Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 02/11/2026 15:06:57

DOI: 10.17951/l.2017.15.2.37

ANNALES
UNIVERSITATIS MARIAE CURIE-SKŁODOWSKA
LUBLIN – POLONIA

VOL. XV, 2 SECTIO L 2017

Wydział Artystyczny Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

Marcin Maron

Filmowa neoawangarda i początki sztuki wideo

Film Neo-Avant-garde and the Beginnings of Video Art

Nurt filmu eksperymentalnego w Stanach Zjednoczonych, jaki rozwijał się na początku lat sześćdziesiątych XX wieku, określono mianem Nowego Kina Amerykańskiego (New American Cinema). Jonas Mekas, amerykański filmowiec litewskiego pochodzenia, jeden z artystów należących do tego nurtu, stworzył w 1962 roku Film Makers Cooperative. Stowarzyszenie to stało się centrum eksperymentów filmowych w USA. W inicjatywie powołanej do życia przez Mekasa brali udział między innymi tacy twórcy, jak: Stan Brakhage, Marie Mencken, Kenneth Anger, Gregory Markopoulos, Robert Breer i inni[1]. Inicjatywa ta stała się podsumowaniem dotychczasowych działań i początkiem nowego okresu działalności amerykańskiej awangardy filmowej.

Przypomnijmy, że pierwszy okres rozwoju filmu eksperymentalnego to czasy tzw. Wielkiej Awangardy działającej w latach 20. i 30. XX wieku w Europie. Głównymi kierunkami w sztuce awangardowej początku XX wieku były m.in.: ekspresjonizm, futuryzm, dadaizm, surrealizm, konstruktywizm. Awangardę cechował antytradycjonalizm oraz modernistyczna fascynacja nowymi technologiami związana z ideą postępu w sztuce. Film stał się doskonałym medium

[1] P. Krakowski, *O sztuce nowej i najnowszej*, Warszawa 1981, s. 73.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 02/11/2026 15:06:57

awangardy, jako sztuka bez tradycji, zawierająca w sobie możliwość wykraczania poza jeden obszar działania i oddziaływania[2].

Twórcami filmów awangardowych byli zazwyczaj malarze i artyści innych dziedzin sztuki. Film oferował możliwości rozwijania istniejących koncepcji sztuk plastycznych (np. koncepcja malarstwa „w ruchu" lub muzyczna organizacja dzieła malarskiego). Twórcy kina eksperymentalnego zrywali z konwencjami filmu fabularnego i dokumentalnego. Przyświecała im idea kina autorskiego, realizowanego poza produkcją przemysłową. Tworzone przez artystów filmy charakteryzowały się przede wszystkim odejściem od form narracyjnych na rzecz poszukiwania czysto filmowych środków ekspresji. Atrakcyjność filmu dla twórców awangardy wynikała z:

- inności filmu jako sztuki (postulat nowoczesności);
- prezentyzmu (postulat nowego pojmowania i pokazywania świata);
- maszynowości filmu (postulat nowych form sztuki – antyliterackich i antyteatralnych);
- możliwości filmowego ruchu (postulat dynamizmu sztuki);
- obiektywizmu obrazowania opartego na procesach zapisu fotochemicznego (taśma światłoczuła).

Film oferował nowe możliwości takie, jak: odświeżenie percepcji świata, poszerzenie obszarów widzialności, połączenie wartości artystycznych i poznawczych, połączenie kultury wysokiej i niskiej, i wreszcie – nową możliwość wyrażania indywidualności artystycznej.

W czasie II wojny światowej artyści awangardowi przenieśli się do USA. Stany Zjednoczone stały się w ten sposób centrum rozwoju awangardowej sztuki filmowej. Drugi okres rozwoju filmu eksperymentalnego związany był zatem z działalnością takich artystów, jak m.in.: Maya Deren, Gregory Markopoulos, Kenneth Anger, Stan Brakhage, Willard Maas i innych. Bardzo ważną rolę odegrał dadaista Hans Richter, który przyjechał do USA i prowadził w Nowym Jorku coś w rodzaju warsztatów awangardowej formy filmowej[3]. W latach 1945–60 w amerykańskim kinie eksperymentalnym dominował nurt filmu poetyckiego, nawiązującego głównie do osiągnięć surrealizmu. Filmy te cechowała złożoność formalna i metaforyczność. W filmach tego typu ważną rolę odgrywał montaż – porządkował materiał i tworzył znaczenia[4].

---

[2] Zob. np. A. Helman, *Awangarda we francuskim i niemieckim kinie niemym*, [w:] *Historia kina*, t. 1, *Kino nieme*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2009, s. 737-778 oraz R. W. Kluszczyński, *Film – sztuka Wielkiej Awangardy*, Warszawa – Łódź 1990.

[3] Zob. np.: J. Toeplitz, *Underground cinema. Amerykańskie kino podziemne, legendy, mity i rzeczywistość*, „Kino" 1968, nr 12, s. 46-55.

[4] R.W. Kluszczyński, *Teoretyczne zagadnienia filmu strukturalnego*, „Studia Filmoznawcze" VII. *Dzieło filmowe. Zagadnienia interpretacji*, red. J. Trzynadlowski, Wrocław 1987, s. 123.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 02/11/2026 15:06:57

Pojęcie neoawangardy

Lata sześćdziesiąte XX wieku przyniosły zmiany w sztuce na świecie. Ujawniło się wyczerpanie dotychczasowego paradygmatu awangardy. Pojawiło się zjawisko neoawangardy. W neoawangardzie miejsce kierunków zajęły różnego rodzaju tendencje wzajemnie się przenikające. Wszystkie one narodziły się w USA. Frank Popper wyróżnił trzy nurty neoawangardy[5].

Pierwszym wyróżnionym przez Poppera nurtem jest Post-dada. Opierał się on na idei przedmiotów gotowych (*ready made*) zaproponowanej przez Marcela Duchampa. Wpływy tego typu myślenia artystycznego widać wyraźnie np. w sztuce pop-art. (przedmioty jako znaki cyrkulujące w świecie konsumpcji); w sztuce konceptualnej (gdzie liczy się decyzja, idea proponowana przez artystę, a nie aspekt materialny dzieła sztuki), czy w hiperrealizmie (który podobnie jak DADA, pojmowany był jako rodzaj antysztuki, za sprawą przejawiającej się w nim tendencji do zacierania granicy pomiędzy sztuką a rzeczywistością).

Drugim nurtem wyróżnionym przez Poppera jest Art-socjal. Jest to głównie sztuka zaangażowana społecznie, polityczna, zakładająca działania artystów poza przestrzenią galerii. Przykładem takiej sztuki mogą być działania związane z tzw. sytuacjonizmem lub sztuka street art., czy graffiti.

Trzecim nurtem jest Post-Bauhaus-art. Obejmuje on wszelkie działania zakładające związki sztuki z techniką i technologią. Może być to np. sztuka kinetyczna, ale też sztuka publiczna wykorzystująca zdobycze technologiczne, itd.

Ważne jest, że zasadniczym celem artystów neoawangardowych była demokratyzacja sztuki oraz doprowadzenie do płynnego przenikania się sztuki i życia. W sztuce neoawangardy stopniowo zaczęła dominować idea despecjalizacji sztuki i związana z nią tendencja do łączenia różnych jej dziedzin. Pojawiły się nowe formy wyrazu: happening, performance, sztuka konceptualna. Konceptualizm stawiał na wyższość dyskursu metaartystycznego nad artystycznym (idea góruje nad wytworem). W kinie przejawy postaw konceptualnych dały o sobie znać przede wszystkim w formie tzw. filmu strukturalnego.

Film strukturalny

Termin „film strukturalny" zaproponował Paul Sitney w artykule opublikowanym w 1969 roku w piśmie „Film Culture"[6]. Praktycznie rzecz biorąc, filmy, któ-

[5] Zaproponowany przez Franka Poppera podział sztuki neoawangardowej przytaczam tu za Grzegorzem Dziamskim. Zob.: G. Dziamski, *Neoawangarda. Wprowadzenie do sztuki współczesnej*, „Dyskurs: pismo Naukowo-Artystyczne ASP we Wrocławiu" 2011, nr 12, s. 6-30.

[6] Kluszczyński, *Teoretyczne zagadnienia*… , s. 123.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 02/11/2026 15:06:57

re można określić mianem strukturalnych, powstawały już od II połowy lat 50. Podstawowymi wyznacznikami filmu strukturalnego są: minimalizm, redukcja semantyki (porzucenie symbolu i metafory), rezygnacja ze znaczeń tworzonych poprzez narrację, eksponowanie filmowości, jej struktury (tj. procesów realizacji i projekcji) oraz destabilizacja filmowego czasu i przestrzeni. „Film strukturalny odsłania ontyczną strukturę kina i filmu; przekształca estetyczne doświadczenie formy w intelektualną, analityczną refleksję nad medium”[7]. Za prekursorów filmu strukturalnego uznawani są Amerykanin Andy Warhol i Austriak Peter Kubelka.

Sztuka Andy’ego Warhola niesie z sobą pragnienie bycia widzianym. Jest to cecha charakterystyczna dla kultury masowej i cywilizacji konsumpcyjnej. Sztukę Warhola widzieć należy przede wszystkim w tym właśnie kontekście. Jego wczesne filmy, tzw. statyczne (*Eat*, 1963; *Kiss*, 1963; *Sleep*, 1963; *Empire*, 1964), polegają na filmowaniu w jednym, nieruchomym kadrze długotrwałych czynności. Opierają się na ostentacyjnej antyekspresyjności i antydramatyczności. Wymazanie funkcji autora, nieruchoma kamera i obsesja repetycji powodują, że nacisk położony zostaje na same obrazy, a nie na świat przedstawiony. Liczy się przede wszystkim struktura filmu[8].

Jeszcze bardziej radykalne eksperymenty przeprowadził Peter Kubelka. Austria przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych stała się terenem radykalnych działań artystycznych (w muzyce tzw. Szkoła Wiedeńska, w sztukach wizualnych tzw. akcjonizm). W ten kontekst wpisywały się także eksperymenty Kubelki. Jest on barwną postacią – artystą, teoretykiem i… kucharzem (Kubelka traktował gotowanie jako matkę wszystkich sztuk)[9]. Od 1953 roku studiował w wiedeńskiej akademii filmowej. Nakręcił siedem filmów eksperymentalnych. Przykładem stosowanych przez Kubelkę radykalnych zasad strukturalizmu filmowego może być film pt. *Adebar* z roku 1957. Film ten pokazuje fazy ruchu tańczących postaci. Obrazom towarzyszy muzyka pigmejska. Najważniejsza jest zasada montażu. Polega on na montowaniu bardzo krótkich odcinków taśmy (po 13, 26, 52 klatek). Liczy się rytm, kontrastowość, powtarzalność oraz dialektyka ruchu i bezruchu uzyskana za pomocą montażu. Celem takich zabiegów było zredukowanie reprodukowanych w filmie materialnych obiektów do wymiaru czasowego.

Filmem Schwechater (1958) Kubelka dał wyraz założeniu, że wymowa filmów powinna wynikać z relacji pomiędzy pojedynczymi klatkami taśmy (a nie pomiędzy ujęciami lub scenami). Dzieło to jest przykładem zagęszczenia obrazów

[7] *Idem*, *Film, video, multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej*, Kraków 2002, s. 52.

[8] Zob.: *ibid.*, s. 48-50.

[9] B. Kosińska-Krippner, *Awangarda austriacka. Peter Kubelka – kucharz – filmowiec*, „Kwartalnik Filmowy” 2010, nr 70, s. 59-84.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 02/11/2026 15:06:57

i czasu oraz oczyszczenia filmu z bezpośrednich znaczeń. Credo Kubelki brzmiało: „kino nie jest ruchem, kino jest projekcją zdjęć". Chodziło o stworzenie nowego języka filmowego, w którym montaż oparty byłby na relacji pojedynczych kadrów, a nie ujęć. Ważna była metryczność, czyli rytm oraz znaczenia przylegających do siebie klatek filmowych. Wymuszało to maksymalne nasilenie percepcji widza i wiązało się z poszukiwaniem *hard core* kina, czyli sfery nieosiągalnej dla innych mediów sztuki[10].

W latach sześćdziesiątych istotną rolę w sztuce odegrał międzynarodowy ruch o nazwie Fluxus (łac. płynący). Właściwością działań spod znaku Fluxusu było przekraczanie specjalności artystycznych oraz dystans do sztuki tradycyjnej. Położono nacisk na intermedializm i rolę przypadku w akcie kreacji. Inspirację czerpano z dadaizmu oraz współczesnych doświadczeń muzycznych Johna Cage'a. Obok happeningu, performance'u i działań konceptualnych artyści Fluxusu posługiwali się także filmem[11]. Należeli do nich między innymi – twórca nazwy Fluxus – George Maciunas, Wolf Wostel, Yoko Ono, Joseph Beuys, Erik Andersen. Ich filmy wpisywały się w nurt filmu strukturalnego.

Twórcą związanym z Fluxusem był także Paul Sharits – artysta i teoretyk sztuki. Opracował on własną formułę filmu strukturalnego – Cinematics[12]. Kino pojmowane było przez niego przede wszystkim jako system relacji i układ odniesień, a nie sposób przedstawiania rzeczywistości. Wpływ Dada, Fluxusu i konceptualizmu dał o sobie znać w radykalnym antyiluzjonizmie filmów Sharitsa. Chodziło mu o wyjście poza dotychczasowe manifesty filmu awangardowego, czyli poza narrację, abstrakcję oraz wywodzące się z surrealizmu kino kreatywnego montażu. W jego eksperymentach dostrzec można balans pomiędzy wartością konceptualną a badaniem materialności medium filmowego. Badania nad funkcją barwy oraz pojedynczych klatek filmu widać w jego filmach „migoczących", w których zastosował montaż jedno lub kilkuklatkowy oraz jaskrawe barwy wywołujące efekty powidoku. Przykładem może być film pt. *Piece Mandala /End War* (1966). Jest on oparty na parach opozycji – kolorów, kierunków kompozycyjnych i układów figur ludzkich. Tworzy swoisty rytm koloru, światła i sylwet, oparty na inwersji. O efekcie filmu decydują mikrokonflikty na poziomie następstwa pojedynczych klatek.

Koncepcja kina Paula Sharitsa zrywała z filmową imitacją innych sztuk oraz z iluzją przedstawiania (reprezentacji). Kino miało być traktowane jako aparat bezpośredniej obecności i działania, ponieważ mogło ukazywać: rzeczywisty

[10] *Ibid.*

[11] Zob.: M. Kosińska, *Ciało filmu. Medium obecnego w powojennej amerykańskiej awangardzie filmowej*, Poznań 2012, s. 164-172; por. Kluszczyński, *Teoretyczne zagadnienia…* , s. 128-129.

[12] Kosińska, *op. cit*., s. 155; por. Kluszczyński, *Film, video...* , s. 57-58.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 02/11/2026 15:06:57

ruch, przestrzeń koloru, konkretność czasu. Jedną z najważniejszych właściwości tego typu filmów eksperymentalnych było poleganie na ścisłym związku projekcji z mechanizmami percepcji widza[13].

Związki filmu z innymi dziedzinami sztuk zaowocowały pod koniec lat sześćdziesiątych nowymi możliwościami prezentowania dzieł filmowych. Od tego czasu zaczęły funkcjonować obok siebie dwa odmienne modele odbioru filmu eksperymentalnego: galeryjny (*white cube*) i teatralno-filmowy (*black box*).

„Kino poszerzone" i intermedia

W latach siedemdziesiątych XX wieku pojawiły się nowe pojęcia i zjawiska w sztuce: expanded cinema (kino poszerzone), intermedia, video art (sztuka wideo)[14].

Mianem expanded cinema określa się współdziałanie w zakresie estetyki filmowej mające na celu rozwinięcie nowych możliwości poznania przez sztukę. Expanded cinema wychodziło poza czysto filmowe odtwarzanie i interpretacje świata. W jego skład wchodziły działania zbliżone do happeningu, performance`u, teatru awangardowego oraz wszelkiego rodzaju eksperymenty z wykorzystaniem światła, dźwięku i ruchomego obrazu. Ważny był interaktywny i komunikacyjny aspekt działań artystycznych (Peter Weibel, Valie Export, Stan Vanderbeck)[15].

Klasycznym już przykładem łączenia różnych form działalności artystycznej może być twórczość Carole Schneemann. Artystka ta zaczynała w latach pięćdziesiątych od malarstwa, ale już pod ich koniec, jako jedna z pierwszych zaczęła posługiwać się formułą performance'u i happeningu, rejestrując je na taśmie filmowej. W następnych latach swobodnie korzystała z fotografii i technik wideo. Jej prowokacyjna twórczość dotyczy problemów seksualizmu, feminizmu i polityki.

Działalność intermedialna opiera się na szczególnym związku eksperymentów muzycznych, rzeźbiarskich, malarskich i fotograficznych. Nie chodzi tu jedynie o wspólne zawieranie się poszczególnych mediów w ramach jednego dzieła, lecz o swoisty dialog między mediami. Działania intermedialne zapoczątkowane zostały przez twórców eksperymentujących z muzyką, takich jak np. Yoko Ono czy Nam June Paik.

W Polsce, na początku lat siedemdziesiątych, przykładem twórczości intermedialnej, w której ważną rolę odgrywało medium filmowe, była działalność duetu

[13] *Ibid*.
[14] Krakowski, *op. cit*., s. 84-86.
[15] *Ibid*.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 02/11/2026 15:06:57

artystycznego Zofia Kulik, Przemysław Kwiek (Kwiekulik) wywodzącego się ze środowiska warszawskiej ASP. Zofia Kulik definiowała film jako sposób odtwarzania przestrzeni w czasie. Film odtwarza przestrzeń w formie liniowej, w postaci ciągu obrazów rzutowanych na ekran, będących swego rodzaju „profilami brył". W ten sposób film porównany został do formy rzeźbiarskiej. Podobnie Przemysław Kwiek tworzył wieloperspektywiczny ogląd obiektów rzeźbiarskich przy użyciu zapisu filmowego. Prace duetu Kwiekulik przybierały formę działań przestrzennych świadomie inscenizowanych do kamery (*Forma otwarta*, 1971).

Inną polską artystką posługującą się w tym czasie zapisem fotograficznym i filmowym do działań konceptualno-performatywnych była Natalia LL. Przykładem może być jej cykl działań i prac pt. *Sztuka konsumpcyjna* (1972–1975), w którym badała stereotypy zachowań i wizerunków seksualnych.

Lata siedemdziesiąte przyniosły liczne eksperymenty filmowe związane z badaniem procesów reprodukcyjnych oraz mechanizmów projekcyjnych, na których opiera się kino. Zakwestionowany został fotograficzny obiektywizm odwzorowania rzeczywistości. Nastąpił proces autonomizacji filmu od wszelkich funkcji pozafilmowych. Działania filmowe uwolniły się od funkcji narracyjnej oraz tradycyjnego mimetyzmu. Zaczęły liczyć się przede wszystkim: własna rzeczywistość filmowa oraz stosunek do materiału filmowego.

Nowe możliwości zaoferowała telewizja i związana z nią technika wideo. Wideo, w odróżnieniu do taśmy filmowej, dawało możliwość natychmiastowej rejestracji, projekcji i transmisji, a także syntetycznego przetwarzania obrazu.

Sztuka wideo

Sztuka wideo związana była na początku z rozwojem techniki telewizyjnej. Stosunek artystów wobec telewizji był ambiwalentny. Z jednej strony odrzucali ją jako fenomen ludyczny, z drugiej jednak wykazywali zainteresowanie nowymi możliwościami medialnymi (np. transmisje) oraz wymiarem komunikacyjnym telewizji.

Za początek eksperymentów w sztuce wideo uznawana jest wystawa zorganizowana w 1963 roku w Wuppertal przez koreańskiego artystę Nam June Paika pt. *Exposition of Music-Electronic Tv*, na której połączył on dwanaście monitorów telewizyjnych we wspólnej ekspozycji[16]. Nam June Paik był starannie wykształconym artystą – studiował muzykę, filozofię i historię sztuki. Współpracował m. in. z awangardowym kompozytorem Stockhausenem oraz był uczestnikiem ruchu Fluxus. Tworzył

[16] *Ibid*., s. 92; por. Kluszczyński, *Film, video…* , s. 80-83.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 02/11/2026 15:06:57

utwory muzyczne i performance, eksperymentował z techniką wideo. Początkowo jego działalność polegała na dekonstruowaniu i transformowaniu obrazu telewizyjnego za pomocą elektrycznych syntezatorów. Była to praca na „gotowym" materiale zaczerpniętym z telewizji. Od roku 1965, po wprowadzeniu na rynek przez firmę Sony pierwszej przenośnej kamery wideo, zakres eksperymentów Paika znacznie się poszerzył. Artysta tworzył liczne obiekty i instalacje wieloekranowe z wykorzystaniem wideo oraz transmisji telewizyjnych. W jego ślady poszli także inni. W roku 1969 odbyła się w USA pierwsza telewizyjna emisja taśm artystów sztuki wideo. Zaprezentowano w niej prace m. in. Paika, Otto Piene, Thomasa Thedlocka[17]. Od tego czasu na świecie zaczęły powstawać galerie i wystawy sztuki wideo.

Sztuka wideo nie jest traktowana jako nowy styl, lecz raczej jako bezstylowy środek przekazywania idei i myśli. Można ją umownie podzielić na dwa rodzaje realizacji videoperformance oraz taśmy wideo.

Wideoperformance

Podstawowym celem działań videoperformance'u jest osiągnięcie bezpośredniości oddziaływania sztuki. Pod względem formalnym cechuje je brak manipulacji czasem filmowym (brak klasycznie pojętej narracyjności i montażu). Działania artysty mają odbywać się bezpośrednio przed kamerą. W ten sposób videoperformace nawiązuje relacje z happeningiem, rzeźbą, teatrem i poezją. Jednym z najbardziej znanych artystów videoperformance jest Peter Campus (*Three Transitions*, 1973). Od początku lat siedemdziesiątych tworzył on multiekranowe instalacje wideo z wykorzystaniem transmisji obrazu „na żywo", w których widz pokazywany przez kamery pojawiał się jako uczestnik i element instalacji (*Mer*; *Interface*, 1972). Campus uważał, że w sztuce videopermormance`u, nie mamy już do czynienia z obrazami o określonym czasie trwania. Czas obrazu stał się właściwością pomieszczenia galeryjnego[18]. Innymi ważnymi artystami posługującymi się tego typu działaniami są, m. in.: Marina Abramovic, William Wegman, Joan Jonas i wielu innych.

Taśmy wideo

W artystycznych realizacjach wideo można zauważyć odniesienia do strategii filmowych, takie jak: elementy narracji, montaż, czy starannie opracowaną relację wizualno-dźwiękową, ale zazwyczaj pojawiają się także elementy dekonstruujące klasyczną formę obrazowania filmowego. Jednym z najbardziej cenionych

[17] Krakowski, *op. cit*., s. 92.

[18] Zob.: M. Giżycki, *Koniec i co dalej? Szkice o postmodernizmie, sztuce współczesnej i końcu wieku*, Gdańsk 2001, s. 123.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 02/11/2026 15:06:57

artystów tworzących artystyczne filmy wideo jest Bill Viola. Cechą charakterystyczną wczesnych (druga połowa lat siedemdziesiątych) działań Violi jest dekonstrukcja tradycyjnie pojmowanego obrazu filmowego za sprawą wykorzystania specyfiki technik wideo, np. poprzez elektroniczne łączenie wielu perspektyw w jednym obrazie (*The Reflecting Pool*, 1979)[19].

Viola tworzy prace, które burzą efekt obecności rzeczywistości na ekranie, wykorzystując ważną właściwość techniki wideo – brak materialnej podstawy zapisu (nie jest to fotochemiczny ślad, jak w przypadku taśmy filmowej, lecz działanie impulsów elektrycznych). Głównym hasłem Violi jest stwierdzenie, że: „Rzeczywistość jest procesem". Wideo nadaje się do transmisji procesów, ponieważ jego istotą jest ciągły przepływ elektronów. Realizacje Violi są bardzo wyrafinowane estetycznie i zawierają także nawiązania do malarstwa oraz innych sfer kultury; podejmują tematykę egzystencjalną oraz penetrują obszar kultur pozaeuropejskich[20].

Ważną postacią sztuki wideo jest Szwajcarka Charlotte Rist, posługująca się pseudonimem Pipi Lotti Rist. Artystka ta, od drugiej połowy lat osiemdziesiątych zajmuje się mediami wideo, komputerowymi i muzyką. W swoich realizacjach używa środków opozycyjnych do tradycyjnych metod filmowych, ale nie unika także inspiracji popkulturą i telewizją (*I'am Not the Girl Who Misses Much*, 1986; *Pickelporno*, 1992) Jej prace charakteryzują się swoistą lekkością wynikającą ze związków obrazu i muzyki; nawiązują do estetyki teledysku (*Aujourd'hui*, 1999). Prace te są zazwyczaj rodzajem autoaranżacji wideo. W pozornie lekkiej formie poruszają problemy identyfikacji płciowej oraz demaskują utopię marzeń kreowanych przez cywilizację konsumpcyjną.

W Polsce pierwsze eksperymenty z wideo związane były z działalnością artystów wchodzących w skład Warsztatu Formy Filmowej, utworzonego przez studentów PWSFTiTV w Łodzi (1970-77). Była to grupa skupiająca artystów różnych dziedzin: filmowców, plastyków, fotografów, muzyków, poetów. Należeli do niej, m. in.: Paweł Kwiek, Józef Robakowski, Wojciech Bruszewski, Ryszard Waśko i inni. Artyści ci położyli nacisk przede wszystkim na postawy konceptualne i analityczne. Postulowali rozszerzenie możliwości sztuk audiowizualnych. Odwoływali się do doświadczeń nurtu kina poszerzonego oraz filmu strukturalnego. Chodziło im o radykalne odrzucenie kina literackiego i analizę środków audiowizualnych oraz o zwrócenie szczególnej uwagi na rolę aparatury technicznej w procesie tworzenia.

---

[19] Zob.: *Ibid.*, s. 123-128 oraz np. A. Pitrus, *„The Night Journey": „gra" Billa Violi w poszukiwaniu nowych przestrzeni*, „Kwartalnik Filmowy" 2010, nr 70, s. 83-92 i A. Pitrus, *Four Songs Billa Violi – eksperymentalne pieśni video*, „Kwartalnik Filmowy" 2013, nr 82, s. 193-200.

[20] *Ibid.*

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 02/11/2026 15:06:57

Działania performatywne z wykorzystaniem kamer telewizyjnych i wideo prowadzili Wojciech Bruszewski oraz Paweł Kwiek (*Sytuacja studia*, 1974)[21]. Natomiast wczesne filmy Józefa Robakowskiego, kręcone na taśmie filmowej 35 mm były formą analizy percepcji filmowej oraz próbą tworzenia zapisu biologiczno-mechanicznego (fizyczny związek człowieka i kamery – Idę, 1973). W latach osiemdziesiątych i później Robakowski kontynuował swoje eksperymenty, stosując technikę wideo. Jego eksperymentom towarzyszy idea tworzenia filmu analitycznego, bez balastu literackiego.

Najbardziej znanym artystą związanym przez pewien czas z Warsztatem Formy Filmowej jest Zbigniew Rybczyński. W latach siedemdziesiątych Rybczyński realizował eksperymenty z animacją filmową (*Kwadrat*, 1972) oraz z obrazem symultanicznym (*Nowa książka*, 1975) [22]. Jego twórczość cechuje odrzucenie koncepcji realizmu przedstawienia opartego na zasadach perspektywy zbieżnej. Po zdobyciu Oscara za film pt. *Tango* (1980), Rybczyński wyjechał do USA, gdzie w latach osiemdziesiątych prowadził eksperymenty z telewizją High Definition i technikami wideo. Ich efektem jest m.in. film pt. *Czwarty wymiar* (*The Four Dimension*, 1988). Podstawową właściwością tego dzieła jest całkowite oderwanie obrazu wideo od analogii rzeczywistości oraz temporalizacja przestrzeni uzyskana za pomocą niezwykłej zmienności i plastyczności materii. Stałym dążeniem Rybczyńskiego jest zmierzanie do osiągnięcia czysto wirtualnej jakości realizacji wideo[23].

Rozwój sztuki wideo od lat sześćdziesiątych XX wieku do początku wieku XXI objął takie zjawiska jak, kolejno: wykorzystanie zapisu wideo, instalacje interaktywne, animację komputerową oraz powstanie sztuki internetowej związanej z powszechną cyfryzacją mediów elektronicznych. Współczesne eksperymenty filmowe to zjawisko złożone. Z jednej strony wciąż związane są z chęcią poszerzania języka wypowiedzi artystycznej, z drugiej strony wynikają z rozwijających się szybko nowych możliwości technologicznych, jakie dają media cyfrowe oraz Internet. Zmieniają się możliwości realizacyjne i modele odbioru twórczości filmowej. Obraz filmowy stał się szczególnie podatny na różnego rodzaju manipulacje. Zwiększony został nacisk na interaktywność. Forma filmowa przenosi się poza własne granice – występuje w realizacjach wideo, w formach rzeczywistości wirtualnej i grach komputerowych. Niektórzy specjaliści twierdzą, że weszliśmy w wiek sztuki postmedialnej, w której poszczególne media, w tym film, nie

[21] Zob.: Filmoteka Muzeum Sztuki Nowoczesnej, http://artmuseum.pl/pl/filmoteka [dostęp: 03.03.2017].

[22] Zob. np.: Kluszczyński, *Film, video*…, s. 160-176.

[23] *Ibid*.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 02/11/2026 15:06:57

tworzą dziedzin oddzielonych od reszty „świata sztuki", ale są jednymi z wielu możliwych instrumentów tworzenia[24].

Summary

The article comprehensively discusses the most important phenomena of experimental film in the context of the concept and practice of neo-avant-garde art from the latter half of the nineteen-sixties to the mid-nineteen-seventies. The paper begins by referring to the first and second phase of the development of experimental film in connection with the existence of the so-called Great Avant-garde and the activity of its continuators after World War Two in the USA. The text then defines the concept of neo-avant-garde in relation to the interpretation proposed by Frank Popper. The article then discusses the principles and the most important examples of neo-avant-garde films, inter alia structural film, widened cinema, or intermedia. An important part of the article is the presentation of the beginnings, idea and the major types of video art. The paper also discusses the films by such authors as inter alia Paul Sharits, Peter Kubelka, Peter Campus, Bill Viola, and others.

[24] *Idem*, *Między autonomią a hybrydycznością. Wprowadzenie do sztuki nowych mediów*, „Kwartalnik Filmowy" 2013, nr 82, s. 156-157.