artysta, który obserwował swój obracający się wizerunek, starał się tak korygować ustawienie kartki, aby jej pozycja względem krawędzi ekranu pozostawała niezmienna. Dzięki temu na ekranie widać było artystę ‘kręcącego się’ wokół nieruchomego „TU.” Efekt ten dość dobrze oddawała dokumentacja fotograficzna – seria zdjęć z ekranu monitora umieszczonych na karcie katalogowej. *Korekta* wpisywała się w wieloletni (1975–1978) cykl działań Kutery podejmujących zagadnienia miejsca jako znaku pustego i określającego go kontekstu. W Lublinie artysta powtórzył wideoperformance *TU* z tego samego cyklu, zrealizowany premierowo kilka miesięcy wcześniej w Aarhus. Najpierw, rejestrując swoje działanie, przesunął stopę po podłodze i odsłonił leżącą kartkę z napisem „TU.” Następnie kładł obok niej kolejne takie kartki, rejestrując ‘poklatkowo’ proces ich multiplikacji.⁸⁵ Wydaje się, że realizacja ta ukazywała samą zasadę cyklu – ekspansywny proces wpisywania pojęcia ‘tu’ w wielość różnorodnych miejsc.

Relacje Mroźka dotyczyły z kolei różnic w strukturalnej charakterystyce fotografii, filmu i wideo. Opis koncepcyjny, zamieszczony na karcie, był wyrazem wiary w to, że w odróżnieniu od silnie skonwencjonalizowanego filmu, wideo, jako względnie ‘młode’ medium, nie zostało jeszcze zbanalizowane i zniekształcone za sprawą ‘niewłaściwych’ sposobów użycia. Samo działanie polega-

ło zaś na zakrywaniu dłonią obiektywu każdego z urządzeń w trakcie rejestrowania rzeczywistości. W przypadku serii fotografii dłoń częściowo lub całkowicie zasłaniała i odsłaniała ten sam widok, w przypadku filmu zasłanianie i odsłanianie obiektywu kamery pozwalało na montaż ujęć realizowanych w różnym miejscu i czasie, a w przypadku wideo, gdy obiektyw był zakryty dłonią, słychać było dźwięk sugerujący ‘awarię.’ Materiał wizualny umieszczony na karcie dotyczył jednak wyłącznie działania z aparatem fotograficznym. Zapis działania z użyciem wideo został przysłany na lubelskie spotkanie, nie wiadomo jednak, czy udało się go odtworzyć. Sam Mroźek do Lublina nie przyjechał.⁸⁶

W Lublinie nie pojawiła się również Anna Kutera.⁸⁷ Na jej karcie katalogowej znalazła się za to seria fotografii dokumentujących akcję *Prezentacja*, przeprowadzoną na Międzynarodowym Festiwalu Studentów Szkół Artystycznych Krajów Nadbałtyckich F-Art 1975 w Gdańsku. Artystka zapraszała do stolika innych artystów uczestniczących w tym wydarzeniu, wywołując ich z imienia i nazwiska. Chodziło o ukazanie zmiennej, kontekstowej więzi, tworzącej się między artystką a każdą z siadających przy niej osób, jak również o symboliczną celebrację współpracy w grupie i dokumentację spotkania.⁸⁸ Akcja była rejestrowana przy użyciu dostępnego na imprezie sprzętu wideo, aparatu fotograficznego i kamery filmowej 16 mm.⁸⁹

Na karcie katalogowej duetu Antosz & Andzia znalazł się opis (w języku francuskim), schemat ideowy (z podpisami w języku angielskim) oraz dokumentacja fotograficzna (dwa kadry z monitora) pracy *Environmental open-circuit video* zrealizowanej w Gdańsku, w trakcie kolejnej edycji F-Artu, która odbyła się we wrześniu 1976 roku.⁹⁰ Sięgając po konwencje strukturalnej analizy mediów, artyści wykreowali przestrzeń, w której fotografia i wideo stawały się narzędziami wzajemnej prezentacji i dokumentacji. Na krańcach osi prostokątnego pomieszczenia znalazły się magnetowid i aparat fotograficzny oraz monitor i szkolna tablica. Statyw z kamerą wideo, podłączoną do rejestrującego jej przekaz magnetowidu, ustawiono na przecięciu osi. Samo działanie polegało na tym, że Antosz rysował plan pomieszczenia z urządzeniami,

a operator kamery lub Andzia trzymająca aparat fotograficzny rejestrowali i dokumentowali kolejno te właśnie urządzenia. Po narysowaniu na tablicy całego układu przestrzenno-medialnego, Antos z zaczął zmywać jego poszczególne elementy. Towarzystwo temu usuwanie poszczególnych urządzeń z układu: gdy z tablicy zniknął aparat fotograficzny, kamera ukazała pusty fotel, na którym wcześniej siedziała robiąca zdjęcia Andzia; gdy z tablicy zniknął magnetowid, kamera ukazała pusty kubik, na którym był on wcześniej ustawiony; gdy z tablicy znikł wizerunek kamery, ona sama została wyłączona. Całość wieńczyło ujęcie z artystami stojącymi przy tablicy, na której widnieje napis „The Happy End.” Ta ostatnia scenka nadawała *Environmental open-circuit video* lekko parodystyczne zabarwienie, wpisując proces konceptualnej analizy mediów w narracyjne konwencje kultury popularnej. W Lublinie artyści zaprezentowali zapis na taśmie⁹¹ z Gdańska lub odtworzyli realizację na żywo, korzystając z dostępnego na miejscu sprzętu wideo.⁹²

W trakcie *Video artu* zagadnienia konceptualnej analizy mediów, technologii jako autonomicznej rzeczywistości i jako narzędzia przemiany ludzkich struktur poznawczych, czy wreszcie sztuki kontekstualnej i relacji międzyludzkich zostały zaprezentowane w ramach działań łączących wideoperformance z elementami wideoinstalacji. Impreza była próbą nadania praktykom wideo polskich artystów i artystek znamion skryształizowanej tendencji artystycznej, która rozwija się autonomicznie na gruncie lokalnym, a jednocześnie wpisuje się w międzynarodowe (a ściślej transnarodowe), zachodniocentryczne pole sztuki wideo.⁹³ Katalog z dokumentacją wcześniejszych prac uczestników i uczestniczek wydarzenia świadczył o aktywnych kontaktach polskich twórców z zachodnimi instytucjami wspierającymi organizacyjnie rozwój tej nowej tendencji artystycznej. Sama dokumentacja, pokazana w katalogu oraz na wystawie, miała dość eliptyczny charakter i nie zawsze dostarczała informacji, które pomogłyby zrekonstruować wygląd danej pracy, a także odczytać jej znaczenie. Być może dyskusja z artystami, która była elementem *Video artu* i – jak świadczy przywoływana już wzmianka lokalnego recenzenta⁹⁴ – także cieszyła się dużym

zainteresowaniem publiczności, pozwoliła przybliżyć ogólny fenomen sztuki wideo, lepiej wyjaśnić sens prezentowanych realizacji i odpowiedzieć na pytanie, czy faktycznie można je było traktować jako formę oporu wobec profesjonalnej telewizji – narzędzia masowego oddziaływania społecznego. Nie można bowiem zapominać, że neoawangardowa kultura artystyczna lat siedemdziesiątych miała wybitnie dyskursywny charakter, a referaty, odczyty, wykłady oraz dyskusje budowały niezbędny i niekiedy nadrzędny kontekst prezentowanych działań oraz dokumentacji.

Transnarodowe usieciwienie i indywidualne trajektorie artystyczne

Jak wskazuje Jakub Banasiak,⁹⁵ od końca 1976 do końca 1978 roku program Galerii Labirynt definiowały międzynarodowe prezentacje artystyczne, takie jak *Oferta Galerii Labirynt* (dwie edycje), *Body and Performance* oraz *Działalność niezidentyfikowana*. Dzięki pozyskaniu znacznych środków finansowych, Andrzej Mroczek mógł organizować rozbudowane, wieloczęściowe imprezy, które odbywały się jednocześnie w siedzibach Labiryntu (ul. Rynek 8), LDK (ul. Pstrowskiego 12) i BWA (ul. Narutowicza 4). Mógł też pełniej wykorzystywać translokalne i transnarodowe kontakty środowiska neoawangardy, a w efekcie zapraszać do Lublina twórców z całej Polski i zagranicy. Realizacje z użyciem wideo były na nich pokazywane w ramach odrębnych sekcji wystawowych, najczęściej wraz z pracami filmowymi lub fotograficznymi, bądź też jako jeden z elementów pluralistycznej panoramy konceptualnych, performatywnych i medialnych praktyk charakterystycznych dla całej dekady. Oprócz tego, w drugiej połowie lat siedemdziesiątych wideo pojawiło się w Labiryntie na kilku indywidualnych pokazach.

Przygrywką do pierwszej edycji *Oferty Galerii Labirynt*, która odbyła się w grudniu 1976 roku była zorganizowana miesiąc wcześniej wystawa *Made in Paris. Les Conventionalistes*. Jej inicjatorem i komisarzem – a także jednym z uczestników

– był Tomek Kawiak, mieszkający od początku dekady w Paryżu i znający tamtejsze międzynarodowe środowisko artystyczne. Materiały na wystawę zostały zebrane w stolicy Francji i wysłane przez Kawiaka pocztą do Labiryntu – nikt z prezentowanych artystów i artystek nie przyjechał wówczas do Lublina.⁹⁶ Wśród prac na papierze, fotografii i dokumentacji znalazły się autorskie dokumentacje prac wideo Antoniego Muntadasa, mające status autonomicznych utworów. Były to trzy odbitki heliograficzne z serii *Projekty/Propozycje*. *Arte & vida* z 1974 roku informowała o interwencji w przestrzeni publicznej Barcelony, zarejestrowanej na taśmie filmowej. Na pojedynczym kadrze tytułowy napis – wyrażający postawę artysty i oznaczający proces wzajemnego przechodzenia ‘sztuki w życie’ i ‘życia w sztukę’ – był umieszczony na ekranie telewizora ustawionego na ulicznym bruku i emitującego czyste światło.⁹⁷ *Akcja TV* z 1975 roku, także zarejestrowana na taśmie filmowej, była propozycją ‘przerywnika’ telewizyjnego. Zdjęcie dokumentujące to działanie ukazuje artystę, który siedzi z zamkniętymi oczami, a na jego opuszczonych powiekach widać litery T i V. I wreszcie dokumentacja fotograficzna wideoinstalacji *Ostatnie 10 minut* z lat 1975–1976: sama praca polegała na symultanicznym odtwarzaniu na trzech ekranach ostatnich dziesięciu minut programu telewizyjnego – w tym zegara, komunikatu o zakończeniu programu, symboli narodowych i logotypów firm lub przedsiębiorstw telewizyjnych – nagranych na taśmę w trzech miastach z różnych krajów. Dokumentacja pokazana w Labiryntie dotyczyła nagrań z Buenos Aires, San Paulo i Nowego Yorku.⁹⁸ Łączyła ona elementy schematu koncepcyjnego i fotografie faktycznej realizacji: poziomym szeregiem zdjęć z ekranów monitorów towarzyszyły teksty pisane odręcznie i na maszynie, informujące o miejscu i czasie poszczególnych rejestracji. Obok autorskiej dokumentacji wspomnianych trzech prac wideo pokazano plakat z równoległej wystawy artysty, odbywającej się na przełomie października i listopada 1976 roku w barcelońskiej Galería Ciento. Wszystkie te przekazy – dostosowane w swym charakterze i materialności do mail artowej formy organizacji wystawy – były dość eliptyczne i nie dostarczały informacji niezbędnych do zrozumie-

nia sensu dokumentowanych prac. Można więc przypuszczać, że były raczej odbierane jako ogólne świadectwa działań dotyczących telewizji i realizowanych za pomocą wideo.

Dokumentacja *Arte & vida*, *Akcji TV* i *10 ostatnich minut* pojawiła się ponownie⁹⁹ w Lublinie miesiąc później, w grudniu 1976 roku, na wystawie *Foto art*, będącej częścią *Oferty Galerii Labirynt*. Pierwsza edycja *Oferty* odbyła się w siedzibach Labiryntu, LDK oraz BWA, zaś jej koncepcja opierała się na wykorzystaniu usieciowienia i potencjału samoorganizacyjnego neoawangardy. Mroczek zaproponował kilku znanym twórcom z tego środowiska, a zarazem liczącym się organizatorom życia artystycznego, pełnienie funkcji komisarzy poszczególnych sekcji tematycznych imprezy i zaproszenie do udziału w nich artystów oraz artystek z Polski i zagranicy. W efekcie, obok sekcji *Foto art* (komisarz Zdzisław Sosnowski), w skład *Oferty* wchodziły sekcje *Film i video* (komisarz Józef Robakowski), *Contextual art* (komisarz Jan Świdziński) oraz *Visual texts* (komisarz Jiří Valoch). Towarzyszyła im indywidualna wystawa Henryka Stażewskiego, przygotowana przez Zbigniewa Dłubaka, oraz pokazy działań Dobrosława Bagińskiego, Jerzego Beresia, Zbigniewa Warpechowskiego i Krzysztofa Zarębskiego. Jak pisał później na łamach *Studio International* Malcolm Le Grice, jeden z zachodnich artystów uczestniczących w *Ofercie*, impreza „miała charakter konferencji, a po każdym wystąpieniu następowała długa dyskusja. (...) To, że artyści byli zobligowani do rozmawiania o swoich pracach z innymi twórcami i publicznością stwarzało niewątpliwie o wiele lepszą ramę dla prezentacji sztuki niż »supermarketowa« koncepcja większości wystaw na Zachodzie.”¹⁰⁰

Najbardziej rozbudowaną realizacją z użyciem wideo był performance z instalacją w obiegu zamkniętym¹⁰¹ *Noli me videre* [Nie patrz na mnie], wykonany przez Wolfa Kahlena, zachodnioblińskiego artystę zaproszonego przez Sosnowskiego do udziału w sekcji *Foto art*.¹⁰² W recenzji *Oferty* Ireneusz J. Kamiński szczegółowo zrelacjonował to działanie, uznając je za jedno z najciekawszych wydarzeń festiwalu:

Kahlen zbudował w Białej Sali LDK coś

w rodzaju kwadratowego boksu o wysokich ścianach z płyt pilśniowych, nad którymi umocował kamerę telewizyjną obejmującą swym zasięgiem przestrzeń wnętrza owego boksu. Rejestrowany obraz przekazywała ona na ekran telewizyjnego monitora, leżącego na podłodze prostopadle do kamer. Kahlen, ubrany w biały strój dżudoka [sic!], wszedł do boksu, gdzie próbował uciec spod zwisającego nad nim obiektywu, czołgając się po podłodze i wspinając się niemal po ścianie, oczywiście bezskutecznie. Zdumiewające efekty dała ta ucieczka, obserwowana bezpośrednio i na ekranie telewizora, ucieczka przed totalną i bezwzględną obserwacją człowieka przez stworzone przez niego urządzenia. Tę samą ideę zawierały fotografie Kahlena pokazane na zbiorowej wystawie w BWA, podobny problem prezentowały prace Muntadasa i Davisa, eksponowane w tym samym miejscu.¹⁰³

W opisie brak bezpośredniej wzmianki o miejscu i roli licznie zebranej publiczności. Boks, w którym znajdował się artysta był pozbawiony 'sufitu,' a do zewnętrznych ścian dostawiono niewielkie schody dla widzów. Mogli oni obserwować działania Kahlena znad górnej krawędzi boksu, z podobnej perspektywy, jak zawieszona nad nim kamera. W efekcie, widząc obraz z kamery na monitorze i starając się ukryć przed jej 'okiem,' artysta uciekał też przed spojrzeniami publiczności. Jego strój, składający się z białych spodni i koszuli z rękawami zakończonymi długimi taśmami (błędnie zidentyfikowany jako judoga), przypominał kaftan bezpieczeństwa, co potęgowało wrażenie opresyjności sytuacji. Interpretacja recenzenta – „ucieczka przed totalną i bezwzględną obserwacją człowieka przez stworzone przez niego urządzenia” – była niewątpliwie trafna,¹⁰⁴ choć zarazem cząstkowa. Na indywidualnej karcie katalogowej¹⁰⁵ Kahlen zamieścił tekst, w którym z jednej strony podkreślał psychologiczne obciążenie świadomością bycia obserwowanym – pisał, że „ciągła kontrola przy pomocy wideo w fabryce jest szkodliwa, rodzi cierpienie” – ale z drugiej zwracał uwagę na „bardziej

elementarne aspekty” zaprojektowanej przez siebie sytuacji: relacje „dziecko – rodzice, przyjaciele, pary,” jak również „doświadczenie obserwowania samego siebie, swoich ruchów i korygowania swoich ruchów, gestów lub postaw.” Sugeruje to, że technologia wideo była przez niego traktowana jako poszerzenie i spotęgowanie dążenia do nadzoru, które tkwiło już w samych relacjach międzyludzkich, a nawet w zwrotnej relacji człowieka do samego siebie.¹⁰⁶ Zarówno sam performance, jak i tekst w katalogu były przy tym pozbawione jednoznacznych odniesień geopolitycznych – wydaje się, że Kahlen odnosił się do uniwersalnej kultury nadzoru rozwijającej się, na różnym poziomie zaawansowania technologicznego, po obu stronach zimnowojennej żelaznej kurtyny.

W trakcie działania Kahlena obraz z kamery, przesyłany na monitor, był jednocześnie rejestrowany przez podłączony do niej magnetowid.¹⁰⁷ Dzięki temu powstał zapis na taśmie,¹⁰⁸ który tuż po zakończeniu performance został odtworzony na monitorze dla publiczności. Pokazowi towarzyszył komentarz artysty (tłumaczony na język polski) oraz dyskusja z widzami.

Z recenzji Kamińskiego wynika, że performance *Noli me videre* narzucił kontekst interpretacji kilku innych prac pokazanych w sekcji *Foto art*. Chodzi o omawiane już realizacje Muntadasa, fotograficzną pracę Kahlena *Selbstkenntnisse* [Samopoznanie] oraz fotodokumentację wideoperformance Douglasa Davisa *Three Silent & Secret Acts* [Trzy ciche i sekretne działania] z 1976 roku. Praca Kahlena składała się z trzech pionowych rzędów odbitek pojedynczego zdjęcia – twarzy artysty na ekranie monitora – przytwierdzonych do drewnianych desek i zalaminowanych. W każdym rzędzie jedna odbitka ukazywała całe zdjęcie, a pozostałe tylko jego fragmenty. Efekt brał się stąd, iż podczas pracy w ciemni fotograficznej artysta nie zanurzał wszystkich odbitek w wywoływaczu, lecz spryskiwał nim ich części, pociągał je zanurzonym w nim pędzlem lub polewał płynem odbitki wiszące na ścianie. Te quasi-przypadkowe procesy, kojarzące się z *action painting*, miały ewokować płynność rzeczywistości, niemożność jej utrwalenia za pomocą technicznych środków rejestracyjnych,

a w rezultacie – nieskuteczność tych ostatnich jako narzędzi samopoznania.¹⁰⁹ Praca Davisa *Three Silents & Secret Acts* była z kolei eksperymentem z telewizją kablową jako alternatywą dla scentralizowanych struktur telewizji publicznej i komercyjnej – wyrazem wiary w to, że telewizja może być przestrzenią partycypacji lokalnych społeczności, narzędziem bezpośredniego kontaktu i interakcji międzyludzkiej. To wieloelementowe przedsięwzięcie o złożonej strukturze czasowej, przestrzennej i medialnej realizowano przez dwa dni w Nowym Jorku. Punktem wyjścia był performance na żywo, wykonywany przez artystę w interdyscyplinarnym ośrodku artystycznym The Kitchen.¹¹⁰ Tytułowe ‘trzy czynności’ obejmowały znalezienie ekranu, pukanie w niego palcem i oczekiwanie na odpowiedź, wreszcie – próbę ‘wejścia’ w ekran. Rolę ekranu telewizora odegrała szyba z pleksiglasu. W trakcie performance artysta podszedł do niej i zaczął w nią pukać, następnie przez dłuższy czas nacinał ją nożem, poziomowymi i pionowymi pociągnięciami, po czym wziął rozpęd i z impetem uderzył w nią, starając się przez nią przebić. Performance, zarejestrowany na taśmie pierwszego dnia, został powtórzony nazajutrz jednocześnie w dwóch miejscach. W studiu Manhattan Cable TV wykonywało go dwoje innych performerów, którzy obserwowali i reagowali na nagranie z dnia poprzedniego, nadawane na jednym z kanałów tej telewizji. Davis powtarzał swoje działanie w The Kitchen, obserwując i wchodząc w ‘interakcję’ z transmisją działań performerów ze studia TV, nadawaną na innym kanale tejże kablówki. Publiczność zebrana w The Kitchen mogła obserwować na monitorach zapis performance z pierwszego dnia, transmisję działań ze studia TV oraz performance Davisa na żywo. Artysta pukał w pleksiglasową szybę, wsłuchiwał się w ‘odpowiadające’ mu odgłosy pukania z transmisji telewizyjnej, dotykał szyby, przylegał do niej twarzą, ciałą szybę nożem i uderzał w nią z impetem. Pod koniec transmisji telewizyjnej nałożono na siebie nagranie performance z pierwszego dnia, działania na żywo dwojga performerów ze studia oraz dźwięk działania na żywo Davisa z The Kitchen, dzięki czemu wydawało się, że próbują oni dostać się do siebie nawzajem, przecinając i przebijając

się przez ‘ekran.’¹¹¹ Cały przebieg i kontekst ideowy *Three Silents & Secret Acts* były jednak niedostępne dla publiczności w Lublinie – karta katalogowa artysty nie zawierała żadnego opisu przedsięwzięcia.¹¹² Na zdjęciach pokazanych na wystawie *Foto art* widać było Davisa, który wydawał się pukać w ekran od wewnętrznej strony monitora, naciskać na niego dłońmi, napierać ciałem itd. Zdjęcia te, zawieszane obok *Selbstkenntnisse* Kahlena i rozpatrywane w kontekście jego performance *Noli me videre*, nasuwały zapewne ogólne skojarzenia z obrazem człowieka ‘zamkniętego w telewizorze’ i jego dążeniem do wyzwolenia się od wpływu technologii. Jak wskazuje recenzja Kamińskiego, tak w istocie mogły być odczytywane.

W swoim artykule Kamiński pominął inne, bardziej elementarne i analityczne działania z użyciem wideo pokazane w trakcie pierwszej edycji *Oferty* przez artystów z kręgu WFF.¹¹³ Weszły one w skład sekcji *Film i video*, przygotowanej przez Robakowskiego. Wojciech Bruszewski zaprezentował tam *Instalację dla Galerii Labirynt*.¹¹⁴ Była to realizacja z użyciem zmodyfikowanej kamery wideo podłączonej do monitora i skierowanej na jego ekran, co dawało typowy dla tego układu rekurencyjny, ‘otchłanny’ efekt obrazu w obrazie. Modyfikacja kamery polegała na wprowadzeniu elektronicznego przełącznika, który co dziesięć sekund zmieniał sposób jej widzenia, generując lustrzane odwrócenie transmitowanego obrazu. Zmiany te uwidaczniał obraz niewielkiego drewnianego wałka, ułożonego ukośnie przed ekranem monitora: przy normalnej transmisji wszystkie obrazy na ekranie ukazywały obiekt w tym samym ułożeniu, zwrócony w jedną stronę, przy transmisji zmodyfikowanej – w każdy kolejny obrazie obiekt był zwrócony w odwrotną stronę względem poprzedniego.¹¹⁵ Jak podkreślał Bruszewski, „dla mnie najciekawszy jest obraz (...), który jest obrazem podwójnie odwróconym. Kamera video na skutek działania urządzenia przełączającego odwraca swój sposób widzenia i jednocześnie odwrócony obraz także ulega odwróceniu. Można ten efekt rozwijać w nieskończoność.”¹¹⁶ Elektroniczny przełącznik kamery został przez artystę wykorzystany już miesiąc wcześniej, w listopadzie 1976 roku, w trakcie tygodniowego

(20–29 listopada) *Warsztatu Teorio-praktyki* w Domu Środowisk Twórczych w Łodzi. Bruszewski pokazał tam między innymi wcześniejszą wersję instalacji lubelskiej – oprócz drewnianego wałka wykorzystał łyżkę wazową.¹¹⁷ Z instalacji pozostała tylko dokumentacja fotograficzna,¹¹⁸ ale Bruszewski powtórzył później całą realizację w postaci zapisu na taśmie. Zapis ten wszedł w skład zestawu prac zaprezentowanego przez artystę na Documenta 6 w Kassel w 1977 roku.

Uderzający paradoks percepcyjny, mający skłaniać do rewizji naiwnej wiary w realizm i obiektywność medium, został też wykreowany przez Janusza Kołodrubca w wideoperformance *Czas*. Kamera podłączona do monitora była skierowana na ukrytą za nim klepsydrę. Najpierw widzowie mogli obserwować na ekranie obraz piasku lecącego w dół klepsydry. Następnie artysta obrócił kamerę o sto osiemdziesiąt stopni wzdłuż osi optycznej obiektu, dzięki czemu na ekranie powstała iluzyjny obraz piasku, który leci do góry, zdając się pokonywać prawo grawitacji lub wręcz odwracać bieg czasu. Realizacja spotkała się z zainteresowaniem Malcolma Le Grice'a. We wspomnianym już tekście opublikowanym w *Studio International* opisał on działanie Kołodrubca i choć określił je jako 'proste' oraz 'dydaktyczne,' to jednocześnie zaznaczył, że w formie performance przykuwało uwagę o wiele silniej niż mógłby to zrobić zapis na taśmie.¹¹⁹

Obok prac Bruszewskiego i Kołodrubca w skład wspomnianej sekcji weszła fotodokumentacja działań z wideo Andrzeja Paruzela. Nie wiadomo jednak, co dokładnie pokazano – prawdopodobnie był to cykl *Sytuacje video-fotograficzne*, prezentowany już w Lublinie podczas sympozjum *Video art*. Paruzel mógł powtórnie przedstawić dokumentację swojego działania z Festiwalu Studentów Szkół Artystycznych Cieszyn 1976 oraz uzupełnić ją zdjęciami z nowych odsłon cyklu, realizowanych jesienią tego roku w Łodzi.

Sekcja *Foto art*, przygotowana na *Ofertę* przez Sosnowskiego, znalazła rychłą kontynuację w postaci imprezy *Stale zajęcie. Realizacje filmowe foto-art* zorganizowanej w dniach 23–24 marca 1977 roku. Foto art był autorskim pojęciem Sosnowskiego, stworzonym dla opisu realizacji

konceptualnych, które wykorzystywały media techniczne – fotografię, film i wideo, podejmowały problematykę znaku i kontekstu, a także mogły nawiązywać grę z massmedialnymi konwencjami komunikacyjnymi, estetycznymi i narracyjnymi. W *Stałym zajęciu* pod szyldem foto artu Sosnowski zgromadził głównie osoby z wrocławskiego środowiska artystycznego – z grup Galeria Sztuki Aktualnej i Galeria Sztuki Najnowszej, a także z Wrocławskiej Galerii Fotografii, oraz twórców prowadzących warszawską Pracownię Dziekanka. Zasadniczym elementem imprezy były projekcje filmowe, ale obok nich odbyły się też warsztaty wideo. Wykorzystując sprzęt wideo – kamerę, magnetowid i monitor – zorganizowany przez galerię, wrocławski duet Antosz & Andzia zrealizował działanie z serii *Murderer*. Polegało ono na odegraniu i rejestracji kilku scenek z wykorzystaniem rekwizytu w postaci zaślepionego pistoletu Browning kaliber 6,35 mm. Scenki nie tworzyły zbornej narracji lecz raczej stanowiły różne warianty tej samej konwencji fabularnej. Najpierw Andzia strzelała do Antosza i popełniała samobójstwo, następnie Antosz strzelał do Andzi i popełniał samobójstwo, a całość kończyła się pocałunkiem obojgu i happy endem. Była to druga – po omawianym już *Environmental open-circuit video* – i ostatnia realizacja z użyciem wideo w karierze duetu. Artyści traktowali nowe medium jako jedno z narzędzi budowania narracji opartej na motywach czerpanych z kultury popularnej, a w szerszym wymiarze – praktykowania sztuki jako życiowej autokreacji.

Innym wrocławskim artystą należącym do GSN, który traktował wideo jako jedno z narzędzi wykorzystywanych w procesie budowania postawy artystyczno-życiowej był Lech Mrożek. We wrześniu i październiku 1977 roku w siedzibie Labiryntu przy ulicy Runek 8 odbyła się jego wystawia *Biografia*. Pokazano na niej dziesięć plansz (w języku polskim i angielskim) z dokumentacją idei i realizacji artysty z lat 1972–1977. Były to teksty, schematy i opisy koncepcyjne oraz fotografie: prace autorskie, dokumentacje działań i wystaw. Pierwsza plansza zawierała wycinek z plakatu wystawy, na którym Mrożek zamieścił rodzaj manifestu. Dystansował się w nim od różnych sposobów rozumienia

i uprawiania sztuki, zarówno tradycyjnych: „nie interesuje mnie sztuka jako wytwarzanie przedmiotów i sytuacji do estetycznej kontemplacji,” jak i współczesnych: „nie interesują mnie twierdzenia wskazujące na to, co jest sztuką.” Podkreślał też, że interesuje go nie „sztuka odcinająca się od problemów życia,” lecz „świadome i racjonalne działanie wpływające na rzeczywistość.” W rezultacie, rozwijając własną interpretację idei sztuki kontekstualnej, deklarował: „Interesuje mnie forma użytkowego społecznie życia. Społeczna użyteczność mojego działania decyduje, czy jest ono sztuką.”¹²⁰

W tak zakreślonym horyzoncie ideowym *Biografia* sytuowała wcześniejsze etapy działań artysty, obejmując realizacje z użyciem wideo. Prace te – pięć zapisów na taśmie z lat 1975–1976 – charakteryzował ogólnie fragment tekstu towarzyszącego wideoperformance *Sztuka nie jest imitacją rzeczywistości*. Wydaje się, że dobrze oddawał on podejście Mrożka nie tylko do wideo, ale wszelkich mediów technicznych: „W procesie przekładania znaków jednego systemu na znaki systemu innego następuje uwalnianie od kontekstu, z którym są one związane w rzeczywistości. Otrzymujemy informacje wyższego stopnia – wykraczają poza określone i doświadczone stany otaczającej nas rzeczywistości.” Artysta wykorzystywał wideo – podobnie jak fotografię i film – zarówno do analizy relacji między rzeczywistością a jej medialną reprezentacją, jak również do eksponowania wewnętrznej, autonomicznej realności mediów jako znakowych systemów komunikacyjnych. Ilustrowała to dokumentacja tekstowa i fotograficzna *Relacji*, zamieszczona wcześniej w katalogu *Video artu*, a tutaj poszerzona o zdjęcia kadrów z zapisu na taśmie.¹²¹ Oprócz niej na planszach widniały zdjęcia z prac *Sztuka nie jest imitacją rzeczywistości* oraz *Mój punkt widzenia nie jest Twoim punktem widzenia*. Oba działania – zrealizowane, podobnie jak *Relacje*, na plenerze w Osetnicy na przełomie sierpnia i września 1976 roku – były oparte na wzajemnej rejestracji i dokumentowaniu się fotografii oraz wideo, przy czym pierwsze obejmowało dodatkowo efekt rekurencyjnego ‘obrazu w obrazie,’ a drugie manipulacje kamerą poprzez obracanie jej wzdłuż osi optycznej obiektywu. Dodatkowo Mroźek zamieścił – bez

żadnego opisu – fotografie ukazujące początkowy i końcowy etap wideoperformance *This time describes another situation*, wykonanego w lutym 1976 roku w duńskim Aarhus. Działanie artysty polegało na wielokrotnym zapisie tytułowej frazy na kartce papieru, aż do momentu, gdy zapis przestawał być czytelny, a kartkę zaczynały pokrywać czarne warstwienia liter. Zdjęcia zamieszczone na planszy ukazywały ekran monitora dzielony – za pomocą miksera trickowego – na widoki z kamer rejestrujących akcję artysty z dwóch różnych perspektyw.

Uwalnianie znaków z ich pierwotnego kontekstu i analiza tego, jak można modyfikować ich sens była dla Mrożka ściśle związana z pojmowaniem sztuki jako praktyki polegającej na zmianie kontekstu znaków – zmianie ich otoczenia czasoprzestrzennego i kulturowego – a ostatecznie mającej stać się działalnością społeczno-polityczną. Prace z użyciem wideo były etapem przygotowawczym, konceptualną analizą znaku jako ‘pustego’ elementu, otwartego na zmienność kontekstów i aktywność interpretacyjną odbiorców. Świadczyła o tym także seria *Testów TV*, przeprowadzonych w 1976 roku w Pracowni Działań i Struktur Wizualnych prowadzonej przez Leszka Kaćmę i Andrzeja Lachowicza w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych we Wrocławiu. Były to między innymi analizy wpływu zewnętrznego otoczenia wizualno-przestrzennego, w którym znajduje się monitor, na odbiór i sens przekazu telewizyjnego. Mroźek odtwarzał z magnetowidu zapisy fragmentów programu telewizyjnego, a następnie rejestrował kamerą filmową 16 mm fragmenty ekranu statycznie, dynamicznie, w zbliżeniu lub skadrowane wraz z elementami otoczenia monitora. Na planszach pokazanych w Labiryntcie artysta umieścił obszerną dokumentację *Testów TV*: tekst programowy, opis koncepcyjny poszczególnych realizacji oraz pojedyncze zdjęcia i kadry połączone ze schematami koncepcyjnymi. Całość pozwalała na pełną rekonstrukcję prezentowanych działań i dobrze wyjaśniała ich sens.

Artystą, który w tym samym czasie dążył do wykorzystania wideo w działaniach skupionych na procesach partycypacji, kształtowania się relacji międzyludzkich oraz grupowej samoorganizacji był

Paweł Kwiek. W listopadzie 1977 roku w siedzibie Labiryntu przy ulicy Rynek 8 rozpoczęła się zainicjowana przez niego akcja *Trzy plakaty*. Tytułowe ‘plakaty’ miały być dokumentacją kolejnych etapów działania z udziałem publiczności. Najpierw odbyło się spotkanie, w trakcie którego Kwiek zaprezentował przygotowany wcześniej plakat z opisem, schematem ideowym i dokumentacją fotograficzną – zdjęciami z ekranu monitora – swojej pracy *Video P* z 1974 roku. Był to performance z użyciem dwóch kamer, monitora oraz miksera trickowego. Kwiek rysował różne kształty na papierze przyklejonym do ściany, a kamery rejestrowały jego działania – jedna w zbliżeniu, skupiając się na twarzy i dłoniach, druga z większej odległości, ukazując całą sylwetkę. Operator miksera łączył oba plany na jednym ekranie, wpisując je w szereg umówionych z góry kształtów: pionowych i poziomych podziałów pola ekranu, a także umieszczonych w jego centrum figur – kół, kwadratów lub prostokątów o różnej wielkości. Kwiek obserwował efekt połączenia transmisji z obu kamer na monitorze i starał się rysować w taki sposób, aby linie powstające na papierze pokrywały się na ekranie z obrysem podziału wprowadzanego przez mikser. Zmiksowany obraz był też zapisywany na taśmie wideo.

Podobnie jak w przypadku opisanego wcześniej *Video C*, interakcja między działającym artystą i manipulowaną transmisją jego wizerunku miała w *Video P* przede wszystkim urzeczywistnić ideę sprzężenia zwrotnego, tworzyć wrażenie wchodzenia w ‘bezpośredni kontakt’ z rzeczywistością medialną oraz pozwalać na doświadczenie własnego ciała z pozycji zewnętrznego obserwatora. Na plakacie, na którym dokumentacja tej pracy nosi tytuł *Video O. Rysunki video-fotograficzne*, Kwiek dodał opis będący reinterpretacją wcześniejszego działania.¹²² Jak podkreślał w dość zawikłanym fragmencie:

ważną cechą tej realizacji jest fakt, że dynamicznie ujawniając cechy przekroju poprzecznego struktury kanałów informacji – co przybrało formę czynu jednoczesnego do opisywanych przezeń zmian w informowaniu o nim samym – możemy stwierdzić, że

Video O jest modelem opisującym sytuację, gdzie istotą i treścią czynu jest świadomość jego społecznego funkcjonowania.

Był to już wyraz aktualnych zainteresowań artysty i element nowego przedsięwzięcia, w którym pokaz *Video P/Video O. Rysunki video-fotograficzne* miał być punktem wyjścia do wspólnej pracy z publicznością. Drugi plakat miał dokumentować sam proces wielodniowej współpracy, a trzeci ukazywać jej końcowy efekt: „np. wystawę, spektakl autorski, zrealizowane rejestracje filmowe, fotograficzne, TV.” Na drugim plakacie znalazły się zdjęcia oraz – prawdopodobnie – pisemna relacja ze spotkania z publicznością. Na jednym ze zdjęć widać monitor telewizyjny, który mógł być użyty do pokazu taśmy z zapisem *Video P*. Kwiek poprosił też publiczność o narysowanie na kartkach układów linii, które następnie traktował jako partytury dla ruchu kamery transmitującej na monitor wizerunek autora lub autorki danego rysunku.¹²³ Jak wspomina Tadeusz Mroczek, uczestniczący w spotkaniu, artysta próbował też wciągnąć widzów w dyskusję i przekonać ich do zaangażowania się w pracę nad wspólnym projektem.¹²⁴ Nie było to łatwe zadanie i ostatecznie do takiej współpracy nie doszło. W rezultacie trzeci plakat pozostał pusty i jako taki – w postaci zarysu na ścianie galerii – został pokazany z dwoma poprzednimi na wystawie podsumowującej akcję. Wedle pierwotnej koncepcji pokaz wszystkich trzech plakatów miał nastąpić w trakcie kolejnej edycji *Oferty*, która odbyła się w dniach 12–17 grudnia 1977 roku, ale ostatecznie otwarto ją kilkanaście dni wcześniej, 24 listopada. Nie wiadomo, czy w trakcie *Oferty* była nadal dostępna dla widzów.

Kolejna odsłona *Oferty Galerii Labirynt* różniła się pod względem wielkości i struktury od premierowej edycji imprezy. Zamiast kilku wystaw zbiorowych o charakterze problemowym, przygotowanych przez zaproszonych komisarzy, zaproponowano szereg indywidualnych prezentacji polskich i zagranicznych artystów oraz artystek – wystaw, wystąpień performance, referatów, pokazów filmowych i wideo. Całość odbyła się w LDK przy ulicy Pstrowskiego 12 oraz w siedzibie Labiryntu. Dwie

spośród prezentacji obejmowały – jak określono to w programie – ‘projekcje wideo.’¹²⁵ Pierwszą przygotowali Uta Brandes-Erlhoff i Michael Erlhoff z Niemiec Zachodnich, wydawcy magazynu „Zweitschrift” poświęconego eksperymentalnym praktykom artystycznym, architekturze, muzyce i literaturze. W lipcu 1977 roku brali oni udział w międzynarodowej konferencji *Sztuka jako działanie w kontekście rzeczywistości*, zorganizowanej w warszawskiej Galerii Remont. Uczestniczył w niej również Mroczek – zapewne tam ich poznał i później zaprosił do udziału w *Ofercie*. W tamtym czasie Uta studiowała psychologię i socjologię, a Michael socjologię i literaturę niemiecką. W trakcie *Oferty* pokazali oni społeczno-aktywistyczne wideo o politycznych kamerach w Hanowerze. Wedle oficjalnych deklaracji władz miasta kamery zainstalowano po to, by nadzorować ruch uliczny, jednak rzeczywistym celem była kontrola i pacyfikacja demonstracji studenckich. Wideo Erlhoffów ujawniało tę faktyczną funkcję kamer, a jednocześnie instruowało, jak je niszczyć.¹²⁶

Drugą projekcję przygotował Wojciech Bruszewski. Na zdjęciach widać jego własny magnetowid Sony AV-3620 CE,¹²⁷ zakupiony w Berlinie Zachodnim na początku 1977 roku. Przy jego użyciu artysta zrealizował zapisy, które od czerwca do października tego roku prezentowano w sekcji wideo na Documenta 6 w Kassel. Bruszewski był w tej sekcji jedynym twórcą z Europy Środkowo-Wschodniej. Pokazał tam cztery zestawy prac: *The Video Touch*, *Sound Pieces*, *Time Structures*, *Between March and June*;¹²⁸ w zestawie *The Video Touch* znalazła się wspomniana już *Instalacja dla Galerii Labirynt*, a kadry z niej zostały opublikowane w katalogu Documenta.¹²⁹ W trakcie *Oferty* publiczność miała prawdopodobnie okazję obejrzeć cały ten materiał.

Oprócz pokazu taśm Bruszewski wykonał performance *Transmisja*.¹³⁰ Polegał on na relacjonowaniu warstwy werbalnej programu telewizyjnego. Artysta siedział przy telewizorze odbierającym sygnał z anteny. Na głowie miał słuchawki podłączone do telewizora, dzięki czemu słyszał słowa padające w audycji i mógł je przekazywać publiczności. Widzowie oglądali obrazy na ekranie,

ale w zakresie dźwięku byli zdani na zapośredniczającą ‘transmisję’ Bruszewskiego. Nie wiedzieli jednak, czy jego przekaz jest wierny i nie mogli mieć pewności, czy celowo nim nie manipuluje, nie zniekształca lub nie zastępuje własnymi słowami. Aby precyzyjnie uchwycić sens tego działania, warto je usytuować między dwiema innymi realizacjami artysty: wieloosobowym performance *Transmisja*, zrealizowanym kilka dni wcześniej w warszawskiej Pracowni Dziekanka oraz instalacją *Telewizyjna kura* z 1979 roku. Performance w Dziekance przybrał formę swoistej ‘sztafety.’ Kolejne osoby opisywały działanie poprzednika, a następnie odtwarzały je zgodnie z tym opisem. Pierwszym i ostatnim performerem był Bruszewski: porównując oba jego działania, publiczność mogła przekonać się, jakie zniekształcenia przekazu pojawiły się w szeregu ‘translacyjnych’ transmisji. W późniejszej *Telewizyjnej kurze* przekaz werbalny, zawarty w audycji telewizyjnej, był z kolei zastępowany przez automatycznie generowane, asemantyczne dźwięki przypominające gdakanie kury. Za ich wytwarzanie odpowiadała dołączona do odbiornika ‘przystawka,’ która przy pomocy odpowiednich czujników odczytywała stopień jasności obrazu w danym miejscu ekranu i przekładała sygnały wizualne na odpowiedniej wysokości dźwięki. W kontekście obu tych prac, *Transmisja* z Labiryntu jawi się jako przejście od strukturalnych analiz zniekształceń, jakim ulega przekaz w medialnej transmisji, do działań, w których można było dopatrzeć się ironicznych aluzji do propagandowego przekazu państwowej telewizji w Polsce. Nie wiadomo jednak, czy performance w Lublinie był przeprowadzony w taki sposób, by mógł wzbudzać podobne skojarzenia.

Kilka miesięcy później, w czerwcu 1978 roku, w siedzibie LDK wideoperformance i wystawę *Zapisy mechaniczno-biologiczne* zaprezentował Józef Robakowski. Działanie z użyciem dwóch kamer wideo podłączonych do monitorów było powtórzeniem i rozwinięciem jego wcześniejszej realizacji filmowej *Ćwiczenie na dwie ręce*, powstałej w 1976 roku, w jednym z łódzkich parków. Wykorzystując wtedy dwie kamery 16 mm, artysta rejestrował nimi przez kilka minut otoczenie. Nie trzymał ich przy oczach lecz swobodnie nimi

poruszał lub wymachiwał. Celem było odrzucenie wszelkich przyjętych kulturowych konwencji strukturyzowania obrazu. Z jednej strony chodziło o uwolnienie 'oka' kamery od kontroli ludzkiej subiektywności i spowodowanie sytuacji, w której kamera ukazywałaby specyficzne dla siebie maszynowe 'widzenie' i obraz świata, eksponowały własną autonomiczną wyobraźnię i kreatywność. Z drugiej – uwolnione w ten sposób kamery stanowiły protetyczne suplementy ludzkiego ciała, przedłużenia biologicznego rytmu jego ruchów, a także jego dodatkowe 'oczy,' pozwalające na odmienne doświadczenie rzeczywistości. W przypadku filmu efekt tej rejestracji mógł być, z oczywistych względów technicznych, zaprezentowany dopiero później – w postaci jednoczesnej projekcji na dwa ekrany. Powtarzając tę realizację w Lublinie¹³¹ w postaci wideoperformance, Robakowski sięgnął po specyficzne możliwości oferowane przez wideo: poruszał kamerami stojąc na zewnątrz budynku, zaś publiczność śledziła transmitowany przez nie obraz na monitorach wewnątrz galerii. Artysta pokazał też prawdopodobnie taśmę z wideoperformance *Po linii*, zrealizowanym w Łodzi przy udziale pracownika jednego z lokalnych klubów sportowych, który dysponował przenośną kamerą oraz magnetowidem Sony i udostępniał je odpłatnie artyście.¹³² W omawianym działaniu Robakowski poruszał się wzdłuż linii rozciągniętej na ziemi i rejestrował ją trzymaną w ręku kamerą. Rejestrowany obraz zmieniał się w zależności od dynamiki ruchu performerów – idącego, biegnącego lub skaczącego po linii. Analogiczną problematykę podejmowała wystawa zdjęć z cyklu *Fotografia mechaniczna*. Powstały one w wyniku zautomatyzowanej pracy aparatu, który wirował za stałą lub zmienną szybkością i losowo rejestrował widoki pleneru za pomocą samowyzwalacza.

Działania wykorzystujące wideo były też obecne na Międzynarodowym Spotkaniu Artystów *Performance and Body*, które odbyło się w dniach 12–14 października 1978 roku w siedzibie LDK. Należał do nich performance *Lebensraum* [Przestrzeń życiowa] austriackiego artysty Wolfganga Flatza, który specjalizował się w prowokacyjnych, autoagresywnych działaniach, wpisujących się

w tradycję akcjonizmu wiedeńskiego. Na potrzeby jego lubelskiej prezentacji przygotowano blisko dwumetrowy, biały sześcian, stojący w narożniku sali. Artysta miał być tam zamknięty przez trzy dni – czyli przez całą imprezę – nago, bez jedzenia i kontaktu z ludźmi. Zainstalowana wewnątrz kamera rejestrowała jego zachowania i transmitowała je na stojącym obok sześcianu monitorze, na którym mogli oglądać je widzowie. Towarzyszył temu ciągły dźwięk wydobywający się z monitora. Wedle pisemnej relacji, akcja została przerwana po pięciu godzinach „ze względu na protesty innych artystów biorących udział w spotkaniu, którzy uznali, że obecność Flatza w galerii przeszkodzi w realizacji ich własnych performance.” Sam performer „zaakceptował decyzję innych artystów,”¹³³ zapewne traktując ją jako znaczący element wykreowanej przez siebie sytuacji.

Tytuł performance Flatza – *Lebensraum* nawiązuje do nieodpartego skojarzenia z doktryną ekspansji terytorialnej, stworzoną w Niemczech na przełomie dziewiętnastego i dwudziestego wieku, wykorzystywaną w trakcie I wojny światowej, a następnie podjętą przez nazistów, którzy pogłębili jej rasistowski charakter i nadali postać ideologii uzasadniającej zniewolenie i eksterminację ludów Europy Środkowo-Wschodniej. Można przypuszczać, że kontekst ten był przez artystę zamierzony: Flatz kontynuował tradycję akcjonizmu wiedeńskiego, w której obecne było dążenie do konfrontacji z traumą II wojny światowej i uwikłaniem Austrii w nazizm, a co więcej, w 1975 roku wyemigrował do Niemiec Wschodnich, gdzie zamieszkał i zaczął studiować w Monachium. Z dzisiejszej perspektywy jego autoagresywny performance – zamknięcie się nago w niewielkiej przestrzeni, bez jedzenia i kontaktu z ludźmi, za to pod stałym nadzorem kamery i z potencjalną inwigilacją widzów – mógłby więc zostać odczytany jako przywołanie traumatycznej pamięci II wojny światowej oraz próba symbolicznej ekspiacji za udział jego kraju w zbrodniczej polityce nazizmu. Nie wiadomo jednak, czy kontekst ten miał w ogóle szansę wybrzmieć w Lublinie. We wspomnianej już pisemnej relacji tytuł performance nie został określony jako *Lebensraum*, lecz *Bezpośrednia transmisja obecności Wolfganga Flatza w zamkniętej przestrzeni*. Ta zmiana tytułu

– o ile faktycznie miała miejsce¹³⁴ – pozbawiała działanie artysty wszelkich historyczno-pamięciowych odniesień, wiążąc je raczej ze współczesną problematyką wykorzystania zaawansowanych urządzeń technicznych do kontrolowania ludzi i ograniczania ich wolności.¹³⁵

Problematyka ta dała też o sobie znać w dwuczęściowym performance *Not what I see but what I feel* [Nie to, co widzę, ale to, co czuję] wykonanym przez Alberta van der Veidego z Holandii. Pierwsza część rozegrała się w zaciemnionej sali. Pod ścianami stało pięćdziesiąt zapalonych świec, a przed każdą z nich leżała kartka z tytułem performance. Artysta chodził wzdłuż ścian powtarzając tytułową frazę: „Not what I see but what I feel.” Następnie zaczął po kolei gasić świece. Ostatnią wziął do rąk, wszedł pomiędzy widzów i oświadczył, że działanie było wspomnieniem jego poprzedniej wizyty w Polsce – chodziło o udział w Międzynarodowym Spotkaniu Artystów *I am*, zorganizowanym przez Henryka Gajewskiego w kwietniu 1978 roku pod egidą warszawskiej Galerii Remont. Druga, blisko godzinna część performance odbyła się w oświetlonym pomieszczeniu. Artysta, ubrany w jednolity niebieski kombinezon, chodził po nim boso, wkraczał pomiędzy grupki widzów i od czasu do czasu uderzał dłońmi w ściany. Asystent (w tę rolę wcielił się Daniel Wnuk), stojący z przepaską na oczach, miał za zadanie śledzić jego ruchy kamerą wideo ustawioną na statywie i podłączoną do monitora. Nie widział artysty, ale starał się kierować kamerą w stronę wydawanych przez niego dźwięków. Publiczność obserwowała obraz z kamery – wewnątrz sali, chodzącego artystę, a także samą siebie – na ekranie monitora.¹³⁶ Performance mógł być odbierany jako ukazanie granic swobody jednostki w przestrzeni, w której jej ruchy są nadzorowane i rejestrowane przez elektroniczną technologię będącą elementem aparatu – abstrakcyjnie pojętej – władzy. ‘Ślepotą’ władzy mogła odsyłać do jej nieludzkiego charakteru, ale też wskazywać na niedoskonałość sprawowanego przez nią nadzoru. Sama kwestia obecności wideo w performance została później podjęta przez van der Veidego – często wykorzystującego to nowe medium w swoich działaniach – w trakcie dyskusji nad miejscem i znaczeniem praktyk performance w sztuce współczesnej.¹³⁷

W dniach 13–15 listopada 1978 roku w siedzibie LDK odbyło się ‘kolokwium artystyczne’ *Działalność niezidentyfikowana. Film – video*, którego komisarzem był Józef Robakowski. Zostało zaplanowane jako pierwsza odsłona imprezy, którą kilka dni później (17–19 listopada) powtórzono w Łódzkim Domu Środowisk Twórczych jako „międzynarodowy meeting artystyczny” *Działalność niezidentyfikowana. Teoria sztuki, performance, projekcje, projekcje filmów, emisje video, ekspozycje fotograficzne, audycje dźwiękowe...* Oba wydarzenia, różniące się nieznacznie listami uczestników i uczestniczek, miały istotnie międzynarodową obsadę. Obok polskich artystów, głównie z kręgu łódzkiego WFF i środowiska warszawskiej Pracowni Dziekanka, wzięli w nich udział twórcy oraz krytycy sztuki z Jugosławii i Czechosłowacji, a także pojedyncze osoby z krajów zachodnich – Wielkiej Brytanii, USA, Niemiec, Holandii i Włoch.¹³⁸

Odsłonę lubelską zdominowały pokazy filmów eksperymentalnych. Odbył się prawdopodobnie tylko jeden performance z użyciem wideo, zrealizowany przez Pawła Kwieka.¹³⁹ Artysta konsekwentnie dążył do wykorzystania tego medium jako narzędzia interakcji z publicznością i budowania relacji w grupie. Zaplanował dwuetapowe działanie, łączące obie odsłony wydarzenia – lubelską i łódzką. W Lublinie, przy użyciu sprzętu dostarczonego przez galerię, przeprowadził akcję z użyciem kamery podłączonej do monitora i planszy podzielonej na pola znakami ‘+.’ Sam grał rolę operatora kamery wykonującego polecenia widzów, którzy mogli śledzić efekty swoich decyzji na ekranie. Gdy artysta kierował kamerą na dany symbol na planszy, publiczność widziała go na ekranie i decydowała, w którą stronę ma dalej poruszać się kamera. Gdy publiczność kazała mu kierować kamerą poza planszę, Kwiek powoli odwracał się, wykonując ujęcie przestrzeni sali i zgromadzonych w niej widzów, po czym powracał na planszę z drugiej strony.¹⁴⁰ Całość trwała nieco ponad 20 minut. Obrazy z kamery były rejestrowane na taśmie wideo, a polecenia publiczności nagrywane na taśmie dźwiękową – jako partytura mająca posłużyć do powtórki działania. Nazajutrz po akcji w Lublinie, będąc już w Łodzi, w holu jednego z lokalnych hoteli, Kwiek odtworzył

z magnetofonu polecenia lubelskiej publiczności i jeszcze raz wykonał działania z kamerą, zapisując je przy użyciu magnetowidu (tym razem korzystał ze sprzętu pożyczonego z łódzkiej PWSFTviT). Kolejnego dnia, w ramach łódzkiej odsłony *Działalności niezidentyfikowanej*, wykonał wyczerpujący, blisko 45-minutowy performance:¹⁴¹ stojąc, trzymał na plecach monitor, na którym odtwarzano zapis lubelskiego oraz jego łódzkiej powtórki. Jak wskazuje opis na fotografii z tego wydarzenia, monitor miał być „znakiem ciężaru społecznej odpowiedzialności.”¹⁴² Sam performance miał zaś uświadczać wpływ podejmowanych decyzji na życie innych ludzi – jego długość wynikała bowiem z liczby poleceń, jakie artysta otrzymał w Lublinie, a zatem z długości działania z tamtejszymi widzami.¹⁴³ Nie jest jasne, czy zostali oni poinformowani o tym, co artysta ma zamiar zrobić z dokumentacją ich wspólnego działania. Nie wiadomo też, czy z kolei łódzka publiczność pozwoliła artyście wykonać performance do końca, czy zdecydowała o jego przerwaniu.

W drugiej połowie lat siedemdziesiątych w żadnej z omawianych wystaw zbiorowych nie uczestniczył Antoni Mikołajczyk z WFF, działający aktywnie na polu wideo. Dopiero w lutym 1980 roku w Labiryncie odbyła się indywidualna wystawa artysty *Fotografia, video-zapisy i transmisje*. Zaprezentował na niej dwie realizacje wideo: *Linia ciągła* oraz *Obraz całkowity – obraz częściowy (transmisja selektywna)*. Wedle autorskiego opisu, w pierwszym przypadku:

kamera video opisywała przestrzeń przesuwając się po liniach znajdujących się we wnętrzu galerii i na zewnątrz, powracając do punktu wyjściowego i tworząc zamkniętą pętlę. Obraz z kamery przekazywany był na monitor znajdujący się w galerii.¹⁴⁴

Działanie wynikało z chęci znalezienia alternatyw wobec konwencjonalnych sposobów strukturyzowania obrazu rzeczywistości. Mikołajczyk już wcześniej – w trakcie międzynarodowej wystawy *Works and Words* w Amsterdamie we wrześniu 1979 roku – wykorzystywał różnego rodzaju linearne struktury jako partytury performatywne dla ruchu

kamery.¹⁴⁵ W Labiryncie partyturą stała się zastana przestrzeń galerii. W drugim przypadku:

w galerii zainstalowane zostały trzy monitory. Na monitor transmitujący program TV nałożono arkusz czarnego papieru z wyciętymi dwoma kwadratami 5 x 5 cm. Pierwsza kamera transmitowała do monitora I obraz jednego z kwadratów, druga kamera przekazywała obraz następnego do monitora II. Na obu monitorach obserwowano relacje pomiędzy fragmentami tego samego obrazu, z zachowaniem oryginalnego dźwięku programu TV.¹⁴⁶

Wedle późniejszej relacji artysty, programem tym był Dziennik Telewizyjny – główny program informacyjny i narzędzie propagandy władz.¹⁴⁷ Zagadnienie transmisji, wielokrotnie podejmowane przez Mikołajczyka w działaniach z użyciem wideo, stanowiło tu punkt wyjścia dla wykreowania obrazu, którego źródłem nie była rzeczywistość, ale gotowy obraz medialny. Pozwoliło to stworzyć nową, ‘nierealną’ rzeczywistość powstającą w przestrzeni samych mediów, jako efekt transmitowania tego, co samo było już transmisją.

Długie lata siedemdziesiąte

Wiosną 1981 roku Andrzejowi Mroczkowi zaproponowano objęcie stanowiska dyrektora BWA w Lublinie. Ten propozycję – wspartą przez NSZZ Solidarność w BWA, ZPAP, władze miejskie i partyjne¹⁴⁸ – przyjął i zaczął kierować instytucją w czerwcu tego samego roku. Galeria Labirynt działająca przy LDK istniała formalnie do grudnia 1981 roku, gdy podobnie jak wiele innych galerii, klubów i stowarzyszeń twórczych w kraju została zamknięta po wprowadzeniu stanu wojennego. Blisko dwa lata później, w październiku 1983 roku otwarto ją ponownie jako Galerię Labirynt 2 – filię BWA z siedzibą przy ulicy Krakowskie Przedmieście 62.¹⁴⁹

Po objęciu przez Mroczka kierownictwa BWA instytucja ta dość szybko obrała kurs,

który – zarówno w wymiarze programowym, jak i środowiskowym – był kontynuacją działalności Labiryntu z lat siedemdziesiątych. Symbolicznym wyrazem tego stanu rzeczy było oczywiście otwarcie Galerii Labirynt 2. W wywiadzie przeprowadzonym po tym wydarzeniu Mroczek deklarował, że w nowym miejscu będą prezentowane „poszukiwania i dokumentacja poszukiwań,” zaś w siedzibie głównej BWA poszukiwania te będą pokazywane „w szerszej, rozwiniętej postaci.”¹⁵⁰ W obu galeriach zagościły więc prace neoawangardowych artystów i artystek, zaś „szerszą, rozwiniętą postacią” ich prezentacji była przede wszystkim seria wydarzeń podsumowujących dokonania tego środowiska z lat siedemdziesiątych i początku osiemdziesiątych. Warto nadmienić, że nowy kurs BWA spotkał się z nader krytyczną reakcją Ireneusza J. Kamińskiego, ‘dyżurnego’ recenzenta lubelskiej sceny artystycznej, który przez całe lata siedemdziesiąte wytrwale – choć nie zawsze pozytywnie – komentował działalność Labiryntu. Odnosząc się do wypowiedzi Mroczka w przywołanym wyżej wywiadzie, uznał je za „próbę mitologizacji programu, jaki od 1981 roku konsekwentnie realizuje BWA, jedyna odpowiednio wyposażona placówka w Lublinie.” Zarzucał Mroczkowi, że jako „funkcjonariusz państwowy” kierujący „placówką powołaną do prezentowania całej złożoności naszej plastyki,” ogranicza się on do „tzw. innych mediów, autoryzowanych m.in. przez ludzi, których regularnie eksponuje nasze (?) BWA,” a przecież w „faktycznej stratyfikacji polskiej sztuki współczesnej (...) owe »media« zajmują wąski teren.”¹⁵¹ Kamiński, wspierający rozwój neoawangardy na początku lat siedemdziesiątych, później podchodzący do niej z coraz większym sceptycyzmem i krytycyzmem, w latach osiemdziesiątych atakował ją już zdecydowanie, uznawał ją bowiem za monokulturę artystyczną, która wypiera z głównej lubelskiej instytucji tradycyjne dyscypliny, media oraz wartości artystyczne.

Pierwszym podsumowaniem lat siedemdziesiątych, przygotowanym przez Mroczka jeszcze pod egidą Galerii Labirynt, była wystawa i sympozjum *Książka – sztuka – dokumentacja*, które odbyły się w siedzibie LDK w maju 1980 roku. Podkreślono na nich rolę, jaką w całej dekadzie odgrywały nowe tech-

niczne media jako środki prezentacji i dokumentacji zjawisk artystycznych. Do udziału w spotkaniu zaproszono osoby prowadzące galerie alternatywne, związanych z nimi artystów i artystki, grupy artystyczne oraz teoretyków sztuki. Wśród prezentowanych galerii znalazło się łódzkie Art Forum, prowadzone od listopada 1977 roku przez Tadeusza Poradę.¹⁵² W lutym 1979 roku galeria zaczęła systematycznie rejestrować prezentowane w niej performance przy użyciu kamery wideo Unitra TP-K16 i magnetowidu Unitra ZRK MTV 10. Dzięki temu powstały zapisy wystąpień Petra Štembery, Jerzego Beresia, Zbigniewa Warpechowskiego, Ewy Partum, Edwarda Łazikowskiego, Rolanda Millera oraz duetów Reindeer Werk (Dirk Larsen i Thom Puckey) i Missing Associates (Lily Eng i Peter Dudar). W Lublinie pokazano dokumentację tych działań.¹⁵³ W trakcie sympozjum zapisy wideo prezentował także Wojciech Bruszewski.¹⁵⁴ Nie wiadomo, co dokładnie pokazał, ale biorąc pod uwagę tematykę spotkania, wydaje się, że mogła to być taśma *Analizy mediów 1971–1978*, zawierająca prace dziewięciu autorów: Kazimierza Bendkowskiego, Wojciecha Bruszewskiego, Zbigniewa Dłubaka, Zbigniewa Gostomskiego, Zdzisława Jurkiewicza, Janusza Kołodrubca, Romualda Kutery i Lecha Mroźka, Krzysztofa Wodiczki. Składały się na nią zarówno autorskie prace wideo, filmy przeniesione na taśmę wideo, jak i wiodokumentacje prac konceptualnych oraz obiektów artystycznych.¹⁵⁵ Należy podkreślić, że w tamtym czasie Bruszewski współpracował z galerią Art Forum i wspólnie z Tadeuszem Poradą oraz Januszem Kołodrubcem przygotowywał wystawę i redagował publikację *Video w Polsce do roku 1980*. Oba samoorganizacyjne przedsięwzięcia, oparte na logice ‘składkowej,’ czyli na materiałach przesłanych przez artystów i artystki, były bezprecedensowymi próbami zebrania informacji na temat dotychczasowych działań z użyciem wideo i spojrzenia z tej perspektywy na sztukę wcześniejszej dekady.¹⁵⁶ Publikacja miała zawierać tekst Janusza Kołodrubca *Nowe medium sztuki – video*, w którym autor omawiał historię artystycznych praktyk z użyciem wideo na Zachodzie, a następnie na tym tle sytuował rozwój analogicznych działań w Polsce, ze szczególnym uwzględnieniem dominującego nurtu video analitycznego.¹⁵⁷

Istnieje prawdopodobieństwo, że na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych w Galerii Labirynt także metodycznie dokumentowano wydarzenia przy pomocy wideo. Na zdjęciach ze spotkań z Ewą Partum (czerwiec 1977 roku) oraz Januszem Bałdygą, Jerzym Onuchem i Łukaszem Szajną (luty 1979) widać kamerę Unitra TP-K16, magnetowid Unitra ZRK MTV 10 oraz monitor. Mogły one być wykorzystywane do rejestrowania autorskich spotkań z publicznością, jak i samych działań artystycznych.¹⁵⁸ W ciekawy sposób wideodokumentację wykorzystano przy okazji wystawy i performance Ewy Partum *Kobiety – małżeństwo jest przeciwko wam*, które odbyły się w dniach 20–21 marca 1981 w siedzibie LDK. Zdjęcia z wydarzenia sugerują, że tytułowy performance zarejestrowano na taśmie wideo, a później, w trakcie spotkania autorskiego – które prawdopodobnie odbyło się następnego dnia – odtworzono zapis jako punkt wyjścia do dyskusji.¹⁵⁹ Na jednym ze zdjęć widać tablicę, na której zapisano szereg haseł – założeń ideowych, figur symbolicznych i tropów interpretacyjnych performance Partum: ‘strój ślubny,’ ‘sakramentalny relikwiarz kulturowy patriarchalnej i męskiej cywilizacji,’ ‘pułapka,’ symbol jednej chwili wiążący wyobraźnię,’ ‘nierówność miejsca kobiety i mężczyzny w świecie męskiej tradycji,’ ‘kobieta stworzona w tej tradycji, uwięziona posłuszeństwem wobec własnych pragnień wykształconych w procesie alienacji.’ Wyznaczały one feministyczny kontekst dla recepcji performance artystki i osadzały jego wideodokumentację w charakterystycznej dla neoawangardy kulturze dyskursywnej.

Liczne dokumenty dotyczące sztuki lat siedemdziesiątych znalazły się też na przekrojowej wystawie *Spotkania w Osiekach*, prezentującej kolekcję dzieł i dokumentacji działań z Międzynarodowych Spotkań Artystów, Naukowców i Teoretyków Sztuki, które odbywały się w Osiekach w latach 1963–1981. Wystawie, otwartej w listopadzie 1982 roku w siedzibie BWA przy ulicy Narutowicza 4,¹⁶⁰ towarzyszyła sesja z wystąpieniami uczestników i uczestniczek różnych edycji osieckich Spotkań. Materiały dokumentacyjne były wyeksponowane na ściennych planszach poświęconych poszczególnym artystom, artystkom i grupom artystycznym.

Zawierały one informacje o tym, w którym roku dana osoba brała udział w imprezie, tytuły wykonanych wówczas realizacji, ich zdjęcia lub schematy koncepcyjne, a także teksty autorskie. W trakcie ostatniej, XIX edycji Spotkań w 1981 roku, zatytułowanej *Rytm czasu, rytm sztuki, rytm pokoleń*, organizatorzy zapewnili uczestnikom i uczestniczkom możliwość wykorzystania sprzętu wideo – kamery Unitra TP-K16, magnetowidu Unitra ZRK MTV 10 oraz monitora – do działań artystycznych i ich dokumentacji. Wszystkie realizacje były też dokumentowane fotograficznie.¹⁶¹

Na planszy Józefa Robakowskiego znalazły się zdjęcia dwóch działań z użyciem wideo: *Obrazy mechaniczne* i *Jestem telewizją*. Pierwsze działanie polegało na malowaniu dużych arkuszy papieru za pomocą rozpylania farby odkurzaczem lub wylewania jej z butelek. Wideo było tu wykorzystane jedynie do rejestracji wydarzenia. Na lubelskiej wystawie pokazano zarówno mechanicznie pomalowane arkusze papieru – zachowane do dziś w kolekcji Muzeum w Koszalinie jako obiekty artystyczne – jak i wideodokumentację akcji. Drugie działanie, *Jestem telewizją*, miało już formę wideoperformance. Robakowski siedział na tarasie budynku, odczytywał do mikrofonu dowcipny, quasi-autobiograficzny tekst o perypetiach życiowych poszczególnych płaców swojej prawej dłoni,¹⁶² zaś samą dłoń trzymał przed obiektywem kamery. Obraz był transmitowany na monitor, a dźwięk przekazywany przez głośniki umieszczone we wnętrzu budynku – w jadalni, gdzie ten realizowany na żywo, prywatny ‘program telewizyjny’ mogła oglądać publiczność. Działanie było zapisywane na taśmie; zapis ten także został pokazany w Lublinie.

Na jednym ze zdjęć z lubelskiego BWA widać monitor, a obok niego planszę z napisem „videotaśmy,” tytułami obu opisanych wyżej działań Robakowskiego oraz informacją, że trzeci odtwarzany materiał dotyczył Łodzi Kaliskiej. W Osiekach w 1981 roku członkowie tej grupy przeprowadzili szereg działań kontestacyjnych wymierzonych w neoawangardową kulturę artystyczną lat siedemdziesiątych, choć jednocześnie wyrastających z charakterystycznego dla niej etosu autentyzmu, autonomii twórczej i krytycyzmu wobec zastanych

konwencji. Marek Janiak zaprezentował tam manifest Sztuki Żenującej i wykonał akcję *Żenada końcowa* – to prawdopodobnie zapis tego działania został utrwalony na taśmie wideo i był później pokazywany w Lublinie.¹⁶³

W Osiekach rozbudowaną akcję z użyciem wideo *Rzeczywistość – transmisja rzeczywistości*¹⁶⁴ zrealizował Antoni Mikołajczyk. Wideo zostało w niej wykorzystane, obok tradycyjnych materiałów i technik plastycznych, jako jeden z kanałów wielokrotnej, transmedialnej transmisji. W ramach działania artysta przy każdej zmianie medium zmieniał też materię i strukturę transmitowanej rzeczywistości, co prowadziło do wytworzenia nowej, ‘nierzeczywistej’ rzeczywistości. Zgodnie z precyzyjnym autorskim opisem przebiegało to w następujący sposób:

artysta dokonał odcisku posadzki, znajdującej się na zewnątrz pomieszczenia, przy pomocy modeliny, po czym umieścił go na blejtramic. Jednocześnie na taśmę magnetofonową nagrał dźwięk z tej operacji. Kolejnym etapem było ustawienie kamery video na zewnątrz galerii, skierowanej na wcześniej wykonany odcisk posadzki. Wewnątrz galerii był ustawiony monitor, który odbierał transmitowany obraz. W galerii znajdował się również biały blejtram z naklejoną na nim taśmą magnetofonową z zarejestrowanym dźwiękiem akcji, po której artysta prowadził mikrofon. Otrzymany dźwięk był zapisem ruchu tarcia mikrofonu o powierzchnię taśmy magnetofonowej. Powstałe podczas akcji obraz i dźwięk, poprzez użycie środków przekazu, stały się rzeczywistością nieistniejącą w rzeczywistości.¹⁶⁵

W Lublinie, na indywidualnej planszy Mikołajczyka, znalazły się fotografie dokumentujące kolejne etapy działań oraz schemat koncepcyjny z opisem całej akcji.

Warto wspomnieć o jeszcze jednym performance z użyciem wideo wykonanym w Osiekach w 1981 roku. Chodzi o działanie Anny Kutery, która zaaranżowała dialog z samą sobą: najpierw nagrała

serię wypowiedzi – przedzielonych dłuższymi pauzami – na taśmę wideo, a następnie, w tym samym pomieszczeniu, odtworzyła nagranie na monitorze, odpowiadając na wypowiedzi swojej ekranowej kopii i starając się, aby całość sprawiała wrażenie płynnej rozmowy. Jej tematem, nawiązującym do teorii i praktyk sztuki kontekstualnej z lat siedemdziesiątych, była przewaga bezpośredniej obecności nad zapośredniczonym przekazem medialnym oraz relacja wzajemnej zależności między artystką i publicznością. Dokumentacji tej pracy nie pokazano w lubelskim BWA na wystawie dotyczącej osieckich Spotkań,¹⁶⁶ jednak później, w kwietniu 1985 roku, artystka powtórzyła swój performance w Galerii Labirynt 2, zaznaczając, iż premierowo został on wykonany właśnie w Osiekach.¹⁶⁷

W styczniu 1983 roku w BWA odbyła się wystawa Wojciecha Bruszewskiego *Reality*. Tytułowa instalacja wideo – jedyna prezentowana tam praca – opierała się na tym samym pomysle, który Bruszewski wykorzystał już w *Instalacji dla Pana Muybridge'a* z 1978 roku. Analizowała ona „ruch z punktu widzenia obserwatora w ruchu.”¹⁶⁸ Jedną kamerą, obracającą się na rolkach wokół optycznej osi obiektywu, transmitowała obraz stojącego krzesła do pierwszego monitora. Druga kamera, także obracająca się na rolkach, była wycelowana w jego ekran i transmitowała jego obraz na drugi monitor. Dzięki koordynacji ruchów obu kamer, na ekranie drugiego monitora widać było obracający się monitor, a z kolei na jego ekranie – nieruchome krzesło. Instalacja pokazana pięć lat później w Lublinie składała się z jednej kamery obracającej się na rolkach, podłączonych do niej monitorów i dwóch luster umieszczonych naprzeciw siebie na osi galerii. Kamera była ustawiona blisko jednej ze ścian i skierowana w zawieszony tam lustro, w którym odbijało się wnętrze galerii. Do kamery przymocowana była flaga z napisem „Reality.” Jej trzonek, poruszając się wraz z kamerą, na ekranie zdawał się być nieruchomy, zwrócony pionowo w dół, zaś materiał przymocowanej do niego flagi wydawał się unosić się do poziomu i opadać. Wokół unoszącego się i opadającego napisu „Reality” obracało się zaś wnętrze galerii, a w nim – druga flaga i transparent z tym samym napisem. Stanowiło to dobre podsu-

mowanie działań artysty z wideo z drugiej połowy lat siedemdziesiątych, opartych na kreowaniu paradoksów percepcyjnych i zastawianiu ‘pułapek na rzeczywistość’ przez medium zdolne symbolicznie naruszać i odwracać jej logikę. Było to jednocześnie przygotowanie do instalacji *Principe-Réalité*, prezentowanej kilka miesięcy później, od czerwca do września 1983 roku, w paryskim Centre Georges Pompidou na wystawie *Présences Polonaises. L'art vivant autour du Musée de Łódź. Witkiewicz, constructivisme, les contemporains* przygotowanej przez dyrektora Muzeum Sztuki w Łodzi Ryszarda Stanisławskiego. W tym wypadku na ekranie napis *Principe* – obracający się faktycznie wraz z kamerą – pozostawał nieruchomy, a wnętrze pomieszczenia z zawieszonym w nim napisem *Réalité* zdawało się obracać wokół niego.

Wydarzeniem, które można uznać za symboliczne zwieńczenie ‘długich lat siedemdziesiątych’ w lubelskich galeriach prowadzonych przez Andrzeja Mrocza była wystawa *Nurt intelektualny w sztuce polskiej po II wojnie światowej*, zorganizowana na przełomie grudnia 1984 i stycznia 1985 roku. Została przygotowana jako jedna z imprez realizowanych przez oddziały ogólnopolskiej sieci BWA w ramach obchodów jubileuszu 40-lecia PRL-u.¹⁶⁹ Planując ją, Mroczek powrócił do struktury wypróbowanej w trakcie takich przedsięwzięć z poprzedniej dekady, jak *Oferta* z 1976 roku. Podobnie jak wówczas, wystawa została podzielona na sekcje problemowe przygotowane przez zaproszonych komisarzy, a prezentacje artystów i artystek – tym razem jedynie z Polski – odbywały się w siedzibach BWA, Labiryntu 2 oraz LDK. Choć tytuł zapowiadał retrospektywny, panoramiczny przegląd realizacji reprezentujących postawę intelektualną w sztuce, impreza skupiała się na artystach i artystkach ze środowiska neoawangardy lat siedemdziesiątych; większość z nich można uznać za stałych bywalców i bywalczyne galerii Mrocza. Wystawę otwierało trzydniowe sympozjum z referatami teoretycznymi i wystąpieniami performatywnymi. Największy nacisk został położony właśnie na sztukę performancie, prezentowaną – w postaci wystąpień na żywo oraz autorskiej dokumentacji działań z przełomu dekad – w ramach sekcji *Performances polskie*,

przygotowanej przez Zbigniewa Warpechowskiego, oraz *Sztuka jako postawa*, przygotowanej przez Jana Świdzińskiego. Realizacje z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych wypełniały też sekcję *Fotografia, film, video*, której komisarzem był Józef Robakowski. Na tym tle wystawa *Między konstrukcją a strukturą*, przygotowana przez Janusza Zagrodzkiego, a prezentująca obrazy i obiekty artystyczne dziesięciu artystów (samiych mężczyzn!) z wcześniejszego okresu¹⁷⁰ wyglądała raczej na namiastkę szerokiej i reprezentatywnej panoramy zjawiska. Przy życzliwej lekturze można ją zinterpretować jako próbę stworzenia genealogii neoawangardy lat siedemdziesiątych i szkic do jej historyzacji w kontekście tradycji (neo)konstrukttywizmu, przy lekturze krytycznej – jako pretekst lub alibi pozwalające na zorganizowanie jeszcze jednego spotkania tego środowiska artystycznego, z którym od lat identyfikowano profil i program galerii prowadzonych przez Mrocza.¹⁷¹ Na łamach *Sztandaru Ludu* pojawiła się jednak pozytywna, legitymizująca recenzja całej imprezy. Jej autor, dziennikarz działu kulturalnego gazety Marian Adam Stawecki pisał:

Nurt intelektualny był i nadal jeszcze jest znaczący w sztuce, chociaż obecnie nie jest tak dominujący jak w latach siedemdziesiątych. Lubelskie galerie „Labirynt” i BWA, a szczególnie ich dyrektor Andrzej Mroczek wniósł bardzo wiele na polu propagacji czy też upowszechniania tego kierunku. Dzięki niemu Lublin stał się niejako centrum prezentacji sztuki odwołującej się do czynności poznawczych odbiorcy i o tym nie należy zapominać. Właśnie on miał prawo, czy też obowiązek, zorganizowania retrospektywnej prezentacji.¹⁷²

Na plakacie z listą uczestników i uczestniczek sekcji *Fotografia, film, video*, którzy mieli prezentować prace z użyciem wideo widnieją nazwiska Wojciecha Bruszewskiego, Janusza Kołodrubca, Pawła Kwieka, Antoniego Mikołajczyka, Andrzeja Paruzela, Małgorzaty Potockiej, Józefa Robakowskiego, Jadwigi i Janusza Singerów oraz Grzegorza

Zgrai.¹⁷³ Wymienieni artyści i artystki wywodzili się z dwóch środowisk – łódzkiego, skupionego w latach siedemdziesiątych wokół WFF, oraz z katowickiej grupy Laboratorium Technik Prezentacyjnych, działającej wspólnie od przełomu 1975 i 1976 roku do końca dekady.¹⁷⁴ Zebranie dokumentacji ich działań z lat siedemdziesiątych i początku osiemdziesiątych, na co zapewne liczył Robakowski jako komisarz sekcji, miało stworzyć wyrazisty i dość reprezentatywny obraz dominującej tendencji we wczesnym wideo w Polsce, czyli fotomedializmu. Jak jednak dowodzą zdjęcia z wystawy, ostatecznie zaprezentowano jedynie dokumentację prac Paruzela, Robakowskiego, Mikołajczyka i Zgrai.¹⁷⁵ W rezultacie planowana panorama zjawiska zmieniła się w pokaz kilku indywidualnych – choć nadal wzajemnie dość spójnych – postaw artystycznych.

Najskromniejszy materiał pochodził od Andrzeja Paruzela. Były to pojedyncze zdjęcia *Trójkąta* i *Prostokąta* z 1977 roku oraz seria zdjęć dokumentujących *Dopelnienie* z 1978 roku. Wszystkie te wideoinstalacje opierały się na wykorzystaniu kamery podłączonej do monitora. W przypadku dwóch pierwszych chodziło o stworzenie wrażenia optycznej ciągłości lub styczności pomiędzy geometrycznym kształtem namalowanym na ścianie i jego wizerunkiem transmitowanym na ekranie monitora. Efekt ten powstawał jedynie wtedy, gdy cały układ był obserwowany przez widza lub rejestrowany fotograficznie z określonego miejsca w przestrzeni. Pod tym względem *Trójkąt* i *Prostokąt* stanowiły kontynuację wcześniejszych *Sytuacji video-fotograficznych artysty*. Dokumentacja zdjęciowa obu prac – pozwalająca na zrozumienie ich koncepcji bez dodatkowych opisów – nie stanowiła zewnętrznego dodatku, lecz wyznaczała i ukazywała pozycję ich modelowego widza. Obie instalacje dają się zinterpretować jako działania mające eksponować perspektywizm ludzkiej percepcji oraz uczestnictwo obserwatora w obserwowanej przestrzeni.

Ten drugi aspekt znajdował rozwinięcie w instalacji partycypacyjnej *Dopelnienie*. Podłączoną do monitora kamerę skierowano w stronę żyłek zawieszonych w przestrzeni. Zadaniem widzów polegało na umieszczeniu na żyłkach trzech

prętów i ustawieniu w materialnej przestrzeni w taki sposób, aby na ekranie monitora zdawały się stykać końcami i tworzyć trójkąt. Obserwując efekty swoich działań na ekranie monitora, widzowie mogli odpowiednio modyfikować wzajemne położenie prętów. Charakterystyczne dla artystów z kręgu WFF badania relacji między rzeczywistością materialną i jej medialnym obrazem, ukazywanie perspektywizmu i konwencjonalności tego ostatniego, jak również manipulowanie urządzeniami technicznymi w celu tworzenia paradoksów percepcyjnych zostały tutaj wzbogacone o element ludzko-refleksyjnej partycypacji widzów, którzy mieli poruszać się, dokonywać samoobserwacji i autoanalizy w rozszerzonej medialnie przestrzeni. Dokumentacja prezentowana w Lublinie składała się z pięciu zdjęć, na których widać było kolejne etapy modelowego działania oraz z krótkiego tekstu – instrukcji dla widzów. Pozwalało to odtworzyć ogólną koncepcję realizacji i zrozumieć jej partycypacyjny charakter.

Większym wyzwaniem dla zainteresowanych widzów była z pewnością dokumentacja fotograficzna szeregu prac z użyciem wideo autorstwa Józefa Robakowskiego. Każda praca była reprezentowana przez kilka kadrów – zdjęć z ekranu monitora, które zawieszono pionowo na ścianie, co nadawało im wygląd zbliżony do klatek taśmy filmowej i sugerowało ich następstwo czasowe. Nie jest jasne, czy towarzyszył im jakikolwiek opis, a jego brak musiał znacznie utrudniać odtworzenie ich koncepcji i powodować, że mogły być odbierane w cząstkowy sposób, głównie dzięki skojarzeniom wywoływanym przez ich tytuły. Oprócz takich prac, jak *Zbliżanie*, *Gimnastyka* i *Czynności*, które już były lub mogły być pokazywane na *Video arcie* w 1976 roku, pojawiło się tu kilka późniejszych realizacji. Prace *Test I–III*, umieszczone pod wspólnym szyldem *Zapisy mechaniczno-biologiczne*, powstały w 1977 roku. W każdej z nich Robakowski wydawał instrukcje, które kształtowały ‘mechanikę’ działań innych osób. *Test I*, zrealizowany z udziałem Pawła Henryka Sobczaka, polegał na zaburzeniu osiowej symetrii ekranu. Performer, wykonując polecenia artysty, najpierw stał wyprostowany, z wyciągniętymi w bok ramionami, a jego ciało

wyznaczało pionową i poziomą oś kadru. Następnie zaczął wykonywać odmienne ruchy prawą i lewą ręką, niszcząc lustrzaną symetrię kadru. W *Teście II* Andrzej Paruzel, stojąc z przepaską na oczach, miał wyznaczać podawane przez Robakowskiego długości odcinków na trzymanym poziomo kijku. Długości te były dobierane w sposób arbitralny, bez jakiegokolwiek dającego się uchwycić porządku. W *Teście III* Andrzej Paruzel, Małgorzata Potocka i Antoni Mikołajczyk mieli za zadanie odśpiewywać podawane przez artystę litery alfabetu, przy czym liczyła się zdolność do jak najdłuższej emisji każdego z dźwięków.¹⁷⁶

Instrukcje były też elementem wideoperformance *Twarz TV*. Jedną z kamer transmitowała obraz twarzy Robakowskiego na monitor stojący przed drugą kamerą. W obiektywie tej drugiej kamery twarz artysty była zasłonięta i zastąpiona przez jej medialny obraz, transmitowany na ekranie monitora. Co więcej, ta ‘televizyjna twarz,’ osadzona na realnym ciele, wydawała się być groteskowo powiększona w stosunku do niego. W trakcie performance artysta wydawał polecenia operatorowi drugiej kamery, każąc mu wykonać zbliżenie na obraz swej twarzy na ekranie monitora, oddalić się od niej, skierować kamerę na jej określony fragment itp. Z jednej strony w groteskowym powiększeniu twarzy można było zapewne dopatrywać się aluzji do telewizyjnych ‘gadających głów,’ a w instrukcjach wydawanych przez artystę – do telewizyjnej propagandy. Z drugiej strony performance Robakowskiego pokazywał, że telewizja i wideo mogą być mediami ‘prywatnymi,’ oferującymi nowe możliwości w zakresie percepcji własnego ciała, autoanalizy i samopoznania.

W odróżnieniu od dokumentacji Robakowskiego, plansze przygotowane przez Mikołajczyka zawierały zdjęcia, schematy koncepcyjne i opisy pozwalające na zrozumienie autorskiego zamysłu. Artysta zaprezentował w Lublinie znaczną część swoich projektów i realizacji z użyciem wideo z lat 1974–1981, w tym dwóch działań wykonanych w trakcie wspomnianej już indywidualnej wystawy w Galerii Labirynt. Na zdjęciu z wystawy w BWA można rozpoznać dokumentację następujących prac: *Obraz czarno-biały*, *Obraz barwny* (1974),

Obraz pozorny, *Obraz relatywny*, *Obiekt w ruchu*, *Rzeczywistość – obraz rzeczywistości*, *Zapis świetlny*, *Obiekt w ruchu* (1976), *Opis przestrzeni* (1979), *Obraz całkowity – obraz częściowy* (*Transmisja selektywna*), *Linia ciągła* (1980), *Przestrzeń określona* (1981). Manifestowała się w nich chęć podważenia wiary w jednoznaczność rzeczywistości rejestrowanej i przekazywanej medialnie, poszukiwania alternatywnych partytur dla ruchu kamery i strukturyzacji obrazu, a także wykorzystania transmisji do generowania nowych form rzeczywistości nieistniejących poza przestrzenią medialną.

Rozbudowaną dokumentację przedstawił też Zgraja. Obejmowała ona przede wszystkim starannie zaprojektowane plansze ze zdjęciami z ekranu monitora i opisami czterech *Kompozycji audiowizualnych* z 1978 roku: *Transformacja*, *Głowa*, *Dystans* i *Dysonans audiowizualny*. Były to realizacje dyplomowe artysty, przygotowane w Pracowni Przestrzennego Projektowania Graficznego prowadzonej przez Gerarda Labusa na Wydziale Grafiki w Katowicach – ówczesnej filii Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Tworząc jeden z pierwszych dyplomów artystycznych zrealizowanych na polskich uczelniach przy użyciu wideo, Zgraja nawiązał kontakt ze studium telewizyjnym Politechniki Śląskiej w Gliwicach i wykorzystał dostępny tam dwucalowy magnetowid szpulowy Ampex do zapisu swoich prac (później materiał został przekopowany na kasetę w formacie VCR). Tym, co zwracało w nich uwagę – i co wyróżniało Zgraję na tle innych artystów i artystek tworzących wczesne wideo w Polsce – były zaawansowane eksperymenty z kształtowaniem relacji między warstwą wizualną i dźwiękowo-muzyczną przekazu. W kilku realizacjach wideo współpracował też ze swoim bratem Krzysztofem, kompozytorem muzyki współczesnej.

Jedną z nich była *Transformacja*. W warstwie wizualnej praca polegała na prezentacji grafiki rastrowej z wizerunkiem twarzy – od zbliżenia na pojedynczy raster w kształcie kwadratu, poprzez powolne oddalanie się kamery, któremu towarzyszy mnożenie się rastrów, aż do ukazania zrastrowanego obrazu z fragmentem kobiecej twarzy. Kolejnym etapem było zastąpienie tego graficznego obrazu przez identyczny obraz fotograficzny, a na

końcu przez ujęcie twarzy modelki. Wszystkim tym transformacjom towarzyszyła muzyka stworzona przez Krzysztofa Zgraję – dźwięki fletu i fortepianu oddające stopniowe zagęszczanie się struktury wizualnej. Klamrą utworu był dźwięk o jednolitej częstotliwości, który otwierał ścieżkę dźwiękową, a na końcu był śpiewany przez modelkę. Zabieg ten sugerowało możliwość przebiegania procesu transformacji w obu kierunkach.

Skojarzenie dźwięków z obrazami stało się głównym zagadnieniem w pracy *Głowa*. Na ekranie pojawiała się na przemian głowa modela oraz jej fotografie, a obu elementom towarzyszyły odmiennie motywy dźwiękowe (basowo-perkusyjno oraz organowy) pozwalające na ich identyfikację i odróżnienie. W realizacji wykorzystano też mikser: gdy oba ujęcia były łączone na jednym ekranie, przypisane im dźwięki nakładano na siebie i emitowano jednocześnie, a gdy jeden z elementów był ‘zamalowany’ i przechodził w drugi, przypisany mu dźwięk stopniowo zanikał. Jak można wywnioskować z opisu na planszy, po zakończeniu prezentacji pracy miało nastąpić powtórne odtworzenie samej warstwy dźwiękowej zapisu przy zaciemnionym ekranie. Pod wpływem tej samej sekwencji motywów dźwiękowych widz miał odtworzyć w wyobraźni oglądaną wcześniej sekwencję obrazów.

W *Dystansie* artysta zastosował z kolei desynchronizację obrazu i dźwięku, a także uzyskał iluzję ciągłości przestrzeni medialnej i materialnej. Na dwóch magnetowidach zarejestrował przeciwstawne ujęcia mężczyzny, który odbijał piłeczkę przy stole do ping-ponga. Zapisy miały być prezentowane na monitorach ustawionych w odległości kilku metrów od siebie i zwróconych w stronę widzów. Włączenie obu nagrań z odpowiednim przesunięciem czasowym pozwalało stworzyć wrażenie, że mężczyzna gra z samym sobą, a piłeczka, ‘przelatując’ z jednego monitora do drugiego, pokonuje materialną przestrzeń między nimi. Naruszenie powiązania obrazu i dźwięku pojawiło się także w *Dysonansie audiowizualnym*. W zapisie telewizyjnego występu Maryli Rodowicz, wykonującej piosenkę *Sing-sing*, Zgraja wprowadził dwojakie zakłócenia – zerwanie synchronizacji pionowej obrazu i zastąpienie dźwięku szumem monitora telewizyjnego. Celem tych

działań było wywołanie u odbiorców dysonansu percepcyjnego i poczucia niedosytu.¹⁷⁷

Oprócz plansz z dokumentacją omówionych prac, Zgraja pokazał dwa zdjęcia wideoinstalacji *L'art est mort. Vive l'art*, zrealizowanej z okazji 35-lecia Wydziału Grafiki w Katowicach. Kamera podłączona do monitora transmitowała obraz rzeźbiarskiej kopii Wenus z Milo, stojącej w jednym z pomieszczeń uczelni. Zarówno kamera, jak i monitor był obrócone o 90 stopni, co mogło wynikać z dostosowania transmisji do wertykalnej kompozycji rzeźby, ale też przypominało o możliwości manipulowania obrazem medialnym. Była to wymowna manifestacja dokonującej się zmiany warty w zakresie mediów artystycznych i coraz silniejszego wkraczania wideo pod dach akademii.¹⁷⁸

Na lubelskiej wystawie znalazła się też seria fotografii z plenerowego performance *Bezpośrednia transmisja (video) ze wschodu słońca*, zorganizowanego przez Zgraję w czerwcu 1984 w Żernikach pod Gliwicami. Na łące ustawiono krzesła, stoły oraz kamerę podłączoną do monitora, usadzono blisko dwudziestoosobową grupę publiczności i po krótkim koncercie muzycznym (w wykonaniu artysty i jego brata Krzysztofa), gdy słońce zaczęło wschodzić, rozpoczęło właściwe działanie. Artysta pozwolił publiczności podziwiać przez chwilę naturalny wschód słońca, po czym zaprezentował jego obraz transmitowany na monitorze, deklarując, że dopiero on jest ‘prawdziwy.’ Kamera co pewien czas ukazywała też samych widzów.¹⁷⁹ W relacji z wydarzenia całą sytuację zinterpretowano jako odtworzenie logiki przekazu telewizyjnego, jego społecznego oddziaływania i kulturowego mechanizmu generowania efektu realności oraz prawdy.¹⁸⁰

Stawecki, wspominając w swej recenzji o sekcji *Fotografia, film i video*, narzekał na zwodniczy tytuł wystawy: „W przypadku video – na wystawie pokazano tylko fotografie wykonane z ekranów monitorów, schematy połączeń: kamer, monitorów i magnetowidów oraz rozważania teoretyczne.”¹⁸¹ Nie była to do końca prawda – trzeciego dnia sympozjum Zgraja zrobił pokaz swoich taśm wideo.¹⁸² Zestaw obejmował jego prace dyplomowe (oprócz *Dystansu*) oraz pierwsze realizacje artysty z lat 1976–1977 – zapisane na magnetowidzie Uni-

tra ZRK MTV 20 należącym do Ośrodka Postępu Technicznego w Katowicach: *Eksperyment audio-wizualny I i II, 12 dźwięków Coca-Coli i Etiuda na żele*. We wszystkich pojawiała się desynchronizacja obrazu i dźwięku mająca zaburzać percepcyjne nawyki odbiorców.

Wideo jako obietnica i fantazmat

W maju 1985 roku w BWA otwarto wystawę Jerzego Truszkowskiego *Nihilizm intelektu*, a jednym z wydarzeń towarzyszących był pokaz powstałego rok wcześniej wideo artysty *Masochistyczna masturbacja metafizyczna*. Truszkowski maczystowsko eksponował w nim swój członek i masturbował się, traktując autoerotyzm, cielesność oraz fizjologię jako nihilistyczne gesty oporu przeciwko opresyjnym systemom politycznym, społecznym i religijnym.¹⁸³ Pokaz ten zapoczątkowywał nowy rozdział w historii praktyk z użyciem wideo w lubelskich galeriach prowadzonych przez Mrocza i wyznaczał definitywne zamknięcie tam ‘długich lat siedemdziesiątych.’ Niektóre z kontaktów nawiązanych w poprzedniej dekadzie pozostały jednak aktywne. W listopadzie 1985 roku Robakowski powrócił do BWA z wystawą *Sztuka to potęga*, na której można było obejrzeć jego prace filmowe, fotograficzne i wideo z pierwszej połowy lat osiemdziesiątych. W kwietniu 1987 roku w tym samym miejscu odbył się pokaz wideo Henryka Gajewskiego, byłego kierownika warszawskiej Galerii Remont, a we wrześniu nowe prace wideo zaprezentował tam Wolf Kahlen. Wreszcie, w kwietniu 1987 i listopadzie 1988 roku lubelska publiczność miała okazję obejrzeć dwie edycje objazdowego festiwalu Video-Art-Clip, przygotowanego przez Robakowskiego i prezentowanego w kilku miejscach w Polsce. Obejmował on liczny zbiór zagranicznych prac wideo z drugiej połowy lat osiemdziesiątych, zebranych i rozprawianych w ramach Infermentalu – pierwszego międzynarodowego magazynu na kasetach wideo, który sam opierał się na quasi-globalnej sieci kontaktów oraz współpracy w zakresie dokumentacji, dystrybucji i prezentacji wideo.¹⁸⁴

Artystyczny, ale i kulturowo-społeczny program wideo prezentowanego w Galerii Labirynt i BWA w Lublinie w latach 1976–1984 został nakreślony w tekście Robakowskiego *Video art – szansa „podejścia rzeczywistości”*. Video art miał powstawać w opozycji do profesjonalnej telewizji, analizować i obnażać perswazyjno-propagandowe mechanizmy czyniące z niej narzędzie władzy oraz kwestionować nawyki percepcyjno-poznawcze, na których się opierała. Był też obietnicą stworzenia autonomicznego, inkluzywnego i partycypacyjnego obiegu, którego użytkownicy, przy pomocy dostępnej im, przenośnej aparatury technicznej, budowałyby własne doświadczenie świata i siebie samych. Ze względu na liczne przeszkody ekonomiczne, polityczne, techniczne i artystyczne program ten nie mógł być w pełni zrealizowany w PRL-u przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Realizacje z użyciem wideo obecne w Labiryncie i BWA były jednak symbolicznym wyrazem zawartej w nim obietnicy i podtrzymywały ją jako fantazmat – pozwalający na projekcję jednego z pragnień neoawangardy.

Przypisy

¹ Zob. Ryszard W. Kluszczyński, „Początki i rozwój sztuki video w Polsce,” w *Obrazy na wolności. Studia z historii sztuki medialnych w Polsce* (Warszawa: Instytut Kultury, 1998), 101–112; Małgorzata Jankowska, *Wideo, wideo instalacja, wideo performance w Polsce w latach 1973–1994. Historia, artyści, dzieła* (Warszawa: Wydawnictwo Neriton, 2004); Piotr Krajewski, „Klocki do dziejów sztuki medialnej w Polsce” oraz Łukasz Ronduda, „Analityczna sztuka wideo lat 70. na przykładzie twórczości Wojciecha Bruszewskiego, Pawła Kwieka, Janusza Szczerka,” w *Polska sztuka wideo*, red. Hanna Kuśmirek, Roman Bromboszcz, Sławomir Sobczak i Tomasz Wendland (Poznań: IF Museum Inner Spaces, Stowarzyszenie Kontekst Sztuki, 2006), 8–29 i 48–61; Marika Kuźmicz, *Historia wideo lat 70. w Polsce* (Warszawa: Fundacja Arton, 2016), dostępny 29 lipca 2020, <http://repozytorium.fundacjaarton.pl/index.php?action=view/object&objid=3696&tagid=1547&lang=pl>.

² Niektóre z wymienionych zagadnień (głównie sprawę dostępu do sprzętu technicznego) omawiają w swoich tekstach Krajewski, „Klocki do dziejów,” oraz Kuźmicz, „Historia wideo lat 70.” W kompleksowy sposób tego rodzaju kwestie (kontekst polityczno-społeczny, ekonomiczny i kulturowy; ekonomiczne i technologiczne determinanty produkcji artystycznej z użyciem wideo; dynamika i topografia życia artystycznego; problematyka sieci dystrybucji, cyrkulacji i wymiany prac wideo; relacje między wideo a telewizją; wideo w szkolnictwie artystycznym) uwzględnił Piotr Krajewski w opracowaniu dotyczącym późniejszego okresu rozwoju praktyk z użyciem wideo – zob. Piotr Krajewski, „Ukryta dekada. Zarys historii polskiej sztuki wideo w latach 1985–1993,” w *Ukryta dekada. Polska sztuka wideo 1985–1993*, red. Piotr Krajewski i Violetta Kutlubasis-Krajewska (Wrocław: Fundacja WRO Centrum Sztuki Mediów, 2010), 11–57. Przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych dotyczy także rozprawa: Karolina Wróbel, „Polska sztuka wideo 1989–1995,” (praca magisterska napisana pod kierunkiem dr hab. Anny Markowskiej, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2010). W artykule opartym na fragmentach tej rozprawy autorka uwzględniła tło techniczne, instytucjonalne, społeczno-polityczne i środowiskowe omawianych praktyk artystycznych – zob. Karolina Wróbel, „Nie takie wideo straszne czyli szkice do historii sztuki wideo w Polsce,” *Quart*, nr 3 (2010): 53–73. Cennymi źródłami informacji na temat kultury artystycznej związanej z wideo są dwa opracowania z lat osiemdziesiątych: Wojciech Bruszewski, Janusz Kołodrubiec i Tadeusz Porada, red., *Sztuka wideo w Polsce do roku 1980* (maszynopis, 1980, archiwum Tadeusza Porady), oraz Tomasz Samosionek, *Sztuka wideo w Polsce*, (maszynopis, praca magisterska przygotowana pod kierunkiem ad. Józefa Robakowskiego na Wydziale Operatorskim i Realizacji Telewizyjnej w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi, Łódź 1989). Dziękuję Tadeuszowi Poradzie i Tomaszowi Samosionkowi za możliwość zapoznania się z tymi unikalnymi materiałami. Już po zakończeniu pracy nad niniejszym artykułem drugie ze wspomnianych opracowań ukazało się drukiem bez żadnych zmian i aktualizacji, jako dokument epoki. Dalej w tekście będę odwoływał się właśnie do tej publikacji: Tomasz Samosionek, *Videoart. Sztuka wideo w Polsce 1973–1985* (Łódź: Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna w Łodzi, 2021).

³ Nawiązuję tu do tytułu dwudniowej akcji Warsztatu Formy Filmowej *Mechaniczne sposoby zapisu i transmisji. Film, telewizja, fotografia, dźwięk*, która odbyła się w dniach 26–27 kwietnia 1975 w warszawskiej Galerii Remont.

⁴ Zob. Ryszard W. Kluszczyński, „Mechaniczna wyobraźnia – kreatywność maszyn. Warsztat Formy Filmowej (1970–1977),” w *Warsztat Formy Filmowej 1970–1977*, red. Ryszard W. Kluszczyński (Warszawa: CSW Zamek Ujazdowski, 2000), 47–55.

⁵ Bardziej precyzyjną typologię wczesnych działań z użyciem wideo w Polsce przedstawię w osobnym opracowaniu.

⁶ Zob. też Krajewski, „Klocki do dziejów,” 12–14.

⁷ Prace filmowe przenosili na taśmę wideo między innymi Wojciech Bruszewski i Józef Robakowski. Ten ostatni stworzył nawet osobne określenie ‘video-film’ dla realizacji, które częściowo powstawały na taśmie filmowej, a później były w całości zapisywane na taśmie wideo. Taki charakter ma na przykład znana praca *Z mojego okna* (1978–1999).

⁸ Wiele realizacji wideo polskich artystów i artystek w latach siedemdziesiątych było zapisywanych na magnetowidach i taśmach wypożyczanych z różnych państwowych instytucji lub przedsiębiorstw. Sytuacja ta – i związana z nią praktyka tworzenia fotodokumentacji zapisów wideo – dotyczyła nie tylko PRL-u jako kraju należącego do socjalistycznej Europy Środkowo-Wschodniej, ale też takich krajów zachodnich, jak choćby Włochy i Holandia. Zagadnienie to było poruszane w trakcie jednego z seminariów (11–12.12.2018) w ramach projektu badawczego *Émergence de l’art vidéo en Europe: historiographie, théorie, sources et archives (1960–1980)*, prowadzonego przez Labex Arts-H2H i Bibliothèque nationale de France. Dotyczyły go referaty Gaby Wijers, „The early days of video art in the Netherlands, a brief history,” Lisy Parolo, „Early video art in Italy. Emergences, production and exhibition practices. Access and preservation issues” oraz Tomasza Załuskiego, „A chance to investigate reality. Video art in the Workshop of the Film Form Circle.”

⁹ Problemy techniczne w tym zakresie sprawiał zwłaszcza magnetowid szpulowy Unitra ZRK MTV 10, produkowany w Polsce (na bazie Philipsa LDL 1001) w latach 1973–1975.

¹⁰ Dziękuję nieocenionemu zespołowi Galerii Labirynt – szczególnie Waldemarowi Tatarczukowi, Aleksandrze Skrabek, Dianie Kolczewskiej i Agnieszce Bożechowskiej – za pomoc w bezpośrednim i zdalnym dostępie do archiwum galerii.

¹¹ Dziękuję wszystkim artystom i artystkom, którzy zgodzili się odpowiedzieć na moje pytania i udostępnić mi swoje archiwa: Dobrosławowi Bagińskiemu, Katarzynie Chierowskiej, Michałowi Erlhoffowi, Wolfowi Kahlenowi, Tomkowi Kawiakowi, Januszowi Kołodrubcowi, Annie i Romualdowi Kuterom, Pawłowi Kwiekowi, Jolancie Marcolli, Lechowi Mroźkowi, Antoniemu Muntadasowi, Andrzejowi Paruzelowi, Józefowi Robakowskiemu, Zdzisławowi Sosnowskiemu, Albertowi van der Veide, Grzegorzowi Zgrai. Osobne podziękowania za konsultacje kieruję do Marki Kuźmicz. Prowadzona przez nią Fundacja Arton od lat gromadzi, opracowuje i udostępnia archiwa artystyczne, budując niezbędne zaplecze dla „zwrotu archiwistycznego” w historiografii praktyk z użyciem wideo w Polsce.

¹² Zob. J. Banasiak, „Arka. Próba rewizji historii Galerii Labirynt i BWA Lublin w dobie PRL-u,” publikowany w tym numerze czasopisma *Sztuka i Dokumentacja*. Dziękuję Autorowi za udostępnienie tekstu przed publikacją w formie komputeropisu. We fragmencie poświęconym powstaniu i pierwszym latom istnienia Galerii Labirynt wykorzystuję dane z archiwaliów, na które powołuje się Banasiak, ale jednocześnie uzupełniam je lub modyfikuję opierając się na informacjach z lokalnej prasy.

¹³ IJK [Ireneusz Jan Kamiński], „»Grupa Lubelska« w »Labiryncie»,” *Kamena* nr 13, 22 czerwca 1969, 10. Autor artykułu podkreślał – chyba nie tylko ‘rytualnie’ – że inicjatywa założenia galerii mogła być zrealizowana dzięki wsparciu lokalnych władz politycznych oraz miejskich instytucji: „Mieczysława Bielasa, kierownika Wydziału Kultury MRN, tow. Aliny Wdowiak, sekretarza propagandy KM PZPR, mgra Leszka Niewielskiego, dyrektora MZBM, Ireny Szychowej, działaczki FJN Stare Miasto, oraz Miejskiego Domu Kultury.” Jest bardzo prawdopodobne, że przedstawiciele tych władz i instytucji wzięli udział w otwarciu galerii – zob. Ireneusz Jan Kamiński, „»Duch« Labiryntu,” *Kamena* nr 20, 28 września 1969, 10, gdzie autor wspomina o „oficjalnej inauguracji” działalności galerii i „towarzyszącej jej oprawie personalnej i jupiterowej.”

¹⁴ IJK, „»Grupa Lubelska« w »Labiryncie»,” 10.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Ireneusz Jan Kamiński, „Noworoczny remanent,” *Kamena* nr 1, 4 stycznia 1970, 10. Galeria została zamknięta zaraz po inauguracyjnej wystawie Grupy Lubelskiej – Kamiński, „»Duch« Labiryntu,” 10.

¹⁷ Kamiński, „Noworoczny remanent,” 10.

¹⁸ Zob. Banasiak, „Arka.”

¹⁹ Ireneusz Jan Kamiński, „Niedaleko Labiryntu,” *Kamena* nr 15, 16 lipca 1972, 14.

²⁰ Ibidem.

²¹ Ibidem.

²² Tę datę potwierdza wypowiedź Andrzeja Kołodziejka z lutego 1975 roku, podkreślającego, że w Galerii Labirynt „od 8 lat nie udało się stworzyć działalności wystawienniczej ani klubowej” – Maria Przesmycka, „O plastyce lubelskiej. Rozmowa z prezesem Zarządu Okręgu Związku Polskich Artystów Plastyków – Andrzejem Kołodziejkiem,” *Sztandar Ludu*, nr 27, 1–2 lutego 1975, 6.

²³ Zob. też Banasiak, „Arka.”

²⁴ Ireneusz Jan Kamiński, „Koniec flirtu,” *Kamena* nr 19, 10 września 1972, 10. Krytyk nadal jednak dopuszczał możliwość wsparcia sztuki przez zakłady pracy. Dwa lata później postulował, by patronat nad Galerią Labirynt przejął „jakiś zamożny mecenas, Fabryka Samochodów Ciężarowych, Lubelska Fabryka Maszyn Rolniczych, Fabryka Wag, czy może Wojewódzki Związek Spółdzielczości Pracy” – zob. idem, „Po zjeździe plastyków,” *Kamena* nr 10, 19 maja 1974, 12.

²⁵ Banasiak, „Arka.”

²⁶ Przesmycka, „O plastyce lubelskiej,” 6.

²⁷ Ireneusz Jan Kamiński, „Fochy, fuchy i szczypta optymizmu,” w *Sztuka w labiryncie* (Lublin: Wydawnictwo Lubelskie, 1976), 193–194.

²⁸ Przesmycka, „O plastyce lubelskiej,” 6.

²⁹ Należy pamiętać, że w tamtym okresie ZPAP próbował ‘przechwycić’ ideę galerii autorskich i stworzyć własną sieć tego rodzaju miejsc, które otrzymywałyby państwowe dotacje i łączyły funkcje wystawiennicze z handlowymi – zob. Maciej Gutowski, „Wystawy i galerie,” *Biuletyn Rady Artystycznej ZPAP* nr 4 (1974): 15–18. Autor przekonywał, że „można sobie wyobrazić utworzenie takiej ilości galerii autorskich, które obejmowałyby wszystkich artystów, galerii o określonym profilu, z którymi na stałe połączeni byłiby artyści, tworząc grupy niezbyt liczne, w granicach dziesięciu do trzydziestu osób. (...) Galerie te z jednej strony prowadziłyby handlową, z drugiej otrzymywałyby może tylko przeznaczone na wydatki organizacyjne dotacje ze wszystkich powołanych dotychczas i inwestujących w działalność artystyczną instytucji. Stypendia i wszelkie dotacje państwowe przydzielone byłyby bezpośrednio galeriom i przez nie rozdzielone pomiędzy twórców” – ibidem, 17.

³⁰ Potrzebę rozwinęcia szerszej działalności towarzyszącej wystawom – organizacji spotkań, odczytów i dyskusji – sygnalizowało też Prezydium Miejskiej Rady Narodowej w Lublinie w marcu 1973 roku – zob. Banasiak, „Arka.”

³¹ Kamiński, „Fochy, fuchy i szczypta optymizmu,” 193–194.

³² Kamiński, „Po zjeździe plastyków,” 12. W międzyczasie w siedzibie Labiryntu odbyła się jeszcze wystawa aktów fotograficznych lubelskich artystów. Zob. z., „Lubelska Wenus,” *Sztandar Ludu* nr 77, 1 kwietnia 1974, 7.

³³ Banasiak, „Arka.”

³⁴ Ireneusz Jan Kamiński, „Ból Tomaszowy,” *Kamena* nr 11, 24 maja 1970, 12. Krytyk pisał: „Ból Tomaszowi Kawiaka [sic!] wytrącił ludzi z codziennego letargu, wprowadził niemałe zamieszanie do obywatelskich jaźni, zawiesił znak zapytania nad codziennym przepływem zdarzeń. (...) Kawiak spełnił postulat sztuki pojmowanej jako instrument interwencji społeczno-psychologicznej.” Kamiński niewątpliwie doceniał społeczno-artystyczną wartość przedsięwzięcia: „Ile wystaw plastycznych w Lublinie, zorganizowanych w ostatnich latach przez miejscowe środowisko, cieszyło się takim autentycznym zainteresowaniem społecznym, pobudziło do tyle żarliwych sporów, protestów i słów akceptacji? Policzyć na palcach jednej ręki.” Podkreślał też, że Zarząd Dróg, Mostów i Zieleni, jedna z instytucji, które wydały zgodę na przeprowadzenie akcji, musiał „wytrwale odierać telefoniczne ataki zaniepokojonych wydarzeniami obywateli. Dyrektor Zarządu (...) dzielnie zniósł

wszystkie napaści, teoretycznie i moralnie wspomagany przez pracownika Biura Wystaw Artystycznych, za co im obu chwala.” Wspomnianym pracownikiem BWA był oczywiście Andrzej Mroczek. Zob. też katalog z dokumentacją wydarzenia, wydany dekadę później z okazji wystawy Kawiaka w Labiryncie – *Ból Tomka Kawiaka 1979–1980* (Lublin: LDK Labirynt, 1980). Kat. wyst.

³⁵ Ireneusz Jan Kamiński, „Działanie jako sztuka,” w *Kamena* nr 17, 16 sierpnia 1970, 6.

³⁶ W archiwum Galerii Labirynt jest zdjęcie z wystawy Gołkowskiej i Chwałczyka w BWA, na którym widać Mroczka z obojgiem artystów.

³⁷ Zob. Andrzej Mroczek, „Sztuka innego obszaru,” w *Labirynt*, red. Andrzej Mroczek (Lublin: BWA w Lublinie, 2004), brak numeracji stron. Kat. wyst.

³⁸ Zob. Ireneusz Jan Kamiński, „Show po polsku,” *Kamena* nr 1, 14 stycznia 1973, 10.

³⁹ Chodzi o wystawę *Komunikat*, 13–20 kwietnia 1973. Koziara dobrze znał Mroczka – przed objęciem kierownictwa Labiryntu pracował z nim w lubelskim BWA. Zdzisław Sosnowski uważa, że Mroczek mógł pośredniczyć w zaproszeniu GSA do Labiryntu, zaś Jolanta Marcolla twierdzi wręcz, że od niego grupa otrzymała zaproszenie. Dobrosław Bagiński utrzymuje z kolei, że on sam zgłosił się do Koziary z propozycją wystawy GSA, a Mroczek nie przyczynił się do jej organizacji – rozmowy i korespondencja elektroniczna autora z Jolantą Marcollą (lipiec 2019), Zdzisławem Sosnowskim (marzec 2020) i Dobrosławem Bagińskim (marzec 2020).

⁴⁰ Cyt. za Patryk Wasiak, *Kontakty między artystami wizualnymi z Polski, Węgier, Czechosłowacji i NRD w latach 1970–1989* (Warszawa: IPN, 2019), 178. W latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych Andrzej Mroczek nie obywał podróży zagranicznych – wyjechał tylko raz na Węgry, do Budapesztu – zob. ibidem, 226, 230.

⁴¹ Współpracę Mroczka z wrocławskim środowiskiem artystycznym dokładniej rekonstruuje: Anna Markowska, „Z Wrocławia do Lublina, nocnym pociągiem, w epoce blu,” (komputeropis). Dziękuję Autorce za udostępnienie tekstu.

⁴² Rozmowa autora z Józefem Robakowskim, wrzesień 2018.

⁴³ Krzysztof Siatka, *Neoawangarda w Krakowie. Lata siedemdziesiąte* (Kraków: Universitas, 2021), 130–131.

⁴⁴ Wasiak, *Kontakty między artystami wizualnymi*, 227, 251. Wcześniejsza edycja wystawy *INFO*, przygotowanej przez Klauza Groha, odbyła się w październiku 1973 roku w warszawskiej Galerii Remont – zob. „Galerie niezależne (1971–1974),” w *Ogólnopolskie Sympozjum „Sytuacja Sztuki Współczesnej”* (Warszawa: Galeria Remont, 1975), brak numeracji stron.

⁴⁵ *I Międzynarodowa wystawa „INFO”* (druk ulotny, Galeria Labirynt w Lublinie, luty 1975, archiwum Galerii Labirynt). Zob. też IJK [Ireneusz Jan Kamiński], „INFO i obraz poczciwy,” *Kamena* nr 5, 9 marca 1975, 13.

⁴⁶ „Magnetowid tworzyłem sztuki,” *Kamena* nr 7, 8 kwietnia 1973, 2. Można przypuszczać, że autorem notki był Ireneusz J. Kamiński, odpowiedzialny w „Kamieniu” za zagadnienia związane ze sferą „plastyki” czyli sztuk wizualnych.

⁴⁷ Powszechne przekonanie o 'lekkości' przenośnego sprzętu wideo, a także o niskiej cenie urządzeń – jak na warunki placowe istniejące w krajach zachodnich – należy uznać za elementy mitologii artystycznej związanej z tym medium. Jest ona reprodukowana do dziś: „Niemał w każdym opracowaniu historycznym poświęconym szeroko pojętej sztuce wideo silny akcent pada na rolę, jaką w rozwoju medium odegrało wprowadzenie na rynek lekkich i tanich kamer wideo. Komercyjny prym wiodł produkt Sony Portapack. (...) Portapack pojawił się na rynku w 1968 roku. (...) Bez wątplenia sprzęt był lżejszy od kamer wykorzystywanych w studiach telewizyjnych, ale jego waga była wciąż dość duża. Popularny model AV-3400 ważył około 25 funtów (11 kg). Inne modele wahały się między 15 a 50 funtami (6,8-22,7 kg). (...) Choć był to sprzęt nieporównywalnie lżejszy i łatwiejszy w obsłudze od kamer telewizyjnych z dwucalowymi taśmami, to wciąż znacznie cięższy niż np. wykorzystywane przez twórców niezależnych i amatorów 16 mm Bolexy (ważące około 5,5 funta czyli 2,5 kg). Inną popularną zaletą kamer Portapack miała być ich niska cena. W Stanach Zjednoczonych na początku lat siedemdziesiątych wspomniany już model AV-3400 kosztował około 1500–1600 dolarów, podczas gdy średnia miesięczna pensja kształtowała się wówczas na poziomie 600 dolarów. Nadal więc była to relatywnie wysoka cena (...). Właśnie ze względu na duży koszt, popularną praktyką było kupowanie sprzętu przez grupy filmowców – kolektywy” – Bartosz Zajac, „*Cogito ergo video* – audiowizualny esej w dobie elektronicznych i cyfrowych obrazów,” w *Wideo w sztukach wizualnych*, red. Ryszard W. Kluszczyński i Tomasz Załuski (Łódź–Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Galeria Labirynt, 2018), 128–129.

⁴⁸ [Ireneusz J. Kamiński ?], „Magnetowid tworzyłem sztuki,” 2.

⁴⁹ Korespondencja elektroniczna autora z Tadeuszem Mroczkiem, Katarzyną Chierowską oraz Anną i Romualdem Kuterami, sierpień 2019.

⁵⁰ Zob. Jolanta Marcolla, „Scenariusze artystycznych realizacji w zapisie video,” maszynopis, 2.07.1975, dostępny 15 sierpnia 2019, <http://repozytorium.fundacjaarton.pl/index.php?action=view/object&objid=3276&colid=76&catid=5&lang=pl>.

⁵¹ Korespondencja elektroniczna autora z Jolantą Marcollą, lipiec 2019.

⁵² Informacje na podstawie dokumentacji fotograficznej *Dimension 1–4* oraz spisu prac artystki – zob. Bruszewski, Kołodrubiec i Porada, red., *Sztuka video w Polsce do roku 1980; CAyC. Video Alternativo. Fourth International Open Encounter on Video* (Buenos Aires: Centro de Arte y Comunicación, 1975), brak numeracji stron. Kat. wyst.

⁵³ Jolanta Marcolla, „Badanie aktywności struktury wizualnej przekazu telewizyjnego dla potrzeb reklamy i propagandy,” maszynopis, praca magisterska zrealizowana pod kierunkiem prof. Leszka Kaćmy w Pracowni Działań i Struktur Wizualnych, Katedra Wiedzy Wizualnej, PWSSP we Wrocławiu, Wrocław 1974.

⁵⁴ Korespondencja elektroniczna autora z Jolantą Marcollą, lipiec 2019.

⁵⁵ Na temat *Dimension 1–4* zob. też M. Kuźmicz, *Kilka przeczuć oraz wiele drobnych naruszeń*. *Archiwum Jolanty Marcolli*, dostępny 10 lipca 2019, <http://repozytorium.fundacjaarton.pl/index.php?action=view/object&objid=2786&colid=70&catid=5&lang=pl>.

⁵⁶ Taśma została wysłana na IVth Intenational Open Encounter on Video do Buenos Aires, skąd została przekazana na piątą edycję tej imprezy do Antwerpii (1976), a stamtąd na dziesiątą edycję do Meksyku (1978). Później nośnik zaginął – korespondencja elektroniczna autora z Jolantą Marcollą, lipiec 2019.

⁵⁷ Planowano jednak spotkanie autorskie – jest o nim mowa w liście Andrzeja Mrocza do Jolanty Marcolli z 26 lutego 1976 (rękopis, archiwum Jolanty Marcolli) – które mogło być okazją do wyjaśnienia procesu realizacji i znaczenia *Dimension 1–4*. Nie doszło ono jednak do skutku, gdyż artystka nie mogła jednak przyjechać osobiście do Lublina na otwarcie wystawy.

⁵⁸ W lokalnej gazecie spotkanie zostało zaanonsowane jako „impreza plastyczna Video-art.,” *Sztandar Ludu* nr 226, 5 października 1976, 4.

⁵⁹ Zob. Urszula Czartoryska, „Sztuka video czy kultura video?” *Biuletyn Rady Artystycznej ZPAP* nr 4 (1975): 63–68. W tym samym numerze pisma opublikowano tekst szwajcarskiego historyka sztuki i filozofia René Begera, w którym artystyczne praktyki z użyciem wideo – autor nie posługiwał się wówczas pojęciem ‘sztuki wideo’ – były sytuowane w ramach nurtu ‘mikro-telewizji,’ czyli „telewizji indywidualnej lub grupowej, której właściwym narzędziem jest przenośny aparat video,” René Berger, „Twórczość a telewizja,” *Biuletyn Rady Artystycznej ZPAP* nr 4 (1975): 60–61.

⁶⁰ Marga van Mechelen, *De Appel. Performances, Installations, Video, Projects, 1975–1983* (Amsterdam: De Appel, 2006), 276–279.

⁶¹ Świadcą o tym zdjęcia z pobytu artystów w de Appel. Zob. Janusz Zagrodzki, „Wojciech Bruszewski (8 marca 1947 – 6 września 2009). Kalendarium działań artystycznych,” w *Wojciech Bruszewski. Fenomeny percepcji*, red. Janusz Zagrodzki i Elżbieta Fuchs (Łódź: Miejska Galeria Sztuki w Łodzi, 2010), 106. Kat. wyst. Zob. też dokumentację *Transmisji przestrzennej Bruszewskiego i Czynności Robakowskiego* w formie zdjęć z ekranu monitora zamieszczoną w katalogu lubelskiego spotkania. Zob. *Video art*, 5–6 października 1976 (Lublin: Galeria Labirynt, 1976), brak numeracji stron. Kat. wyst.

⁶² Zob. *Video art*.

⁶³ Rozmowa autora z Józefem Robakowskim, wrzesień 2018. Zob. też *Video art*.

⁶⁴ Józef Robakowski, „Video art – szansa »podejścia rzeczywistości«,” w *Video art*.

⁶⁵ Anna Markowska wskazuje, że wzorcem dla Mrocza była w tym zakresie wystawa *Sztuka pojęciowa*, zorganizowana przez Jerzego Ludwińskiego we wrocławskiej Galerii pod Moną Lisą w 1970 roku, a dwa lata później mająca swoją lubelską odsłonę w BWA. Oprócz plasz z wydrukami prac, które zostały pokazane w przestrzeni galerii, wystawa składała się z 300 szarych kopert zawierających ten sam materiał tekstowo-obrazowy w formacie A4 i dających się wysłać pocztą – Markowska, „Z Wrocławia do Lublina.”

⁶⁶ W archiwum Galerii Labirynt zachowała się koperta z *Video artu* z paryskim adresem galerzystki Ileany Sonnabend, która w latach siedemdziesiątych prowadziła w Nowym Jorku Sonnabend Gallery, a w 1974 roku wraz ze swoim byłym mężem, galerzystą Leo Castellim stworzyła Castelli/Sonnabend Videotapes and Films (CSVAF). Była to pierwsza organizacja prezentująca, dystrybuująca, wypożyczająca i sprzedająca prace wideo w galeriach sztuki w USA – zob. Erika Balsom, „Original Copies: How Film and Video Became Art Objects,” *Cinema Journal*, vol. 53, no.1 (2013): 106–107.

⁶⁷ Sympozjum odbyło się w siedzibie Labiryntu przy ulicy Rynek 8, w godzinach wieczornych (18.00–21.00) pierwszego dnia i przez cały drugi dzień (11.00–21.00). Zob. *Sztandar Ludu* nr 226, 5 października 1976, 4.

⁶⁸ Rozmowy i korespondencja elektroniczna autora z Józefem Robakowskim (wrzesień 2018), Anną i Romualdem Kuterami (lipiec 2019), Lechem Mroźkiem (lipiec 2019), Katarzyną Chierowską (lipiec–sierpień 2019).

⁶⁹ Ireneusz Jan Kamiński, „Vostell, video, malarstwo,” *Kamena* nr 22, 31 października 1976, 16. Nie jest to jednak pewne: w tej samej notce jest wzmianka o „»telewizyjnym« video” prezentowanym przez artystów, co mogło się odnosić do działań z użyciem kamery i monitora. O projekcjach urządzonych w trakcie spotkania jest też mowa w kalendarium działalności galerii, sporządzonym retrospektywnie przez Jolantę Męderowicz – zob. Jolanta Męderowicz i Andrzej Mroczek, red., *Galeria Labirynt 1974–1994* (Lublin: BWA w Lublinie, 1995), 175, gdzie *Video art* jest opisane jako „sympozjum poświęcone znaczeniu i sposobom zastosowania video w sztuce współczesnej,” obejmujące „projekcje, transmisje, nagrania.”

⁷⁰ Kamiński, „Vostell, video, malarstwo,” 16. Autor pisze tam: „jeszcze niedawno narzekaliśmy na brak widzów na wystawach, wyciągając z tej nieobecności wnioski przygnębiające i teraz zaś martwimy się, jak ulokować te dwieście osób, które przybyły do »Labiryntu« na dyskusję z okazji seansu video-artu.”

⁷¹ Prace te były zapisane na kasetach służących do rejestracji widowisk telewizyjnych przygotowywanych przez studentów i studentki łódzkiej PWSFTviT. Wielokrotnie nagrywano na nich nowe materiały, kasując poprzednie zapisy – rozmowa autora z Józefem Robakowskim, wrzesień 2018.

⁷² Obie formy dokumentacji *Zbliżania* (fotografie i zapis na taśmie) zostały pokazane na zielonogórskim biennale Złote Grono w 1975 roku – zob. Janusz Kołodrubiec, *Nowe medium sztuki – video* (Łódź: Art Forum, 1980), 9.

⁷³ Zob. *Video art*. Kadry z *Gimnastyki* i *Czynności* zostały później wykorzystane na wystawie *Nurt intelektualny w sztuce polskiej po II wojnie światowej* w lubelskim BWA; piszę o tym dalej w tekście.

⁷⁴ Korespondencja elektroniczna autora z Andrzejem Paruzelem, kwiecień 2020.

⁷⁵ Schemat ideowy zamieszczony na karcie katalogowej Bruszewskiego nie pozwala tego jednoznacznie rozstrzygnąć. Ukazuje on całą sytuację z wysoko umieszczonego punktu widzenia, a w efekcie linia widoczna na ekranach monitorów wydaje się ‘odsunięta’ od linii narysowanej na podłodze.

⁷⁶ Istnieje oczywiście możliwość, że Bruszewski, który był obecny na spotkaniu (świadczy o tym towarzyskie zdjęcie zrobione przez Andrzeja Paruzela), zrealizował tam inną pracę. W archiwum artysty brak jednak dokumentów, które mogłyby to potwierdzić.

⁷⁷ Spis prac Ryszarda Waśki. Zob. Bruszewski, Kołodrubiec i Porada, red., *Sztuka video w Polsce do 1980 roku*. Prace *Przestrzeń poza i Zmęczenie mojej nogi* powstały jako projekty w 1975 roku, a pierwszy raz zostały zrealizowane w postaci zapisów na taśmie w lutym 1976 roku w ICC w Antwerpii. Zob. *Elementary Works by Ryszard Wasko*, 30 stycznia–8 marca 1981 (Essen: Museum Folkwang Essen, 1981), 34–37. Kat. wyst.

⁷⁸ Materiały te powstały w trakcie prac nad przygotowywanym w tym samym okresie, obszerniejszym katalogiem realizacji video Kwieka wydanym – odbitym na powielaczu – w listopadzie 1976 roku przez warszawską Galerię Remont.

⁷⁹ Prace te – wraz z *Transmisją przestrzenną* Bruszewskiego – weszły w skład programu telewizyjnego poświęconego działalności WFF, wyemitowanego 18.05.1975 w II programie Telewizji Polskiej: Zagrodzki, „Wojciech Bruszewski,” 77.

⁸⁰ W spisie prac Kołodrubca, zamieszczonym we współredagowanym przez niego opracowaniu *Sztuka video w Polsce do 1980 roku*, nie ma wzmianki o żadnej realizacji artysty powstałej w trakcie *Video artu* w Galerii Labirynt.

⁸¹ Zob. Anna Markowska, „Trzeba przetrzeć tę szybę. Powikłane dzieje wrocławskiej Galerii Sztuki Najnowszej (1975–1980) w Akademickim Centrum Kultury Pałacyk,” w *Galeria Sztuki Najnowszej. Awangarda nie była braw*, cz. 1, red. Anna Markowska (Wrocław: Muzeum Współczesne Wrocław, 2014) 22–133.

⁸² Korespondencja elektroniczna autora z Lechem Mrożkiem (lipiec 2019) oraz Anną i Romualdem Kuterami (lipiec 2019).

⁸³ Robakowski wskazuje, że taśmy mogły być wysłane na wystawę przez PWSFTviT w Łodzi – rozmowa autora z Józefem Robakowskim, listopad 2018.

⁸⁴ Korespondencja elektroniczna autora z Lechem Mrożkiem (lipiec 2019) oraz Anną i Romualdem Kuterami (lipiec 2019).

⁸⁵ Korespondencja elektroniczna autora z Anną i Romualdem Kuterami, lipiec 2019.

⁸⁶ Korespondencja elektroniczna autora z Lechem Mrożkiem, lipiec 2019.

⁸⁷ Korespondencja elektroniczna autora z Anną i Romualdem Kuterami, lipiec 2019.

⁸⁸ Zob. Markowska, „Trzeba przetrzeć tę szybę,” 77–78.

⁸⁹ W trakcie Międzynarodowego Festiwalu Studentów Szkół Artystycznych Krajów Nadbałtyckich F-Art 1975 w Gdańsku, zorganizowanego przez Lecha Mrożka, Piotra Olszańskiego i Henryka Zdrojewskiego, odbyły się warsztaty video, w których brali udział Romuald Kuter, Lech Mrozek, Piotr Olszański, Niels Lomholt z Danii oraz Goran Trbuljak z Jugosławii (Chorwacji). Na warsztatach wykorzystano kamerę video, przenośny magnetowid i monitor Sony (jak pokazują zdjęcia z warsztatów znajdujące się w archiwum Lecha Mrożka, był to zestaw Portapack AVC 3420CE, AV-3420CE i PVM-200CE; organizatorzy festiwalu wypożyczyli go ze Stoczni Gdańskiej im. Lenina) – korespondencja elektroniczna autora z Lechem Mrożkiem, lipiec 2019. Problemem było to, że artyści nie dysponowali własnymi taśmami i nie otrzymywali od organizatorów zapisów swoich realizacji. Wiedząc o tym, dokumentowali wybrane działania na warsztatach fotograficznie i kamerą filmową. Podobnie było w przypadku akcji Anny Kutery: choć była rejestrowana na taśmie video, to artystka, nie mogąc liczyć na uzyskanie własnego zapisu, zadbała o jednoczesną dokumentację filmową i fotograficzną – korespondencja elektroniczna autora z Anną Kuterą, lipiec 2020.

⁹⁰ Na karcie katalogowej duetu Antosz & Andzia podana jest informacja o zrealizowaniu pracy w formie działania i zapisu na taśmie video w czerwcu 1976 roku. Chodzi prawdopodobnie o wcześniejsze wykonanie tej pracy na V Festiwal Studentów Szkół Artystycznych Cieszyn 1976. Na warsztatach video zorganizowanych tam przez ich kolegę z GSN Piotra Olszańskiego nie było jednak sprzętu Sony, widniejącego na zdjęciach zamieszczonych na karcie lubelskiego katalogu. Wersja zrealizowana na sprzęcie Sony powstała kilka miesięcy później, na F-Arcie 76.

⁹¹ Markowska, „Trzeba przetrzeć tę szybę,” 110.

⁹² Korespondencja elektroniczna autora z Katarzyną Chierowską, czerwiec 2019.

⁹³ Krótka wzmianka o lubelskim wydarzeniu znalazła się w jednym z nielicznych artykułów poświęconych artystycznym praktykom z użyciem video, jakie wyszły spod pióra polskich autorów oraz autorek w latach siedemdziesiątych. W dwuczęściowym szkicu informatyk Marek Hołyński, autor pionierskiej książki *Sztuka i komputery* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo „Wiedza Powszechna,” 1976), obszernie scharakteryzował zachodnią sztukę video, wyróżniając w niej rozmaite podgatunki i tendencje artystyczne, a także omawiając wybrane realizacje, natomiast polskim praktykom tego rodzaju poświęcił niewiele miejsca, nie podejmując próby ich analizy czy charakterystyki, a w zamian skupiając się na trudnościach z dostępem do sprzętu technicznego. Zob. Marek Hołyński, „Sztuka video (1),” *Sztuka* nr 5 (1977): 40–43; „Sztuka video (2),” *Sztuka* nr 5 (1977): 48–51.

⁹⁴ Kamiński, „Vostell, video, malarstwo,” 16.

⁹⁵ Banasiak, „Arka.”

⁹⁶ Korespondencja elektroniczna autora z Tomkiem Kawiakiem, kwiecień 2020.

⁹⁷ Muntadas stworzył polską wersję tej pracy na międzynarodowej wystawie *Sztuka video i sztuka socjologiczna* w warszawskiej Galerii Współczesnej (3–15 czerwca 1975). Na ekranie telewizora prezentującego bieżący program Telewizji Polskiej widniał wówczas napis „Sztuka życie.” Inicjatorem i uczestnikiem wystawy był Tomek Kawiak, który organizował przyjazd zagranicznych artystów z Paryża do Warszawy – korespondencja elektroniczna autora z Antonim Muntadasem (czerwiec 2019) i Tomkiem Kawiakiem (kwiecień 2020).

⁹⁸ Muntadas realizował różne wersje tej instalacji, robiąc analogiczne nagrania w innych państwach i miastach. W 1977 roku wykorzystał materiały z Moskwy, Kassel i Waszyngtonu; w tym przypadku nagrania wykonano jednego dnia – 1 maja. Przebywając w Warszawie z okazji wystawy *Sztuka video i sztuka socjologiczna* w czerwcu 1975 roku także wykonał zapis programu Telewizji Polskiej – i to na sprzęcie wypożyczonym z tej instytucji. Pomagał mu w tym prowadzący galerię Sosnowski – korespondencja autora ze Zdzisławem Sosnowskim, kwiecień 2020.

⁹⁹ Mogły to być te same egzemplarze odbitek heliograficznych, które wcześniej pokazano na wystawie *Made in Paris. Les Conventionalistes* lub osobny zestaw wysłany przez Muntadasa Zdzisławowi Sosnowskiemu.

¹⁰⁰ Malcolm Le Grice, „Film Experiment in Poland,” *Studio International* no. 2 (1977): 132. Brytyjski artysta, zaproszony na *Ofertę* przez Robakowskiego, prezentował swoje eksperymentalne filmy w sekcji *Film i video*. W artykule, poświęconym głównie pracom członków Warsztatu Formy Filmowej, zawarł też kilka interesujących – i dość trafnych – spostrzeżeń na temat polityki kulturalnej w kraju za żelazną kurtyną, formułowanych z perspektywy zachodniego uczestnika i obserwatora lubelskiej imprezy: „Wyciągane ogólnych wniosków o kondycji sztuki polskiej po tak krótkiej wizycie w kraju jest kuszące, choć ryzykowne. Nie odniosłem jednak wrażenia, że rozwój eksperymentalnej sztuki jest tam tlamszony. Jakkolwiek najbardziej nowatorskie działania artystyczne nie są zgodne z »linią partii«, to fakt, że spotkanie o takiej skali mogło zostać zorganizowane z państwowych pieniędzy (choć jestem pewny, że celowo zrobiono je poza Warszawą) wskazuje na pewną wartość. Artyści za główny problem uznają brak komunikacji i czują się odizolowani od nowatorskiej sztuki na Zachodzie,” ibidem, 132–133.

¹⁰¹ W Lublinie performance Kahlena nazwano ‘pokazem video’ – planszę z tym napisem widać na jednym ze zdjęć z *Oferty*.

¹⁰² Mroczek nawiązał kontakt z Kahlenem dzięki pośrednictwu Zdzisława Sosnowskiego z Galerii Współczesnej w Warszawie – korespondencja elektroniczna autora z Wolfem Kahlenem, lipiec 2019. W październiku 1976 roku Wolf i Barbara Kahlen gościli po raz pierwszy w Labiryncie na spotkaniu autorskim. Dwa miesiące później, jadąc ponownie do Lublina na *Ofertę*, Kahlen po drodze wystąpił (4 grudnia 1976) w warszawskiej Pracowni Dziekanka. Wykonał tam wideoperformance – z instalacją w obiegu zamkniętym i udziałem publiczności – zatytułowany *Verkündigung*, czyli *Zwiastowanie*.

¹⁰³ Ireneusz Jan Kamiński, „Oferta i co myśleć,” *Kamena* nr 1, 9 stycznia 1977, 4–5.

¹⁰⁴ W tym kontekście symbolicznego znaczenia nabiera fakt, że wykorzystana przez artystę przemysłowa kamera bez wizjera pochodziła z wyprzedaży elementów monitoringu jednego z niemieckich banków. Informacja ta nie była jednak przywoływana przez artystę w trakcie lubelskiej imprezy – korespondencja elektroniczna autora z Wolfem Kahlenem, lipiec 2019.

¹⁰⁵ Katalog *Oferty* – podobnie jak w przypadku *Video artu* – miał formę koperty, w której znajdowały się materiały dotyczące poszczególnych sekcji wystawy. W przypadku *Foto artu* były one umieszczone na odrębnych kartach poświęconych indywidualnym artystom i artystkom.

¹⁰⁶ Slavko Kacunko zwraca też uwagę na możliwe religijne odniesienia tytułu *Noli me videre* jako parafrazy biblijnego *Noli me tangere* – zob. Slavko Kacunko, „Mogę robić lub nie robić, co chcę. Od auto-doświadczeń do eksperymentów z innymi, i z powrotem. Procesy odwracalne w instalacjach wideo Wolfa Kahlena,” tłum. Agnieszka Kubicka-Dzieduszycka, dostępny 4 grudnia 2019, <https://wrocenter.pl/en/wolf-kahlen-video-tapes-1969-2010/>. Tytuł wspomnianego już wideoperformance Kahlena *Verkündigung* – *Zwiastowanie* pokazuje, że nawiązania do pojęć o proveniencji religijnej były szerszą praktyką artysty w tamtym okresie.

¹⁰⁷ Był to sprzęt Sony – magnetowid AV-3420CE i monitor PVM-200CE, wypożyczone na tę okazję przez Labirynt. Performance Kahlena stał się jednym z najlepiej utrwalonych wydarzeń w galerii. Działanie artysty fotografował nie tylko Andrzej Polakowski, stale dokumentujący działalność Labiryntu, ale też Zygmunt Rytka – jest ona dostępna w internetowym archiwum artysty: *Zygmunt Rytka. Archiwum*, dostępny 5 lipca 2020, <https://zygmunttrytka.pl/archiwum/dokumentacja-zycia-artystycznego/wolf-kahlen-noli-me-videre-galeria-labirynt-lublin-1976>. Oprócz tego blisko 20-minutowy film na taśmie 16mm nagrał Dobrosław Bagiński.

¹⁰⁸ Wiele lat później zapis ten został wykorzystany przez artystę do stworzenia autonomicznej pracy – rzeźby video. Powstała ona przy okazji retrospektywnej wystawy artysty w Centrum Sztuki Mediów WRO we Wrocławiu, a od 2011 roku znajduje się w kolekcji Dolnośląskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. Można ją obejrzeć na stronie WRO, dostęp 11 lipca 2020: <http://widok4.wrocenter.pl/en/kahlen/>.

¹⁰⁹ Korespondencja elektroniczna autora z Wolfem Kahlenem, lipiec 2020.

¹¹⁰ Nowojorskie centrum sztuki The Kitchen zostało założone w 1971 roku przez Steinę i Woody’ego Vasulków. Jego program skupiał się początkowo (do 1973 roku) na sztuce video.

¹¹¹ Szczegółowy opis i analizę *Three Silents & Secret Acts* w kontekście innych prac wideo Davisa można znaleźć na stronie Ludwig Forum für Internationale Kunst, dostępny 11 lipca 2020: <http://www.videoarchiv-ludwigforum.de/artists-detail/douglas-davis/?print=1>.

¹¹² Na karcie błędnie podano też tytuł i rok realizacji: praca Davisa jest tam opisana jako *Enthe kithen* [sic!] z 1975 roku. Chodziło zapewne o „at The Kitchen” czyli o wskazanie miejsca, w którym artysta wykonywał swój performance.

¹¹³ Być może Kamiński odnosił się do tych realizacji aluzyjnie, gdy w recenzji *Oferty* pisał o międzynarodowym ruchu artystycznym, który „kolportuje i flancuje w różnych ośrodkach krajowych idee nie mające nic wspólnego z lokalną tradycją, jak na przykład filozofię zen w redakcji anglosaskiej, co na naszym gruncie konkretyzuje się najczęściej pod postacią karykatury zachowań kontemplacyjnych, inicjowanych m.in. przy pomocy techniki video i »działań«” – Kamiński, „Oferta i co myśleć,” 4.

¹¹⁴ Praca ta była prezentowana w Lublinie jako *Propozycja dla Galerii Labirynt* – zob. spis prac Wojciecha Bruszewskiego w opracowaniu: Bruszewski, Kołodrubiec i Porada, red., *Sztuka video w Polsce do roku 1980* oraz Zagrodzki, „Wojciech Bruszewski,” 114–115.

¹¹⁵ Zob. też Samosionek, *Videoart*, 97–98.

¹¹⁶ Cyt. Za: ibidem, 98.

¹¹⁷ Łyżka widnieje na dokumentacji fotograficznej Zbigniewa Rytki, dostępny 8 lipca 2020: <https://zygmuntrytka.pl/archiwum/dokumentacja-zycia-artystycznego/wystawa-warsztatu-formy-filmowej-stk-lodz-1976/wystawa-warsztaty-formy-filmowej-stk-lodz-1976-atrz-ina-n-0281-018.html?source=686>.

¹¹⁸ Bruszewski twierdził, że zdjęcie ukazywało lubelską wersję instalacji – zob. Samosionek, *Videoart*, 61. Uważna analiza fotodokumentacji zachowanej w archiwum artysty wskazuje jednak, że dotyczy ona raczej wcześniejszej wersji tej pracy, zrealizowanej w trakcie *Warsztatu Teorio-praktyka* w Domu Środowisk Twórczych w Łodzi.

¹¹⁹ Le Grice, „Film Experiment in Poland,” 133.

¹²⁰ Korespondencja elektroniczna autora z Lechem Mroźkiem, październik 2019.

¹²¹ Artysta wskazuje, że w trakcie robienia zdjęć z ekranu monitora, na którym odtwarzany był zapis video, dodatkowo zasłaniał dłonią obiektyw aparatu, odgrywając i kontynuując działanie fotograficzne będące częścią *Relacji* – ibidem.

¹²² Plakat był wariantem realizacji artysty znanej dziś jako *Rysunki video-fotograficzne* – zob. Samosionek, *Videoart*, 115–116, oraz Marika Kuźmicz, red., *Paweł Kwiek. Fotografia, film, wideo* (Warszawa: Fundacja Arton, 2013), 82–83, 92–93.

¹²³ Rozmowa autora z Pawłem Kwiekim, czerwiec 2019. Artysta powtórzył to działanie kilka miesięcy później w Domu Środowisk Twórczych w Łodzi, realizując zapis *Linia*.

¹²⁴ Korespondencja elektroniczna autora z Tadeuszem Mroczkiem, sierpień 2019.

¹²⁵ Program *Oferty Galerii Labirynt 1977* (druk ulotny, archiwum Galerii Labirynt).

¹²⁶ Korespondencja elektroniczna autora z Michaelem Erlhoffem, październik 2019.

¹²⁷ Janusz Zagrodzki podaje, że był to model AV-3420 – Zagrodzki, „Wojciech Bruszewski,” 117. Badacz prawdopodobnie powtarza tu błędną lub celowo zmanipulowaną informację podaną przez Bruszewskiego w książce *Fotograf* (Kraków: Korporacja Ha!art, Bunkier Stuki, 2007), 102–107, 424. Powieść ta zawiera elementy sfikcjonalizowanej autobiografii artysty. Model AV-3420CE był europejską wersją najsłynniejszego przenośnego magnetowidu wchodzącego w skład zestawu Sony Portapack i zmitologizowanego w dyskursie wczesnej sztuki video. Na zdjęciach z Lublina widać jednak wyraźnie, że artysta posiadał stacjonarny model AV-3620CE.

¹²⁸ *Documenta 6 Kassel. Vol. 2. Fotografie, Film, Video* (Kassel: Bärenreiter Verlag, 1977), 329. Kat. wyst.

¹²⁹ Ibidem.

¹³⁰ Tytuł performance podają za spisem prac video artysty w opracowaniu Bruszewski, Kołodrubiec i Porada, red., *Sztuka video w Polsce do 1980 roku*.

¹³¹ Wcześniej, w marcu 1978 roku, artysta wykonał wideoperformance *Ćwiczenie na dwie ręce* w trakcie 4. Forum Foto-Medium-Art *Fotografia jako narzędzie, video jako narzędzie* we Wrocławskiej Galerii Fotografii. Później, we wrześniu 1979 roku, powtórzył je jeszcze raz – w nieco zmienionej postaci – na międzynarodowej wystawie *Works and Words*, zorganizowanej przez galerię de Appel w Amsterdamie.

¹³² Rozmowa autora z Józefem Robakowskim, wrzesień 2018.

¹³³ Anonimowa relacja z przebiegu performance Flatza, tekst w języku angielskim, maszynopis, archiwum Galerii Labirynt. Jak wspomina Tadeusz Mroczek, najsilniej protestował Rolland Miller, który miał stwierdzić, że „przyjechał tu pracować” i „nie zgadza się” na kontynuację działania Flatza – korespondencja elektroniczna autora z Tadeuszem Mroczkiem, sierpień 2019. Analogiczna relacja z performance Millera *Spools, bobbins, reels* [Szpule, szpulki, kołowrotki] wskazuje, że jego działanie, obejmujące projekcję slajdów na ściany i sufit, wymagało pustej i zaciemnionej sali galeryjnej.

¹³⁴ Istnieje możliwość, że zmiany dokonano tylko we wspomnianej pisemnej relacji z performance Flatza. Pominięto w niej również informację o tym, że siedzący w zamknięciu artysta był nagi.

¹³⁵ Interpretacje te nie muszą się jednak wykluczać.

¹³⁶ Anonimowa relacja z przebiegu performance Alberta van der Veidego, tekst w języku angielskim, maszynopis, archiwum Galerii Labirynt oraz korespondencja elektroniczna autora z Albertem van der Veide, czerwiec 2019.

¹³⁷ Korespondencja elektroniczna autora z Albertem van der Veide, czerwiec 2019.

¹³⁸ Choć na listach obu wydarzeń znajdują się brytyjscy twórcy video David Hall oraz duet Sue Hall i John Hopkins, to nie mogli oni wówczas przyjechać do Polski i nie przesłali żadnych taśm ze swoimi realizacjami – rozmowa autora z Józefem Robakowskim, wrzesień 2018.

¹³⁹ Samosionek podaje, że w trakcie lubelskiej edycji *Działalności niezidentyfikowanej* pokazano także video-zapisy Kołodrubca, Kwieka i Robakowskiego: Samosionek, *Videoart*, 155. Informacji tej nie udało się potwierdzić.

¹⁴⁰ Rozmowa autora z Pawłem Kwiekiem, czerwiec 2019.

¹⁴¹ Opis performance w Kuzmich, red., *Paweł Kwiek. Fotografia, film, wideo*, 94.

¹⁴² Cyt. za ibidem, 2–3.

¹⁴³ Ibidem, 94.

¹⁴⁴ Cyt. za Anna Maria Leśniewska, „Kalendarium,” w Antoni Mikołajczyk. *Przestrzeń światła*, red. Anna Maria Leśniewska (Warszawa: Muzeum im. Xawerego Dunikowskiego, Oddział Muzeum Narodowego w Warszawie, 1998), 93. Kat. wyst.

¹⁴⁵ Jedno z takich działań zrealizowanych w Amsterdamie, *Ruch i przestrzeń*, zaowocowało zapisem na taśmie wideo. Być może materiał ten, przekopiowany w Polsce, również miał być pokazany na wystawie Mikołajczyka w Labiryncie – w jej tytule jest bowiem mowa o ‘video-zapisach.’ Do prezentacji jednak nie doszło ze względu na trudności, jakie sprawiał rodzinny sprzęt wideo: jak wspomina artysta w późniejszym wywiadzie, ze względu na „techniczną niemoc »naszego sprzętu« wideo” nie mógł „pokazać swojej taśmy w galerii Labirynt w Lublinie, ponieważ została nagrana w Łodzi na innym egzemplarzu magnetowidu tego samego typu” – Tomasz Samosionek, „Rozmowa z Antonim Mikołajczykiem,” w *Videoart*, 271.

¹⁴⁶ Cyt. za Leśniewska, „Kalendarium,” 93.

¹⁴⁷ „Nagle okazało się, że emitowany dziennik stał się tak niesłychanie dramatyczny, tak ostry w swojej wymowie, że stał się powodem zaniepokojenia kierownika [zapewne chodzi o Andrzeja Mrocza – TZ]. Przypadkowe fragmenty, ujawnione na monitorach, takie jak: wielkie oko, czyjaś drżąca ręka, nabierały charakteru politycznej agitacji. Przy tym wszystkim podkład dźwiękowy był pozornie neutralny. (...) Obraz oka, chyba tajniaka, pilnującego jakiejś politycznej sytuacji i ta drżąca ręka były niesamowicie zageszczonym symptomem całej tej relacji” – Samosionek, „Rozmowa z Antonim Mikołajczykiem,” 276.

¹⁴⁸ Banasiak, Arka.”

¹⁴⁹ Ibidem.

¹⁵⁰ Franciszek Piątkowski, „Jaka jest sztuka – takie są wystawy. Rozmowa z Andrzejem Mrocziem, dyrektorem Biura Wystaw Artystycznych,” *Sztandar Ludu* nr 250, 28 października 1983, 6.

¹⁵¹ Ireneusz Jan Kamiński, „Taka jest sztuka, jakie są wystawy?” *Kamena* nr 24, 20 listopada–3 grudnia 1983, 3.

¹⁵² Galeria Art Forum została zamknięta po wprowadzeniu stanu wojennego w grudniu 1981 roku. Wcześniej, w latach 1975–1976 Tadeusz Porada prowadził – we współpracy z Bogną Stawicką – łódzką Galerię Na Piętrze.

¹⁵³ Bruszewski, Kołodrubiec i Porada, red., *Sztuka wideo w Polsce do 1980 roku*.

¹⁵⁴ Ibidem.

¹⁵⁵ Nie jest jednak pewne, czy LDK dysponowała wówczas sprzętem, na którym można było odtworzyć ten materiał, który pierwotnie był zapisany w standardzie U-matic – *Analizy mediów 1971–1978* (Łódź: BWA w Łodzi, 1978), brak numeracji stron. Kat. wyst. Być może jednak Bruszewski miał też kopię zapisu w innym formacie.

¹⁵⁶ Książka miała się ukazać nakładem Art Forum, ale do jej publikacji nie doszło z powodu wprowadzenia stanu wojennego i zamknięcia galerii. Dokumentacja zebrana od artystów i artystek została pokazana na wystawie *Nowe narzędzie – nowe idee artystyczne* w warszawskiej Starej i Małej Galerii ZPAF w październiku 1980 roku oraz na wystawie *10 lat video w Polsce* we wrocławskiej Galerii Foto-Medium-Art w czerwcu 1982 roku.

¹⁵⁷ Kołodrubiec, „Nowe medium sztuki – video.” Autor wskazywał, że rozwój i dominację ‘video analitycznego’ można zamknąć w latach 1973–1978. Od 1978 roku „obok postawy analitycznej coraz poważniejszą rolę zaczęły pełnić postawy znacznie od niej odbiegające. Większość z nich jest jeszcze na tyle otwarta, że dziś przedwcześnie jest jeszcze na ich podsumowujący opis,” ibidem, 15.

¹⁵⁸ Niestety w archiwum Galerii Labirynt nie ma żadnych taśm z tego okresu. Najwcześniejsze wideodokumentacje (na kasetach VHS) przechowywane tam pochodzą z 1990 roku.

¹⁵⁹ Rejestracja performance i pokaz wideo nie zostały uwzględnione w kalendarium działalności artystki – zob. Angelika Stepken i Ewa Partum, „Monografia twórczości Ewy Partum,” w *Ewa Partum*, red. Aneta Szyłak, Berenika Partum i Ewa Małgorzata Tatar (Gdańsk: Instytut Sztuki Wyspa & Fundacja Wyspa Progress, 2012–2013), 143. Sama artystka także nie pamiętała tego elementu wydarzenia – korespondencja elektroniczna autora z Ewą Partum, październik 2019.

¹⁶⁰ Była to wystawa ‘objazdowa’ – wcześniej prezentowano ją w Galerii Pro w Koszalinie (lipiec 1982) i Galerii MDM w Warszawie (wrzesień 1982), a później w Galerii Art-Stilon w Gorzowie Wielkopolskim (styczeń 1983) oraz Salonie Sztuki Najnowszej we Wrocławiu (marzec 1983). To, że została pokazana w BWA prowadzonym przez Mrocza można potraktować jako rodzaj instytucjonalnej ‘wymiany.’ Wcześniej, w 1980 roku w koszalińskim BWA, w ramach XVIII edycji Spotkań w Osiekach, odbyła się wystawa, na której pokazano dokumentację działalności Galerii Labirynt.

¹⁶¹ Dokumentacja fotograficzna z XIX Spotkań Artystów, Naukowców i Teoretyków Sztuki w Osiekach, archiwum Muzeum w Koszalinie. Dziękuję Marii Mikicie za pomoc w dostępie do tych materiałów.

¹⁶² Była to pierwsza wersja tekstu, który został później wykorzystany do realizacji filmu (1981) i video (1982) *O palcach*. Realizacja z Osiek zapowiadała już wyraźną zmianę w podejściu Robakowskiego do wideo, pogłębiającą się w połowie lat osiemdziesiątych: zwrot ku narracyjności, prywatności i intymności, wykorzystywanie własnej cielesności jako medium sfikcjonalizowanej autobiografii, nacechowanej dowcipem i autoironią.

¹⁶³ „Działania grupy niealternatywnej »Łódź Kaliska«,” w *Rytm czasu, rytm sztuki, rytm pokoleń. Osieki '81* (Koszalin 1982), brak numeracji stron. W archiwum Muzeum w Koszalinie znajduje się półcalowa taśma wideo oznaczona jako „M. Janiak, *Wyznania żenujące*.” W czasie, gdy powstawał niniejszy tekst zapis nie był jeszcze zdigitalizowany i nie istniała możliwość odtworzenia go na magnetowidzie szpulowym. W związku z tym nie udało mi się sprawdzić, co dokładnie zawiera.

¹⁶⁴ *Rzeczywistość – transmisja rzeczywistości* to pierwotny tytuł widniejący na planszy. Później artysta nieco zmienił swoją interpretację tej pracy i zaczął używać tytułu *Transmisja poza rzeczywistość* – zob. Leśniewska, „Kalendarium,” 102.

¹⁶⁵ Cyt. Za: ibidem.

¹⁶⁶ Nie pokazano również wideodokumentacji działania Jacka Józwiaka *Niekończący się wzór na relację*, która powstała w Osiekach w 1981 roku. Taśma z zapisem znajduje się obecnie w archiwum Muzeum w Koszalinie.

¹⁶⁷ Interpretując to wydarzenie za pomocą współczesnych narzędzi teoretycznych, można by je uznać za pokaz dokumentacji w formie reenactmentu.

¹⁶⁸ Cyt. Za: Zagrodzki, „Wojciech Bruszewski,” 141.

¹⁶⁹ Zob. Banasiak, *Arka*.

¹⁷⁰ Na wystawie pokazano prace Władysława Strzeмиńskiego, Henryka Stażewskiego, Jana Ziemińskiego, Andrzeja Pawłowskiego, Kajetana Sosnowskiego, Jerzego Rosołowicza, Zbigniewa Gostomskiego, Edwarda Krasinińskiego, Ryszarda Winiarskiego, Jana Berdyszaka. Najwcześniejsze obrazy – dwie kompozycje solarystyczne Strzeмиńskiego – pochodziły z późnych lat czterdziestych.

¹⁷¹ Tak w istocie interpretował *Nurt intelektualny w sztuce polskiej po II wojnie światowej* recenzent *Kamery*, Ireneusz J. Kamiński, który – jak już wspomniano – w tamtym okresie był zdecydowanie niechętny poczynaniom Mrocza jako dyrektora BWA – zob. Ireneusz Jan Kamiński, „W onucach intelektu,” *Kamery* nr 1, 13 stycznia 1985, 10.

¹⁷² Marian Adam Stawecki, „Symposium i co dalej?” *Sztandar Ludu* nr 303, 21 grudnia 1984, 6.

¹⁷³ Zdjęcie z wystawy pokazuje, że plakat z nazwiskami uczestniczek i uczestników wisiał we wnętrzu sali wystawienniczej BWA, w której prezentowano fotografie i dokumentację prac wideo. Robakowski pierwotnie planował też zaproszenie Kazimierza Bendkowskiego i Jolanty Marcolli; świadczy o tym wstępna lista uczestniczek i uczestników sekcji, której był komisarzem – „Nurt intelektualny w sztuce polskiej po II wojnie światowej. Fotografia, film, video – lista (opracowanie Józef Robakowski),” maszynopis, 1984, archiwum Galerii Wymiany.

¹⁷⁴ Laboratorium Technik Prezentacyjnych powstało jako grupa studentów i studentek, a później absolwentów i absolwentek ówczesnego Wydziału Grafiki w Katowicach – filii ASP w Krakowie. Oprócz Singerów i Zgrai z grupą krótko był związany Marek Kołaczkowski. Zob. też Marika Kuźmicz, red., *Laboratorium Technik Prezentacyjnych* (Warszawa: Fundacja Artton, 2020).

¹⁷⁵ Prawdopodobnie pozostałe osoby nie przyjechały na wystawę lub nie przekazały swoich materiałów, choć fakt, że ich nazwiska znalazły się na jej plakacie, może świadczyć o tym, że zgodziły się w niej uczestniczyć.

¹⁷⁶ Rekonstrukcje za opisami koncepcyjnymi i fotografiami prac w Józef Robakowski, *Stan świadomości / The State of Consciousness 1970–1980* (Amsterdam 1980), ksero, wydawnictwo bezdebitowe, archiwum Galerii Wymiany. Zob. też Samosionek, *Videoart*, 107–109.

¹⁷⁷ Rekonstrukcje za opisami na planszach, dostępny 15 lipca 2020: <http://repozytorium.fundacjaartton.pl/index.php?action=view/collection&colid=113&catid=31&lang=pl#1> oraz pracami na stronie artysty: <http://wp.zgraja-ava.de/werke>.

¹⁷⁸ Oczywiście gest miał wymiar symboliczny – na faktyczne wprowadzenie wideo do programów uczelni plastycznych w Polsce trzeba było czekać do przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych.

¹⁷⁹ Korespondencja autora z Grzegorzem Zgrają, sierpień 2019.

¹⁸⁰ W tej sposób akcję Zgrai zinterpretował autor prasowej relacji z wydarzenia – Leszek Stanisławski, „Transmisja ze wschodu słońca,” *Tak i nie* nr 26, 29 czerwca 1984, 4.

¹⁸¹ Stawecki, „Symposium i co dalej?” 6.

¹⁸² Recenzent najwidoczniej nie był obecny w trakcie pokazu prac Zgrai. Miał jednak prawo czuć niedosyt, gdyż w zaproszeniu, obok 'video-wystawy,' wymieniano 'projekcje filmowe i video,' co mogło sugerować szerszy przegląd prac wideo różnych twórców: *Nurt intelektualny w sztuce polskiej po II wojnie światowej* (zaproszenie, druk ulotny, archiwum Galerii Labirynt). Informacja o pokazie wideo Zgrai znajduje się w pisemnej relacji z symposium, sporządzonej przez duet KwieKulik – „Lublin 5 XII–7 XII 84 r. Nurt intelektualny w sztuce polskiej po II wojnie światowej,” (rękopis, archiwum KwieKulik).

¹⁸³ Zob. Paweł Leszkowicz, „Sztuka a płęć. Szkic o współczesnej sztuce polskiej,” *Magazyn Sztuki* nr 2 (1999): 96.

¹⁸⁴ Zob. Tomasz Załuski, „Infermental. Pierwszy międzynarodowy magazyn na kasetach wideo (1981–1991),” w *Wideo w sztukach wizualnych*, 205–246.

Bibliografia

- Analizy mediów 1971–1978*. Łódź: BWA w Łodzi, 1978. Kat. wyst.
- Balsom, Erika. „Original Copies: How Film and Video Became Art Objects.” *Cinema Journal*, vol. 53, no. 1 (2013): 97–118.
- Banasiak, Jakub. „Arka. Próba rewizji historii Galerii Labirynt i BWA Lublin w dobie PRL-u.” *Komputeropis*.
- Berger, René. „Twórczość a telewizja.” *Biuletyn Rady Artystycznej ZPAP* nr 4 (1975): 57–62.
- Ból Tomka Kawiaka 1979–1980*. Lublin: LDK Labirynt, 1980. Kat. wyst.
- Bruszewski, Wojciech. *Fotograf*. Kraków: Korporacja Ha!art, Bunkier Sztuki, 2007.
- Bruszewski, Wojciech i Janusz Kołodrubiec, Tadeusz Porada, red., *Sztuka video w Polsce do roku 1980*. Maszynopis, 1980, archiwum Tadeusza Porady.
- CAyC. Video Alternativo. Fourth Intenational Open Encounter on Video*. Buenos Aires: Centro de Arte y Comunicación, 1975. Kat. wyst.
- Czartoryska, Urszula. „Sztuka video czy kultura video?” *Biuletyn Rady Artystycznej ZPAP* nr 4 (1975): 63–68.
- Documenta 6 Kassel. Vol. 2. Fotografie, Film, Video*. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1977. Kat. wyst.
- „Działania grupy niealternatywnej »Łódź Kaliska«.” *W Rytm czasu, rytm sztuki, rytm pokoleń. Osieki '81*. Koszalin: 1982.
- Elementary Works by Ryszard Wasko*, Essen: Museum Folkwang Essen, 1981. Kat. wyst.
- „Galerie niezależne (1971–1974).” *W Ogólnopolskie Sympozjum „Sytuacja Sztuki Współczesnej”*, brak numeracji stron. Warszawa: Galeria Remont, 1975.
- Gutowski, Maciej. „Wystawy i galerie.” *Biuletyn Rady Artystycznej ZPAP* nr 4 (1974): 15–18.
- Holyński, Marek. *Sztuka i komputery*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo „Wiedza Powszechna”, 1976.
- Holyński, Marek. „Sztuka video (1).” *Sztuka* nr 5 (1977): 40–43.
- Holyński, Marek. „Sztuka video (2).” *Sztuka* nr 6 (1977): 48–51.
- I Międzynarodowa wystawa „INFO”*. Druk ulotny, Galeria Labirynt, Lublin, luty 1975, archiwum Galerii Labirynt.
- IJK [Kamiński, Ireneusz Jan]. „»Grupa Lubelska« w »Labiryntcie«.” *Kamena* nr 13, 22 czerwca 1969, 10.
- IJK [Kamiński, Ireneusz Jan]. „INFO i obraz poczciwy.” *Kamena* nr 5, 9 marca 1975, 13.
- Jankowska, Małgorzata. *Wideo, wideo instalacja, wideo performance w Polsce w latach 1973–1994. Historia, artyści, dzieła*. Warszawa: Wydawnictwo Neriton, 2004.
- Kacunko, Slavko. „Mogę robić lub nie robić, co chcę. Od auto-doświadczeń do eksperymentów z innymi, i z powrotem. Procesy odwracalne w instalacjach wideo Wolfa Kahlena.” Tłum. Agnieszka Kubicka-Dzieduszycka. Dostępny 4 grudnia 2019. <https://wrocenter.pl/en/wolf-kahlen-video-tapes-1969-2010/>.
- Kamiński, Ireneusz Jan. „»Duch Labiryntu«.” *Kamena* nr 20, 28 września 1969, 10.
- Kamiński, Ireneusz Jan. „Ból Tomaszowy.” *Kamena* nr 11, 24 maja 1970, 12.
- Kamiński, Ireneusz Jan. „Działanie jako sztuka.” *Kamena* nr 17, 16 sierpnia 1970, 6.
- Kamiński, Ireneusz Jan. „Fochy, fuchy i szczypta optymizmu,” 192–196. W *Sztuka w labiryntcie*. Lublin: Wydawnictwo Lubelskie, 1976.
- Kamiński, Ireneusz Jan. „Koniec flirtu.” *Kamena* nr 19, 10 września 1972, 10.
- Kamiński, Ireneusz Jan. „Niedaleko Labiryntu.” *Kamena* nr 15, 16 lipca 1972, 14.
- Kamiński, Ireneusz Jan. „Noworoczny remanent.” *Kamena* nr 1, 4 stycznia 1970, 10.
- Kamiński, Ireneusz Jan. „Oferta i co myśleć.” *Kamena* nr 1, 9 stycznia 1977, 4–5.
- Kamiński, Ireneusz Jan. „Po zjeździe plastyków.” *Kamena* nr 10, 19 maja 1974, 12.
- Kamiński, Ireneusz Jan. „Show po polsku.” *Kamena* nr 1, 14 stycznia 1973, 10.
- Kamiński, Ireneusz Jan. „Taka jest sztuka, jakie są wystawy?” *Kamena* nr 24, 20 października–3 grudnia 1983, 3.
- Kamiński, Ireneusz Jan. „Vostell, video, malarstwo.” *Kamena* nr 22, 31 listopada 1976, 16.
- Kamiński, Ireneusz Jan. „W onucach intelektu.” *Kamena* nr 1, 13 stycznia 1985, 10.
- Kluszczyński, Ryszard W. „Mechaniczna wyobraźnia – kreatywność maszyn. Warsztat Formy Filmowej (1970–1977).” *W Warsztat Formy Filmowej 1970–1977*, red. Ryszard W. Kluszczyński, 9–51. Warszawa: CSW Zamek Ujazdowski, 2000.
- Kluszczyński, Ryszard W. „Początki i rozwój sztuki video w Polsce.” *W Obrazy na wolności. Studia z historii sztuk medialnych w Polsce*, 101–112. Warszawa: Instytut Kultury, 1998.

- Kołodrubiec, Janusz. *Nowe medium sztuki – video*. Łódź: Art Forum, 1980.
- Krajewski, Piotr. „Klocki do dziejów sztuki medialnej w Polsce.” W *Polska sztuka wideo*, red. Halina Kuśmirek, Roman Bromboszcz, Sławomir Sobczak, i Tomasz Wendland, 8–29. Poznań: IF Museum Inner Spaces, Stowarzyszenie Kontekst Sztuki, 2006.
- Kuśmirek, Halina. „Ukryta dekada. Zarys historii polskiej sztuki wideo w latach 1985–1993.” W *Ukryta dekada. Polska sztuka wideo 1985–1993*, red. Piotr Krajewski i Violetta Kutlubasis-Krajewska, 11–57. Wrocław: Fundacja WRO Centrum Sztuki Mediów, 2010.
- Kuźmicz, Marika. *Historia wideo lat 70. w Polsce*. Warszawa: Fundacja Arton, 2016. Dostępny 29 lipca 2020. <http://repozytorium.fundacjaarton.pl/index.php?action=view/object&objid=3696&tagid=1547&lang=pl>.
- Kuźmicz, Marika. *Kilka przeczuć oraz wiele drobnych naruszeń. Archiwum Jolanty Marcolli*. Dostępny 10 lipca 2019. <http://repozytorium.fundacjaarton.pl/index.php?action=view/object&objid=2786&colid=70&catid=5&lang=pl>.
- Kuźmicz Marika, red., *Laboratorium Technik Prezentacyjnych*. Warszawa: Fundacja Arton, 2020.
- Kuźmicz Marika, red., *Paweł Kwiek. Fotografia, film, wideo*. Warszawa: Fundacja Arton, 2013.
- Kwiek, Przemysław, i Zofia Kulik. „Lublin 5 XII–7 XII 84 r. Nurt intelektualny w sztuce polskiej po II wojnie światowej.” Rękopis, archiwum KwiekKulik.
- Le Grice, Malcolm. „Film Experiment in Poland.” *Studio International* no. 2 (1977): 132–134.
- Leszkowicz, Paweł. „Sztuka a pleć. Szkic o współczesnej sztuce polskiej.” *Magazyn Sztuki* nr 2 (1999): 86–104.
- Leśniewska, Anna Maria. „Kalendarium,” 70–190. W *Antoni Mikołajczyk. Przestrzeń światła*, red. Anna Maria Leśniewska. Warszawa: Muzeum im. Xawerego Dunikowskiego, Oddział Muzeum Narodowego w Warszawie, 1998. Kat. wyst.
- [Ireneusz J. Kamiński ?]. „Magnetowid tworzywem sztuki.” *Kamena* nr 7, 8 kwietnia 1973, 2.
- Marcolla, Jolanta. „Scenariusze artystycznych realizacji w zapisie video.” *Maszynopis*, 2.07.1975. Dostępny 15 sierpnia 2019. <http://repozytorium.fundacjaarton.pl/index.php?action=view/object&objid=3276&colid=76&catid=5&lang=pl>.
- Marcolla, Jolanta. „Badanie aktywności struktury wizualnej przekazu telewizyjnego dla potrzeb reklamy i propagandy.” *Maszynopis*, praca magisterska zrealizowana pod kierunkiem prof. Leszka Kaćmy w Pracowni Działań i Struktur Wizualnych, Katedra Wiedzy Wizualnej, PWSSP we Wrocławiu, Wrocław 1974.
- Markowska, Anna. „Trzeba przetrzeć tę szybę. Powikłane dzieje wrocławskiej Galerii Sztuki Najnowszej (1975–1980) w Akademickim Centrum Kultury Pałacyk.” W *Galeria Sztuki Najnowszej. Awangarda nie biła braw*, cz. 1, red. Anna Markowska, 22–133. Wrocław: Muzeum Współczesne Wrocław, 2014.
- Markowska, Anna. „Z Wrocławia do Lublina, nocnym pociągiem, w epoce blu.” *Komputeropis*.
- Mechelen, Marga van. *De Appel. Performances, Installations, Video, Projects, 1975–1983*. Amsterdam: De Appel, 2006.
- Męderowicz, Jolanta i Andrzej Mroczek, red. *Galeria Labirynt 1974–1994*. Lublin: BWA w Lublinie, 1995.
- Mroczek, Andrzej. „Sztuka innego obszaru.” W *Labirynt*, red. Andrzej Mroczek. Lublin: BWA w Lublinie, 2004. Kat. wyst.
- „Nurt intelektualny w sztuce polskiej po II wojnie światowej. Fotografia, film, video – lista (opracowanie Józef Robakowski).” *Maszynopis*, 1984, archiwum Galerii Wymiany.
- Piątkowski, Franciszek. „Jaka jest sztuka – takie są wystawy. Rozmowa z Andrzejem Mroczkim, dyrektorem Biura Wystaw Artystycznych.” *Sztandar Ludu* nr 250, 28 października 1983, 6.
- Przesmycka, Maria. „O plastyce lubelskiej. Rozmowa z prezesem Zarządu Okręgu Związku Polskich Artystów Plastyków – Andrzejem Kołodziejkiem.” *Sztandar Ludu* nr 27, 1–2 lutego 1975, 6.
- Robakowski, Józef. *Stan świadomości / The State of Consciousness 1970–1980*. Amsterdam 1980. ksero, wydawnictwo bezdebitowe, archiwum Galerii Wymiany.
- Ronduda, Łukasz. „Analityczna sztuka wideo lat 70. na przykładzie twórczości Wojciecha Bruszewskiego, Pawła Kwieka, Janusza Szercka.” W *Polska sztuka wideo*, red. Halina Kuśmirek, Roman Bromboszcz, Sławomir Sobczak i Tomasz Wendland, 48–61. Poznań: IF Museum Inner Spaces, Stowarzyszenie Kontekst Sztuki, 2006.
- Samosionek, Tomasz. „Sztuka video w Polsce.” *Maszynopis*, praca mgr napisana pod kierunkiem ad. Józefa Robakowskiego na Wydziale Operatorskim i Realizacji Telewizyjnej, Łódź 1989.
- Samosionek, Tomasz. *Videoart. Sztuka wideo w Polsce 1973–1985*. Łódź: Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna w Łodzi, 2021.
- Siatka, Krzysztof. *Neoawangarda w Krakowie. Lata siedemdziesiąte*. Kraków: Universitas, 2021.
- Stanisławski, Leszek. „Transmisja ze wschodu słońca.” *Tak i nie* nr 26, 29 czerwca 1984, 4.
- Stawecki, Marian Adam. „Symposium i co dalej?” *Sztandar Ludu* nr 303, 21 grudnia 1984, 6.
- Stepken, Angelika i Ewa Partum, „Monografia twórczości Ewy Partum.” W *Ewa Partum*, red. Aneta Szyłak, Berenika Partum, i Ewa Małgorzata Tatar, 122–183. Gdańsk: Instytut Sztuki Wyspa & Fundacja Wyspa Progress, 2012–2013.

Video art. Lublin: Galeria Labirynt, 1976. Kat. wyst.

Wasiak, Patryk. *Kontakty między artystami wizualnymi z Polski, Węgier, Czechosłowacji i NRD w latach 1970-1989*. Warszawa: IPN, 2019.

Wróbel, Karolina. „Nie takie wideo straszne czyli szkice do historii sztuki wideo w Polsce.” *Quart* nr 3 (2010): 53–73.

Wróbel, Karolina. „Polska sztuka wideo 1989–1995.” Maszynopis, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr hab. Anny Markowskiej w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2010. z. „Lubelska Wenus.” *Sztandar Ludu* nr 77, 1 kwietnia 1974, 7.

Zagrodzki, Janusz. „Wojciech Bruszewski (8 marca 1947–6 września 2009). Kalendarium działań artystycznych.” W *Wojciech Bruszewski. Fenomeny percepcji*, red. Janusz Zagrodzki, i Elżbieta Fuchs, 32–253. Łódź: Miejska Galeria Sztuki w Łodzi, 2010. Kat. wyst.

Zając, Bartosz. „*Cogito ergo video* – audiowizualny esej w dobie elektronicznych i cyfrowych obrazów.” W *Wideo w sztukach wizualnych*, red. Ryszard W. Kluszczyński i Tomasz Załuski, 123–154. Łódź, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Galeria Labirynt, 2018.

Załuski, Tomasz. „Infermental. Pierwszy międzynarodowy magazyn na kasetach wideo (1981–1991).” W *Wideo w sztukach wizualnych*, red. Ryszard W. Kluszczyński, i Tomasz Załuski, 205–246. Łódź, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Galeria Labirynt, 2018.

ILUSTRACJE



1

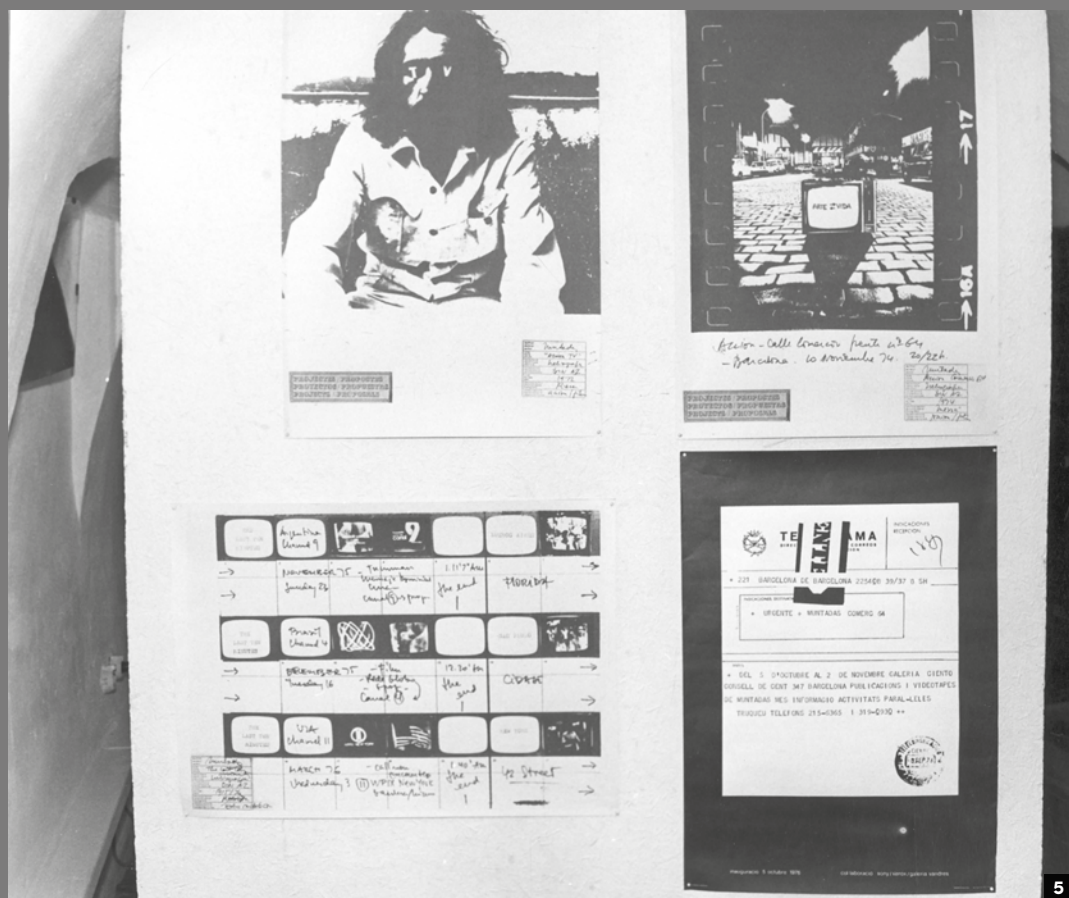


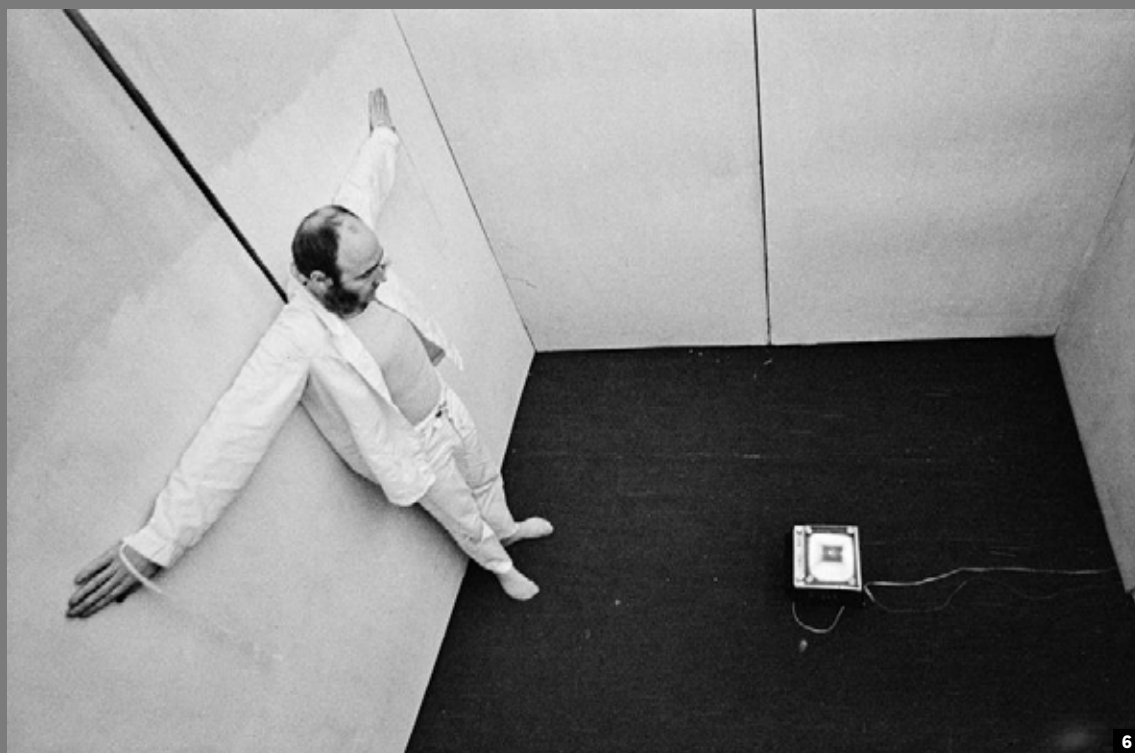
2



3

1. Józef Robakowski, *Ćwiczenie na dwie ręce*, wideoperformance w ramach wystawy *Zapisy mechaniczno-biologiczne*, czerwiec 1978, Galeria Labirynt, Lublin, fot. A. Polakowski. Archiwum Galerii Labirynt.
2. Andrzej Paruzel, *Dwa lustra*, videofotoperformance w ramach pokazu *Video art. Dzięki uprzejmości Artysty*.
3. Katalog pokazu *Video art*, karta Romualda Kutery. Archiwum Galerii Labirynt.
4. Katalog pokazu *Video art*, 5–6.10.1976, komisarz J. Robakowski, Galeria Labirynt, Lublin, karta prezentująca międzynarodową scenę wideo (głównie nurt „badania struktur telewizyj”), z fotodokumentacją i opisami prac Ursula Lüthiego, Allana Kaprowa, Reinerja Ruthenbecka, Józefa Robakowskiego, Vita Acconciego, Wojciecha Bruszewskiego, Arnulfa Reinerja i Valie Export. Archiwum Galerii Labirynt.
5. Autorskie dokumentacje prac wideo Antoniego Muntadasa na wystawie *Made in Paris. Les Conventionalistes*, grudzień 1976, Galeria Labirynt, Lublin, fot. A. Polakowski. Archiwum Galerii Labirynt.





6



7

6. Wolf Kahlen, *Noli mi videre*, performance z instalacją w obiegu zamkniętym w ramach *Oferty Galerii Labirynt*, sekcja *Foto art*, komisarz Z. Sosnowski, 7–10 grudnia 1976, Galeria Labirynt i BWA w Lublinie, Lublin, fot. Z. Rytko. © Archiwum Zygmunta Rytki Sokołowsko.

7. Lech Mrożek, autorska plansza dokumentacyjna dotycząca realizacji z użyciem wideo pokazane na wystawie *Biografia*. Archiwum Lecha Mrożka, dzięki uprzejmości Doroty Mrożek.

8. Pokaz taśm wideo Uty Brandes-Erlhoff i Michaela Erlhoffa w ramach *Oferty Galerii Labirynt*, 16 grudnia 1977, Galeria Labirynt, Lublin, fot. A. Polakowski. Archiwum Galerii Labirynt.

9. Albert van der Veide (z asystą Daniela Wnuka), *Not what I see but what I feel*, wideoperformance w ramach Międzynarodowego Spotkania Artystów *Body and Performance*, fot. A. Polakowski. Archiwum Galerii Labirynt.

10. Ewa Partum, *Kobiety – małżeństwo jest przeciwko wam*, spotkanie z artystką połączone z pokazem wideodokumentacji performance, fot. A. Polakowski. Archiwum Galerii Labirynt.

11. Anna Kułera, *Mówić do siebie*, wideoperformance, kwiecień 1985, BWA w Lublinie – oddział Galeria Labirynt 2, fot. A. Polakowski. Archiwum Galerii Labirynt.

12. Paweł Kwiek, wideoperformance w ramach kolokwium artystycznego *Działalność niezidentyfikowana*, 13–15.11.1978, Galeria Labirynt, Lublin. © Paweł Kwiek i Fundacja Arton.

13. Wojciech Bruszewski, *Transmisja*, wideoperformance w ramach *Oferty Galerii Labirynt*, 17 grudnia 1977, fot. A. Polakowski. Archiwum Galerii Labirynt.



8



9



10



11



12



13





16

14. Zapisy wideo Józefa Robakowskiego i grupy Łódź Kaliska oraz plansze z dokumentacją prac (m.in. realizacji z użyciem wideo) Robakowskiego i Antoniego Mikołajczyka na wystawie *Spotkania w Osiekach*, listopad 1982, BWA w Lublinie, fot. A. Polakowski. Archiwum Galerii Labirynt

15. Plansze z fotodokumentacją Andrzeja Paruzela, Józefa Robakowskiego, Antoniego Mikołajczyka i Grzegorza Zgrai na wystawie *Nurt intelektualny w sztuce polskiej po II wojnie światowej*, sekcja *Fotografia, film, video*, komisarz J. Robakowski, grudzień 1984–styczeń 1985, BWA w Lublinie, fot. A. Polakowski. Archiwum Galerii Labirynt

16. Antosz & Andzia, *Murderer*, performance i zapis wideo w ramach wystawy *Stare zajęcia. Realizacje filmowe foto-art, 23–24.03.1977*, Galeria Labirynt i BWA, Lublin. © Katarzyna Chierowska