

Małgorzata Szelańska

Zakład Administracji Publicznej, Instytut Spraw Publicznych  
Uniwersytet Jagielloński

## FOTOGRAFIA I SZTUKA WIDEO LAT SIEDEMDZIESIĄTYCH I OSIEMDZIESIĄTYCH – KRYZYS PRZEDSTAWIENIA CZY WZBOGACENIE JĘZYKA SZTUK PŁASTYCZNYCH?

Baudelaire w Salonie z 1859 notuje: „Jeżeli chodzi o malarstwo i rzeźbę, dzisiejsze credo [...] brzmi następująco: «Wierzę w naturę i tylko w naturę (są po temu słuszne racje)»”<sup>1</sup>. Nieco dalej poeta i krytyk stwierdza w sposób jednoznaczny:

Jeśli zgodzimy się, by fotografia zastępowała sztukę w pewnych jej zadaniach, wkrótce fotografia wyruguje ją lub wypaczy zupełnie dzięki naturalnemu przymierzowi z głupotą tłumu. Trzeba więc, aby fotografia wróciła do swych prawdziwych zadań, to znaczy stała się sługą nauk i sztuk, sługą bardzo pokorną, podobnie jak drukarstwo i stenografia, które ani nie stworzyły, ani nie zastąpiły literatury<sup>2</sup>.

Złowróźbne proroctwo Baudelaire’a jak wiadomo nie ziściło się, a fotografia i wiek później sztuka wideo, którym przypisywano znaczenie czysto instrumentalne stały się niezależnym środkiem wyrazu, zdolnym konkurować ze sztuką czystą.

Fotografia zastępuje rzeczywistość, pozwala utrwalić wiele jej ulotnych aspektów, powracać bez ograniczeń do tego samego widoku, zachowując zawsze „obiektywizm” przedstawienia. Wpływ fotografii na artystów uważanych za prekursorów nowoczesności takich jak Degas czy Rodin był wielokrotnie analizowany. Należy jednak pamiętać o tym, że już w XIX wieku fotografia uważana była za doskonałą technikę pomocniczą, popularną także wśród malarzy akademickich. Niewątpliwą jej zaletą będzie możliwość utrwalenia obrazu na gorąco, bezpośredni charakter, wreszcie możliwość ingerencji w jej materialną tkankę. W dobie industrializacji nowa technika niesie zagrożenie; już w latach trzydziestych Walter Benjamin zwraca uwagę na masowy charakter fotografii, pozwalającej wykonać nieograniczoną ilość powielonych odbitek.

Zaprzeczenie mitu jedyności, niepowtarzalności dzieła sztuki było oczywistą, logiczną konsekwencją, choć niedowiedzioną w aurze skandalu, jak zdarzyło się to w wypadku kreacji Duchampa. Refleksja nad istotą fotografii prowadzi w naturalny sposób do postawienia pytania na temat relacji między światem a jego obrazem, a także zasadności wiernego przedstawiania rzeczywistości w sztuce.

Nie pora tu na rozważania odwołujące się do zagadnienia biernego i twórczego odtworzenia – *natura naturata* uzupełniona przez Arystotelesowską zasadę *natura naturans*. Problem zasadności kopiowania natury był podnoszony nie tylko przez artystów

---

<sup>1</sup> Ch. Baudelaire, *Nowoczesna publiczność i fotografia. Salon 1859* [w:] *Rozmaitości estetyczne. Wstęp*, przekład Joanny Guze, Gdańsk 2000, s. 246.

<sup>2</sup> Ch. Baudelaire, tamże, s. 247.

nowoczesnych, również sztuka dawna przynosi wiele przykładów przekroczenia zasady mimesis. W XVI wieku wykazano, iż można przedstawić dowolny temat, naśladować w ludzki sposób nie tylko wygląd każdej rzeczy, ale również konkretną formułę stylistyczną, dowolnie je przetwarzać, stylizować. Natura jest tylko punktem wyjścia do twórczej interpretacji dowodzącej, w przekonaniu manierystów, wyższości sztuki nad naturą. Podobnie wielcy mistrzowie fotografii i sztuki wideo będą traktować utrwalony obraz jak materię, w którą twórca może ingerować, dowolnie ją przekształcając. I tak jak posłużenie się cytatem, bezpośrednim nawiązaniem do dzieła mistrza nie będzie w dawnych czasach pochywane za imitację, ale okaże się twórczym dialogiem, tak i narzędzie, jakie stanowi odbitka fotograficzna w rękach malarza, będzie prowadzić do nowatorskich efektów.

Na początku XX wieku, zasada mimesis zostaje podana w wątpliwość. W sztuce kubistów pojawiają się elementy zapożyczone z otaczającej rzeczywistości sprawiające, że nie wiadomo, który fragment obrazu jest „prawdziwy”, a który jest efektem iluzji – widz zadaje sobie pytanie, czy gwóźdź na obrazie *Portugalczyka* Braque’a jest autentyczny czy namalowany, cerata przyklejona do powierzchni płótna czy iluzjonistycznie przedstawiona, z kolei wydaje się, że litery pojawiające się w kompozycji mogą być wycięte z gazety, gdyby nie to, że są nadmiernie koślawe itd.

Innym interesującym zabiegiem artystycznym, podejmowanym przez sztukę XX-lecia międzywojennego, będzie kreowanie nowej rzeczywistości poprzez zderzenie różnych jej fragmentów, zwłaszcza wtedy gdy będą one odtwarzane z fotograficzną, ścisłą dokładnością. Surrealizm przyniósł wysublimowaną, poetycką wizję tego zabiegu; można przeprowadzić porównanie między fotografiami Mana Raya a chociażby dziełami Magritte’a. Jedną z formuł stylistycznych, po które chętnie sięgano w tym czasie, jest *collage*; dla Johna Heartfielda wspomniana technika umożliwia wprowadzenie narracji, a przesłanie polityczne, społeczne zyskuje na sile poprzez efekt kontrastu – obraz uzupełniony jest tekstem narzucającym interpretację.

Fotografia pojawia się później jako element heterogenicznej całości – zostaje transponowana, przekształcona, by móc zostać wpisana w rzeczywistość *stricto* malarską – szczególnie interesującą redakcję ten temat uzyskuje u Francisca Bacona. Zdjęcia, ale też kadry z *Pancernika Potiomkina*, *Portret Innocentego IX* pędzla Velazqueza to elementy zapożyczone, wpisane na równych prawach w naszą codzienność i zbiorowe doświadczenie.

Artyści drugiej połowy XX wieku posługują się fotografią w sposób przewrotny – używają wiernego, z pozoru obiektywnego obrazu rzeczywistości po to, żeby tym wyraźniej zaznaczyć dystans wobec niej. Wprowadzenie cytatów z codzienności do dzieła sztuki ma charakter tak powszechny, iż można sobie zadać pytanie, czy przynosi sublimację czy degradację tej ostatniej. Fotografia odegrała doniosłą rolę w rozwoju reklamy, ta z kolei zainspirowała twórców pop-artu. Niektórzy z nich, jak na przykład Roy Lichtenstein, zachowują w swoich pracach wykonanych na kanwie odbitki fotograficznej, ślady rastru, podkreślające umowność obrazu.

To właśnie technika fotografii umożliwiła precyzyjne powiększenie detali, a następnie ich odtworzenie w technice malarskiej, jak u Chucka Close; wierność i precyzja hiperrealistycznych wizerunków kobiet i mężczyzn poprzez swój techniczny charakter,

obiektywną, zimną precyzję każe wykraczać poza rzeczywistość, nadając jej niekiedy halucynacyjny wymiar.

Rzeczywistość przedstawiona w skrótovej formie za pomocą stereotypu – i tak, jeden z najbardziej znanych twórców figuracji krytycznej, Jacques Monory, tworzy swoje kompozycje, rzutując slajd na powierzchnię płótna. Przezrocze powstało w oparciu o obraz telewizyjny, banalizujący sceny z codziennego życia. Chcąc podkreślić nierealność i umowność tych przedstawień, artysta pokrywa płótno niebieską farbą. Fotografia stosunkowo wcześniej zaczęła jednak odsuwać się od rzeczywistości – stosowanie np. efektów solaryzacji przynosi oczywistą emancypację wobec zadania mimesis – eksponowanie obiektów na światłoczułej błonie bez pośrednictwa aparatu sprawia, iż powstają kształty, które trudno zidentyfikować.

Sama fotografia już u swych początków zaczyna stanowić rodzaj instrumentu badawczego i aspiruje do oddania nie tylko zewnętrznego obrazu świata, ale jego istoty. I tak badaniom zostaje poddany ruch – w miejsce biernego, statycznego obrazu rzeczywistości pojawiają się klisze wykonane w minimalnym odstępnie czasu pozwalające określić następujące po sobie fragmenty, które składają się na daną czynność.

Szczególnie doniosłą rolę odegrały odkrycia Marey'a i Muybridge'a; przedstawione zostały poszczególne fazy ruchu, ukazując przejścia, formy i pozy, których istnienia wcześniej się nie domyślano. W konsekwencji tych doświadczeń także do malarstwa włączono czynnik czasu – to właśnie dokonania fotografii pozwoliły Duchampowi na namalowanie *Aktu schodzącego po schodach* (1911), podobnie jak uprawomocniły poszukiwania futurystów usiłujących oddać symultaniczność czasową za pomocą sugestii ruchu – przedstawienia go w kolejnych, sukcesywnych fazach.

Przekroczenie wymiaru czysto opisowego pozwala na stworzenie artystycznej wizji. Jak zauważył już w 1931 roku Walter Benjamin:

Tam, gdzie fotografia wyzwoliła się z kontekstu, gdzie wyemancypowała się z zainteresowań fizjonomicznych, politycznych i naukowych, stawała się twórcza. Domeną obiektywu staje się optyczne zawładnięcie światem: pojawia się fotograficzny skryba. Duch, przewyciężając mechanikę, przeistacza jej precyzyjne dane poznawcze w równania życia<sup>3</sup>.

Można odnieść wrażenie, że to właśnie chęć powrotu do życia, zatarcie granicy między sztuką i życiem przyczyniło się do popularności wśród artystów Fluxusu jednego z wiodących środków ekspresji w naszych czasach – wideo. Okazało się doskonałą, pełniejszą metodą opisu rzeczywistości, niż była nią fotografia. Nowa technika odwoływała się do wielu zmysłów, a tym samym spowodowała poszerzenie pola percepcji.

Zarówno w wypadku fotografii, jak i sztuki wideo podkreślony jest aspekt utylitarny i dostępność tego medium dla działań o charakterze amatorskim. Komerccjalizacja Sony Portapack od 1965 przyniosła rewolucję w sztuce. Dostępność kamer wideo sprawiła, iż stosunkowo szybko zaczęli się nią interesować artyści, których wykształcenie odbiegało od klasycznej edukacji malarskiej czy rzeźbiarskiej – Nam June Paik miał za sobą studia w konserwatorium muzycznym, Vito Acconci był poetą, Bruce

---

<sup>3</sup> W. Benjamin, *Mala historia fotografii (1931)* [w:] Walter Benjamin. *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wybór i opracowanie Hubert Orłowski, Poznań 1996, s. 121–122.

Naumann, matematykiem. Silna fascynacja możliwościami techniki audiowizualnej kazała im przekroczyć granice uprawianych przez nich wcześniej dyscyplin.

Z drugiej strony, nowe możliwości ekspresji dostrzegli szybko twórcy, których łatwość manipulacji elektronicznymi mediami doprowadzi do eksperymentów technicznych, stosowania skomplikowanych tricków. W wielu z nich odnajdziemy technikę *collage'u* zastosowaną do nowego środka ekspresji. Prowokuje do tego łatwość techniki montażu – podstawowa jednostka, jaką jest obraz, zostaje poddana obróbce, która niesie ze sobą znaczenia semantyczne i artystyczne. Będą to przyspieszenia, bądź zwolnienia, „mijanie się” obrazu z dźwiękiem, odwrócenie tego ostatniego, jego powiększanie aż do rozmycia form, dematerializacji elementów, które się nań składają. Może też dochodzić do dzielenia na fragmenty, nakładanie się na siebie obrazów, ich projekcja na błyszczących powierzchniach mnożących odbicia, aż po zacieranie granic widzialności, słyszalności. Nowa technika zostanie szybko uznana w środowisku artystycznym – już w 1968 roku powstanie pierwsza galeria prezentująca dzieła związane wyłącznie z tą domeną twórczości.

Sztuka wideo to typ ekspresji niezwykle popularny w dobie postmodernizmu, która świadomie dopuszcza dowolność źródeł, współlistnienie technik, połączenie tego, co rewolucyjne, z tradycją. W pracach artystów nurtu wideo pobrzmiewa raz po raz ton euforii i nihilizmu; sztuka osiąga wymiar poznawczy bądź bawi się czysto artystycznymi implikacjami modulacji obrazu i dźwięku poza i ponad rzeczywistością. Obecny w obrazach wideo powrót do realności, to powrót do codzienności poprzez najbardziej banalne czynności i gesty – to odnalezienie utraconej więzi z naturą, choć element przypadkowości i niespodzianki jest wszechobecny. Dla większości to protest przeciwko jałowości sztuki konceptualnej i sztuki minimal (jakkolwiek niektórzy twórcy wywodzą się z orientacji konceptualnej, by wymienić tu choćby Johna Baldessariego); artyści związani z tym nurtem wracają do narracji, jakkolwiek nie byłaby ona ograniczona, do emocji, wyrażania treści.

Nie bez znaczenia jest fakt, iż awangardowi plastycy prowadzili doświadczenia z kinem już od lat dwudziestych; również dla pokolenia, które wkroczyło w okres dojrzałej twórczości w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, możliwość korzystania z nowej techniki będzie miała niebagatelne znaczenie. Wbrew temu, co mogłoby się wydawać, doskonałość i wierność przekazu nie stoją w centrum zainteresowań; w pierwszych kreacjach wideo powstają obrazy niedoskonałe jak w filmie nowej fali, kamera prowadzona jest „niewprawną ręką”, co prowadzi do specyficznego efektu – przeskakującej, zamazanej wizji. Możliwość ingerencji w obraz, nie tylko w studiu, ale już w trakcie nagrania, a później na ekranie telewizora otworzyła nowe możliwości artystyczne, pozwoliła na emancypację wobec zadania prostej rejestracji tego, co dzieje się tu i teraz. Czy tak jak fotografia nauczyła patrzeć inaczej na rzeczywistość, nauczyło nas patrzeć na nią wideo? Czy skojarzenie z ekranem telewizyjnym nie wywołało u widza szeregu negatywnych konotacji?

W sztuce drugiej połowy XX wieku przedstawiona codzienność jest rzeczywistością zakodowaną. Artyści czerpią z wizji, jaką przekazują nam media – prasa, kino, telewizja czy chociażby komiks. W malarstwie wspomniane wpływy wyrażą się ze szczególną siłą w nurcie figuracji krytycznej, a negatywny stosunek do rzeczywistości

społecznej, politycznej wyrazi się poprzez świadomą prymitywizację, obraz ukazany w krzywym zwierciadle.

Zamiast języka sztuka zacznie się posługiwać metajęzykiem, zamiast obrazu świata przedstawi jego odbicie. I choć wizja artystyczna będzie stanowiła zawsze metaforę rzeczywistości, a nie jej wierny obraz, to w czasach współczesnych zerwana została więź między językiem a światem, gdyż język stracił moc jego jednoznacznego nazywania.

To zadanie tym bardziej trudne, gdy rzeczywistość zastąpiliśmy jej obrazem; nastąpiło królestwo symulaków. Masowy przekaz fałszujący rzeczywistość był negatywnie postrzegany przez wielu artystów. Dowodzi tego chociażby wczesna twórczość Nam June Paika – pusta pionowa linia przebiegająca przez ekran telewizora sygnalizuje niemożność komunikacji (*Zen for TV*, 1963) i specyficzne zamknięcie – kompozycja, w której figurka Buddy kontempluje na ekranie telewizora swoje własne odbicie *TV Budda Installation* (1977). I w innych dziełach tego samego artysty odezwie się nurt ironiczno-goteskowy tak częsty w sztuce drugiej połowy XX wieku. Znana wiolonczelistka Charlotte Morman będzie grała na instrumencie złożonym z ustawionych na sobie ekranów telewizyjnych, a pociągnięcie po nich smyczkiem okaże się źródłem dźwięku *Concerto for TV, cello, and videotapes* (1971).

W tym czasie dominuje przeświadczenie o ograniczoności techniki, o tym, że postęp, który ona niesie, może w gruncie rzeczy obrócić się przeciwko człowiekowi, co sprawia, że w wielu kreacjach podkreślony zostanie umowny charakter obrazu i brak komunikacji. W ślad za nim nastąpi świadomość izolacji, pustki. Szum kamery, nieemitującej głosu, maszynowy zgrzyt, śnieg, pionowa linia lub pusty ekran świadczą o tym, iż obraz nie jest rzeczywisty, że to iluzja, w którą wprowadza nas sztuka.

Pomimo to iż możliwości modyfikacji obrazu i dźwięku są ogromne, niewielu artystów będzie pociągała precyzyjna techniczna obróbka obrazu (tak naprawdę dopiero możliwości numerycznej rejestracji i transformacji obrazu sprawiły, iż sztuka wideo zyskała liczną rzeszę amatorów). Wydaje się, że zdolność do wyrażania określonych treści znaczeniowych, a nie konsekwencje techniczne czy artystyczne stały się wiodące przy wyborze tego środka przekazu.

Wideo przekracza naturalne ograniczenia fotografii i ingeruje w trójwymiarową przestrzeń. Nagranie wideo może być także elementem całości stanowiącej assemblaż wielu środków plastycznych; może być umieszczone w ramach większej przestrzeni i stanowić część instalacji, na którą składają się również rzeczywiste przedmioty, rozdysponowane według halucynacyjnego porządku.

Zresztą sam środek przekazu – telewizor – zostaje poddany daleko idącym transformacjom. Nam June Paik buduje kompozycje z poustawianych na sobie odbiorników emitujących różne obrazy; Wolf Vostell, autor słynnych *decollage*'y traktuje martwy telewizor jak formę rzeźbiarską, element zwielokrotniony umieszczony w kompozycji przestrzennej.

Kariere zrobi też fragment arbitralnie wycięty z większej całości – części ciał ludzkich będą u Tony Ourselera zawieszony w nieokreślonej przestrzeni, a zdeformowane głowy, stanowiące element zapisu, pozbawionego tradycyjnego ekranu do jego projekcji, zostaną „doklejone” do gałkankowych korpusów wykrzykujących agresywne teksty. To specyficzne obrazy na wolności, bez ciężaru; ich projekcja na rozwieszony tkaniny sprawi, że martwe formy zaczną ożywać.

Zestawianie różnych obrazów ze sobą pozwoli także na wprowadzenie dialogu, dyskursu, który będzie prowadził do jednoznacznego przesłania. Tą metodą posługuje się chętnie Bill Viola *Heaven and earth – videoinstallation* (1992) – na dwóch wypukłych monitorach wbudowanych w formę przypominającą kolumnę umieszcza obrazy nowo narodzonego dziecka i starej umierającej kobiety. Oczom widza ukazują nie tylko przedstawiane sceny, ale przy dogłębnym przyjrzeniu się również obraz z ekranu umieszczonego naprzeciwko. Przenikanie się śmierci i życia, ich naturalne następstwo zostaje w ten sposób zasugerowane w sposób wyjątkowo trafny. Viola to artysta liryczny, poetycki, wolny od chęci narzucenia jakiegokolwiek propagandy; ton jego refleksji nad naturą ludzką jest bliski Beckettowi. Akcenty socjologiczne i polityczne pobrzmiwają w kreacjach Krzysztofa Wodiczko – artysta nagrywa rozmowy z emigrantami i eksponuje swą sztukę na tle przestrzeni miejskiej, na ścianach budynków, wykraczając poza tradycyjną galerię dotąd zarezerwowaną dla sztuki wideo. Dla kamery, a także dla taśmy wideo, zostanie zarezerwowana rola świadka, podglądacza, komentatora.

Fakt dokonywania nagrań wykracza poza prostą dokumentację – w ten sposób każde odtworzenie pozwoli przeżyć na nowo określone wydarzenie artystyczne i wciągnąć w nie widza, zapewniając w ten sposób przetrwanie efemerycznym formom sztuki. Sztuka wideo stanowi doskonale narzędzie introspekcji. Świadomość rozdźwięku między człowiekiem a sfałszowanym światem zewnętrznym wywołała konieczność zejścia do ciała, do rzeczywistości namacalnej, fizycznej, bezpośredniego doświadczenia. Film wideo zapewnia przedłużenie bezpośredniego kontaktu ze sztuką, indywidualnego przeżycia.

Kamera towarzyszy np. *W jaki sposób wytłumaczyć obrazy martwemu zajęcowi* Beuysa (1965), mistycznym rytuałom Jerzego Beresia; akcjom z kręgu *performance* i *body art*. Przypada jej rola rejestracji działań na własnym ciele Giny Pane, poetyckiego, barokowego teatru orgii i okrucieństwa Orlane czy Mariny Abramovič, odgrywanych z dystynkcją scen-obrazów Gilberta&Georga, poetyckich i masochistycznych scen tworzonych przez Vito Acconciego. Obserwacja nie jest bowiem nigdy bierna, zawsze odsyła poza to, co możemy dostrzec na powierzchni – do głębszego sensu. Sztuka wraca do jednej ze swych podstawowych funkcji, jaką jest nadawanie znaczenia. Działania artystów wideo często są działaniem „po omacku” – przedstawianiem rzeczywistości w najbardziej namacalnej, przedmiotowej formie, dociekaniem sensu i budowaniem dyskursu. Rezultatem jest oczyszczenie, powrót do samego siebie – analiza doznań psychologicznych. W naturalny sposób *performance* tego rodzaju prowadzi do problemu tożsamości i pamięci. Od tego momentu kamera staje się jednak aktywnym uczestnikiem.

Można odnieść wrażenie, że sposób prowadzenia *performance* został przewidziany ze świadomością kamery, powstał na jej potrzeby, gdyż bez niej straciłby rację bytu, a intencją artysty jest wielokrotne powtarzanie zapisu. Ciało, taśma, kamera to równoprawni uczestnicy wydarzenia. Proces konsekracji banalnych działań ukazanych na taśmie dokonuje się właśnie za pośrednictwem sztuki, która nadaje wyraz temu, co wydaje się prostą codziennością. Dla artysty tego rodzaju formy ekspresji mają działanie katarctyczne, narcystyczny teatr utrwalony przez kamerę odegrany zostaje przede wszystkim dla samego twórcy, w ograniczonym stopniu dla widza; to również odesła-

nie do indywidualnego przeżycia, do refleksji nad doświadczeniem i istotą pamięci. Widz koncentruje się nie tylko na zewnętrznym aspekcie rzeczy, ale, poprzez bezpośrednie doświadczenie, na sprawach duszy.

Tego rodzaju przeżycia mogą stać się także udziałem widza. Technika umożliwia artyście grę z widzem, wciąganie go w pułapkę. W twórczości artystów wideo często spotykamy obrazy samych siebie – wizerunek na ekranie to zwierciadło w obcej przestrzeni, w której widz-uczestnik znalazł się na chwilę, a fakt, iż jest obserwowany, budzi jego niepokój, całe spotkanie traktuje jako konfrontację. Słynne korytarze *closed-circuit* Bruce'a Naumanna *Live-taped video corridor* (1976) każą widzowi wchodzić w wąską przestrzeń po to, aby ukazać mu jego własne odbicie na ekranie, w dodatku to nie widok *en face*, ale od tyłu. Naumann posługuje się chętnie obrazem opóźnionym w stosunku do rzeczywistego ruchu, dzielonym na fragmenty – pojawia się on na ekranie, dezorientując widza. Innym stosowanym zabiegiem będzie pomniejszanie obrazu, w chwili gdy widz będzie zbliżał się do ekranu telewizora, a powiększanie w miarę oddalenia. W instalacjach tego rodzaju z biegiem czasu rośnie liczba kamer, ekranów, a środki mające wprowadzić w błąd widza, zachwiać jego poczuciem bezpieczeństwa, są coraz bardziej wyrafinowane.

Barokowym wręcz efektem posługuje się wspomniany artysta w *The veiling* (1995) – dwa projektory umieszczone po przeciwnych stronach sali pozwolą nakładać się na siebie obrazom zawieszonym na licznych ekranach z rozpostartych, na wpół przezroczystych tkanin. Z kolei w *Double portrait* (1973) Bill Viola odtwarza dźwięk, cofając go, cofając taśmę, w podobny sposób deformuje obraz i łączy je ze sobą na zasadzie dowolności.

W wymienionych dziełach zakwestionowana zostaje zasadność, realność obrazu. Intencją artystów nie będzie odtworzenie rzeczywistości czy też badanie relacji między widzem a obrazem. To dociekanie istoty sztuki jest tematem kompozycji wideo. Meta-język zostaje wprowadzony w miejsce języka. Ukazując rzeczywistość zwielokrotnioną, wprowadzając szereg refleksów, artyści odsyłają do tematu obrazu w obrazie, co w naturalny sposób prowadzi do autotelizmu.

Zarówno fotografia, jak i wideo bardzo szybko wyzwoliły się z roli służebnej wobec sztuki czystej. Dla wielu form ekspresji stały się cennym środkiem pomocniczym, pozwalającym, w wydawałoby się obiektywny sposób, opisać rzeczywistość, są niezastąpione jako dokument, pozwalają utrwalić sztukę o charakterze efemerycznym. Obydwie dyscypliny artystyczne bardzo szybko przestają być deprecjonowane ze względu na ich użyteczne znaczenie.

Techniki fotografii i filmu dodają swój głos do dyskusji na temat możliwości przekształcania rzeczywistości czy też powrotu do niej – pojęcie realizmu, neorealizmu, hiperrealizmu zostało pogłębione o ich doświadczenia. Sztuka wideo pozwoliła zerwać z akademizmami różnego pochodzenia, a łatwość manipulacji obrazem otworzyła nieskończone możliwości artystyczne. Co charakterystyczne, za pośrednictwem filmu wideo twórcy zadają pytania dotyczące istoty sztuki i możliwości ingerencji artysty w zastany obraz rzeczywistości. Utajone marzenia, pragnienia prowokują do stworzenia obrazów, w których podświadomość każe przekroczyć granice realizmu.

Niech za konkluzję posłużą słowa Józefa Robakowskiego, jednego z najwybitniejszych twórców wideo w Polsce:

dla artystów uprawiających video-art właściwie całkowicie obojętna jest metoda opisu rzeczywistości, wiadomo jednak, że znane nam sposoby mechanicznego zapisu i transmisji mogą być również do tego celu zastosowane jako narzędzia. Video-art odegra ważną rolę w rozwoju sztuki współczesnej tylko wtedy, gdy będzie żywą sztuką, mimo tylu fascynujących zachęt i pokus o charakterze komercyjnym pozornie leżących w naturze tego medium<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> J. Robakowski, tekst z katalogu Video-art, Galeria Labirynt, Lublin 1976.