

Roman Bromboszcz

Zakłócenia i możliwość zakłóceń w sferze wizualnej człowieka. Analiza wybranych realizacji artystycznych

1. *Zapis równoległy* Witosława Czerwonki

W 1981 r. w Galerii ON w Poznaniu Witosław Czerwonka zrealizował projekt zatytułowany *Zapis równoległy*. *Performance* polegał na powtarzaniu korespondujących ze sobą czynności, rejestracji wideo, rejestracji magnetofonowej i zapisu maszynowego. Ten sam akt rejestrowany był na papierze, na taśmie wideo i na taśmie magnetofonowej. Za pomocą maszyny do pisania siedzący przy stole artysta przenosił słowa na papier. Magnetofon rejestrował dźwięk towarzyszący tej czynności, a kamera nagrywała jej obraz.

Może się wydawać, że w takiego rodzaju wielomedialnej (multimedialnej) dokumentacji nie ma nic szczególnego. Współczesna dostępność przenośnych urządzeń rejestrujących uobecnia się z dużą częstotliwością, przy okazji uroczystych momentów, ale też podczas zwykłych czynności. Jednym słowem, łatwość, z którą możemy wykorzystać technologie elektroniczne, przekłada się m.in. na to, z jaką częstotliwością dokumentujemy własne otoczenie, uzyskując, jako produkt, okolicznościowe fotografie i filmy.

Ponad 20-letni dystans, który dzieli teraźniejszość od ówczesności, skłania nas do przekonania, że dzisiejsza bliskość, operacyjność i łatwość dostępu do elektronicznych urządzeń nie były dane odbiorcy z lat 80., tym bardziej w Europie Wschodniej. Technologie rejestrujące symbolizują nadzór i kontrolę, zwłaszcza taki jej rodzaj, który jest ukryty, czyli podsłuch i monitorowanie. Szczególnym nadzorem w państwach autorytarnych obejmowane są właśnie środki rejestracji i reprodukcji.

Owa sfera znaczeń wchodzi w zakres tego, co poszerza aspekt odbiorczy prezentowania się samej technologii opisywany przez klasyka mediologii Marshalla McLuhana nośnym sloganem: „*medium is the message*”¹. Poza tym, takie symboliczne rozpoznanie samoprezentacji nośnika dzieła sztuki w sposób polemiczny odnosi się do zbyt śmiałych uogólnień kwalifikujących sztukę konceptualną, jako dziedzinę pojęciowych li tylko korelatów.

¹ M. McLuhan, *Wybór tekstów*, red. *idem*, F. Zingrone, przeł. E. Różalska, J.M. Stokłosa, Poznań 1995, s. 214.

W odniesieniu do różnic, które dają się wydobyć na drodze analizy historycznej zmienności społeczno-politycznej ramy, jaka stanowi kontekst użyciu technologii, warto wskazać fakt odmienności przedmiotu, podlegający w analizowanej pracy rejestracji. W centrum zainteresowania nie jest tu bowiem określony ze względu na podniosłość lub przypadek dany aspekt uzbrojonego w kamerę lub aparat fotograficzny współczesnego człowieka. Rejestracji podlega samo rejestrowanie, owa czynność w jej aspektach wizualnych i słuchowych, wykonywana w powtórzeniach, które zachodzą na siebie.

Najważniejszą kwestią wśród omawianych przy okazji tej pracy zagadnień jest pogarszająca się jakość zapisów. Artysta powtarza w tych samych miejscach nośnika. Za podłoże nagrań służą te same odcinki taśm. Zapisywane na kartce słowa umiejscawiane są w tej samej kolejności, na tej samej powierzchni. Obrazy słów nakładają się. Nałożone warstwami na te same miejsca, przestają spełniać funkcję wehikułu sensu. Realizacja projektu kończy się w momencie, gdy kartkę pokrywa nieczytelna czerń².

Praktyka artysty ujawnia dążenia do wyeliminowania części z własności strukturalnych pracy. Wyjściowa forma poprzez opisaną specyfikę rejestracji zostaje mocno i w sposób trwały zdeformowana, tracąc większość z informacji, które przesyłała w punkcie wyjścia.

Utrata informacji strukturalnej objawia się poprzez stopniowo pogorszające się walory audiowizualnej reprezentacji naniesionej na taśmy i brak czytelności przechodzącego w jednolitą czerń tekstu. Dzieło samo dla siebie jest tym, co nazywam „szumem pod względem budowy” („szum strukturalny”). Innymi słowy, w zamyśle procesualnego przebiegu pracy zawiera się to, że jego strukturalna zawartość informacyjna zostanie, w dużym zakresie, zniszczona.

W ten sposób zostaje wyeksponowana czysta forma nagrania, wraz z jej relatywizacją do czasu, w jakim może sprawnie sprawować swoje funkcje przenoszenia i archiwizacji. Wartością pracy okazuje się przesłanie odbiorcy ograniczonego informacyjnie sygnału, który uruchamia w nim refleksję nad parametrami zapisu i nad nośnikiem jako takim.

Nośnik informacji nie jest przeźroczystym, nienaruszającym powierzanego mu komunikatu pojemnikiem, który będzie można wprowadzać w nieskończoność, z powrotem w obręb komunikacji, bez uszczerbku dla powierzonej mu treści. Z każdym rodzajem medium skorelowane są charakterystyczne dla niego szumy oraz parametry trwałości i ilości bezstratnych zapisów. Nie dostrzeganie tego faktu wiąże się z rozpowszechnionym traktowaniem nośnika w sposób doraźny, w zakresie średniego okresu życia człowieka.

Dzieła sztuki, obiekty opierające swoje istnienie na podstawie materialnej, skazane są na nieistnienie. Bytują ku śmierci, choć ich kres odwleczony jest w przyszłość na tysiące lat. Najkrótszy żywot można wyrokować tym realizacjom, które zapośredniczone są w technologiach zastąpionych nowszymi. Szczególnie zagrożone są filmy celuloidowe wymagające przepisania na nośnik cyfrowy, co, oczywiście, znacznie je w tym procesie redukuje³.

² „Kończę pracę, gdy kartka papieru jest kompletnie czarna, nieczytelna”. W. Czerwonka, *O braku symetrii*, [katalog wystawy, Państwowa Galeria Sztuki] Sopot 1999.

³ A. Gwóźdź, *Obrazy i rzeczy. Film między mediami*, Kraków 2003, P. Bonitzer, *Powierzchnia wideo*, w: *Pejzaże audiowizualne*, red. *idem*, Kraków 1997.

2. *Materia i struktura w sztuce autodestrukcyjnej Gustava Metzgera*

Można wskazać wiele działań i dzieł sztuki XX w., które poprzez swoją budowę zaświadczały o pewnego rodzaju zniszczeniach. Zniszczenia te polegały na utracie pewnych własności materii, pozbawieniu formy jej części, przekroczeniu pewnych granic, w tym kulturowych i społecznych.

Wśród tych praktyk należałoby wymienić akcje Wolfa Vostella, w tym zakopanie oraz strzelanie z karabinu do odbiornika telewizyjnego. Również przeprowadzane na szeroką skalę, z użyciem pojazdów mechanicznych, robotów, laserów i ludzi, akcje Survival Research Laboratories, które czynią teatr ze zniszczeń wyposażenia medialnego i technologicznego⁴.

Na gruncie *performance* i sztuki ciała zaistniało wiele sytuacji, które przynosiły straty artystom w nim uczestniczącym. Chodzi tu o okaleczenia ciała, niekiedy bardzo poważne, a także psychologiczne reperkusje ryzykownych przedsięwzięć. Akcje Chrisa Burdena z lat 70. wydają się przypadkiem granicznym⁵. W akcji zatytułowanej *Strzał* (1971) artysta poprosił, by go postrzelono. Pocisk zranił go w rękę. W innej akcji, *Miękko poprzez noc* (1973), położył się w worku na skrzyżowaniu ulic i tak pozostawał przez pewien czas. Potracony przez samochód, ukończył *performance* z ciężkimi obrażeniami.

Marina Abramović w jednym z *performance*, *Rhytm O* (1974), przewidzianym na sześć godzin trwania, oddała się biernie działaniom odbiorców. Wykorzystywali oni przedmioty, które artystka zostawiła na stole. Z założenia mogły służyć zadawaniu bólu (nóż, łańcuch, pas itp.) lub przynoszeniu przyjemności (kwiaty, kosmetyki itp.). W trakcie *performance* artystka została pozbawiona ubrania, a jej ciało zranione⁶.

Niszczanie wytworzonych fabrycznie lub manualnie obiektów było szeroko praktykowane przez artystów Fluxusu. Również inne osoby znacznie deformowały obiekty użyte w swoich pracach. Wspomnieć warto o zdarzeniu sprowokowanym przez Johna Lathama w 1966 r.

Zdarzenie było jednym z przedsięwzięć, które miały miejsce w Londynie w trakcie sympozjum „o destrukcji w sztuce” („Destruction in Art Symposium”), współorganizowanym przez Metzgera. Latham ułożył na chodniku obok British Museum trzy sterty książek nazwane przez niego „prawem angielskim”. Książki te następnie podpalił, niszcząc w ten sposób kopię (zawartę w nich) wiedzy.

⁴ [On-line:] <http://www.srl.org/>.

⁵ Zagrożenie skierowane w stronę artysty oraz niszczenie przedmiotów codziennego użytku stanowią stałe składniki wystąpień artystów *performance*. Przykładem performerera, który dokonywał działań zagrażających życiu, jest Zbyszko Trzeciakowski. Jego akcje kończyły się poważnymi obrażeniami ciała. O sztuce akcji i sztuce krytycznej niemającej precedensu pisze J. Truszkowski w: *Sztuka przekraczania granic*, [on-line:] http://magazynsztuki.pl/stare_zasoby/archiwum/archiwum/teksty_internet_arch_all/archiwum_teksty_online_13.htm.

⁶ *Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949–1979*, red. P. Schimmel, Los Angeles 1998.

Wielość wystąpień zorientowanych na podważenie obecnych w kulturze wartości, szeroka panorama sposobów dematerializacji przedmiotu artystycznego oraz zanegowanie doskonałości i precyzji wytworów, znane jako zwrot przeciw pięknu i estetycznej atrakcyjności, nigdy nie przerodziły się w łączący te poszukiwania i postawy ruch, który za swoje główne narzędzie i zarazem przedmiot namysłu obrałby niszczenie.

Deklarujące anarchistyczne poglądy ugrupowania: Letrystów, Sytuacjonistów, Fluxusu, Nowych Realistów, Neoistów, Pomarańczowej Alternatywy, Kultury Zrzuty czy Tot-Artu, podzielając przekonanie o niszczeniu jako wartości, wykorzystywały również inne wartości i nie tylko poprzez anihilację realizowało swoje przedsięwzięcia, i nie tylko niszczeniu poświęcało swoją uwagę. Zatem niszczenie służyło im raczej za środek, niż cel, uzupełnienie, niż główny wątek strategii.

Okazję do stworzenia ruchu, który obierałby niszczenie za główny środek i zasadniczy cel dał Metzger, publikując manifesty i propagując sztukę autodestrukcyjną⁷. Sztuka Metzgera i jego autorskie konceptualizacje stanowią przykład twórczości wymierzonej przeciwko konformizmowi i przeciw rynkowi sztuki. Wśród zainteresowań tego artysty znajdziemy działalność związaną ze sztuką procesualną, konceptualną i krytyczną. Wśród realizacji znajdziemy samoniszczące się obiekty, fotografię prasową oraz strajk artystyczny⁸. Każda z wymienionych dziedzin poszukiwań związana jest z działalnością społeczną.

Wystawiane fotografie przedstawiają zbrodnie ludobójstwa, ofiary konfliktów zbrojnych, symbole władzy i akty okrucieństwa, które mają na celu wywołanie publicznej dyskusji o sposobie wykorzystania emocji i tragedii w mediach masowych. Najważniejsze z punktu widzenia podejmowanego w tej pracy tematu są realizacje autodestrukcyjne, które ukazują proces niszczenia dzieła sztuki i, tym samym, informacji o nim. Przykładami takich prac są: *Acid Action Painting* i *Konstrukcja ze szkłem*⁹.

W pierwszej z prac artysta użył nylonu zawieszzonego ponad stalowymi płytami oraz kwasu solnego. Trzy warstwy nylonu o trzech barwach, białej, czerwonej i czarnej, polane zostały kwasem. Parominutowe działanie, poza galerią, było skierowane jakby tylko „do wnętrza” tego, który to wykonywał. Było konwulsją dynamicznych przemian kształtów i barw na ekranie stalowych płaszczyzn.

Drugą ze wspomnianych prac artysta zbudował ze stali, szkła i betonu. Przyczepione do stali płyty szklane, w wyniku siły grawitacji i słabego zaczepienia (za pomocą samo- przylepnej taśmy) spadały na beton. Czasowe interwały ich upadków (uderzeń, huków)

⁷ *Auto-Destructive Art* (1959); *Manifesto of Auto-Destructive Art* (1960); *Auto-Destructive Art, Machine Art, Auto Creative Art* (1961). Wszystkie trzy manifesty dostępne są na stronie: [on-line:] <http://www.luftgangster.de/gmetzger.html>.

⁸ G. Metzger, *Art Strike 1977–1980* (1974); [on-line:] http://www.thing.de/projekte/7:9%23/y_Metzger+s_Art_Strike.html. Realizację trzyletniego strajku podjął w 1990 r. Stuart Home, świadomie plagiatując pomysł Metzgera: por.: S. Home, J. Maddox, *The Art Strike Papers* (1990), [on-line:] <http://www.stewarthomesociety.org/artstrik.htm>.

⁹ S. Home, *Gwałt na kulturze. Utopia, awangarda, kontrkultura. Od letrystów do Class War*, przeł. E. Mikina, Warszawa 1993, s. 64.

w przybliżeniu określał artysta. Również tu proces ekspozycji charakteryzuje się niesamowitą intensywnością. Można to określić jako zintensyfikowanie obrazu w gwałtownym, punktowym przyroście, rozbicie i spalanie jawiące się w doznaniach słuchowych i wzrokowych, następuje nieprzewidywalny rozpad materii, jej chaotyczny rozkład. Cząstki szkła w mgnieniu oka rozchodzą się w sposób nieuporządkowany, wielokierunkowo, według ukrytego wzoru.

Tego typu prace symbolizują procesy rozpadu materii, chaotyczność przyrody¹⁰, gwałtowność zmian atmosferycznych i katastrofy, takie jak trzęsienia ziemi. Wspólne są dla nich nieprzewidywalność i nieodwracalność skutków. Odniesienia do sił przyrody nie wyczerpują zasobów znaczeniowych do których odnosi się ta praca. Niszczenie symbolizuje również przemoc państwa pacyfikującego strajk, tortury, rozstrzelania jeńców, eksterminacje.

Sztuka autodestrukcyjna odnawia obsesję destrukcji, okładanie się pięściami, któremu jednostki i masy są podporządkowane. Sztuka autodestrukcyjna odzwierciedla nałogowy perfekcjonizm przemysłu zbrojeniowego – wypolerowany aż do zagłady. Sztuka autodestrukcyjna jest przemianianiem technologii w sztukę publiczną. Ogromne zdolności produkcyjne, chaos kapitalizmu i rosyjskiego komunizmu, koegzystencja nadwyżek i głodu; wzrastający popyt na broń nuklearną – większy od wystarczającego, by zniszczyć społeczności przemysłowe [...]”¹¹.

Niszczenie to akt, który społeczeństwa żyjące w systemach kapitalistycznych nie są w stanie zaakceptować ze względu na „wrodzoną” chęć posiadania i wymieniania na pieniądze. Status społeczny jednostki i zakres jej przywilejów są proporcjonalne względem jej zasobów i dóbr w posiadaniu.

Kult kupna i konsumpcji jest konieczny do tego, by społeczeństwo opierające swój rozwój na konkurencji rynkowej, mogło funkcjonować. Niszczenie obiektów jest aktem wymierzonym przeciwko systemom wartości ustanawianym w tych społeczeństwach. Stąd sztuka taka jak opisana powyżej ma możliwość przewartościowania głęboko zakorzenionych postaw.

Przywołane tu prace posługują się formą, która unicestwia ich zawartość materialną. Treść zostaje zaprezentowana i unieważniona, poddana radykalnej transformacji, przestaje spełniać funkcję nośnika doznań, traci rację bytu. Zawarta w przedmiocie informacja na temat jego budowy (kształtu, barwy, twardości, dźwięczności, zapachu) zostaje zniszczona bezpowrotnie. Roli szumu nie odgrywa niezamierzone i niechciane zjawisko atmosferyczne lub awaria – w jego roli występuje sam artysta niszczący swoje dzieło sztuki.

¹⁰ Por.: J. Gleick, *Chaos. Narodziny nowej nauki*, przeł. P. Jaśkowski, Poznań 1996.

¹¹ G. Metzger, *Manifesto of...*

3. Sprzeczności (iluzja estetyczna) w sztuce optycznej

W poprzednich paragrafach pojęcie „szum” służyło mi za środek, za pomocą którego wyłoniłem z historii sztuki grupę działań destrukcyjnych. Przywołana praktyka artystyczna charakteryzowała się celowym pozbawieniem obiektu jego aspektu zmysłowego. Ujmowano z percepcji wyrazistość, określoność, kształt, w granicznym wypadku – istnienie.

Procesualne operacje na obiekcie prowadziły do naruszenia jego pierwotnej budowy. Kryterium, jakie posłużyło mi za sprawdzian występowania szumu, opierało się na założeniu dotyczącym koniecznego związku pomiędzy strukturą i informacją. Związek ten można wyjaśnić za pomocą dwóch aksjomatów. (1) Jeśli coś istnieje, niesie informację o swojej budowie. (2) Im bardziej jest skomplikowany dany obiekt, tym więcej przynosi informacji.

W kolejnych partiach tekstu chciałbym powrócić do pojęcia i odnieść je do fizjologii widzenia. W centrum uwagi umieszczę relacje, które uruchamiane są pomiędzy okiem odbiorcy a płaszczyzną obrazu lub, odpowiednio, ekranu. Korzystając z definicji „szumów wewnętrznych” teorii komunikacji wizualnej, chciałbym zaadoptować to pojęcie do przyjętych w tej pracy rozróżnień.

Zainteresowaniem obejmę część zjawisk nazywanych „złudzeniami optycznymi”. Są one zjawiskami wzrokowymi, których występowanie polega na błędnym interpretowaniu przez podmiot danych wzrokowych, w wyniku czego postrzeganemu przedmiotowi przypisane zostają własności, których nie posiada.

Występowanie tych zjawisk wskazuje na trwałe ograniczenia wyuczonego genetycznie wzroku. Złudzenia optyczne są opisywane i katalogowane przez psychologów i fizjologów¹². Wśród nich wymienia się iluzje długości, położenia, równoległości, kontrastu, głębi; powidoki; migotanie i inne. Wśród przedmiotów, które służą do badania złudzeń wymienia się m.in. figurę Sandera, figurę Heringa i figurę Müllera-Lyera.

Złożenia kształtów i barw wywołujące złudzenia optyczne są rozpoznawane zarówno przez projektantów graficznych, jak i przez artystów. Trwała i długa tradycja przeciwdziałania powstawaniu złudzeń, a z drugiej strony, tradycja tworzenia złudzeń, wiąże się z kontrakcyjnymi manipulacjami kształtu i położenia, które można analizować w budowie świątyń greckich, w obrazach i architekturze mistrzów renesansu, w malarstwie iluzjonistycznym baroku, pointyлизmie, czy wreszcie w sztuce optycznej: Mauritiusa Corneliusa Eschera, Josefa Albersa, Richarda Anuszkiewicza czy najlepiej rozpoznawalnych jej przedstawicieli: Victora Vasarely'ego i Bridget Riley.

Szeroka gama środków służących do „oszukania oczu”, rozpiętość czasowa objętego tradycją okresu, wielość spełnianych przez złudzenia, funkcji, uniemożliwia podjęcie w ramach tej pracy wyczerpującej analizy odbioru tej całości. Z drugiej strony, warto w tym miejscu zauważyć, że złudzenie, czyli, inaczej mówiąc, dezinformowanie oka jest

¹² [On-line:] <http://dragon.uml.edu/psych/illusion.html>.

czymś, co w sposób trwały stanowi składnik sposobu prezentacji obrazu w naszej kulturze. Wskazany składnik obrazu, jakim jest złudzenie optyczne, od wieków służył artystom do wywoływania w wyobraźni widza nieistniejących obiektywnie sytuacji.

Składowe struktury, które służą odbiorcy za bodźce wzrokowe interpretowane przez niego jako sytuacja, która nie ma potwierdzenia w geometrycznych parametrach oglądanego dzieła, nazywał będę „fizjologicznym szumem epistemicznym”.

4. Rozedrganie i migotanie w *Schodzeniu* Bridget Riley

Obraz Riley składa się z dziewięciu pionowych pasów biegnących równolegle przez całą długość płaszczyzny przedstawienia. Mają one zygzakowatą formę. Kompozycja została zbudowana przy użyciu dwóch kolorów: bieli i czerni. Kontrast opiera się na połączeniu barwy białej, będącej złożeniem barw podstawowych i czerni, braku barwy. Połączono barwę najlepiej odbijającą światło i barwę pochłaniającą światło. W formie symbolu połączono w konflikcie światło i jego brak, istnienie i nic.

Ów binaryzm poprzez proporcje dawkowania bieli i czerni wywołuje „życie” w oczach odbiorcy. Ruchliwość płaszczyzny przedstawienia powstaje za sprawą zbliżenia do siebie cienkich pasów, naprzemiennie, światła i jego „braku”. Odbiorca odczuwa drżenie, poruszenia i przeskok struktury. Dzięki formie szewronu kompozycja odbierana jest jako trójwymiarowa. Nie poinformowany o technice przedstawienia umysł zinterpretować może obraz jako relief.

Kompozycja nie jest idealnie prostym wypełnieniem dwuwymiarowej przestrzeni pionowymi, równoległymi pasami. Pasy szewronów „uginają się” asymetrycznie, przekształcając się formę litery „v”. Pierwsze trzy pasy z lewej strony wygięte zostały w lewo, pozostałe wykrzywiono w prawo.

Poza tą desynchronizacją wprowadzono też rytm następczy, tworzący kształt fali biegnącej od góry na dół. Od czwartego pasa, poprzez trzy kolejne, powtórzono łuk o tej samej wielkości. Łuk ten powtarza się, z przesunięciem, wprowadzając diagonalny rytm nakładający się na całościową strukturę pionowych osi.

Złożona, dynamiczna struktura powtórzeń i przesunięć daje widzowi przyjemność jej rekonstruowania i konstytucji w percepcji. Wśród konsekwencji dwukolorowego rozplanowania płaszczyzny oraz proporcji kolorów i powtórzeń przyjętej formy „v”, znajdują się wspomniane już jakości.

Drżenia i przesunięcia struktury będę nazywał tu zbiorczo: „migotaniem” oraz „powidokami”. Powidoki są elementami wizualnymi takimi jak barwy i kształty, które nie mają swoich odniesień przedmiotowych w przedstawieniu. Pojawiają się wraz z przesuwaniem oka po płaszczyźnie przedstawienia.

W wyjaśnieniu tego zjawiska odwołam się do budowy oka. Narządem odpowiedzialnym za odbiór światła jest siatkówka. Elementy, które służą za receptory, to czopki i pręciki. Obydwa elementy są wejściami układu oko – mózg. Pręciki przekazują infor-

mację o stopniu jasności przedmiotów, czopki przekazują również informacje o barwie. W siatkówce występują poszczególne grupy czopków najbardziej wrażliwych na dany zakres fal elektromagnetycznych. W postrzeganiu kształtu nasyconego jednolitą barwą i następującym po nim przeniesieniu wzroku na inną jednolitą powierzchnię, szczególnie białą, do mózgu dociera sygnał pochodzący z innej grupy czopków. W wyniku tego na wzrokową reprezentację powierzchni nakładają się różniące się barwą, widoki kształtu widzianego wcześniej.

Takie wyjaśnienie nie jest w pełni satysfakcjonujące. Podstawowe pytanie, które można zadać, dotyczy negatywnego charakteru powidoków. Z jakiego powodu widzimy w powidoku barwę odwrotną, niż w oglądanym wcześniej kształcie? Możemy zaryzykować stwierdzenie, że siatkówka przekazuje informację o barwie, a mózg odejmuje ją od sumy, którą jest biel i oddaje, zwrotnie, dopełnienie, z powrotem do oka. Takie przypuszczenie ma charakter cybernetycznie zorientowanego dociekania filozoficznego i należy traktować je jako hipotezę. Jednak w odniesieniu do artystycznej realizacji Riley, również ono nie jest wystarczające.

W tego typu pracach odbiorca ma do czynienia z powidokami nakładającymi się bezpośrednio na oglądany obraz. Ich gama barwna obejmuje: niebieski, żółty, fioletowy, różowy. Barwy te nie są odwrotnością przedstawionych kolorów farb. Odwrotnością bieli jest czerń, a sama czerń nie wywołuje powidoków.

Fascynujące zjawisko rezedrgania obrazu, którego doznawanie przyrównać można do uświadomionej halucynacji, nie ma łatwego, dostępnego w encyklopediach wyjaśnienia. Z pewnością, sztuka optyczna może służyć za przedmiot badań neurofizjologów, poszerzając zasób znanych już przedmiotów służących do prezentacji iluzji optycznych.

5. „Test” Józefa Robakowskiego

Film, który chciałbym teraz omówić, jest dwuminutową kompozycją zbudowaną w oparciu o wycięcia w taśmie. Występująca na czarnym tle biel układa się w skomplikowany rytm powtórzeń. Następują parusekundowe okresy czerni naprzemiennie z rytmemi tworzonymi przez bardzo krótkie wyświetlania bieli. Barwa biała pojawia się w momentach, w których projektor przeświecła okrągłe otwory.

Światło projektora rzutowane jest poprzez wycięcia bezpośrednio na ekran. W okresach, gdy światło nie przechodzi przez taśmę, widz patrzy na czerń taśmy dźwiękowej (filmowej taśmy dźwiękowej – film ma dwie taśmy!). Okresy czerni są tłem, na którym pojawiają się intensywne błyski i dźwięki.

Film jest poprzedzony czołówką, w której są podane informacje dotyczące tej pracy, imię i nazwisko, rok powstania i tytuł. To oznakowanie przedmiotu wykonane jest w formie zapisu bezpośredniego za pomocą wydrapań w czerni taśmy. Kolejno ukazują się litery odpowiednich wyrazów oraz skorelowany z ich pojawieniami dźwięk.

Zapowiadająca film czołówka oraz część właściwa są wykonane w technice animacji bezpośredniej. Tę technikę wykorzystywano w wielu wariantach¹³. Polega ona na opracowaniu filmu bez użycia kamery. Można nanosić na taśmę farbę, wosk, wydrapywać kształty, rysować na niej lub kłaść na niej przedmioty i je odfotografowywać (rayogramy). Wyłącznie posłużenie się animacją bezpośrednią w sposób zupełny redukuje udział kamery w tworzeniu przedstawienia.

W kompozycji dzieła filmowego, w którym pominięto pracę kamery, czynnikiem decydującym o ostatecznym kształcie filmu są zdolności manualne. Ich opanowanie stanowi warunek powstania doskonałych prac plastycznych. Opanowanie techniki prowadzi do sztuki przejawiającego się w formie. Sztuka nie jest jednak dominantą sztuki eksperymentalnej.

Poszukiwania w zakresie nowych technik przybierały często charakter studiów, w których celem było uczenie się i poszukiwanie nowych, zaskakujących rozwiązań. Użycie danej techniki nie oznacza koniecznego do niej przywiązania. Film eksperymentalny bardziej nawet niż wynalazczość charakteryzuje poszukiwanie.

W wielu realizacjach z tego zakresu znajdziemy przedstawienia pozbawione elementów figuratywnych, przedstawienia pozbawione narracji, przedstawienia składające się z monochromatycznych klatek układających się w serie. W tych dziełach ruch konstruowany jest na nowo poprzez decyzje i ręce artysty.

Przyjęta konwencja odwzorowywania ruchu w filmie polega na uzgodnieniu liczby klatek wyświetlanych w ciągu pewnej jednostki czasu (przyjmijmy, że sekundy). Synteza, której dokonuje układ oko – mózg, polega na scaleniu w jedno różnokształtnych zdjęć i zinterpretowaniu ich jako kontinuum. Niedostrzeżenie przerw pomiędzy poszczególnymi klatkami wynika z fizjologicznego progu rozdzielności postrzeżeń wzrokowych w czasie.

Opisywana konwencja była wielokrotnie łamana. Warto wspomnieć o dwóch tego sposobach. Pierwszy z nich polega na układaniu klatek o odmiennej budowie pod względem kształtu i barw, bezpośrednio obok siebie na taśmie¹⁴. Taka kompozycja za czynnik porządkujący przyjmuje losowy rozkład koncentrowania się uwagi odbiorcy na materiale wizualnym podporządkowany ograniczeniu fizjologicznemu.

Wybiórcza selekcyjność oka przekazuje umysłowi odbiorcy ciąg losowo wybranych serii, które składają się na całość odtwarzaną przez zmysły i wyobraźnię. Niemożliwa do pełnego spenetrowania kompozycja jest odbierana na wiele sposobów w oparciu o losowo wyławiane z potoku obrazów serie. Za sprawą tej techniki powoływana jest do życia dialektyczna forma ukrywająca i odsłaniająca część z obrazów w akcie ich projekcji.

Drugi ze sposobów polega na naprzemiennym ułożeniu różnobarwnych monochromatycznych klatek obok siebie, w odstępach części sekundy, co daje efekt migotania

¹³ Wśród artystów tworzących w tej technice znajdziemy Len Lye'a, Oskara Fischingera, Man Ray'a, Roberta Breera i wielu innych.

¹⁴ Przykładem takiego typu kompozycji jest film Roberta Breera *Rekreacja* (1956–1957).

obrazu oraz uprzestrzennia przedpole (proscenę) projekcji. Takiej kompozycji towarzyszy także występowanie powidoków. Krótko eksponowane barwy nachodzą na siebie poprzez powidoki. Projekcja szybkich pulsacji koloru¹⁵ obfituje w obrazy następcze oraz gwałtowne kurczenie się i pęcznienie obrazu, szczególnie wtedy, gdy konkretna barwa występuje na przemian z czernią lub bielą.

Dzięki występującym u widzów obrazom następczym, tzw. powidokom, plamy barwne zdają się nakładać jedne na drugie. Zmiany eksponowanych barw powodują ruchy konwergencyjne oczu patrzącego, a ekran wydaje się na przemian to powiększać, to kurczyć. Chwilami widz odnosi wrażenie, że barwa i światło ekranu wypełniają salę kinową, tworząc efekt nowo powstałej przestrzeni. Ponadto, dzięki gaśnięciu ekranu oraz nagłemu rozjaśnieniu się w gładką biel, powstaje złudzenie znikania obrazu.¹⁶

Film Robakowskiego jest oryginalnym przykładem zespolenia wzmiankowanych jakości w całość. Podjęta próba tworzenia bez pośrednictwa kamery zaowocowała migoczącą strukturą wywołującą efekt nakładania się obrazów, białych i zielonych powidoków, kurczenia się i pęcznienia przestrzeni przed ekranem.

Zabieg usunięcia części z fizycznego podłoża przedstawienia nie jest ani precyzyjny, ani bogaty. Nie stanowi o kunszcie opanowanej techniki. Uwidocznienie nierówności wycięć, postrzępione granice kół, skłaniają do przypuszczeń, że sam fakt tak zbudowanego filmu stanowi wartość nadrzędną wobec prezentowanej w nim treści.

Mimo tego i w równym stopniu, jak sztuka ruchomego obrazu z kręgu filmu strukturalnego, dzieło to oferuje odbiorcy intensywność doznań i możliwość poszukiwań głębokich symbolicznie odniesień. W pracy tej zredukowano poziom docierających do odbiorcy informacji, dotyczą one kształtu i położenia jednej figury świetlnej występującej w zmiennych interwałach czasu. Jej wystąpienia przyrównać można do przekazywania impulsów najprostszego dwucyfrowego kodu: istnienie, nieistnienie; życie i śmierć. Ów minimalizm alfabetu znaków tworzy w oczach odbiorcy kształty przypominające tunel, przechodzenie z podziemi do światła.

Szybsze od dźwięku światło zwiastuje życie i zawsze o moment wcześniej. Dźwięk, którego źródłem jest poruszająca się w projektorze taśma, powstaje w tym samym czasie, co obraz, ale dociera do odbiorcy jako sygnał, zawsze z opóźnieniem. Widz doznaje tej różnicy w odsunięciach pomiędzy seriami: świetlną i dźwiękową. Powstające w ten sposób komunikowanie przywodzi na myśl wymianę energii.

Przepuszczenie światła bez zapośredniczenia w kliszy oraz nierówności opracowania otworów uobecniają nośnik, podstawę materialną filmu. Brak świata przedstawionego, narracji oraz ujęć są własnościami, które decydują o desemantyzacji. Poszczególnym

¹⁵ Za prekursorskie i klasyczne już pozycje sztuki eksperymentalnej uważa się filmy migoczące: Petera Kubelki, *Arnulf Rainer* (1958–1960), Toniego Conrada, *Migotacz* (1966), Paula Sharitsa, *Ray Gun Virus* (1966) i *T. O. U. C. H. I. N. G* (1968).

¹⁶ R. Cornwell, *Film strukturalny. Refleksje w dziesięć lat od jego powstania*, Warszawa 1984, s. 13.

elementom nie sposób przypisać znaczeń, na zasadzie znanego kodu. Wielkość nacięć w taśmie decyduje o barwie i długości dźwięków. Dźwięk nie jest czymś dołożonym, dskomponowanym: to materia wybrzmiewa dźwiękiem. Powstają punktowe audialne szумы¹⁷ barwne, które przypominają odgłosy owadów.

Pojawianie się treści w filmie skorelowane jest (zazwyczaj) z prześwietlaniem kliszy przez światło. W *Teście* światło prezentowane jest bez zapośredniczenia w kliszy, jest światłem odbijającym się od ekranu lub od lustra. W autorskim wykonaniu filmu w trakcie Festiwalu w Knokke Heist (1974) artysta ustawił się przed ekranem, trzymając lustro. Odbijane przez niego światło odgrywało rolę symbolu szczególnej sytuacji kinowej. Sytuacji, w której projektor staje się ekranem i kieruje swoje światło, w sposób niezapośredniczony, do oczu widza. Akt ten daleko zmienił sytuację, która zazwyczaj jest obecna w kinach.

Długotrwałe patrzenie w światło może być szkodliwe. Oślepienie światłem wywołuje powidoki i dezorientuje. Na sumę doznań tego wystąpienia składały się m.in. nieprzyjemne receptorycznie doznania sprowokowane przez artystę. Na sumę doznań odbiorcy składał się widok błyszczącego refleksu wraz z zaskoczeniem i niechcianym efektem czarnego kształtu (powidoku światła) nakładającego się na ograniczony wycinek oświetlonego pola widzenia.

6. Szum w aspekcie selekcji

Osoba zainteresowana metodami wytwarzania obrazów, które będą przenosiły szum wynikający z selekcji, napotyka na problem podstawowy, związany z kwantyzacją. Kody takie jak język etniczny są dyskretne, mają tzw. jednostki podstawowe (przedmioty proste). Możemy za nie uważać fonemy, najmniejsze elementy ekspresyjne, tworzące całości, które traktujemy jako wyrażenia.

Języki etniczne mają także określony zbiór kategorii semantycznych oraz zdefiniowany słownikowo zasób nazw. Kod wizualny wydaje się być niedyskretnym kontinuum, w którym nie występują obowiązujące kategorie ani obligujące reguły połączeń. Znane są jednak próby ustalenia przedmiotów prostych (elementów podstawowych), kategorii i reguł ich łączenia.

Prób takich dokonywała awangarda początków XX w. Teoretyczne opracowania problemów sztuk plastycznych znalazły swój wyraz w tekstach artystów, którzy spełniali również funkcje pedagogiczne w szkołach takich jak Bauhaus i w instytucjach sztuki, jak Wchutiemas. Pozwalało to przenieść osiągnięcia teoretyczne w praktykę.

¹⁷ Relacja pomiędzy szumem w obrazie i w muzyce jest skomplikowana. W tym miejscu chciałbym wskazać tylko dwie różnice. Szum jest dźwiękiem, poprzez co granica pomiędzy szumem i jego nośnikiem w muzyce zostaje zniesiona. Poza tym, szum dźwiękowy ma zazwyczaj charakterystykę barwną, chyba że jest to szum biały. W obrazie szum nie ma wychwytywalnej barwności. Barwa jest czymś zasadniczo różnym w obrazie i w muzyce (dźwięku).

Wassilij Kandinsky, Paul Klee, Aleksander Rodczenko czy Henryk Berlewi opracowywali podstawy sztuki. Poszukiwania podstaw prowadziły do ustaleń, które stosowały się lokalnie, do potrzeb tworzenia samego artysty ustanawiającego nowy nurt poszukiwań, dla potrzeb grupy osób lub do opisu obejmującego szerszy zakres dzieł. Przyjęcie danych elementów podstawowych, np. linii, punktu lub kwadratu sprawdza się jako konwencja, która może przynieść liczne, choć wąskie, zastosowania.

Powstające na wzór awangardowych analiz dzieła łączy ze sobą konsekwencja w stosowaniu wypracowanych środków, brak im jednak rozpoznawalnych reguł semiotycznych. Są to w dużej mierze symboliczne prace abstrakcyjne, o różnych dziedzinach elementów podstawowych i odmiennych połączeniach wyrazowych.

W wypadku obrazów abstrakcyjnych nie sposób mówić o znaczeniu, poza znaczeniem symbolicznym, odnoszącym przedstawienie do idei, wyobraźni lub popędów. Obraz jako całość przenosi odbiorcę w sferę symboliczną. Jego elementy nie mają jednak przypisanych znaczeń. Nie tworzą odpowiedników języka pisanego. Nie mają struktury ukazującej kategorii semantyczne, nie posiadają rozpoznawalnych reguł określających synonimiczność i prawdziwość ich składowych. Nie można zatem ocenić niejasności obrazów abstrakcyjnych.

Dokładność i ścisłość języka werbalnego, przekształcona poprzez wprowadzenie elementów mało prawdopodobnych, daje w efekcie niestabilność znaczeń i niejasność opisu. Obraz wizualny jest daleko bardziej niejasny i niekonkretny oraz otwarty na konkurencyjne interpretacje.

Wprowadzenie rezultatów obliczeń może pozostać niezauważone, a niejasność, wysoka w odniesieniu do prac służących za matrycę, może się wcale nie zwiększyć. Jedynymi efektywnymi narzędziami wydają się w tym kontekście intuicja i metoda wycięć prowadzące do formy kolażu.

W uniwersum dzieł plastycznych znajdują się także takie, których wykonanie wynika z reguł łączenia ustalonych w kodeksach kulturowych. Kodeksem tego rodzaju jest Biblia. Zawarte w niej historie interpretowane były wielokrotnie w sztuce średniowiecza, renesansu, baroku i neoklasycyzmu.

Instrukcje dotyczące cech, które przysługują elementom przedstawienia alegorii, znajdują się w ikonografiach. Wzorniki i ikonografie stanowią słowniki, zbiory konwencjonalnych elementów podstawowych. Użyteczność tych kodeksów w sztuce współczesnej jest nieodczuwalna. Okres baroku jako ostatni w tak dużym zakresie wykorzystał skodyfikowane alegorie.

Jednak posłużenie się tymi kodyfikacjami i wydobyć z nich tego, co nieprawdopodobne, może przynieść nieoczekiwane rezultaty niejasności. Maszynowe wykonanie dzieła o nieoczekiwanych połączeniach postaci ich atrybutów i kontekstów sytuacyjnych byłoby przykładem zastosowania szumu niskiego prawdopodobieństwa, które byłoby zarazem elementami uwidaczniającymi znaczeniowy konflikt.

W tym tekście chciałem wskazać na realizacje i stojące za nimi praktyki kulturowe, które w moim przekonaniu dają się interpretować w duchu teorii informacji, pozosta-

wiając z niej głównie trzy pojęcia: informację, szum i sprzężenie zwrotne. Nie chodziło mi o ilościowy pomiar, lecz o wydobycie jakości w odbiorze. Moje starania szły w stronę stworzenia klasyfikacji o zrozumiałych i komunikowalnych warunkach użycia. Wskazałem tu na trzy typy szumu, strukturalny (odnoszący się do budowy i negatywnej zmiany), epistemiczny (odnoszący się do wiedzy i przekonań) oraz selekcyjny (wynikający ze sterowania wyborem).

Roman Bromboszcz

Disturbances in Art Communication and Noise Possibilities in Visual Aspect of Human Life

In the text I make an approach to an aesthetics theory in which a main category is noise. For me this category is a synonym to a disturbance in process of human communication. My investigation is based on series of examples taken from history of art of last two centuries. In this text I scrutinize a field of image and works of such artists as Witosław Czerwonka, Józef Robakowski, Hollis Frampton and Bridget Riley.

I try to show artistic practice in the light of such categorisation in which are three types of noise: epistemic, structural and selective. All of these are negative aspect of information. Name of the first is driven from “episteme” and is relative to knowledge, the second one describes structure and the third is about selection based on probability. All together they describe a certain aspect of art, especially avantgarde movements, formal experiments and counter culture.

This kind of theory is inspired by cybernetics. In the frame of aesthetics of noise I try to adopt only three categories: information, noise and feedback. I do not measure capacity but relation between information and noise. My interest is in qualitative aspect of communication in art. I suggest that rules of noise appearance in situation of art values receiving are universal. Such strict conclusion rises from analysis of op-art, structural film and some of performance art examples.