

Wojciech Bruszewski

Fenomeny percepcji





Wojciech Bruszewski

Fenomeny percepcji

Janusz Zagrodzki

Wojciech Bruszewski

Fenomeny percepcji

Wojciech Bruszewski

Phenomena of perception

Mistrz paradoksu

„Uczony i artysta zaczynają odgrywać we współczesnym społeczeństwie tę samą rolę: dostarczają oni – masowo bądź po trochu – sporo wartości istotnie oryginalnych i nieco przekory, dzięki której inspirują postawę zwątpienia, potrzebną społeczeństwu do jego rozwoju”.

Abraham Moles

Nową sferę poszukiwań twórczych lat 60., 70. i 80. otworzyły badania zależności pomiędzy sztuką a nauką. Odwoływano się do McLuhana, Lévi-Straussa, Barthes'a, Moles'a. Semiotyka i strukturalizm miały dać odpowiedzi na pytania o cel i granice sztuki, miały określić precyzję języka, udzielić pomocy w tworzeniu ciekawych metodologicznie a jednocześnie rzeczowych teorii. Przemiany zachodzące w sztuce poddały weryfikacji prawie wszystkie istniejące dotychczas podziały i ograniczenia. Montaż różnorodnych technik czy sposobów konstruowania przekazu w obrębie jednego dzieła był czymś zwykłym, niemal pospolitym. Twórcy, zdeterminowani możliwościami, jakie otworzyły się przed nimi wraz z rozwojem technologii, możliwością użycia zapisów filmowych, elektronicznych a następnie cyfrowych, włączyli je do stałego repertuaru środków wypowiedzi artystycznej. Sięgając głęboko w materię obrazu, dźwięku i słowa wzajemnie się przenikających, kształtowali nowe zależności zmieniające się w czasie i przestrzeni.

Master of paradox

"A scholar and an artist begin to play the same role in today's society: they supply – en masse or a little – a lot of significantly original values and a little perversity, by which they inspire an attitude of doubt which the public need for its development."

Abraham Moles

A new realm of creative explorations of the 1960s, 70s and 80s commenced with the shift of focus towards the relationship between art and science. References were made to McLuhan, Lévi-Strauss, Barthes and Moles. Semiotics and structuralism were to be the answer to questions about the purpose and limits of art, they were meant to determine the precision of language and assist in creating theories that would be not only methodologically interesting but also relevant. Changes taking place in art incited the revision of nearly all pre-existing divisions and limitations. It became a regular, almost commonplace occurrence to combine a variety of techniques and methods of constructing a message within a single work. Artists, determined by the possibilities which had opened up before them along with technological developments such as the possibility of using video records, electronic and then digital, incorporated them into the permanent repertoire of artistic expression. Reaching deep into the matter of mutually interpenetrating image, sound and word, they shaped new relationships, changing in time and space.

Od czasów najdawniejszych celem dociekań badaczy było ujawnianie podstawowych praw przyrody, odkrywanie natury wszechrzeczy. Artysci kształtujący proces myśli, dalej penetrują te same zagadnienia. Wszechświat odczytywano jako jedyną niepodzielną rzeczywistość, zarówno duchową jak i materialną. Sztukę z nauką łączyła przede wszystkim wiara w jedność i ład przyrody, dążenie do zdobycia wiedzy, do zgłębienia tajemnic bytu – wspólnota celu. Przekonanie, że twórcze siły jednostki mogą wpływać na kierunek przemian, dopełniało wzajemne uwarunkowanie zjawisk kształtujących obraz świata, pojmowanego jako nierozzerwalna całość. W nauce drogę wytyczała logika, sztuka była w tym do niej podobna, w zbliżony sposób przyciągała umysł, wywołując bodźce do dogłębnych poszukiwań. Jednak artyści dążąc do spełnienia wyznaczonych zadań, kierowali się przede wszystkim instynktem. Dla dokonań najwybitniejszych twórców XX wieku między innymi Malewicza, Mondriana i Strzemińskiego wizualny eksperyment stał się podstawą wszechstronnych dokonań. Wiele decyzji brało początek w trudnym do jednoznacznego określenia przebiegu chwili, gdy intuicja kreowała niezwykle stan świadomości, przeradzający się następnie w myślenie pojęciowe.

Związki między nauką a sztuką stały się szczególnie wyraźne wówczas, gdy artyści odwoływali się do pojęć ontologicznych, podejmując zagadnienia zbliżone do problemów, jakie stawiała sobie filozofia. Artysta w równym stopniu był inżynierem obrazu, jak i jego intuicyjnym wykonawcą. Szczególną rolę mogła w tym wypadku spełniać umysłowość obdarzona zmysłem technicznym, umiejąca wyciągać wnioski z osiągnięć nauki i włączać je do szeroko pojętej pracy twórczej. Obraz filmowy, zapis video, program komputerowy, może być konstruowany jak sprawnie działający mechanizm. Logika, matematyka, fizyka, w równym stopniu są odpowiedzialne za twór-

From the earliest times, the purpose of researchers has been the discovery of fundamental laws of nature and exploring the nature of the universe; artists shaping the process of thought further penetrate the same issues. The universe was interpreted as a single indivisible reality, both spiritual and material. What particularly connected art and science was the belief in the unity and harmony of nature, the desire to gain knowledge, to explore the mysteries of existence – the community of purpose. The belief that the creative forces of an individual can influence the direction of changes, complemented the mutual conditionality of phenomena shaping the image of the world, understood as an indissoluble whole. In science, it was the logic that set the path; art resembled it in this respect, as it attracted the mind in a similar manner, creating incentives for in-depth research. However, artists, in their attempts to fulfill the designated tasks, were guided primarily by their instinct. For the greatest artists of the twentieth century, such as Malevich, Mondrian and Strzemiński, visual experiment became the basis of comprehensive achievements. Many a decision originated in an elusive spur of the moment when intuition created an unusual state of consciousness, transforming later into conceptual thinking.

The links between science and art became particularly evident when artists referred to the ontological concepts, undertaking issues corresponding to the problems posed by philosophy. Artist was in an equal measure an engineer of image as well as its intuitive performer. In this case, a special role could be played by a mind gifted with a technical sense, capable of learning from the achievements of science and incorporating them into a wide range of creative work. A film image, a video recording or a computer program may be constructed as an efficiently operating mechanism. Logic, mathematics and physics are just as responsible for the creative

cze aspekty działania, co względy estetyczne. Domeną wszechstronnej działalności Wojciecha Bruszewskiego stała się wizja obrazu świata, przekazywanego również językiem elektroniki, daleko wykraczająca poza standardy tradycyjnego obrazowania. Można przyjąć, że motorem jego poszukiwań był „fenomen naśladownictwa natury”, ujmowany w zupełnie innej formie niż proponowali to licznie obecni w sztuce współczesnej realisci i hiperrealisci. Odnosząc się do zwierciadlanego kopiowania rzeczywistości zwrócił uwagę na nowe narzędzia jakimi dysponuje artysta, nie ograniczał się jednak do roli mechanicznego rejestratora zdarzeń, kreowanych poprzez fotografię, film i video. W pracy „Natura i jej obraz w sztuce współczesnej” (maszynopis Archiwum ASP, Poznań 1982–1983), odnosił się do odwiecznego problemu odwzorowywania rzeczywistości w sztuce, a konkretnie do powrotu zainteresowania artystów kreowaniem jej wizerunku przy wykorzystaniu współczesnych nośników obrazu, które stały się twórczym dopełnieniem obecnego już od niemal dwóch stuleci tworzywa fotograficznego.

Pojęcie „natura” Bruszewski wiązał ze wszystkim, co „widzialne” i „słyszalne”, rozszerzając tym samym istotę i charakter przygotowywanych „lustrzanych” odbić. Starał się przywoływać trudno dostrzegalne aspekty rzeczywistości, obrazy stanowiące jej odbicie na wirtualnych ekranach percepcji umysłu, mających właściwości zwierciadła, a zarazem kliszy światłoczułej. Głoszone przez niego poglądy wynikały w równym stopniu z wiedzy jak i wyobraźni: „To, co robię jest niczym innym jak zastawianiem pułapek na TO, CO ISTNIEJE. Pułapki usiłuję zastawiać w miejscu kontaktu pomiędzy »duchowym« a »materialnym«, pomiędzy tym, co »wiemy i myślimy« a tym, co »jest«”. Nic nie jest całkowicie pewne, nie ma jedyne go obiektywnego systemu rozumowania. Sposób interpretowania podstawowych pojęć „tego, co istnieje” zależy w dużej

aspects of action as the aesthetic considerations. The domain of Wojciech Bruszewski's comprehensive work was the vision of the image of the world, conveyed also by the means of the language of electronics, reaching far beyond the traditional standards of representation. It can be assumed that his search was prompted by "the phenomenon of nature imitation", captured in a completely different form than that suggested by numerous realists and hyperrealists active in contemporary art. Referring to mirroring the reality, he pointed to new instruments available to an artist, he did not limit his role to that of a mechanical record-keeper of events created through photography, film and video. In his work entitled "Nature and its image in contemporary art" (typescript in the Academy of Fine Arts Archive, Poznań 1982–1983), he was referring to the eternal problem of mapping the reality in art, specifically the return of artists' interest in creating its image using modern media which have been a creative complement of the photographic material present for nearly two centuries.

Bruszewski associated the concept of "nature" with everything "visible" and "audible", thus extending the very essence and character of "mirror" reflections on which he worked. He tried to recall the less apparent aspects of reality, such as images forming its reflection on the mind's virtual screens of perception, possessed of the properties of the mirror, yet also of a light-sensitive film. His ideas sprang equally from knowledge as they did from imagination: "What I do is nothing short of setting traps for WHAT EXISTS. I try to set the traps in a place of contact between the 'spiritual' and the 'substantive', between what 'we know and think' and what 'is'". Nothing is absolutely certain, there is no single objective system of reasoning. The method of interpreting basic concepts of "what exists" depends largely on the astuteness of vision, as well as the use of study instruments. Knowledge results from the experimen-

mierze od wnikliwości widzenia, a także użycia instrumentów badawczych. Wiedza wynika z doświadczalnie zaakceptowanych twierdzeń, a także objawień intuicyjnych. Zdarzenia odkrywane w przestrzeni przywoływanych obrazów mają swoje wizualne odniesienia zarówno w żywej, jak i w nieożywionej materii, wywodzą się z podobnie pojmowanej jedności. Świat egzystujący niezależnie od ludzkiej woli i czynów, niemal od początku istnienia stanowi jednak spłot nieustannie objawiających się paradoksów, niedającą się wyjaśnić zagadkę.

Realne, a zarazem nierealne sytuacje, zachodzące między przekazem rzeczywistości – naturą, a jej niekoniecznie zwierciadlanym odbiciem – sztuką, są źródłem równie paradoksalnych interpretacji. Bruszewski bawił się porównywaniem znaczenia tych pojęć. Słowo „natura”: „ma kojarzyć się z czymś »naturalnym«, czymś, co w żadnym wypadku nie może być dziełem człowieka, słowo to ma swoje przeciwstawienie, z którego wywodzi się termin sztuka”. Czym więc jest sztuka? Już w określeniach pojawiających się w różnych językach: „Sztuka-sztuczny”, „Art-artificial”, „Kunst-künstlich”, można znaleźć odpowiedź jaka jest jej natura. Jako dziedzina ludzkiej działalności wyrasta z poznania wytwórczego, z potrzeby stwarzania rzeczy nowych. Wspomagając siły natury, naśladuje ją, dopełnia, transponuje zasady istniejące, wreszcie stara się odzwierciedlić jej kształt. Ale czy rzeczywiście jest obrazem i materializacją wiedzy o świecie? Dla Bruszewskiego najdoskonalszą formą pracy twórczej było samo doświadczanie artystycznego przekazu. Natomiast zadanie opisywania i mozolnego odczytywania całokształtu problematyki nadawanych obrazów i dźwięków, pozostawiał odbiorcom i krytykom, których świadomość miała zostać pobudzona ilością zaskakujących rozwiązań. Ważnym aspektem wizualnego i audytywnego oddziaływania stały się próby uwalniania umysłu od stereotypów, przełamywanie wcześniej

tally accepted claims, as well as intuitive revelations. Events discovered in the space of invoked images have their visual references in both living and inanimate matter, they arise from similarly conceived unity. The world existing independently of human will and deeds, however, almost from the very beginning is a tangle of constantly manifesting paradoxes, by an unsolvable riddle.

Real, yet unreal situations that occur between the expression of reality – the nature, and its not necessarily mirror image – the art, are the source of equally paradoxical interpretations. Bruszewski played with comparing the meaning of these concepts. The word ‘nature’ “is to be associated with something ‘natural’, something which in no way can be the work of a man, the word has its opposite, from which the term ‘art’ is derived.” So what is art? The very expressions present in various languages, such as ‘Sztuka-sztuczny’, ‘Art-artificial’ or ‘Kunst-künstlich’, provide answers as to what its nature is. As the domain of human activity, it stems from productive knowledge, from the need for creating new things. By supporting the forces of nature, it mimics it, completes it, transposes the existing rules and finally tries to reflect its shape. But is it really is the image and materialization of the knowledge about the world? For Bruszewski, the most exalted form of creative work was the very experience of artistic expression. Bruszewski felt that the arduous task of describing and reading all the problems of broadcast images and sounds should be left to the audience and critics, whose consciousness was to be stimulated by the number of surprising solutions. What became an important aspect of visual and auditory impact were the attempts to free the mind from stereotypes, breaking previously formed concepts and orders. Going beyond the format of imposed instructions of use gave the artist a sense of long-awaited liberation.

uksztaltowanych pojęć i zaszeregowania. Wychodzenie poza schemat narzucanych instrukcji użycia, dawało artyście poczucie długo oczekiwanego wyzwolenia. Co jest istotą pracy artystycznej Bruszewskiego? W swojej pracy naukowej i artystycznej łączył wiedzę techniczną z zagadnieniami filozofii. Równie sprawnie posługiwał się językiem wizualnym, jak i mową, którą przemawiały do niego urządzenia umożliwiające badanie stanu rzeczy i zdarzeń.

Już w latach 60. odkrył w sztuce materię, którą nazwał „terenem strukturalnym”. Instynktownie zwrócił się ku wychwytywaniu drobnych elementów formy, tworzącej zagęszczone i rozrzedzone zbiory. Intensywna praca w ramach Grupy „Zero 61” (1967-1969) wywołała serię fotografii strukturalnych, obiektów i układów rozwijających się w przestrzeni. Tworzył „kopie specjalnie niszczone negatywów fotograficznych”, rozbijał i przekształcał zwykłe obrazy rzeczywistości poszukując „Ciągu dalszego” (1970-1971), poza ścianami galerii. Spośród współczesnej fotografii wybierał przestrzenie aranżowane przez Zbigniewa Dłubaka: „Egzystencje” (1959-1966) i „Ikonosfery” (od 1967). Według Bruszewskiego: „Fotografia, jak i wszystkie pokrewne jej techniki, żyje podwójnym życiem. Jest rzeczą, papierem, folią celuloidową, ziarnami srebra, drobinami pigmentu, żelatyną, projekcją etc... a jednocześnie: reprezentacją, relacją o czymś, obrazem czegoś; czymś czym sama nie jest”. Może dlatego zwrócił się w kierunku filmu, odkrywając w nim jednocześnie przekaz i materię, przedmiot i procedurę.

Studia w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi, uczestnictwo w wystąpieniach Warsztatu Formy Filmowej (1970-1977), były okresem wyteżonej pracy nad nowym tworzywem, a zarazem pełną kontestacją współczesnych produkcji filmowych. Kolejne lata poświęcił na opanowanie techniki video.

What is the essence of Bruszewski's creative output? In his scientific and artistic work, he combined knowledge of technical issues with philosophy. He was equally proficient in using the visual language as he was with speech through which devices enabling him to study the state of affairs appealed to him.

As early as in the 1960s, he discovered a matter in art, which he called a “structural area.” Instinctively, he turned towards capturing small elements of the form composing dense and sparse systems. Intensive work within the “Zero 61” Group (1967-1969) produced a series of structural photographs, objects, and systems developing in space. He created “copies of intentionally damaged photo negatives”, he broke and transformed images of ordinary reality, looking for the “Continuation” (1970-1971), outside the walls of the gallery. In contemporary photography, he chose spaces arranged by Zbigniew Dłubak: “Existences” (1959-1966) and “Iconospheres” (since 1967). According to Bruszewski: “Photography, as well as all its related techniques, lives a double life. It is a thing, paper, celluloid film, silver particles, pigment molecules, gelatin, projection, etc. and at the same time it is: a representation, a relation about something, an image of something; something which it itself is not.” Maybe this is why he turned towards the film, discovering it to be both message and matter, object and procedure.

His studies at the National Higher School of Film, Television and Theatre (PWSFTviT) in Łódź and his participation in the productions of the Film Form Workshop (1970-1977) were filled with intensive work on new material as well as open contestation of contemporary film productions. He devoted the following years to mastering the video technique. Bruszewski was the first founder of video art in Poland (1973) and also the

Bruszewski był pierwszym twórcą sztuki video w Polsce (1973) i również pierwszym, którego prace zostały zauważone w Europie („Documenta 6”, 1977) i zyskały wysoką ocenę. Wielokrotnie zapraszano go na międzynarodowe pokazy sztuki video, w których uczestniczyli: Terry Allen, Terry Fox, Jochen Gerz, David Hall, Nan Hoover, Taka Imura, Wolf Kahlen, Allan Kaprow, Bruce Newman, Tony Oursler, Nam June Paik, Mieko Shiomi, Peter Weibel, Bill Viola. Jego dzieła przedstawiano wspólnie z taśmami i instalacjami najwybitniejszych twórców, wśród klasycznych dzieł, a zarazem wydarzeń sztuki medialnej. Chętnie wykorzystywał zestawienia dźwięków, badał ich rolę w kształtowaniu obrazu w czasie i przestrzeni. Był również propagatorem sztuki video w Polsce, w 1978 roku zrealizował „Analizy mediów” (Zbigniew Dłubak, Romuald Kutera, Lech Mrożek, Zdzisław Jurkiewicz, Krzysztof Wodiczko, Zbigniew Gostomski, Kazimierz Bendkowski, Janusz Kołodrubiec), wielokrotnie pokazywane na wystawach.

W latach 80. rozpoczął poznawanie języka komputerów, wykorzystując ich możliwości do kontynuowania wywołanego własną twórczością dialogu z rzeczywistością. Prowadzona w czasie i przestrzeni „Niekończąca się rozmowa” (1988-1993), wysyłana w eter przez Radio Ruiny Sztuki w Berlinie, stała się ważnym dopełnieniem artystycznych badań nad nieskończonością. Bruszewski był również badaczem struktury języka składającego się z liter i słów, odkrywał jego możliwości, od niemal abstrakcyjnych zestawień, przez montaż losowe, po frapujące swoją formą i treścią utwory literackie. Nie był postacią jednego wymiaru, którą daje się sprowadzić do prostych definicji. Obraz rzeczywistości jaki nam ukazał w swoich ostatnich dziełach – powieściach i dramacie, jest wynikiem nie tylko precyzyjnych obserwacji, wspomnień treści życia, ale także wizją przyszłości, w której coraz silniej ujawniał „świadomość maszyn”, niestety, jak wyrażał się z żalem, jeszcze „pozbawionych inteligencji”, a co za tym idzie wolnej woli.

first whose works were noticed in Europe (“Documenta 6”, 1977) and gained high praise. He was invited on numerous occasions to international video art screenings, attended by Terry Allen, Terry Fox, Jochen Gerz, David Hall, Nan Hoover, Taka Imura, Wolf Kahlen, Allan Kaprow, Bruce Newman, Tony Oursler, Nam June Paik, Mieko Shiomi, Peter Weibel, Bill Viola. His works were presented along with tapes and installations by the greatest artists, among classical works (and also events) of media art. He would often employ assemblage of sounds and examine their role in shaping the image in time and space. He was also a promoter of video art in Poland, in 1978 he realized “Media Analysis” (Zbigniew Dłubak, Romuald Kutera, Lech Mrożek, Zdzisław Jurkiewicz, Krzysztof Wodiczko, Zbigniew Gostomski, Kazimierz Bendkowski, Janusz Kołodrubiec), presented at numerous exhibitions.

In the 1980s, he started learning the language of computers, using them to continue the dialogue with reality provoked by his own output. “The Infinite Talk” (1988-1993) conducted in time and space and sent into the ether by The Ruin of Arts Radio in Berlin, became an important complement to his artistic study of infinity. Bruszewski also studied the structure of language consisting of letters and words, revealing its possibilities, from almost abstract combinations, through random assemblies, to literary works remarkable for their form and content. He was not a figure of a single dimension, who could be reduced to a simple definition. The image of reality which he showed in his latest works – novels and drama, is the result not only of an astute observation, the memories of the contents of life, but also a vision of the future in which, with increasing intensity, he revealed “the consciousness of machines”, unfortunately, as expressed with regret, so far “lacking intelligence”, and thus also devoid of free will.

Mechanizm lustra

„Pewne języki dysponują środkami wyrazu przypominającymi związki chemiczne... zlewają się ze sobą w plastyczne twory syntetyczne. Toteż tego rodzaju języki, które nie dają odrębnego, przedmiotowego obrazu świata wskazują na możliwość istnienia nowych typów logiki i nowych obrazów kosmosu”.

Benjamin Lee Whorf

Odkrycia uczonych, dotyczące ziemskiego porządku, jego mikro i makrosfery, często niemal nakładają się na dzieła twórców, wyciągających analogiczne wnioski z bezpośrednio zaobserwowanych zjawisk. W związku z tym dokonania sztuki, filozofii i nauki mieszczą się w tym samym zespole poszukiwań, dotyczą niemal tych samych zagadnień. Odmienny jest tylko język, jakim zostają wyrażone. Podstawą działań Bruszewskiego stało się poznawanie otaczającego nas świata i zgłębianie mechanizmów jego budowy, odkrywanie psychologii widzenia, wielowarstwowych odbić, składających się na wszechstronny aspekt istnienia – „Kondycję ludzką”, utrwaloną w wizji René Magritte'a. W tym samym stopniu interesował się budową słowa, konstrukcją przekazu, co i materią dźwięku. Badał zależności powtarzających się obrazów, samopowielających się struktur, podobieństwa przekazywanych sygnałów, wrażenia wizualne i akustyczne, będące reakcją na bodźce zewnętrzne. Utrwalanie doznań wzrokowych wówczas staje się frapujące, jeśli pozwala odnaleźć rzeczy niewidzialne lub trudno dostrzegalne. Podobnie

Mirror mechanism

"Certain languages have means of expression like chemical compounds... they blend together into flexible synthetic creations. Thus, this kind of languages that do not provide a separate, objective image of the world point to the possibility of new types of logic and new images of the universe."

Benjamin Lee Whorf

The discoveries of scientists as regards the earthly order, its micro and macro spheres, often almost overlap with the works of artists who draw similar conclusions from directly observed phenomena. Therefore, the achievements of art, philosophy and science are located within the same system of research and relate to nearly the same issues. What is different is the language in which they are expressed. Bruszewski's actions were based on learning the surrounding world and studying the mechanisms of its construction, exploring the psychology of vision, multi-layered reflections, which make up the comprehensive aspect of existence – "The Human Condition", established in the vision of René Magritte. He was just as interested in the construction of words, structure of communication as he was in the substance of sound. He studied the relations between repeated images, self-reproducing structures, similarities of transmitted signals, visual and acoustic impressions in response to external stimuli. Recording the visual experience is fascinating if it allows you to find things that are invisible or hardly discernible. The case was similar

było ze sferą słyszalną i jej współistnieniem w obrazie rzeczywistości; w pracy artystycznej wykorzystywał niemal wszystkie dźwięki, każdy szmer, głos, hałas, zgrzyt mógł stać się tworzywem sztuki.

W twórczości Bruszewskiego przenikały się dwie wydawałoby się przeciwstawne tezy „bogaty przegląd wariacji artystycznych związanych z ideą lustra” i purystyczne „badanie struktury języka przekazu”, poczynawszy od najprostszych zapisów fotograficznych, po rozbudowane wizualnie materie filmów. Analizował przede wszystkim wyobrażenia zachodzące w umyśle, sprzężenia „pomiędzy odbiciem a odbijanym, pomiędzy naśladownictwem natury a samą naturą, pomiędzy światem słów a światem rzeczy, pomiędzy tym, co myślimy a tym, co jest”. To, co jesteśmy w stanie odebrać i zapamiętać, umieścić w mapie umysłu, nie jest tylko samym obrazem czy dźwiękiem, ale wrażeniem w nim wytworzonym, świadectwem naszych zmysłów. Artysta badał fenomeny percepcji, rozwijające się w obszarach wszystkich doznań. Ale przede wszystkim skupiał uwagę na sferach wzajemnych odniesień wytwarzających się pomiędzy nimi, gdy przykładowo jak w filmie „YYAA” (1973), składnik fonetycznej budowy wyrazu – głoska, wyrażona krzykiem, staje się jednocześnie obrazem i dźwiękiem, a jej tonacja zależy od siły światła. Połączenie znaku z dźwiękiem nie nawiązuje tu do realiów rzeczywistości, ale rozszerza oddziaływanie, nośnikiem przekazu staje się sygnał akustyczny.

Artikulacja liter i słów, wyrażanie ich w formie wizualnej w twórczości Bruszewskiego przybierało skrajnie różne formy. Od tekstów wypowiedzianych przez gest i układ ciała – „Język baletowy” (1973); wybrane obiekty i miejsca – „Język obrazowy” (1973); hałas i ruch zatrzaskujących się drzwi – „Przekaz tekstu ruchem drzwi” (1974); po idealnie

with the audible sphere and its coexistence in the image of reality; in his artistic work, Bruszewski used practically all sounds, every rustle, voice, noise, scrape could become the material of art.

In Bruszewski's artistic output, two seemingly contradictory theses were interlinked, namely: "an extensive review of artistic variations associated with the idea of a mirror" and the purist "study of the structure of the language of communication", from the simplest photographic records to visually extensive films. He examined the ideas that occur primarily in the mind, the coupling "between the reflection and the reflected, between the imitation of nature and nature itself, between the world of words and the world of things, between what we think and what is." What we are able to receive and remember, place on the map of our mind, is not just the image or the sound itself, but the impression produced in it, a testimony of our senses. The artist studied the phenomena of perception, developing in the areas of all experiences. But above all, he focused his attention on the areas of mutual references produced between them when, for example, like in the film "YYAA" (1973), a component of the phonetic structure of a word – a sound expressed with a scream – becomes both an image and a sound, and its pitch depends on the strength of light. The combination of the sign with the sound does not refer to the state of reality here, but expands the impact, the acoustic signal becomes the medium of communication.

Articulation of letters and words, expressing them in a visual form, assumed radically different forms in the art of Bruszewski. From texts conveyed by gesture and body arrangement – "The Ballet Language" (1973); selected objects and places – "Pictures Language" (1973), the noise and movement of a door being shut – "Transmission of the

skomponowane sonety w elektroniczno-cyfrowym języku, przełożonym na alfabet łaciński, wygłaszane mechanicznym głosem komputera, ale też interpretowane przez wybitnych aktorów Tibora Kristófa czy Leona Niemczyka. Bruszewski jednakowo podchodził do wszystkich bodźców zewnętrznych, wpływających na zmysły człowieka, udowodnił, że każdy z nich może być źródłem donośnych sygnałów, a ich treść, choć może być niezwykle ważna, pełni funkcję drugorzędą. Tę samą rolę może spełniać zapis wizualny, co akustyczny, ale fenomeny percepcji ujawniają się dopiero wówczas, gdy zaaranżowany przekaz przekracza dotychczasowe sposoby naturalnego istnienia obrazu i dźwięku. Zakłócenia w logicznym toku współzależności wywołują odmienne stany uwrażliwienia i one najbardziej interesowały Bruszewskiego. Można powiedzieć, że dla artysty tak samo ważna była „Muzyka telewizyjna” (1979), „Sternmusic” (1979), „Muzyka zachowań” (1982), jak i późniejsze interpretacje utworów Chopina (1994), chociaż to one, pewnie z racji panującej konwencji myślenia, zostały odebrane jako szczególnie wyjątkowe (nagroda na I Otwartym Konkursie Chopinowskim, Kraków 1999).

Przeciwstawiając się stereotypom odbioru i wynikającym z nich opiniom krytyków, sztuka Bruszewskiego w bardzo prosty sposób udowodniła, że nie istnieje pusty dźwięk, słowo, obraz, pozbawione treści, wszystko zależy od zamysłu artysty, który paradoksalnie tym bardziej jest czytelny, im bardziej odrywa się od schematu, przekracza obowiązujące konwencje. Natura nie tworzy liter i słów, przemawia do nas językiem obrazów i dźwięków, ale ich prosta, niczym niezaburzona konstrukcja pozwala odkryć zasady użycia każdego z nich i ułożyć w przekaz niczym nie ustępujący lirycznej poezji, czy dramatycznej prozie. Porozumienie między odrębnymi sposobami wyrażania znaczących sygnałów może nastąpić dzięki „Translacjaom” (1974), poprzez przekładanie odbieranych sygnałów na inny język, energia głosu zależy wów-

Text Performed by Means of the Movement of the Door” (1974); to perfectly composed sonnets in a electronic-digital language, transcribed into the Latin alphabet, delivered in a mechanical voice of the computer, but also interpreted by prominent actors, such as Tibor Kristóf or Leon Niemczyk. Bruszewski approached all external stimuli affecting the human senses in the same way; he demonstrated that each of them can be a source of resounding signals, and their content, although it may be extremely important, are of secondary importance. Both the visual record and the sound can fulfill the same role, but the phenomena of perception are revealed only after the arranged communication exceeds the existing ways of the natural existence of images and sounds. Disturbances in the logical course of interdependence induce altered states of awareness and they were of the most interest to Bruszewski. One could say that “Television Music” (1979), “Sternmusic” (1979), “The Music of Behavior” (1982) were just as important to the artist as the subsequent interpretations of Chopin’s works (1994), although, probably due to the prevailing conventions of thinking, only the latter ones were received as particularly exceptional (a prize at the 1st Open Chopin Competition, Kraków 1999).

By opposing the stereotypes of reception and the resulting opinions of critics, Bruszewski’s art proved in a very simple way that there is no such thing as an empty sound, word or a picture devoid of content, it all depends on an artist’s plan, which, paradoxically, is all the more readable, the more detached it is from a scheme and exceeds the conventions in force. Nature does not create letters nor words, it speaks to us in a language of images and sounds, but their simple, undisturbed structure allows to discover the rules of use of each of them and to arrange them in the a message nothing short of lyrical poetry, dramatic prose. The agreement between the distinct ways of expressing meaningful signals may be due to “Translations” (1974) by translating

czas od aktywności mówiącego, energię wizualną, z natury swej zewnętrzna, stanowi światło. Jeśli siłę dźwięku wyraża potęga światła, można uzyskać niezwykle formy obrazowania. Odtworzenie wizualnej „Partytury utworu do wykonania solo lub w zespole (3'12'')” (1975), jest również możliwe poprzez wzmocnienie siły wyrazu i zmianę systemu transmisji – użycie głosu. Właśnie ten problem penetruje sztuka Bruszewskiego, szeroko otwierając się na wszelkie formy odbić i powtórzeń. To już nie tylko odzwierciedlenie rzeczywistości, lecz inny język, który przeobraża istniejące realia, tworzy nowy sposób przekazu.

Spośród prac współczesnych artystów europejskich cenił, wykorzystujące lustrzane odbicie, fotografie Johna Hilliarda; odwołujące się do realiów widzenia, słuchu i dotyku performance Valie Export; materie i struktury Petera Weibla; a z klasyków przytaczał zwierciadlaną książkę Lewisa Carrolla; pomysły „Toma Harrisa” na „zrobienie lustra, które nie odwracałoby obrazu z lewa w prawo”, zawarte w dziełach Stefana Themersona; a także sposoby postrzegania świata przez René Magritte’a, zawarte przykładowo w jego „La reproduction interdite” (1937). Właśnie w nawiązaniu do ich twórczości opracował w „Instalacji dla Galerii Labirynt” (1976) lustro, które nie odwraca stron. Tworzenie zwierciadlanych odbić, przekształcanie obrazu rzeczywistości, nie służyło tylko obrazowej zabawie, było zmysłowym doświadczaniem procesu, pogłębianiem przekazu, aby „dowiedzieć się czegoś więcej o rzeczywistości” lub też ujawnić manipulacje, dokonywane dla celów reklamowych, propagandowych, czy politycznych. Jako przykład paradoksu zachodzącego pomiędzy warstwą wizualną a dźwiękową rozpatrywał budowę filmu Ladislava Galety „Backwards – Forwards: The Piano” (1977), składającego się z kilku sekwencji powtarzających to samo wykonanie utworu Chopina. Reżyser odtwarzał przemienne dźwięk i obraz w sposób naturalny i od końca do

the received signals into another language, in which case the energy of the voice depends on the activity of the speaker; the visual energy, by its very nature external, is light. If the power of sound is expressed by the power of light, unusual forms of imaging can be thus achieved. The rendition of the visual “The Score To Be Performed Solo Or Ensemble (3'12'')” (1975) it is also possible by strengthening the power of expression and changing the transmission system – the use of voice. It is this problem which Bruszewski's art is penetrating, opening itself wide to all forms of reflection and repetition. It is not only the reflection of reality, but another language entirely, one which transforms the existing realities and creates a new way of communication.

Among the works by contemporary European artists, Bruszewski valued photographs by John Hillard, who employed the mirror imaging; performances by Valie Export, referring to the realities of vision, hearing and touch; materials and structures by Peter Weibel; as regards the classics, he quoted the mirror book by Lewis Carroll; the ideas of Stefan Themerson's character Tom Harris to “make a mirror which would not invert the image from left to right”; as well as René Magritte's way of perceiving the world, presented, for example, in his “La reproduction interdite” (1937). It was in relation to their work that in the “Installation for the Labyrinth Gallery” (1976) he developed a mirror which did not have inverting properties. Creating a mirror reflection and transforming the image of reality served not only as a game of images, it was a sensual experience of the process, deepening the message to “learn more about the reality” or disclose the manipulations made for the purposes of advertising, propaganda, or politics. Bruszewski demonstrated the paradox occurring between the visual and audio aspect based on the example of the construction of Ladislav Galeta's film “Backwards – Forwards: The Piano” (1977), consisting of several sequences repeating the same performance of a piece by Chopin.

początku. Deformacja dźwięku nie wpłynęła na zniekształcenie warstwy wizualnej filmu, przedstawiającej grającego pianistę, jej przekaz nie budził u widza żadnych zastrzeżeń. Manipulacja obrazem nie zakwestionowała realiów zapisu przy ogromnej różnicy w odbiorze dźwięku.

Tworzenie nowych języków, jakimi może posługiwać się sztuka umocniło artystę w przekonaniu, że może wyrażać swoje myśli w równym stopniu za pomocą obiektywu aparatu, kamery, co i innych urządzeń technicznych. Początkowo nie zdawał sobie sprawy z tego jak bardzo ingeruje w tradycyjne kategorie przestrzeni, operując jednocześnie przekształcaniem obrazu, dźwięku i czasu. Kiedy już w sposób świadomy rozpoczął badania nad możliwościami medialnych połączeń, poprzedzić je musiała pełna integracja dokonywanych doświadczeń z naturą własnej umysłowości. Dotychczasowa sztuka stała się dla niego czymś nie do końca spełnionym, w sensie dosłownym i przenośnym. Czymś, co nie wykorzystuje wszystkich możliwości jakie otwiera współczesna nauka i technika. Chciał przekazać inność wymiarów odkrywanej zmysłowo przestrzeni. Przywoływane przez niego struktury oddalały się od obrazu rzeczywistości, będąc jednocześnie determinowane obrazem fotograficznym czy filmowym. Wybrał taką formę działania, która pozwoliła mu tworzyć dzieła realne, a zarazem abstrakcyjne.

Według Bruszewskiego zadaniem artysty nie powinno być epatowanie widzów cudami wirtualnej magii, bogatym zasobem estetycznych materii. Zadaniem jest stworzenie kontekstu dla rozmaitych rodzajów doznań, zwiększenie do maksimum procesu percepcji. Szczególne znaczenie przypisywał technologii z udziałem komputerów, ciągle jeszcze w sposób właściwy niewykorzystywanych. Zmieniające się aparaty i programy podporządkowywał prowadzonym przez siebie badaniom nad wyjaśnianiem odmienności

Director alternately played audio and video in a natural order as well as backwards. Deformation of the sound did not affect the distortion of the visual aspect of the film depicting the pianist, and its message did not provoke any objections from the audience. Image manipulation did not question the reality of record with a significant difference in perception of the sound.

Creating new languages for artistic expression reinforced the artist's belief that he could communicate his thoughts through the camera lens or a video camera as well as other technical devices. Initially, he did not realize how much he interfered with the traditional categories of space, employing the transformation of the image, sound and time simultaneously. Once he deliberately began to study the possibilities of combining the media, it had to be preceded by fully integrating the experiments with the nature of his own mind. The art produced thus far became to him something not entirely fulfilled, both in the literal and figurative sense; something which failed to use all the possibilities opened by modern science and technology. He wanted to convey the distinctiveness of the dimensions of space discovered through senses. The structures he invoked moved away from the image of reality, while being determined by a photographic or video image. He chose such a form of action which enabled him to create works that, while abstract, were also real.

According to Bruszewski, an artist's task should be limited to impressing spectators with wonders of virtual magic, a rich resource of aesthetic matter. The task is to create a context for different types of experiences, to maximize the process of perception. He ascribed a particular importance to computer technology, still not used properly. He used the changing equipment and programs in his research of explaining the

procesu widzenia i słyszenia mechanizmów skonstruowanych przez człowieka, poprzez analizę sposobów w jaki przekazują realia rzeczywistości. Wychwytywał podobieństwa i różnice, zbliżenia czy oddalenia od przyjętego wzorca ludzkich sposobów odbioru. W wyniku potwierdzonej doświadczeniami „rozprawy teorio-praktycznej” o sposobie widzenia aparatu fotograficznego „Horyzont” (1979), powstała instalacja badająca jego „hipotetyczną świadomość”. Jak udowadniał Bruszewski w referacie „Horyzont albo historia o białych myszkach”, aparat posługuje się odmiennym systemem zapisu „dla człowieka nie do przyjęcia”, choć „może generować filozofię, z którą nie sposób dyskutować”.

Wykorzystywanie systemów komputerowych, zdolnych do podejmowania decyzji związanych zwykle z umysłem człowieka, stało się zasadą artystycznego działania. Konstruowanie mechanizmów obdarzonych zdolnością widzenia, słyszenia, pisania (ale czy myślenia?), pogłębiło nowy kierunek badawczy jego sztuki, potwierdziło trafność dotychczasowych eksperymentów. Opowiadał się za szeroko rozbudowaną maszyną cywilizacji technicznej, aby sprostać nowym twórczym wyzwaniom. Mimo, że komputer pozornie pozbawiony jest niemożliwych do cyfrowego sformułowania cech ludzkiego umysłu, dających szanse rozwiązywania artystycznych problemów, nie ustawał w badaniu celowości podejmowanych przez niego decyzji. Podstawowa różnica dotyczyła człowieczej intuicji, nie ma wystarczających podstaw do stwierdzenia, że myślące maszyny mogą mieć tego typu predyspozycje, ale jeśli kiedyś będą ją miały jak ocenią nasze naiwne, ludzkie zachowania? Zbudowanie myślącej maszyny pozostaje dalej czystą iluzją. Bruszewski starał się rozpoznać w jaki sposób bada rzeczywistość mechaniczne oko czy ucho, z jakim mozołem komputer komponuje kolejne sonety, mając nadzieję, że może w przyszłości będzie je pisać we wszystkich możliwych językach świata, a nie tylko w tym, który wymyślił wspólnie z artystą.

differences in vision and hearing of mechanisms designed by humans, by analyzing the ways in which they transmit the reality. He captured similarities and differences, approaching or departing from the established model – the human way of reception. As a result of the “theoretical-practical dissertation” validated by experimentation and discussing the vision of the “Horizon” camera (1979), an installation was created, investigating the camera’s “hypothetical awareness”. As Bruszewski demonstrated in his paper “The Horizon, Or The Story Of White Mice”, a camera uses a different system of record “unacceptable for a man”, although “it can generate a philosophy with which it is impossible to argue.”

The use of computer systems capable of decision-making usually linked with human mind became a principle of his artistic activity. Constructing mechanisms endowed with the ability of vision, hearing and writing (would that include thinking?) deepened a new research direction of his art, confirmed the accuracy of the previous experiments. Bruszewski advocated extensive machinery of technical civilization in order to meet new creative challenges. Although it would seem that a computer lacks the characteristics of a human mind, impossible to convey in a digital form and enabling one to solve artistic problems, Bruszewski persistently studied the purposefulness of the decisions taken by it. The main difference consisted in human intuition, there were no reasonable basis to conclude that thinking machines may have such predispositions; but if one day they do, how are they going to evaluate our naive human behavior? Construction of a thinking machine remains a pure illusion. Bruszewski tried to identify how a mechanical eye or ear examines the reality, how laboriously a computer composes subsequent sonnets, hoping that maybe in the future they will be written in all languages of the world, not just the one invented with the artist.

Doświadczenie obrazu rzeczywistości

„Ludzki świat jest nie tylko światem rzeczy; jest on i światem symboli, gdzie rozróżnienie między rzeczywistością a pozorem jest samo w sobie nierealne”.

Ernst H. Gombrich

Praca artystyczna Bruszewskiego najczęściej bywa rozpatrywana jako nieodłączna część działalności Warsztatu Formy Filmowej i w tym kontekście analizowana. Z kolei Warsztat zazwyczaj jest traktowany jako formacja o jednorodnym programie, bez specjalnych rozróżnień co do specyfiki działań poszczególnych osobowości. Manifest Warsztatu, napisany i opublikowany w 1975 roku („Warsztat Formy Filmowej 7”, Łódź 1975), był opracowany przez Bruszewskiego i może dlatego jest doskonałą wykładnią założeń konsekwentnie realizowanych w jego filmach: „Usiłujemy ustalić: co da się skonstruować dzięki takiemu fenomenowi, jakim jest technika filmowa; jaki jest obszar i jego granice, wykraczający poza możliwości ujęć werbalnych. Chcemy dać jeszcze jedną szansę subiektywnemu w grze z obiektywnym”. Poglądy te pokrywały się z zapatrywaniem większości członków Warsztatu, zwłaszcza wówczas, gdy rozpatrywane były główne cechy ich filmów, obserwacja i interpretacja obrazu rzeczywistości, przekazywanej poprzez wybrane sygnały oraz relacje zachodzące między konkretnymi znakami a sposobem ich wykorzystania – podjęcie badań nad językiem. Twórczość filmowa Bruszewskiego doskonale wpisywała się w ten system rozumowania, tyle że stanowi jedynie cząstkę jego przyszłych działań

Experience of the image of reality

“The human world is not only the world of things; it is also the world of symbols, where the distinction between reality and pretense is unrealistic in itself.”

Ernst H. Gombrich

Bruszewski's artistic output is usually viewed as an integral part of the Film Form Workshop; it is also examined in this context. The Workshop, in turn, is usually treated as a formation with a homogeneous program, with no special distinction as to the specifics of actions of an individual personality. The Workshop manifesto, written and published in 1975 (“Film Form Workshop 7”, Łódź 1975), was developed by Bruszewski and may therefore be an excellent interpretation of the premise he consistently realized in his films: “We are trying to establish: what can be constructed with such a phenomenon as film technique; what is the area and its boundaries, extending beyond the possibility of verbal takes. We want to give the subjective one more chance in the game with the objective.” These views coincide with opinions voiced by most of the Workshop members, especially while discussing such issues as the main characteristics of their films, observation and interpretation of reality conveyed by selected signals as well as relations between specific signs and their use – the study of language. Bruszewski's film works fitted such a system of reasoning perfectly, although they were but a part of his

artystycznych. Ostateczne rozstanie się z Warsztatem nastąpiło już na początku roku 1977, co nie wykluczało prezentacji jego wczesnych filmów w zbiorowych projekcjach i wystąpieniach.

W pracach każdego z członków ugrupowania, a przede wszystkim w realizacjach Bruszewskiego, Kwieka, Robakowskiego i Waśki został wykreowany indywidualny język obrazowy. Autorzy wybierali odmienne sposoby perswazji wizualnej. Robakowski preferował zespołowe poszukiwania, działania zbiorowe, w wyniku których powstał „Rynek” (1970), przygotowany wspólnie z Tadeuszem Junakiem i Ryszardem Meissnerem; z kolei „22 x” (1971) było dziełem 22 studentów PWSFTviT, wydrapanym na taśmie filmowej a „Zapis” (1972), tworzył z Antonim Mikołajczykiem i Andrzejem Jaworskim. Podobnie postępował Kwiek, umożliwiając wykonanie jednodominutowych filmów wykonywanych według pomysłów poszczególnych autorów, łącząc indywidualne realizacje w zapis zbiorowej świadomości uczestników zdarzeń: w czasie V Biennale Form Przestrzennych „Kino Laboratorium” w Elblągu (1973); w PGR Niechcice (1973); a następnie na XII Międzynarodowym Spotkaniu Artystów, Naukowców i Teoretyków Sztuki w Osiekach (1974). Prace Waśki „Kłódka” (1972), „Rejestracja” (1972), „Ściana” (1972) cechował od początku rys indywidualny, poprzez uwypuklenie konstrukcji, odwoływanie się do fotografii i montaż. Bruszewski swoimi pierwszymi filmami „Inwentaryzacja” (1970), „Kłaskacz” (1971) i „Bezdech” (1972), poprzez wszechstronną pracę badawczą wykazał swoją odrębność, określił własny sposób „konstruowania innego obrazu rzeczywistości” i „analizy środków kontaktowania się z nią”. Dokonał tego poprzez ingerencję w strukturę odcinków czasu, doświadczenia z powtarzaniem, a następnie zestawianiem poszczególnych ujęć, łączenie krzyżowe planów i kontrplanów. W procesie produkcji nastąpiła całkowita zgodność ukończonych realizacji

future artistic endeavors. Bruszewski's final parting with the Workshop took place in early 1977, which did not exclude his early films from mass screenings and performances.

In the works of each of the group's members, especially in the realizations by Bruszewski, Kwiek Robakowski and Waśko, an individual image language was created. The authors chose different ways of visual persuasion. Robakowski preferred collaborative exploration, collective action, which yielded the "Marketplace" (1970), made jointly with Tadeusz Junak and Ryszard Meissner; in turn, "22 x" (1971), was the work of 22 students of the Łódź Film School, scratched onto film stock; "Recording" (1972), created with Antoni Mikołajczyk and Andrzej Jaworski. Kwiek followed a similar pattern, allowing one-minute films made according to the ideas of the individual authors, combining individual projects into a recording of the collective consciousness of the participants of events: during the V Biennial of Spatial Forms "Cinema Laboratory" in Elbląg (1973); the Niechcice State Farm (1973); and then at the XII International Meeting of Artists, Scientists and Theorists of Art in Osieki (1974). Waśko's works "Padlock" (1972), "Recording" (1972), "The Wall" (1972), from the very beginning had a characteristic individual trait, manifested by emphasizing design, referring to photographs and editing. In his first film projects, "Inventory" (1970), "Clapper" (1971) and "Apnea" (1972), through comprehensive research work, Bruszewski demonstrated his own separateness, defined his own way of "constructing a different picture of reality" and "analyzing the means of contacting it". He did so by interfering with the structure of the time intervals, experimenting with repetition, and then arranging various takes and cross-linking of shots and reverse-angle shots. In the production process, completed projects were entirely

z założeniami sformułowanymi w pierwszym pomysle. Odkrywczość wprowadzonego wówczas sposobu narracji potwierdził opublikowany w kilka lat później tekst Petera Gidala („Theory and Definition of Structural / Materialist Film”, „Studio International”, nov.- dec. 1975), który definiował film awangardowy jako materię „ukazującą pewne relacje między segmentami, między tym na co jest wymierzona kamera i sposobem w jaki »obraz« jest przedstawiany”. Zawarte w artykule teoretyczne rozważania nad strukturą filmu, można traktować jak lapidarny opis filmu „Bezdech” (1972).

W kolejnych pracach filmowych Bruszewskiego, a następnie video, konstrukcja została uproszczona do maksimum, ograniczona do czystych ujęć – znaków, dobranych według indywidualnych decyzji, często bez wizualnych związków z kodowanym przekazem. Zapis przybierał często formę zabawy z odbiorcą, a przedstawione wizualnie słowa i zdania nie wyrażały żadnych ważnych tez programowych, przekazując ironiczny tekst, dezawuuujący wysiłki interpretatorów dążących do odczytania ukrytych w obrazie treści. Trwający w czasie ruchomy znak, naturalny obiekt stanowiący odpowiednik litery (przykładowo drzwi i dźwięk ich zatraskiwania), został wyjęty z realnego kontekstu, aby spełnić warunki istnienia języka, przesadnie podkreślającego abstrakcyjną formę ironicznego obrazu-tekstu. „Doświadczenia audiowizualne” (1975–1976) ujawniają, przekazaną poprzez zapis wizualny i dźwiękowy, asymetrię czasu, ingerując w jego materię. Subiektywnie dokonywane przekształcenia doprowadzają do rozszczepienia równowagi sygnałów odbieranych wzrokiem i słuchem, czasu obrazowego i czasu akustycznego. Tak pojęta asymetria czasu stała się wyróżnikiem dzieł Bruszewskiego, w których ślady teraźniejszości, przeszłości i przyszłości wzajemnie się przenikały. Czas filmowy, całkowicie został podporządkowany widzeniu artysty, stanowił zestaw wybranych momentów abstrakcyjnych. Przyjmowanie

compliant with the assumptions formulated in the first draft. The novelty the narration method introduced at that time was confirmed by the text by Peter Gidal, published in a few years later (“Theory and Definition of Structural / Materialist Film”, “Studio International”, Nov/Dec 1975), which defined the avant-garde film as a matter “showing some relationships between segments, between where the camera is pointed and the way the ‘image’ is presented.” Theoretical reflections on the structure of the film included in the article can be regarded as a concise description of the film “Apnea” (1972).

In Bruszewski's subsequent film and video projects, the design has been simplified to the maximum, limited to clean shots – signs, chosen according to individual decisions, often without any visual relationships with the coded message. The recording often assumed the form of a game with the recipient, and the visually presented words and sentences did not express any major program theses, providing an ironic text disavowing efforts of interpreters striving to decipher the content hidden in the image. A moving sign set in time, a natural object being the equivalent of a letter (for example, a door and the sound of shutting it) was removed from the real context in order to meet the conditions for the existence of language, over-emphasizing the abstract form of an ironic image-text. “Audio-Visual Research” (1975–1976) reveal the asymmetry of time conveyed through visual and audio record, interfering with its matter. Subjective transformations lead to the splitting of the balance of signals received by sight and hearing, the acoustic time and the visual time. Thusly viewed asymmetry of time has become the hallmark of Bruszewski works, in which traces the present, past and future are mutually permeating one another. Film time was completely subjected to the vision of the artist, it was a set of selected abstract mo-

ułożonych kolejno ujęć i następujących po sobie sekwencji oraz towarzyszącego im dźwięku, następowało automatycznie. Nie pokrywało się z utrwalonym w pamięci innym przebiegiem zdarzeń, popadało w konflikt z przyrodzoną zdolnością naszego umysłu do gromadzenia śladów, umożliwiających inny, równie przekonujący, sposób ich ułożenia. Przeszłość, teraźniejszość, a także przyszłość widzenia, koegzystują w strukturze dzieła. Czas zdarzeń może być mierzony naturalnie, istnieje jednak czas subiektywny, wyznaczany poprzez konstruowanie obrazu i dźwięku, którego właściwości podlegają ciągłym zmianom, tak pojęty czas jest podstawą naszego świadomego i nieświadomego odczuwania. Sztukę Bruszewskiego można postrzegać jako sprzężoną we wszystkich kierunkach, dynamiczną, nierozdzieloną całość, która zawsze w istotny sposób odwołuje się do percepcji wizualnej odbiorców, pozostawiając przestrzeń dla indywidualnej interpretacji. Poprzez obserwację i ciąg nieustających doświadczeń, artysta dochodził do nowego pojmowania obrazu naturalnych zjawisk, zwłaszcza wówczas, gdy analizowany problem stanowił swobodny układ przenikających się elementów, niemożliwych do rozdzielenia. A tam, gdzie wszystkie nawet najdrobniejsze części są od siebie zależne, a ich ułamki stają się płynne i zmienne, nic nie jest ostateczne.

W opracowaniach sztuki polskiej lat 70. Bruszewski wyróżniany jest przede wszystkim jako twórca filmu „YYAA” (1973), w którym niektórzy badacze dostrzegają tylko „jeden niemożliwie długi i niemożliwy w rzeczywistości krzyk”, autorzy przytaczają również wybrane urywki jego wypowiedzi i niektóre z filmów, istniejących również jako zapis na DVD. Na wystawach pojawiają się fragmenty taśm, najczęściej „10 prac” (1973–1977). Wiedza o sztuce Bruszewskiego mimo wielu możliwości kontaktu z artystą i wykorzystania jego mało znanych dzieł, zatrzymała się w miejscu. Nie widziano

ments. Taking shots arranged consecutively and successive sequences as well as the accompanying sound followed automatically. It did not correspond with another course of events set in memory, it was in conflict with the inherent ability of our mind to collect traces, allowing another, equally convincing way of their arrangement. Past, present, and future vision co-exist in the structure of the work. The time of events can be measured naturally, there is, however, a subjective time, determined by the construction of image and sound, whose properties are subject to constant change; thusly conceived time is the foundation of our conscious and unconscious feelings. Bruszewski's art can be seen as linked in all directions, a dynamic, indivisible whole, which always refers to the visual perception of the public, leaving room for individual interpretation. Through observation and an endless string of experiences, the artist came to a new understanding of images of natural phenomena, especially when the examined problem was a free system of interpenetrating parts, impossible to separate. And where all, even the smallest parts are interdependent and their fractions are fluid and changing, nothing is final.

In texts discussing Polish art of the 1970s, Bruszewski is distinguished primarily as the creator of the film “YYAA” (1973), which some researchers see only as “one unbelievably long scream, impossible in reality”; authors also cite some excerpts of his speeches and some of the films which exist also on DVD. At exhibitions, fragments of tapes are featured, mostly “10 Works” (1973–1977). The familiarity with Bruszewski's art, in spite of numerous opportunities for contacting the artist and the accessing his less-known works, has been stuck in one place. Nobody has seen any need to indicate the importance of his ideas, both for the art of the 70s and the subsequent decades; there has been a further decline in the knowledge of the artist's creative activity.

potrzeby wskazania znaczenia jego idei, zarówno dla sztuki lat 70. jak i następnych dekad, nastąpił dalszy regres w poznaniu działalności twórczej artysty. Jako przykład może posłużyć publikacja Łukasza Rondudy „Sztuka polska lat 70. Awangarda” (CSW, Warszawa 2009). Półtorastronicowa wypowiedź o Bruszewskim, składająca się ze schematycznego opisu prac i nie zawsze przekonująco dobranych cytatów, nie została opatrzona żadną ilustracją. Niemal każde zdanie autor rozpoczyna od słów „podobnie jak...” lub „należał obok...”, a jego realizacje „przypominają projekty...” – ten sposób pisania nosi charakter „manipulacji rzeczywistością”, którą krytyk przypisuje Bruszewskiemu (artysta ostro zareagował na pokazanie fragmentów jego prac, na projekcjach polskiej awangardy, bez wcześniejszego uzgodnienia). Również przytoczone przez autora publikacji zdarzenia z udziałem artysty, m.in. na V Przeglądzie Filmów o Sztuce w Zakopanem (1971), wyglądały w rzeczywistości zupełnie inaczej. Bruszewski, w opozycji do decyzji jury, wręczył jednemu z organizatorów a zarazem uczestników konkursu, nagrodę Warsztatu Formy Filmowej za najgorszy film spośród prezentowanych – pistolet (korkowiec), aby się zastrzelił. Zasugerowany tym faktem reżyser automatycznie podniósł go do głowy i nacisnął spust, niestety korkowiec był nabit.

This is evident, for example, in the publication by Łukasz Ronduda, “Polish Art of the 1970s. The Avant-Garde” (CSW, Warsaw 2009) – one and a half page text about Bruszewski consisting of a schematic description of the work and not always convincingly selected quotations, with no illustrations. The author begins nearly every sentence with the words “similarly to ...” or “among [others], belonged to...” and his realizations “are reminiscent of the projects by ...” Such a manner of writing bears the traits of the “manipulation of reality” which the critic attributes to Bruszewski (the artist reacted sharply when excerpts of his work were shown at the Polish avant-garde screenings without his prior consent). Moreover, the author cites events in which the artist participated, such as at the 5th Review of Films on Art in Zakopane (1971), which in fact looked quite different. There was no pointless cork guns shooting and the “symbolic execution” was actually a symbolic suicide. Bruszewski, in opposition to the decision of the jury, handed one of the organizers who was also a contestant, the Film Form Workshop Award for worst featured film – a cork gun with which to shot himself. This prompted the director to automatically put it to his head and pull the trigger; unfortunately, the cork gun was loaded.

„Kondycja ludzka” Magritte’a i Bruszewskiego

„Przyjmijmy to, co przyjmują wszyscy idealisci: halucynacyjny charakter świata. Zróbmy to, czego nie zrobił żaden idealista: poszukajmy nierealności, które potwierdzają ten charakter”.

Jorge Luis Borges

Sztuka Wojciecha Bruszewskiego operuje najprostszą formą, podkreślając strukturę, akcentując konstrukcję, naturalną metodę konfrontowania elementarnych części, składających się na lapidarny, a zarazem wyrafinowany język przekazu. Jego postawę można przybliżyć do stanowisk typowych dla artystów, wywodzących się z ruchu minimal art. Operując narzędziami technologii najnowszej generacji, uważał, iż sztuka wyciągając wnioski z dotychczasowych doświadczeń awangardy, na równi z nauką powinna wykorzystywać wszystkie możliwe sposoby poznawania rzeczywistości. Cechą jego dzieł była głęboka świadomość wykorzystywania konkretnych środków wyrazu, poprzez wybór techniki i tworzywa, losowy charakter zestawień, wiążąca się również z przesłaniem ideowym – „halucynacyjnym charakterem świata”. Właśnie w celowości działań widział powstawanie wartości, mających szczególne znaczenie, wysuwających się ponad walor estetyczny. Na kształtowanie się jego poglądów wpływały wszystkie ważne wydarzenia, zarówno polityczne i techniczne, jak i artystyczne w całej rozciągłości, nie wyłączając rozważań filozoficznych i oczywiście nieograniczonej przestrzeni audytywnej. Inną ważną cechą

“Human Condition” by Magritte and Bruszewski

“Let us admit what all idealists admit: the hallucinatory nature of the world. Let us do what no idealist has done: seek unrealities which confirm that nature.”

Jorge Luis Borges

The art of Wojciech Bruszewski operates on the simplest form, emphasizing structure, accentuating organization and the natural method of confronting elementary particles making up the concise, yet sophisticated language of communication. His approach is reminiscent of attitudes typical of artists from the minimal art movement. Employing the latest generation technology instruments, he believed that the art, drawing conclusions from the experience of the avant-garde, should be on a par with science in using all possible means to explore reality. His works were characterized by a profound understanding of the use of specific means of expression, through the choice of techniques and materials and random nature of arrangements also related to the ideological message – “hallucinatory nature of the world”. It was the purposefulness of action that he considered the formation of values of particular relevance, extending beyond the aesthetic quality. The evolution of his views was influenced by all important events, both political or technical, as well as artistic in their entirety, including the philosophical reflections and, obviously, unlimited auditory space. Another important feature of Bruszewski's work was its technological versatility. Texts delivered by a computer, sounds transmitted by sensitive elec-

pracy Bruszewskiego była technologiczna wszechstronność. Teksty wygłaszane przez komputer, dźwięki, przekazywane przez czułe przyrządy elektroniczne, reagujące na każdy ruch, wynikały z nieszablonowego wykorzystania urządzeń modulujących pracę generatora akustycznego i modyfikowanych kamer. Poruszając się wśród jego dzieł nie można jednoznacznie określić dziedziny sztuki z jaką mamy do czynienia. Jednoczesne użycie sfer słowa, obrazu i dźwięku zmusza odbiorców do uświadomienia sobie współzależności wszystkich języków, jakimi przemawia sztuka, a zarazem możliwości nawiązania wielostopniowego, zmysłowego kontaktu, jaki niesie jego twórczość.

Wątki składające się na treść powieści „Fotograf” nie dotyczą tylko problemów artystycznych. Książka stanowi logiczną, zwartą, przejrzystą całość – jest próbą oceny współczesności, zarówno w jej postaci „historycznej”, „humanistycznej”, jak i „technologicznej”. Twórca w literackiej formie zawarł intencje, które mogłyby odmienić codzienne życie (gdyby je potraktować poważnie), przeobrażając mocno nadwyreżoną strukturę absurdu „Kondycji ludzkiej”, na miarę obrazu Magritte’a. Miał nadzieję, że właśnie poprzez literaturę uzyska kontemplacyjne wzloty wyobraźni nieosiągalne w innych dziedzinach pracy artystycznej. Dzięki wiedzy technicznej obserwował krytycznie dokonania współczesnych, zdając sobie sprawę jak łatwo i skutecznie można sztuką manipulować. W ostatniej niewydanej jeszcze drukiem powieści, umieszczonej w internecie – „Big Dick”, ponownie stwierdzał, że współczesne „ja”, ów dumny twór cywilizacji, znalazło się w potrzasku. Ironia towarzyszyła niezwykle i przejmującym wnioskom na temat współczesnych dążeń, które można by nazwać stanem niemal psychopatycznej zdolności antycypowania. Krytycznemu komentarzowi do typowych dla cywilizacji XX i XXI wieku sposobów kulturalnego

tronic devices, responding to every movement, resulted from unconventional use of devices modulating the function of a sound generator and modified cameras. Considering his works, it is impossible to unambiguously identify the areas of art with which one is faced. The simultaneous use of the spheres of words, images and sounds compels the viewer to realize the interdependence of all languages in which art is communicating, and also the possibility of establishing a multi-stage, sensory contact which his work entails.

Plots which make up the contents of the novel "The Photographer" extend beyond artistic problems. The book is a logical, consistent, transparent whole – it is an attempt to assess the present, in its "historic", "humanist" and "technological" form. Bruszewski used the literary form to encapsulate intentions which could transform the daily life (had they been taken seriously), transforming the shaky structure of the absurd "Human condition", in a manner comparable to Magritte's work. He hoped that through literature he would be able to access contemplative highs of imagination, unreachable in other areas of artistic work. His technical expertise enabled him to critically observe the achievements of his contemporaries, realizing how easily and effectively art can be manipulated. In "Big Dick", his last story, posted online and thus far unpublished in print, he once more stated that the contemporary "I", this proud product of civilization, had become trapped. Irony accompanied the unusual and poignant conclusions about contemporary aspirations, which can be called a state of almost psychopathic ability to anticipate. The critical comments on the cultural ways of existence typical of the 20th and 21st century civilization were arranged in the structure of a media labyrinth. Bruszewski realized that the self-defined individuality is usually repressed, inhib-

istnienia, nadał konstrukcję medialnego labiryntu. Zdawał sobie sprawę, że samookreślająca się indywidualność jest zazwyczaj tłumiona, hamowana, zniekształcana i ograniczana, ale nigdy nie zwątpił w konieczność podążania własną drogą, miał pełną świadomość jej wartości. Choć, być może, uważał, że reprezentowany przez niego gatunek artysty jest w swoim bycie zagrożony, głęboko wierzył, że jakkolwiek uciążliwa i kłopotliwa może być obrona własnej postawy, należy ją za wszelką cenę kontynuować, bo tylko wówczas życie twórcze nabiera znaczenia, uzyskuje właściwy sens.

Badając wewnętrzną strukturę przekazu i wykorzystywane środki wyrazu, artysta ciągle dokonywał zaskakujących odkryć, wychwytywał różnicę zaistniałą między ideą a procesem stawania się. Uwypuklał problemy, jakich początkowo nie wziął pod uwagę, a które ostatecznie wpływały na całokształt realizacji. Bruszewski nieustannie studiował, analizował, próbował odczytać możliwości, jakie stwarzały towarzyszące mu w pracy urządzenia techniczne. Porównywał sposoby działania, mówił o odmiennym procesie percepcji. Starał się określić kryteria ich funkcjonowania, odnieść je do kategorii wyrażania. Podkreślał potrzebę stwarzania nowego wymiaru w innym obrazie rzeczywistości. Stopniowe współdziałanie, a nawet uleganie „predyspozycjom” urządzeń umożliwiających przekaz, stało się metodą działania, w której wiele się jeszcze mogło zdarzyć. Przebieg akcji był z grubsza ustalony, ale w szczegółach zależał od przypadku. Maszyny wspólnie z artystą tworzyły konstrukcje wizualne, słyszalne i mentalne. Bruszewski poświęcał wiele uwagi problemowi notacji partytur wyznaczających kierunek proponowanego zdarzenia. Ich adresatem są nie tylko widzowie, lecz również mechanizmy, które w sposób zgodny ze swoją „świadomością” prowadzą dialogi o nieskończoności.

ited, distorted and limited, but he never doubted the necessity to follow one's own path; he was fully aware of its value. While he may have thought that the being of the type of an artist which he himself represented was endangered, he firmly believed that, however cumbersome and taxing it is to defend one's own stance, it should be maintained at all costs, because only then does the creative life gain importance and proper meaning.

In examining the internal structure of the message as well as the means of expression that were used, the artist still made surprising discoveries, captured the differences between the idea which had emerged at the construction and the process of becoming. He highlighted problems which he had not initially taken into consideration, and which ultimately affected the overall realization. Bruszewski constantly studied, analyzed and attempted to read the opportunities created by the technical equipment accompanying him in his work. He compared the modes of operation and talked about a different perception process. He tried to define the criteria for their operation, apply them to the category of expression. He stressed the need for creating a new dimension in a different image of reality. The progressive cooperation or even succumbing to the “pre-dispositions” of devices enabling communication, became a method of operation which could allow many a thing to happen. The course of action was roughly determined but the details depended on coincidence. Machines worked together with the artist to create visual, audible and mental designs. Bruszewski devoted much attention to the problem of notation, scores designating the proposed direction of the event. They were addressed not only to the spectators but also to the mechanisms which, in a manner consistent with their “consciousness”,

Zaproponowane rozwiązania mogą zaskoczyć widza odmiennością prezentowanych przez nie sposobów widzenia i słyszenia. Niemal każde wystąpienie artysty niosło w sobie elementy teatru i muzyki, można powiedzieć, że na materię jego sztuki składał się całokształt możliwych do odbioru obrazów i dźwięków. Bruszewski kształtował przestrzeń wizualną i akustyczną, unaoczniał nieograniczone możliwości oddziaływania na zmysły, narzucał sytuację, w której wszystkie przekazy kumulowały się. Istniejące ograniczenia nie były już ograniczeniami możliwości wykonania, lecz ograniczeniami percepcji, w równym stopniu mózgu człowieka, jak i chwilowo jeszcze posłusznego mu komputera.

Wojciech Bruszewski należy do artystów z szczególną dociekliwością penetrujących fenomen przenoszenia sygnałów zaczerpniętych z rzeczywistości. Czynił to wykorzystując wszelkie możliwe środki artystycznego działania, nie odrzucając klasycznych sposobów zapisu z wykorzystaniem płótna, form przestrzennych, czy nawet, jak się ostatnio okazało, błyskotliwie prowadzonego pióra. W jednym ze swoich niepublikowanych tekstów pisanych na początku lat 80., przekazał metodę pracy stosowaną w ówczesnych zamierzeniach pisarskich: „Układanie słów w zdania, a zdań w sensowne bloki, jest dla mnie jedną z najmniej satysfakcjonujących aktywności, jakie usiłuję uprawiać. Dlatego w pracy tej stosuję technikę zbliżoną do reportażu filmowego. Montaż faktów, opisy z pamięci, zapożyczenia od innych autorów, w postaci obszernych cytatów, z którymi gotów jestem identyfikować się. Rola autora sprowadza się w tym wypadku do uporządkowania materiału wizualno słownego”. Bruszewski był w tym samym stopniu reżyserem co badaczem zdarzeń zachodzących po drugiej stronie lustra, a zarazem mistrzem wywoływania i wskazywania powstających tam paradoksów. Poznawanie natury zaobserwowanych ob-

conduct dialogues about the infinity. The proposed solutions may surprise the viewer with the diversity of ways of seeing and hearing which they present. Almost every performance of the artist included elements of theater and music, one could say that the matter of his art consisted of an entire set of accessible images and sounds. Bruszewski developed a visual and acoustic space, made evident the power and the unlimited possibilities of the impact on the senses, imposed a situation in which all the messages accumulated. The existing restrictions were no longer the limits of the feasibility of execution but the limits of perception, both of the human brain and the computer, for the time being still obedient to the man's orders.

Wojciech Bruszewski is one of those artists who – with extreme inquisitiveness – penetrate the phenomenon of the transmission of signals drawn from reality. He did so by using all possible means of artistic activity, including the traditional methods of record using a canvas, spatial forms, or even, as it has recently turned out, expertly handled pen. In one of his unpublished texts written in the early 80s, he described a method used in the writing attempts at the time: “To me, arranging words into sentences and sentences into meaningful blocks is one of the least satisfying activities that I am trying to exercise. Therefore, in this work I use a technique similar to that of a film journalism – editing facts, descriptions from memory and borrowings from other authors in the form of extensive quotations with which I can identify. The role of the author is reduced in this case to organizing the visual and verbal material.” Bruszewski was a director just as much as he was a researcher of events taking place on the other side of the mirror, while also being a master of evoking and identifying paradoxes emerging there. Exploring

razów, przedmiotów, czynności, połączyło jego pracę artystyczną z dociekaniem nauki. Wnikając w strukturę rzeczywistości, poruszał się wśród tych samych problemów co eksplorator zjawisk przyrodniczych, starając się przekazać swoje odkrycia w formie dostępnej dla odbiorcy. Tak więc sztukę Bruszewskiego może wyrazić model teoretyczny, w którym wiodącą rolę odgrywać będzie przekształcanie konwencjonalnych metod zapisu, ponowna nauka widzenia i słyszenia, paradoksy wizualne i akustyczne – fenomeny percepcji.

the nature of observed images, objects and activities linked his artistic work with scientific investigations. Penetrating the structure of reality, he moved among the same problems as an explorer of natural phenomena, trying to convey his findings in the form accessible to the recipient. Thus, Bruszewski's art can be expressed by a theoretical model, in which the main role will be played by transforming the conventional methods of recording, a new science of seeing and hearing, visual and acoustic paradoxes – phenomena of perception.



www.voytek.pl

Janusz Zagrodzki

Wojciech Bruszewski

(8 marca 1947 – 6 września 2009)

kalendarium działań artystycznych

Wojciech Bruszewski

(8 March 1947 – 6 September 2009)

artistic biography

Wojciech Bruszewski rozpoczął studia na Wydziale Operatorskim Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. Leona Schillera w Łodzi (1 października 1966). Wstąpił do grupy fotograficznej **Zero 61** (1967).



Wojciech Bruszewski na I roku PWSFTviT (1967)

Wojciech Bruszewski as a first-year student of the PWSFTviT (1967)



Członkowie grupy **Zero 61**: Wojciech Bruszewski, Andrzej Różycki, Antoni Mikołajczyk, Józef Robakowski, Czesław Kuchta, Jerzy Wardak, podczas wystawy **Fotografii Subiektywnej** w pawilonie wystawowym na Placu Szczepańskim w Krakowie (1968)

Members of the **Zero 61** group: Wojciech Bruszewski, Andrzej Różycki, Antoni Mikołajczyk, Józef Robakowski, Czesław Kuchta and Jerzy Wardak, at the **Subjective Photography** show in the exhibition pavilion at the Szczepański Square in Kraków (1968)

Wojciech Bruszewski began his studies at the Department of Cinematography at the Leon Schiller State Higher School of Film, Television and Theatre in Łódź (1 October 1966). He joined the photography group **Zero 61** (1967).

Fotografie Bruszewskiego, bez literackich tytułów, oznaczane przez niego **x x x** (1968), „demonstrowały rzeczywistość” jak pisała Urszula Czarторыńska („Fotografia” nr 6, 1971), „nie od strony jej ekspresji lirycznej, lecz jej najprostszej rzeczowej wegetacji i zmysłowej dotykalności”.



x x x (1968)

Bruszewski's photographs, without literary titles, marked by him with **x x x** (1968), "demonstrated the reality" as Urszula Czarторыńska put it („Fotografia”, Issue 6, 1971), "not from the viewpoint of its lyrical expression, but its simplest substantial vegetation and sensory tangibility".

Na wystawie grupy fotograficznej **Zero 61** w Studenckim Klubie „Od nowa”, Dwór Artusa, Toruń (2-13 marca 1968) Bruszewski pokazał 6 fotogramów strukturalnych. Ich swobodnie kształtowana materia wynikała z wielokrotnej ekspozycji, montażu i powiększeń fragmentów, połączonych z graficzną interwencją.

O wystawionych pracach Bruszewski pisał¹:

„Moje pierwsze »świadome« fotografie. Walczy w nich warstwa iluzji z warstwą materialną. Świadome, choć wtedy nie byłem świadom, że wkraczam na »strukturalny« teren w sztuce”.

¹ wypowiedzi Wojciecha Bruszewskiego przytoczone bez podania źródła pochodzą ze strony internetowej **www.voytek.pl** prowadzonej od 2003 roku. Wszystkie teksty zamieścił autor.



Zaproszenie na wystawę grupy **Zero 61** w Toruniu (marzec 1968)

[Invitation to the exhibition of the Zero 61 group in Toruń \(March 1968\)](#)



xxx (1968)
Kolekcja Dariusza Bieńkowskiego, Łódź

xxx (1968)
[The Dariusz Bieńkowski collection, Łódź](#)



xxx (1968)
Kolekcja Dariusza Bieńkowskiego, Łódź

xxx (1968)
[The Dariusz Bieńkowski collection, Łódź](#)

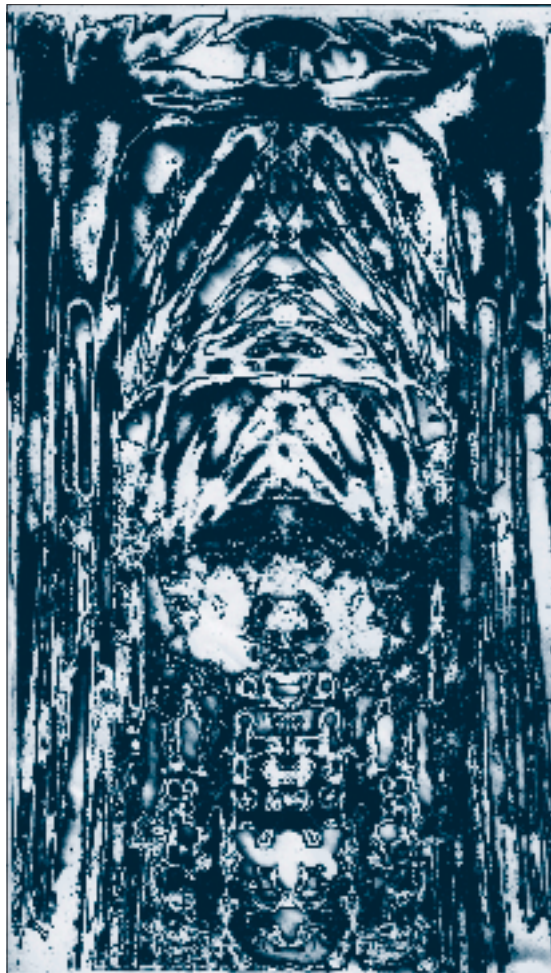
At the exhibition of the Zero 61 photography group at the Student Club “Od nowa”, Artus Court, Toruń (2-13 March 1968), Bruszewski showed six structural photograms. Their freely shaped matter derived from multiple exposures, editing and blown-up fragments, combined with graphic intervention.

Bruszewski wrote¹ about the exhibited works:

“My first ‘conscious’ photographs. The layer of illusion is competing against the material layer in them. Conscious, although I was not aware at the time that I was entering the ‘structural’ field of art”.

¹ Wojciech Bruszewski's quotes cited without indication as to their source have been taken from the website **www.voytek.pl**, run since 2003. All texts were posted by the author himself.

Wobec trudności w odbiorze wystawionych prac, a nawet pewnej nieporadności w interpretowaniu sposobów ich wykonania, Bruszewski we wstępie do katalogu wystawy **Zero 61** (maj 1969) zwrócił się bezpośrednio do krytyków piszących o fotografii: „Pragnąłbym, aby moje prace na tej wystawie były potraktowane jako rodzaj dyskusji; fotografię-przedmiot przeciwstawiam fotografii narracyjnej. Krytykom, którzy ewentualnie napiszą artykuł o tej wystawie donoszę, że fotogram stanowiący podstawowy element pracy nr 8 nie jest solaryzacją. Efekt ten został uzyskany za pomocą pędzla i tuszu czarnego. Piszę to w obawie, aby w prasie fachowej, wśród powodzi nazwisk różnych wielkich ludzi, cytatów, dat i ładnych zdań, czyli tego wszystkiego z czego przeciętny czytelnik buduje sobie postać krytyka z horyzontami, nie pojawiło się zdanie określające całą moją działalność – » ...robi solaryzacje«”.



xxx (1968)
Kolekcja Dariusza Bieńkowskiego, Łódź

xxx (1968)
The Dariusz Bieńkowski collection, Łódź

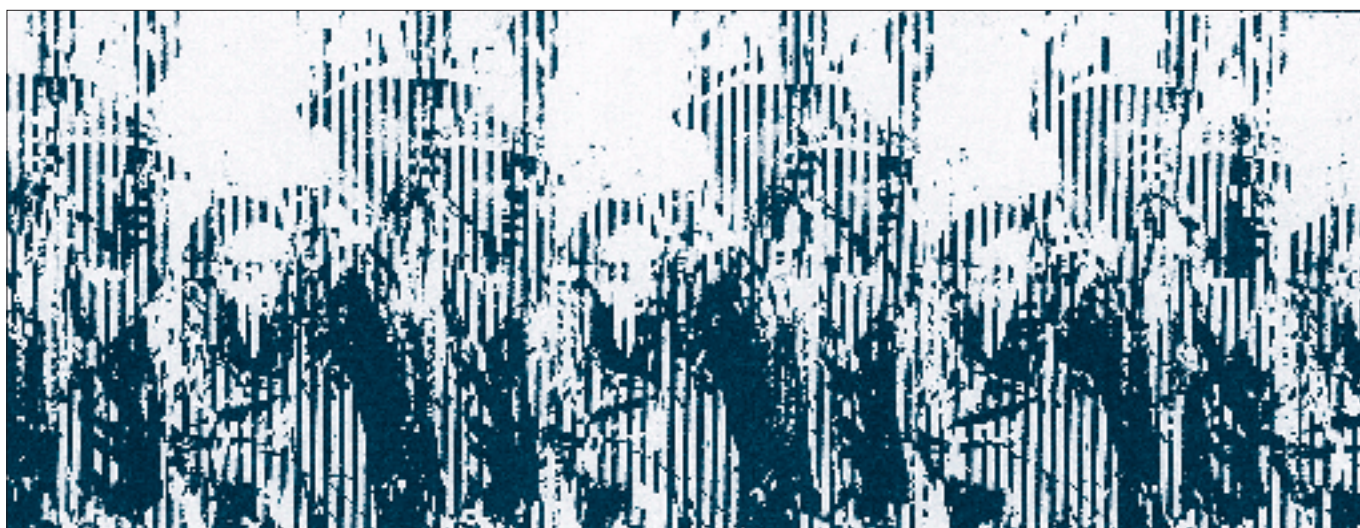
Given the difficulties in the reception of the work exhibited, and even a certain awkwardness in the interpretation of how they had been achieved, in the introduction to the **Zero 61** exhibition folder (May 1969), Bruszewski directly addressed critics writing about photography:

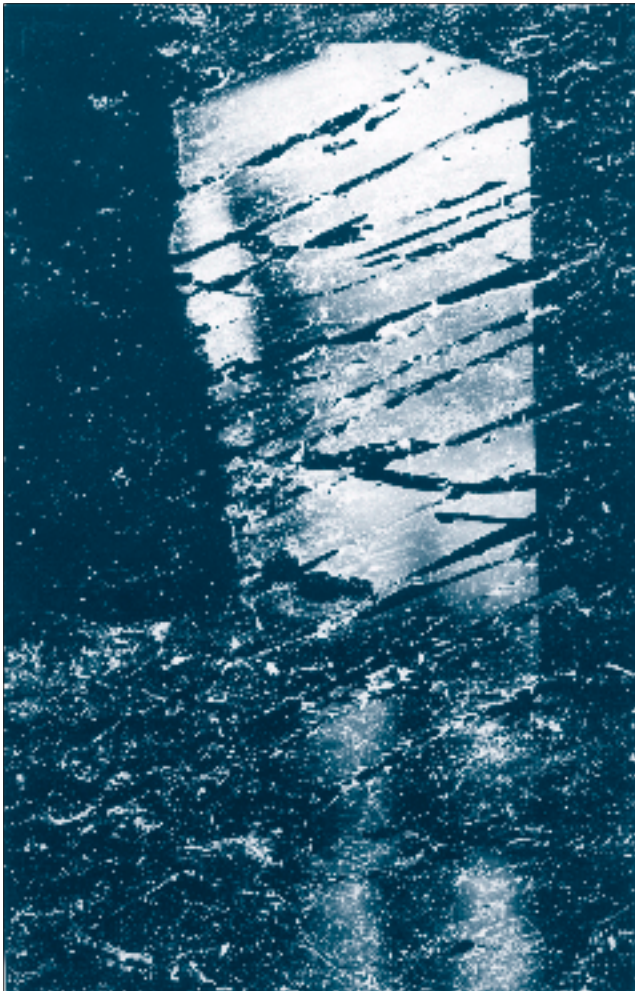
“I wish for my works at this exhibition to be treated as a discussion of sorts; I am contrasting a photograph as an object with narrative photography. I am hereby informing critics who might write an article about the show that the photogram which constitutes the essential element of work number 8 is not a solarization. This effect has been achieved with a brush and black ink. I am writing this lest the trade press, amidst a flood of names of various great people, quotations, dates, and nice phrases, namely all that a critic with broad horizons should be to an average reader, use a phrase summarizing my entire oeuvre – ‘... deals with solarizations.’”

xxx (1968)



xxx (1969)





xxx (1969)
Kolekcja Dariusza Bieńkowskiego, Łódź

xxx (1969)
The Dariusz Bieńkowski collection, Łódź



xxx (1969)
Kolekcja Dariusza Bieńkowskiego, Łódź

xxx (1969)
The Dariusz Bieńkowski collection, Łódź

Ostatnia wystawa fotografii i obiektów fotograficznych grupy **Zero 61** towarzysząca Ogólnopolskiemu Sympozjum Fotografików (maj 1969), odbyła się w ruinach starej **Kuźni** w Toruniu.

Podczas wystawy artyści zawiązali efemeryczną grupę **Zero 69**: Andrzej Różycki, Antoni Mikołajczyk, Józef Robakowski, Wojciech Bruszewski, Michał Kokot, z której później wyłonił się **Warsztat Formy Filmowej** (1970). Bruszewski przedstawił **Układy fotograficzne** (1969) i **Obiekty fotograficzne** (1969).



Wystawa grupy **Zero 61** w ruinach starej **Kuźni** w Toruniu (maj 1969)

The **Zero 61** Group exhibition in the ruins of the old **Forge** (May 1969)



Grupa **Zero 69**: Andrzej Różycki, Antoni Mikołajczyk, Józef Robakowski, Wojciech Bruszewski, Michał Kokot, wystawa grupy **Zero 61** w ruinach starej **Kuźni** w Toruniu (maj 1969)

The **Zero 69** Group: Andrzej Różycki, Antoni Mikołajczyk, Józef Robakowski, Wojciech Bruszewski, Michał Kokot, the **Zero 61** Group exhibition in the ruins of the old **Forge** (May 1969)

The last exhibition of photographs and photographic objects by the Zero 61 group accompanying the Polish Nationwide Photographers Symposium (May 1969), was held in the ruins of an old **Forge** in Toruń.

During the exhibition, the artists formed an ephemeral group **Zero 69**: Andrzej Różycki, Antoni Mikołajczyk, Józef Robakowski, Wojciech Bruszewski, Michał Kokot, out of which the **Film Form Workshop** was to emerge later (1970). Bruszewski presented **Photographic Arrangement** (1969) and **Photographic Objects** (1969).

W katalogu wystawy Bruszewski zamieścił wypowiedź o specyfice fotografii, podkreślał jej rolę jako narzędzia w rękach artysty:

„Nie chcę tu odnawiać starego sporu. Powiem więc krótko. Fotografia nie jest sztuką. Jest to po prostu wynalazek techniczny, który stwarza pewne możliwości dla plastyki. Zwolennicy fotografii-sztuki możliwości te nazywają specyfiką fotografii. Roboczo można przyjąć to określenie.

Nieporozumieniem natomiast wydaje się istnienie instytucji pt. artysta fotografik. Brzmi to trochę jak »rowerzysta« zamiast »użytkownik dróg publicznych«. Oczywiście rower to piękna rzecz i można nim zajeżdżać tam, gdzie inne pojazdy nie wjadą, ale pedałowac przez całe życie? Nudne. Mała szybkość.

Artysta plastyk ma możliwości nieograniczone. Jedną z nich jest fotografia. Stąd też przypuszczam, biorą się kompleksy fotografików...

Fotografii można wykonać metodą wiele tańszą. Po prostu pomalować ludzi białą farbą i odbić na czarnym papierze. Efekt w zasadzie byłby ten sam.

- Maski pośmiertne Chopina zostały wykonane na podobnej zasadzie. Z negatywu-formy można odlać ją w dowolnym materiale. Tak rozumiane elementy fotografii można odnaleźć we współczesnej rzeźbie, np. w ostatnich pracach Aliny Szapocznikow.
- Milicyjny odcisk palca działa również przez ontologiczną genezę modelu.
- W Hiroszimie podczas wybuchu bomby atomowej na murze został odbity ślad człowieka. Kontakt materii z materią.

Czy koniecznie jest nam potrzebny papier fotograficzny?"

Wypowiedź niemal w całości została przytoczona w miesięczniku „Fotografia” (nr 9, 1969).

In the exhibition folder, Bruszewski posted a statement concerning the specifics of photography, stressing its role as a tool in the hands of an artist:

"I do not want to rehash the old argument. So I will say it shortly. Photography is not art. It is just a technical invention which creates certain opportunities for visual arts. Supporters of photography-art call these opportunities the specific character of photography. We can tentatively accept this expression.

However, the fact that there is such an institution of an artist photographer seems a misunderstanding. It sounds a bit like a 'biker' instead of 'user of public roads'. Of course, a bike is a beautiful thing, and you can get ride it where other vehicles cannot reach, but pedaling for a lifetime? Boring. Low speed.

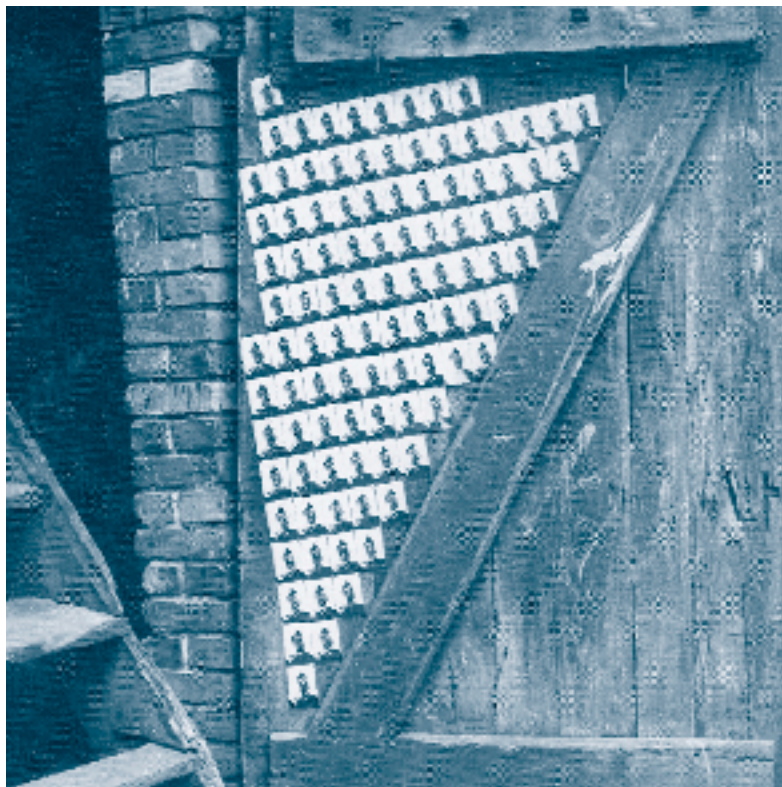
A visual artist has unlimited possibilities. One of them is photography. Hence, I suppose, the photographers' complexes...

Photographs can be done using a much cheaper method. One can simply cover people in white paint and imprint them onto black paper. The effect would be essentially the same.

- Chopin's death mask was made in a similar way. Using the negative - the mould - one can cast it in any material. Such an understanding of elements of photography can be found in contemporary sculpture, such as the recent works by Alina Szapocznikow.
- Fingerprints taken by the police operate also through the ontological genesis of the model.
- In Hiroshima, after the atomic bomb exploded, a shape of human figure was imprinted on the wall. Matter contacting with matter.

Do we really need photographic paper?"

Bruszewski's statement quoted almost in its entirety in the "Fotografia" monthly (Issue 9, 1969).



Układ fotograficzny
(1969)

Photographic Arrangement
(1969)



Obiekt fotograficzny (1969)

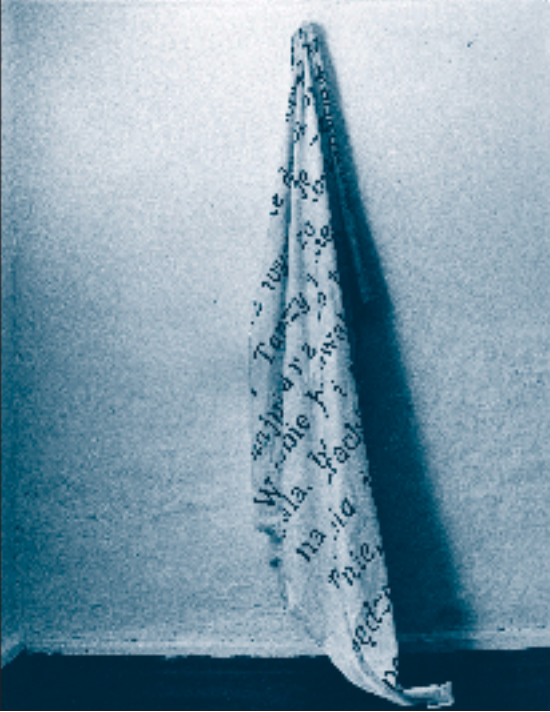
Photographic Object (1969)

Po zaliczeniu ostatniego 8 semestru IV roku (1969/1970) Bruszewski zakończył studia na Wydziale Operatorskim PWSFTviT. Rozpoczął kolejną serię prac, obiektów na płótnie fotograficznym – **Tekst** (1970), w których forma dominuje nad treścią i staje się przyczyną powstawania nowych znaczeń:

„W tekście warstwa materialna zdaje się być przezroczysta, ale czymże byłby tekst bez elementu typograficznego, kaligraficznego czy wokalnego”.

Powstał **Warsztat Formy Filmowej**, z inicjatywy grupy studentów i absolwentów **PWSFTviT** w Łodzi (październik 1970), którego współzałożycielami byli: Józef Robakowski, Wojciech Bruszewski, Paweł Kwiek i Ryszard Waśko. Istotą działalności Warsztatu było badanie nowych form języka filmowego. W skład tego zespołu twórczego weszli oprócz realizatorów filmowych: plastycy, muzycy, fotografowie, poeci, literaci, technicy. Poszczególne działania audiowizualne integrowały wszelkie możliwe sposoby wypowiedzi, badając problemy języka poprzez różnorodne systemy komunikacji: realizacje filmowe, dźwiękowe, akcje, interwencje. Artyści posługiwali się dostępnymi wówczas sposobami zapisu, jak przykładowo: kamera filmowa, telewizyjna, aparat fotograficzny, magnetofon, oscyloskop, oscylograf itp.

Efektem pierwszych poszukiwań formalnych **Warsztatu** był zrealizowany przez Bruszewskiego film **Inwentaryzacja** 35 mm, 5 min. (1970). Autor, jako metaforyczny przekaz pamięci głównego bohatera, przywołał m.in. fotografie własne i fotografie innych członków grupy **Zero 61**. Po pierwszym publicznym pokazie filmu (Wystawa „Fotografowie poszukujący”, 1971), Urszula Czartoryska podkreślała zawartą w nim „obserwację rzeczy w sposób minimalistyczny, sprowadzony do śledzenia potocznych przedmiotów” („Fotografia”, nr 6, 1971).



Obiekt fotograficzny **Tekst** (1970)

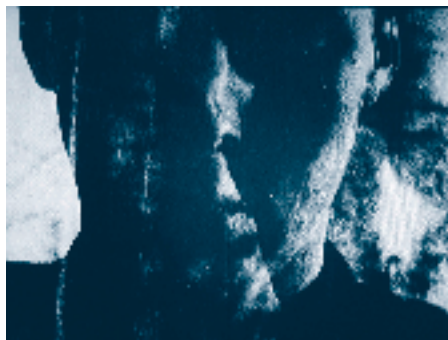
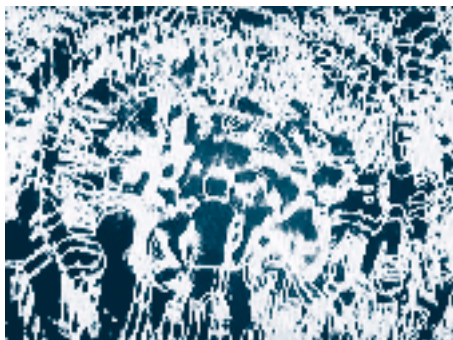
Photographic object **Text** (1970)

Having completed the final, eighth semester of the fourth year (1969/1970), Bruszewski finished his studies at the Department of Cinematography of the PWSFTviT. He began another series of works, objects on photographic canvas – **Text** (1970), in which the form dominates the content and it becomes the cause of the emergence of new meanings:

“In the text, the material layer seems to be transparent but what would the text be without a typographic, calligraphic, or vocal element”.

The **Film Form Workshop** was founded at the initiative of a group of students and graduates of the **PWSFTviT** in Łódź (October 1970), the co-founders of which were Józef Robakowski, Wojciech Bruszewski, Paweł Kwiek and Ryszard Waśko. The essential activity of the Workshop was to explore new forms of film language. In addition to filmmakers, the creative team included: artists, musicians, photographers, poets, writers and technicians. Individual audio-visual activities integrated all possible ways of expression, exploring the issues of language through a variety of communication systems: film and sound realizations, actions, interventions. Artists used methods of record available at the time, such as, for example: film camera, television camera, photo camera, tape recorder, oscilloscope, oscillograph, etc.

The result of the earliest formal explorations of the **Workshop** was a film by Bruszewski, **Inventory** (35 mm, 5 min., 1970). The author, as a metaphorical message of the main character's memory, invoked, inter alia, his own photographs as well as those by other members of the **Zero 61** group. After the first public screening of the film (at the exhibition “Seeking Photographers”, 1971), Urszula Czartoryska emphasized “observation of things in a minimalist way, limited to tracking commonplace objects contained in it” („Fotografia”, Issue 6, 1971).



Strukturalne fotogramy Bruszewskiego i **Inwentaryzacja** życia zawarta w kadrach filmu

Bruszewski's structural photograms and **Inventory** of life contained in the film frames

Bruszewski został członkiem rzeczywistym **Związku Polskich Artystów Fotografików** (1970). W miesięczniku „Fotografia” (nr 8, 1970) opublikował tekst stanowiący wynik przemyśleń na temat fragmentaryczności materii fotografii. Punktem wyjścia rozważań była wypowiedź Zbigniewa Dłubaka: „Istnieje jakaś struktura niezależna od mojej woli. Struktura, która powstaje w sposób mechaniczny na zasadzie kontaktu materii z materią. To jest specyfika fotografii”.

Artykuł opatrzony przez Bruszewskiego tytułem **Ciąg dalszy** stał się dopełnieniem teoretycznym przygotowywanych wystaw:



xxx (1969)
Kolekcja Dariusza Bieńkowskiego, Łódź

xxx (1969)
The Dariusz Bieńkowski collection, Łódź

Bruszewski joined the member body of the **Association of Polish Art Photographers** (1970). In the “Fotografia” magazine (Issue 8, 1970), he published a text in which he outlined his reflections on the fragmentation of matter of photography. The starting point for his discussion was the statement by Zbigniew Dłubak:

“There is some structure independent of my will. The structure which is formed by mechanical means on the basis of the contact of matter with matter. It is the specific character of photography”.

The article, titled by Bruszewski **Continuation**, became a theoretical complement of the planned exhibitions:

„W momencie, gdy mamy do czynienia z płaszczyzną ograniczoną oraz z elementami na niej, jak punkty, linie, figury geometryczne, skala szarości, kolor – mamy niewątpliwie do czynienia z zagadnieniem kompozycji. Formalnie wybór i eliminacja jest zastosowaniem kryteriów kompozycji malarskiej w fotografii. Istnienie kontynuacji stawia ten problem w innym świetle. Prawa kompozycji malarskiej odnoszą się tylko do realnie istniejącego śladu, mogą go opisać, lecz nie mogą wartościować, ponieważ nie obejmują drugiego elementu struktury obrazu fotograficznego, jakim jest odbicie nieograniczonej materii, która weszła w kontakt z płaszczyzną śladu. Możliwość podważenia hegemoni prostokąta w fotografii jest sprawą oczywistą, poddanie w wątpliwość jego statusu – koniecznością. Emocjonalnej siły fotografii, która stanowi o jej wartości, szukać należy właśnie w jej strukturze, w zachowaniu warunku równokształtności rzeczy i śladu, uwzględniając naturalne zagadnienie zniekształceń lub inaczej szumów (zagadnienie szumów wymagałoby osobnego omówienia). Atrakcyjność tej struktury, z racji jej psychologicznych uwarunkowań, jest ogromna. I właśnie w jej ujawnieniu, w nachalnym manifestowaniu ciągłej relacji rzeczy i śladu, widzę możliwości działania, jakich nie daje mi inna dyscyplina sztuki. Ziarno, rysy i zapyleńia, ujawnienie negatywu, perforacji, powtórzenie i rezygnacja z prostokąta – a więc odarcie z cudowności iluzji stwarza sytuację, w której fotogram przestaje udawać rzeczy; sam staje się rzeczą. Może teraz wrócić do świata materialnego, wchodzić z nim w nowe, nieznane dotąd związki.

Autotematyzm to krok pierwszy. Na koniec można wyobrazić sobie działalność, która nie będąc dziełem plastyki, w swojej istocie nie jest również i fotografią, posiada jednak pewne cechy jej struktury”.

“When we are dealing with a limited plane and its components, such as points, lines, geometric figures, grayscale, color – we are certainly dealing with the issue of composition. Formally, the selection and elimination constitute the application of the painterly composition criteria in photography. The existence of a continuation puts the problem in a different light. The rules of painterly composition apply only to an actually existing trace, they can describe it but they cannot evaluate it because they do not include the second element of the structure of the photographic image which is the reflection of an unlimited matter that came into contact with the plane of the trace. The opportunity to challenge the hegemony of rectangle in photography is an obvious issue, challenging its status – a necessity. The emotional power of photography, which constitutes its value, is to be found precisely in its structure, in keeping the condition of equiformity of thing and trace, taking into account the natural question of distortion or, in other words, noise (the issue of noise would require a separate discussion). The attractiveness of this structure, due to its psychological conditions, is enormous. And it is in its disclosure, in the forceful manifestation of the continuous relationship of thing and trace, that I see the possibilities for action unavailable in any other art discipline. Grain, scratches and dust, revealing of the negative, perforation, repetition and abandonment of the rectangle – thus, stripping of the wonder of illusion creates a situation in which a photogram no longer pretends to be a thing; it becomes a thing. It can now return to the material world, enter into new, previously unknown relations with it.

Self-referentiality is the first step. At the end, one can imagine an activity which, not being a work of visual arts, in its essence is not photography, either, although it does possess certain features of its structure”.

W galerii Łódzkiego Towarzystwa Fotograficznego Bruszewski przygotował wystawę indywidualną **Ciąg dalszy – ręka** (październik 1970).

Aranżacja ekspozycji, również autorstwa Bruszewskiego, była próbą analizy strukturalnej przestrzeni galerii, dokonanej poprzez system „kadrów” wyznaczonych na z pozoru banalnej fotografii – jednej spośród wielu. Wystawa składała się z precyzyjnie wyciętych prostokątów, dużych powiększeń wybranych fragmentów z ujawnieniem rastru, które zostały rytmicznie ułożone na płaszczyźnie podłogi w identycznym układzie jak na fotografii:

„Prezentowała serię kadrów w kadrze sugerując istnienie super-kadru rozciągniętego w nieskończoność”.



Wystawa **Ciąg dalszy – ręka**, Łódź (1970)

Exhibition **Continuation – Hand**, Łódź (1970)

In the gallery of the Łódź Photographic Society, Bruszewski prepared a solo exhibition **Continuation – Hand** (October 1970).

The arrangement of exhibited works, also done by Bruszewski, was an attempt to analyze the structural space of the gallery through a system of “frames”, marked on a seemingly banal photograph – one among many. The exhibition consisted of precisely cut rectangles, large blow-ups of selected fragments with visible raster, rhythmically arranged on the floor surface, in the same layout as in the photograph: “It presented a series of frames in a frame suggesting the existence of a super-frame stretching into infinity”.



Obiekt fotograficzny **Ciąg dalszy - ucho** (1971)

Photographic object **Continuation - Ear** (1971)

Obiekt fotograficzny **Worek** (1971)

Photographic object **Sack** (1971)



Na wystawie **Fotografowie Poszukujący**, Galeria Współczesna, Warszawa (styczeń-luty 1971), Bruszewski przedstawił obiekty fotograficzne i instalację organizującą strukturę przestrzeni **Ciąg dalszy - ucho** (1971), składającą się z wycinków kadru podobnie jak praca **Ciąg dalszy - ręka** (1970).

„Tak, jak i na tamtej wystawie, »treścią« pokazu był KADR w fotografii. Tak, jak i w wypadku »Ciągu dalszego (ręka)« ma tu miejsce sugestia istnienia fotografii o nieskończonych rozmiarach”.

Zbigniew Dłubak pisał w katalogu:

„Rzeczywistość stać się może w pełnym tego słowa znaczeniu artystycznym tworzywem nie tylko nie ograniczającym nas do zakresu bezpośrednio oddanych obrazów natury, ale przeciwnie otwierającym perspektywy nowych środków wyrazu - nieosiągalnych w innych dziedzinach sztuki”.

Wystawa eksponowana była w Galerii Krzysztofory, Kraków (1971); Centro de Arte y Comunicación, Buenos Aires (1972); Photokina, Kolonia (1972); Kunsthalle, Norymberga (1972); Galeria Fuji Photo Salon, Tokio (1973).

W recenzji wystawy „Czego fotografowie poszukują?” („Fotografia”, nr 6, 1971) Urszula Czartoryska pisała:

„»Magię« rzeczy - pozbawioną oczywiście wszelkich czarów - uprawia Bruszewski: uszył wór ze światłoczułego płótna, naświetlonego zdjęciem postaci ludzkiej; rozproszył też na przestrzeni korytarzy rozcięte na paski ogromne powiększenie ucha”.

At the exhibition **Seeking Photographers**, Galeria Współczesna, Warsaw (January-February 1971), Bruszewski presented photographic objects and an installation organizing the structure of space **Continuation - Ear** (1971), consisting of fragments of a frame, similarly as the work **Continuation - Hand** (1970).

“Just like at that exhibition, the ‘contents’ of the show was the FRAME in photography. Just as in the case of Continuation - Hand, there is a suggestion of the existence of a photograph of infinite dimensions”.

Zbigniew Dłubak wrote in the folder:

“The reality may be an artistic material in the full sense of the word, not only not limiting us to a range of direct images of nature, on the contrary, opening perspectives of new means of expression - unavailable in other areas of art”.

The exhibition was shown at the Krzysztofory Gallery, Kraków (1971); CAYC, Buenos Aires (1972); Fotokina, Cologne (1972), Kunsthalle, Nuremberg (1972), Fuji-Foto-Salon, Gallery, Tokyo (1973).

In a review of the exhibition “What do photographers seek?” („Fotografia”, Issue 6, 1971), Urszula Czartoryska wrote:

“Bruszewski deals with the ‘magic’ of things, though not, obviously, any actual spells: he sewed a bag out of photosensitive canvas, exposed with a photograph of a human figure; he filled the space of corridors with scattered strips cut out of a huge blow-up of the ear”.

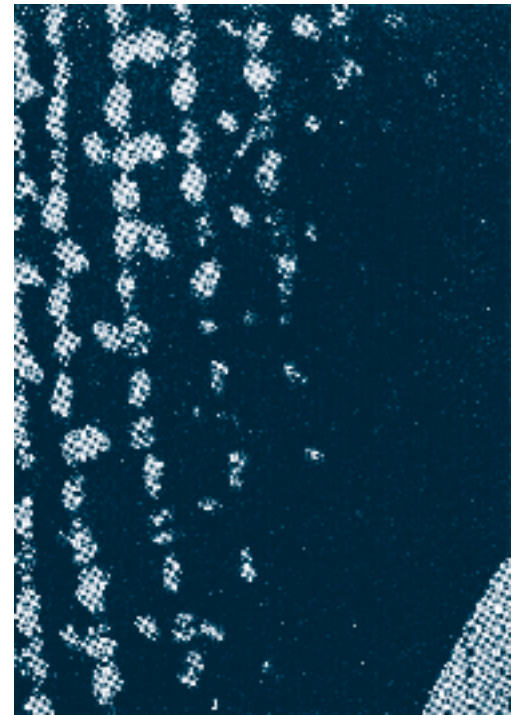
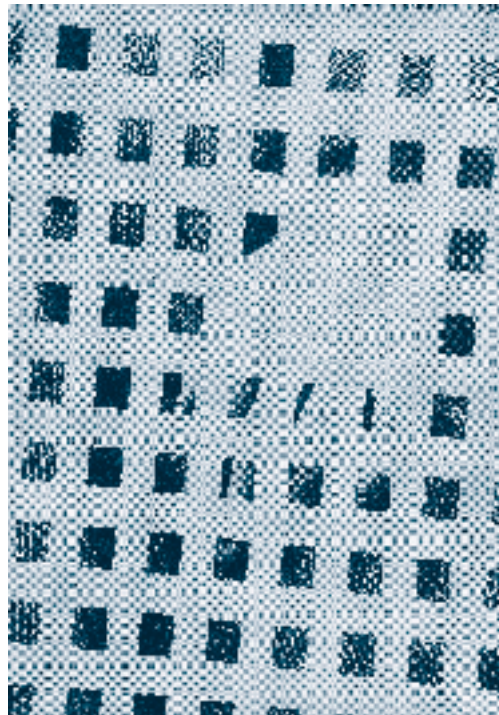
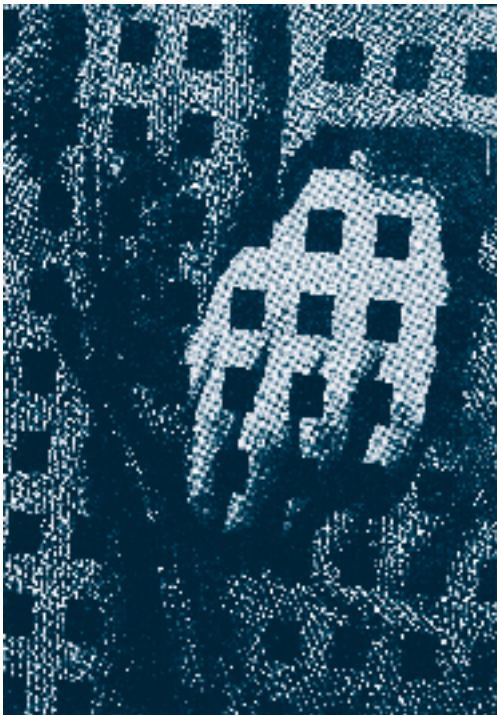
Kolejną wystawą Bruszewskiego w Galerii Współczesnej w Warszawie, była wersja łódzkiej prezentacji indywidualnej o zbliżonych założeniach strukturalnych – **Foto-environment „Ciąg dalszy”** (kwiecień-maj 1971).

W katalogu wystawy artysta przytoczył wypowiedź Zdzisława Jurkiewicza:

„Pojmujemy wyobrażnię jako projekcję, uzewnętrznienie idei o naturze rzeczy widzialnych”.

Zamieścił także fragment tekstu **Ciąg dalszy** („Fotografia”, nr 8, 1970):

„Świadomość obcowania ze śladem o skończonych wymiarach, a więc konieczność istnienia kontynuacji. Cecha ta wypływa bezpośrednio z dwuznacznej struktury fotografii: realnie istniejącego śladu i odbicia materii, która ślad ten pozostawiła. Jasnym jest, że skończone wymiary może mieć ze względów technicznych tylko ślad”.



Struktura wystawy **Foto-environment „Ciąg dalszy”**, Warszawa (1971)

The structure of the exhibition **Photo-environment „Continuation”**, Warsaw (1971)



Another Bruszewski's exhibition at *Galeria Współczesna* in Warsaw, was a version of a Łódź solo presentation with a similar structural premise – **Photo-environment “Continuation”** (April–May 1971).

In the exhibition folder, the artist quoted Zdzisław Jurkiewicz:

“We understand imagination as a projection, a manifestation of ideas about the nature of visible things”.

Also included was a fragment from the text **Continuation** (“Fotografia”, Issue 8, 1970):

“The awareness of communing with a trace of finite dimensions, and therefore the necessity of the existence of continuation. This feature stems directly from the ambiguous structure of photography: the existing trace and the reflection of matter, which left the trace. Clearly, for technical reasons, only the trace can possess finite dimensions”.

Bruszewski zrealizował film **Klaskacz** 35 mm, 6 min. (1971), w którym rytmicznie powtarzaną strukturę kronik z okresu II wojny światowej i innych dramatycznych wydarzeń XX wieku, w tym również maja 1968 roku w Paryżu, poddawał czasowym manipulacjom. W warstwie dźwiękowej film dopełniał utwór „Summertime” w wykonaniu Janis Joplin.

W materiale przygotowanym dla Działu Dokumentacji CSW Marek Goździewski przytoczył opinie o filmie **Klaskacz** (1971), formułowane po jego pierwszych projekcjach: „obliczony na odbiór emocjonalny”; będący „próbą poetyckiego uogólnienia walki sił postępu z przemocą (skrwawiony strzęp ludzki)”; zostały tu dokonane „wartościowe operacje technologiczne”; „zmiany tempa i kierunku ruchu, zatrzymania i wielokrotne powtórzenia odcinków czasu”.



Kadry z filmu **Klaskacz** (1971)

Frames from the film **Clapper** (1971)

Bruszewski made the film **Clapper** (35 mm, 6 min., 1971), in which a rhythmically repeated structure of chronicles of the Second World War and other dramatic events of the twentieth century, including May 1968 in Paris, is subjected to time manipulation. The soundtrack of the film was “Summertime” by Janis Joplin.

In the materials prepared for the Documentation Department of the Modern Art Center (CSW), Marek Goździewski quoted opinions about the film **Clapper** (1971), formulated after first projections: “calculated for an emotional reception”; being “an attempt of a poetic generalization of the fight of the forces of progress against violence (bloody human shreds)”; “valuable technological operations” have been made here; “changes of pace and direction of movement, stops and multiple repetitions of time intervals”.

Kontynuując studia w PWSFTviT Bruszewski podjął naukę na III roku Wydziału Reżyserii (1971/1972). Wraz z **Warsztatem Formy Filmowej** współtworzył akcję artystyczną **Ósme kino**, na terenie PWSFTviT (18 grudnia 1971), połączoną z wystąpieniami innych twórców (Jan Świdziński „Sztuka poza galerią”, Zbigniew Dłubak, Natalia LL i Andrzej Lachowicz „Mutanty”). W czasie projekcji **Warsztatu** Bruszewski pokazał filmy **Inwentaryzacja** (1970) i **Klaskacz** (1971).

W wydanej wówczas ulotce artyści głosili:

„Impreza ta ma na celu poddanie krytyce osiągnięć pracy studentów i absolwentów Szkoły Filmowej. To było primo. A secundo popularyzować te filmy wśród ogółu młodego społeczeństwa...”.

Akcja w innym zestawieniu projekcji i wydarzeń została powtórzona w Galerii Współczesnej w Warszawie (11 stycznia 1972).

Odwołując się do zapisu ścieżki dźwiękowej, towarzyszącej kadrom filmowym, Bruszewski tworzy na rolkach papieru fotograficznego **Fotografie dźwięków** (1971).

Po raz pierwszy pokazał je na wystawie fotografii „12”, Galeria Permafo, Wrocław (15 stycznia 1972), w której uczestniczyli m.in.: Wojciech Bruszewski, Zbigniew Dłubak, Andrzej Lachowicz, Natalia LL, Józef Robakowski.



Fotografia dźwięku [och..!] (1971)
Kolekcja Muzeum Sztuki, Łódź

Photography of Sound [Oh..!] (1971)
The Museum of Art collection, Łódź

Continuing his studies at the PWSFTviT, Bruszewski enrolled at third year of the Directing Department (1971/1972). Together with the **Film Form Workshop**, he co-created the artistic action **Eighth Cinema**, at the PWSFTviT (18 December 1971), coupled with performances of other artists (Jan Świdziński "Art outside the gallery", Zbigniew Dłubak, Natalia LL and Andrzej Lachowicz and "Mutants"). During the Workshop screening, Bruszewski showed his films **Inventory** (1970) and **Clapper** (1971).

In the leaflet printed on that occasion, the artists proclaimed:

"Firstly, this event is aimed at subjecting the achievements of students and graduates of the Film School to criticism... Secondly, it is meant to popularize these films among the general young population...".

The action, with a different arrangement of screenings and events, was repeated in the Galeria Współczesna in Warsaw (11 January 1972).

Referring to the recording of the soundtrack accompanying the film frames, Bruszewski uses rolls of photo paper to create **Photographs of sounds** (1971).

At the photography exhibition "12", Permafo Gallery, Wrocław (15 January 1972), attended, among others, by Wojciech Bruszewski, Zbigniew Dłubak, Andrzej Lachowicz, Natalia LL and Józef Robakowski, **Photography of Sounds** (1971) was shown for the first time.



Wojciech Bruszewski, Sean Connery
i Antoni Mikołajczyk, Edynburg (1972)

Wojciech Bruszewski, Sean Connery
and Antoni Mikołajczyk, Edinburgh (1972)

Wraz z grupą **Warsztat** (z Pawłem Kwiekiem, Antonim Mikołajczykiem, Andrzejem Różyckim i Józefem Robakowskim, a także Wacławem Antczakiem) Bruszewski uczestniczył w **I Czyszczeniu sztuki** (5–6 maja 1972), imprezie przygotowanej w powołanej przez Pawła Freislera Galerii w Warszawie (ul. Krakowskie Przedmieście 24), współorganizatorami byli również Włodzimierz Borowski i Jan Świdziński. W ulotce wydanej z tej okazji artyści piszą:

„Jedną z przyczyn bardzo skomplikowanych zanieczyszczeń jest często źle pojęta przydatność sztuki dla społeczeństwa przeradzająca się w służalczość i lizusostwo”.

Ważnym wydarzeniem artystycznym stał się Edinburgh International Festival (20 sierpnia – 9 września 1972) i zorganizowana tam wystawa **Atelier 72**, The Richard Demarco Gallery, Edynburg, przy współpracy Muzeum Sztuki w Łodzi. Pokazano dzieła 40 artystów m.in.: Magdaleny Abakanowicz, Jerzego Beresia, Wojciecha Bruszewskiego, Stanisława Dróżdża, Stanisława Fijałkowskiego, Zdzisława Jurkiewicza, Tadeusza Kantora, Edwarda Krasińskiego, Jerzego Nowosielskiego, Romana Opałki, Teresy Pagowskiej, Ireneusza Pierzgalskiego, Józefa Robakowskiego, Bogusława Schäffera, Henryka Stażewskiego, Zbigniewa Warpechowskiego, a także Teatr Cricot 2 i **Warsztat Formy Filmowej**.



Richard Demarco
w czasie wystawy **Atelier 72**

Richard Demarco
during the **Atelier 72** exhibition

Together with the **Workshop** group (with Paweł Kwiek, Antoni Mikołajczyk, Andrzej Różycki and Józef Robakowski and Wacław Antczak), Bruszewski participated in the **1st Art Cleaning** (5–6 May 1972), an event prepared at the Gallery in Warsaw set up by Paweł Freisler (24 Krakowskie Przedmieście St.); co-organizers were also Włodzimierz Borowski and Jan Świdziński. In a leaflet issued on this occasion the artists wrote:

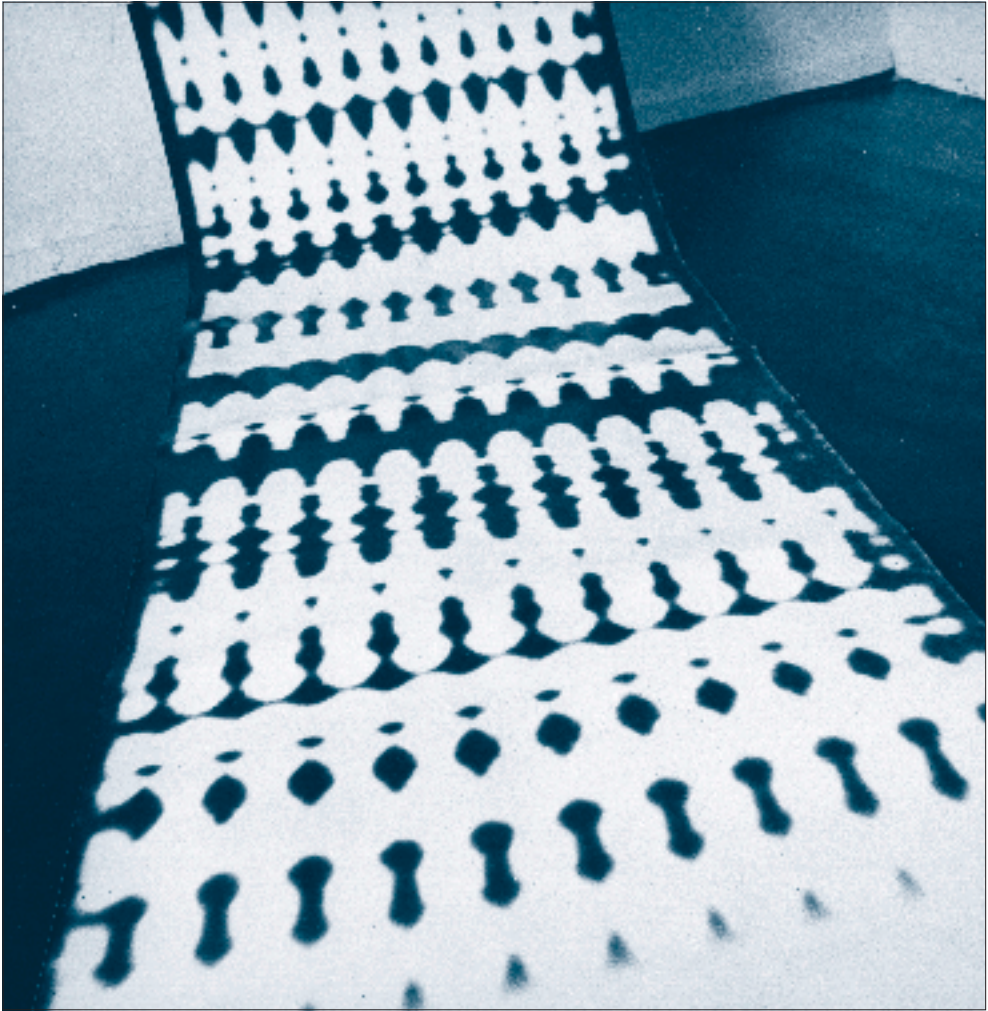
“One of the reasons for very complex pollutions is often an ill-conceived usefulness of art for a society, transformed into obsequiousness and fawning”.

An important artistic event was the Edinburgh International Festival (20 August – 9 September 1972) and the exhibition organized there, **Atelier 72**, The Richard Demarco Gallery, Edinburgh, in collaboration with the Museum of Art in Łódź. Featured were the works by 40 artists, including: Magdalena Abakanowicz, Jerzy Bereś, Wojciech Bruszewski, Stanisław Dróżdż, Stanisław Fijałkowski, Zdzisław Jurkiewicz, Tadeusz Kantor, Edward Krasiński, Jerzy Nowosielski, Roman Opałka, Teresa Pagowska, Ireneusz Pierzgalski, Józef Robakowski, Bogusław Schäffer, Henryk Stażewski, Zbigniew Warpechowski as well as the Cricot 2 Theater and the **Film Form Workshop**.

Bruszewski wystawił **Fotografie dźwięków** (1971) i obiekt generujący **Nowe słowa** (1972). Przedstawił również filmy: **Inwentaryzacja** (1970); **Klaskacz** (1971); **Obiekt zamknięty** (czas nieograniczony – pętla, 1972).

Analizując obiekt **Nowe słowa** (1972) Bruszewski określił ilość możliwych układów tworzących pięcioliterowe wyrazy:

„Maszynka pozwala wygenerować 256 słów. W większości są to nowe słowa. Zmieniając klocki miejscami powstają dalsze możliwości słowotwórcze idące w dziesiątki tysięcy nowych słów”.



Fotografia dźwięku [dab] (1971)

Photography of Sound [dab] (1971)

Bruszewski showed **Photographs Of Sounds** (1971) and an object generating **New Words** (1972). He also presented his films: **Inventory** (1970); **Clapper** (1971); **Closed Object** (unlimited time – loop, 1972).

Analyzing the object **New words** (1972), Bruszewski specified the number of possible arrangements forming five-letter words:

“The device can generate 256 words. For the most part, these are new words. Changing the block's places creates further opportunities for word-formation, amounting to tens of thousands of new words”.



Obiekt **Nowe słowa** (1972)

Object **New Words** (1972)

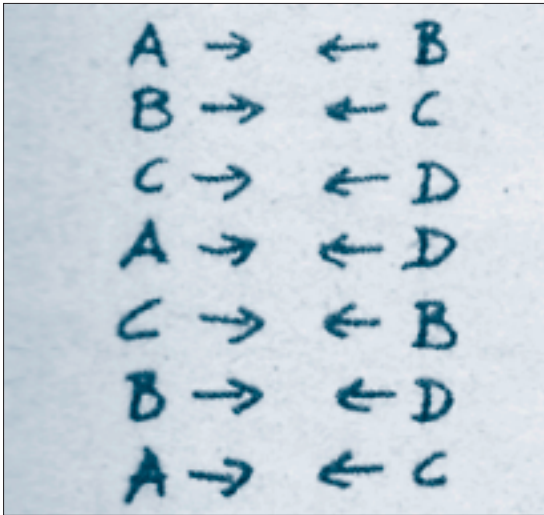
Kolejnym filmem reżyserowanym przez Bruszewskiego według własnego scenariusza był **Bezdech**, 35 mm, 10 min. (1972), zdjęcia Zbigniewa Wichłacza. W zeszycie **Warsztat Formy Filmowej 1** (1974) artysta pisał:

„Sposób narracji oparty jest na schemacie planów i kontrplanów rozmówców. Występują cztery osoby A, B, C i D. Każda osoba mówi przed kamerą swój tekst. Materiał zdjęciowy jest trzykrotnie kopiowany.

Montażowo uzyskuję sensowne dialogi każdej osoby z każdą.

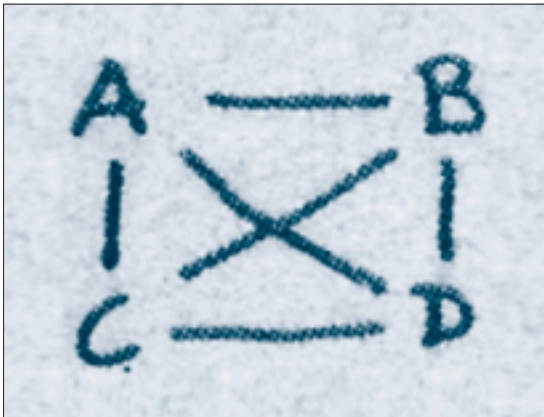
Słowa i gesty w mechaniczny sposób powtarzają się”.

Pierwszą z aranżowanych przez autora dyskusji o uniwersaliach przeprowadzili: Stanisław Mroziuk, Władysław Wasilewski, Elżbieta Marcinkowska, Andrzej Wohl.



Kadr z filmu **Bezdech** (1972)

Frame from the film **Apnea** (1972)



Schemat prowadzonych rozmów

Diagram of the conversation



Aktorzy filmu **Bezdech**
Stanisław Mroziuk, Władysław Wasilewski,
Elżbieta Marcinkowska, Andrzej Wohl

Actors featured in the film **Apnea**
Stanisław Mroziuk, Władysław Wasilewski,
Elżbieta Marcinkowska, Andrzej Wohl

Another film directed by Bruszewski based on his own script was **Apnea** (35 mm, 10 min., 1972), photography by Zbigniew Wichłacz. In the **Film Form Workshop 1 Magazine** (1974), the artist wrote:

“The narrative is based on a scheme of shots and reverse-angle shots of speakers. There are four persons A, B, C and D. Each person says their lines in front of the camera. The footage is copied three times.

By editing, I get meaningful dialogues between each of the persons.

Words and gestures are mechanically repeated”.

The first of the discussions on universal issues arranged by the author was between: Stanisław Mroziuk, Władysław Wasilewski, Elżbieta Marcinkowska, Andrzej Wohl.

W Muzeum Sztuki w Łodzi **Warsztat Formy Filmowej** przedstawił 26-dniową **Akcję Warsztat** (31 stycznia – 25 lutego 1973). W zeszycie **Warsztat Formy Filmowej 1** (1974) podano założenia kolejnych wystąpień:

„Każdego dnia odbywał się inny pokaz indywidualny lub zespołowy. W zależności od stopnia ingerencji autorskiej dało się wyróżnić pokazy:

A – zapożyczone

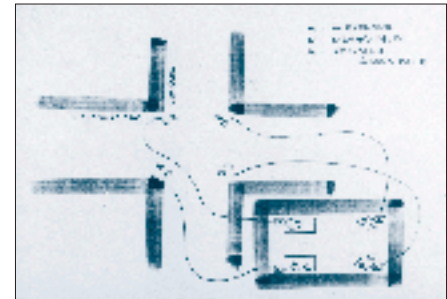
realizatorzy nie byli autorami tych pokazów, umożliwili jedynie ich zaistnienie w muzeum

B – penetrujące problemy języka

autor-widz był obserwatorem sytuacji rzeczywistość – środek przekazu – obraz rzeczywisty (zadaniem autora było jedynie uruchomienie środka przekazu jednocześnie rezygnując z tzw. aktu kreacyjnego).

C – środki artystyczne były całkowicie podporządkowane idei autora”.

Bruszewski przedstawił instalację dźwiękową **Skrzyżowanie** (4 lutego 1973). Była to przestrzeń akustyczna transmitowana na żywo ze skrzyżowania ulic Więckowskiego i Gdańskiej, do pustej sali wystawowej muzeum.



Instalacja dźwiękowa **Skrzyżowanie** (1973)

Sound installation **Crossing** (1973)

In the Łódź's Museum of Art, the **Film Form Workshop** presented a 26-day **Action Workshop** (31 January – 25 February 1973).

The **Film Form Workshop 1** magazine (1974) lists the premise of subsequent performances:

“Every day another show was held, individual or ensemble. Depending on the degree of author's interference, the following types of shows could be distinguished:

A – borrowed

performers were not the authors of these shows, only made it possible for their performance in the museum

B – exploring the problems of language

author-viewer was an observer of the situation reality – message medium – real image (author's task was only to initiate the message medium while giving up the so-called creative act).

C – artistic means were completely subordinated to author's ideas”.

Bruszewski presented a sound installation **Crossing** (4 February 1973). It was an acoustic space broadcast live from the intersection of Więckowskiego and Gdańska streets, to an empty exhibition hall of the museum.

Następna instalacja dźwiękowa Bruszewskiego **Drzwi** (8 lutego 1973), połączona z pokazem przeźroczy z 8 rzutników, stała się punktem wyjścia do wizualnego tekstu przekazanego ruchem drzwi, zapisanego na taśmie filmowej w 1974 roku.

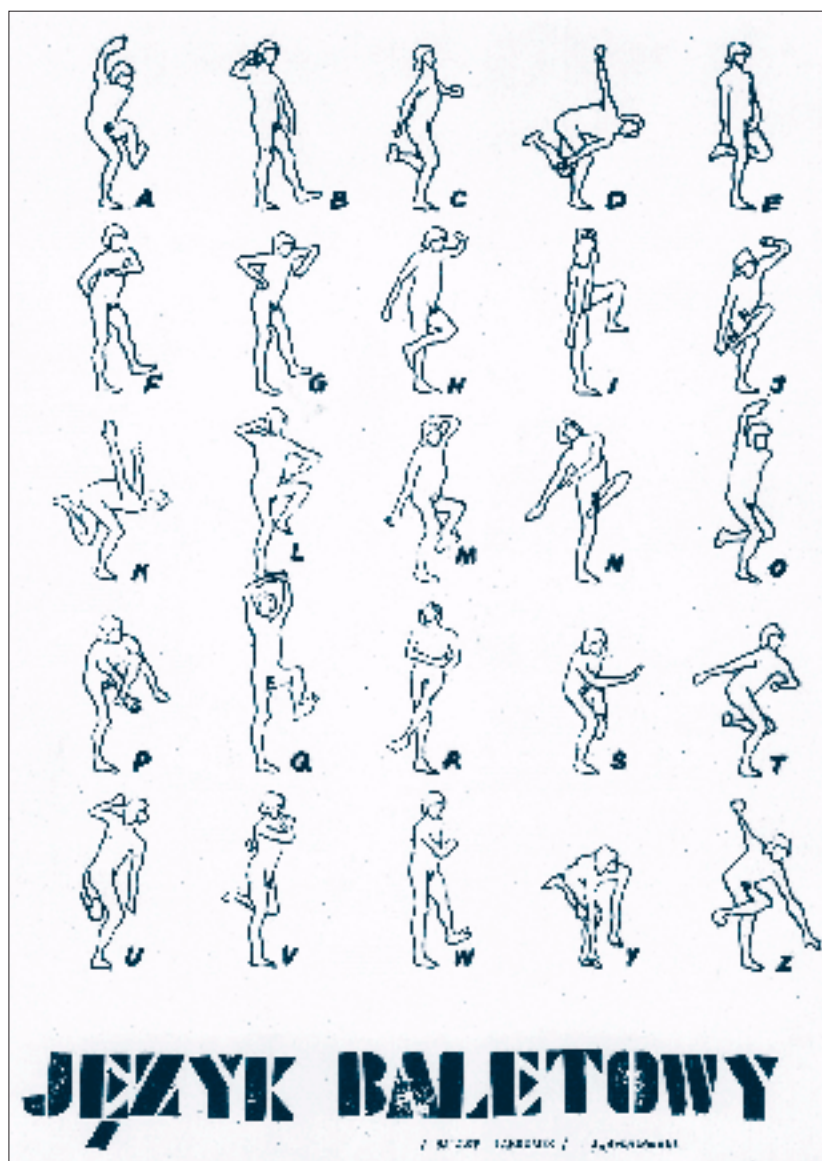


Instalacja audiowizualna **Drzwi** (1973)

Audiovisual installation **The Door** (1973)

Bruszewski's next sound installation, **The Door** (8 February 1973), combined with a slide show from 8 projectors, became the starting point for a visual text expressed by door movement, recorded on film in 1974.

Rozważania teoretyczne prowadziły Bruszewskiego do kolejnych doświadczeń lingwistycznych, starał się przekroczyć „konwencjonalną barierę języka”. Wskazywał na aspekt „moralny” łatwości manipulowania „wiarygodnością i oczywistością obrazu fotograficznego” – jak pisał André Bazin („Film i rzeczywistość”, Warszawa 1963) – dla uruchamiania „mechanizmu intelektualnego i psychologicznego”, który wpływał na „zniewalanie tłumów”. Bruszewski wybierał całkowicie odmienny aspekt stawianego problemu – „poznawczy”, wynikający z budowy języka, konstrukcji znaku. Poszukując pierwotnych form przekazywania stanów emocjonalnych, zwrócił uwagę na litery i słowa wyrażane gestem, ruchem, tańcem. Opracował alfabet znaków **Języka baletowego** (1973).



Język baletowy (1973)

Ballet language (1973)

Theoretical considerations led Bruszewski to further linguistic experiments; he tried to cross the 'conventional language barrier'. He pointed to the 'moral' aspect of the ease of manipulating "the reliability and obviousness of the photographic image", as André Bazin wrote ("Film i rzeczywistość", Warsaw 1963) – for starting "the intellectual and psychological mechanism" which affected the "enslavement of crowds". Bruszewski chose a completely different aspect of the posed problem – 'the cognitive', resulting from the construction of language and sign. Searching for primitive forms of communicating emotional states, he noted letters and words expressed in gesture, movement and dance. He developed an alphabet of **Ballet Language** (1973).

Nowy język wizualny stał się podstawą dokonania sesji fotograficznej **Tańczy Wojciech Bruszewski** (1973). W serii kolejno następujących przedstawień fotografie zastępowały litery alfabetu, mogły być pokazywane w pierwotnym układzie lub w lustrzanym odbiciu. Rozwinięciem tej idei była instalacja-performance **Muzyka zachowań** (1982).



Tańczy Wojciech Bruszewski (1973)

Wojciech Bruszewski Dances (1973)

The new visual language became the basis for a photographic session **Wojciech Bruszewski Dances** (1973). In a series of consecutive representations, photographs replaced the letters of alphabet and could be shown in the original configuration or in a mirror image.

This idea was further developed in the installation-performance **Music of Behavior** (1982).

Badaniu struktury obrazu, umożliwiającego wizualny przekaz dźwięku, poświęcił Bruszewski swój kolejny film **YYAA** 35 mm, 3 min. (1973). W zeszycie **Warsztat Formy Filmowej 7** (1975) pisał:

„Autor filmu (widoczny na ekranie) emituje ciągle yyyyyyyyy... Cztery źródła światła z czterech kierunków, stanowiące oświetlenie autora, są podłączane losowo przez elektroniczny automat w przedziale czasu od 1 do 8 sek. W każdym momencie świeci tylko jedna lampa. Każdemu z czterech kierunków oświetlenia podporządkowana jest inna modulacja głosu autora... Technika filmowa zapewnia autorowi trzypięciominutowy wydech. Kilkukrotna zmiana planu ze zbliżenia na półzbliżenie i odwrotnie jest niczym nieuzasadniona”.

www.voytek.pl

The study the structure of image allowing visual transmission of sound was the focus of the next film by Bruszewski, **YYAA** 35 mm, 3 min. (1973). He wrote in the **Film Form Workshop 7** magazine (1975):

“The author of the film (visible on the screen) emits an incessant eeeeeeeeeeh... Four light sources from four directions, forming an illumination of the author, are connected at random by an electronic machine in the time interval from 1 to 8 sec. Each time only one lamp is lit. Each of the four directions of illumination is coordinated with a different modulation of the author's voice... Film technique allows the author to have a three-minute long exhalation. Several shot changes from a close-up to a semi close-up and vice versa are done for no particular reason”.



Kadry z filmu **YYAA** (1973)

Frames from the film **YYAA** (1973)

Na V Biennale Form Przestrzennych w Elblągu **Kino Laboratorium** (15-20 czerwca 1973), zorganizowanym wspólnie przez Galerię EL i grupę **Warsztat**, miał miejsce pierwszy publiczny pokaz video zrealizowanego w Polsce: **Język obrazowy**, 25 min. (1973), w reżyserii Bruszewskiego, według scenariusza pisanego wspólnie z Piotrem Bernackim, w realizacji telewizyjnej Pawła Kwieka.

Realizacja telewizyjna „na żywo” została dokonana ściśle według precyzyjnie opracowanej partytury. Wykorzystano wóz transmisyjny i cztery kamery, prowadzone przez Ryszarda Lenczewskiego, Jacka Łomnickiego, Krzysztofa Bobrowskiego, Krzysztofa Wawrzyniaka.

Przekaz zarejestrowano (9 maja 1973) na magnetowidzie Philips, taśma „open reel” (nie zachowała się). Treść abstrakcyjnego przekazu stanowiła absurdalna informacja o transporcie bagażu w przedsiębiorstwie LOT. Kamera pokazywała następujące po sobie litery tekstu poprzez panoramy (jeśli litery były w jej zasięgu), lub poprzez cięcia (jeśli kolejna litera była w zasięgu innej kamery).



Paweł Kwiek, Wojciech Bruszewski, Piotr Bernacki i ekipa TV w czasie przygotowywania video **Język obrazowy** (1973)

Paweł Kwiek, Wojciech Bruszewski, Piotr Bernacki and a TV crew on the set of the video **Pictures Language** (1973)

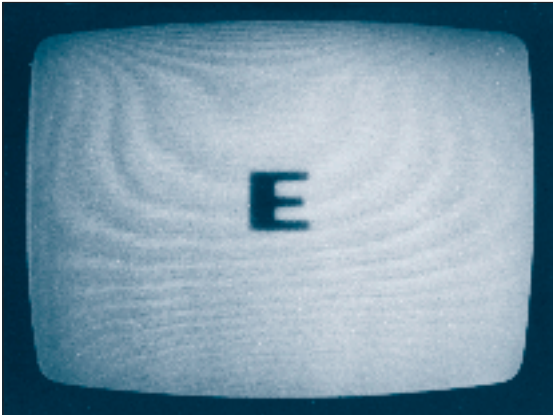
At the 5th Biennial of Spatial Forms in Elbląg **Cinema Laboratory** (15-20 June 1973), organized jointly by the EL Gallery and the **Workshop** group, the first public show was presented of the video made in Poland: **Pictures Language**, 25 min. (1973), directed by Bruszewski, based on a script written jointly with Piotr Bernacki, produced for TV by Paweł Kwiek.

The 'live' TV production was made strictly according to a carefully developed script. A TV OB van was used as well as four cameras operated by Ryszard Lenczewski, Jacek Łomnicki, Krzysztof Bobrowski and Krzysztof Wawrzyniak. The broadcast was recorded (9 May 1973) on a Philips VCR, on an 'open reel' tape (not preserved). The contents of the abstract message was the absurd information about the transport of luggage within the LOT company. The camera showed a succession of letters of the text in a panorama shot (if the letters were within the range) or by cuts (if the next letter was within the range of another camera).

W zeszycie **Warsztat Formy Filmowej 1** (1974) Bruszewski pisał o **Języku obrazowym** (1973):

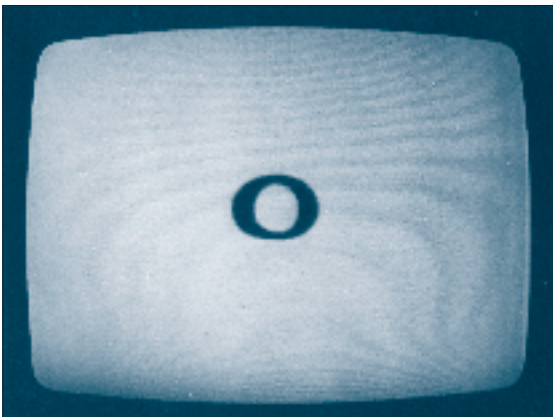
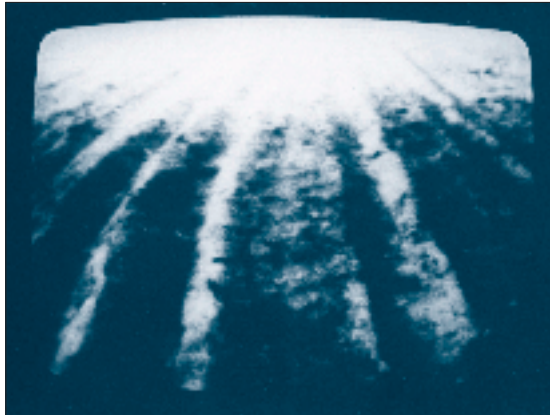
„Proponuje się wymiennność abstrakcyjnego znaku, jakim jest litera, na konkretny przedmiot.

- w części pierwszej uczy się widzów nowych znaków
- w części drugiej nowym kodem przekazuje się tekst
- kod stanowią rzeczy znajdujące się w plenerze otwartym”.



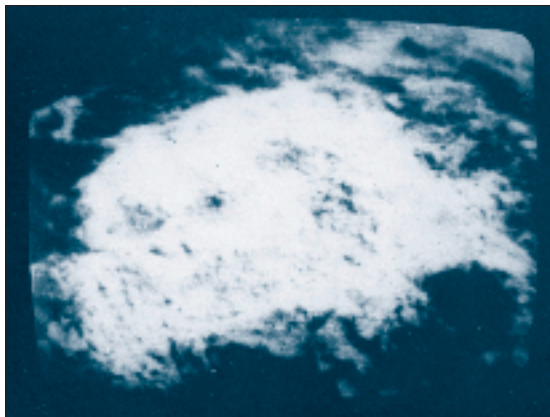
E - zaorane pole

E - plowed field



O - łacha piasku

O - sand patch



In the **Film Form Workshop 1** magazine (1974) Bruszewski wrote about **Pictures Language** (1973):

“It is proposed that an abstract sign of a letter be interchangeable with a specific object.

- in the first part of the audience learns of new characters
- in the second part the text is transmitted with the new code
- the code consists of objects found on location in the open air”.

W **Kinie-Laboratorium** uczestniczyło 120 artystów, w ramach projekcji filmów strukturalnych Bruszewski pokazał: **Inwentaryzację** (1970), **Klaskacz** (1971), **Bezdech** (1972). W zeszycie **Warsztat Formy Filmowej 1** (1974) Janusz Zagrodzki pisał: „Kino-Laboratorium było międzynarodową konfrontacją nowego kina. Rozważane były wyłącznie problemy języka filmowego. Kino-Laboratorium było forum artystów zainteresowanych problemami odnowy formy filmowej.

Celem:

- KINO CZYSTE
- PORÓWNANIE OSIĄGNIĘĆ
- PRÓBA UJAWNIEŃ MOŻLIWOŚCI.

Kino-Laboratorium rezygnowało z wszelkiego rodzaju nagród, jurorów, klasyfikacji, honorariów, ocen... Program przewidywał imprezy filmowe oraz przedstawienia aktualnych problemów, nurtów i dokonań polskich artystów współczesnych”.

Imprezę podsumował kierownik Galerii EL Gerard Kwiatkowski:

„Negacja wszystkich konwencji i norm artystycznych miała znamieny wpływ na całokształt wydarzeń. Spontaniczne prowokacje i reakcje artystyczne wyzwoliły możliwości dla nowych pojęć, które mogą stać się przedmiotem późniejszych badań”.

Doświadczenia fotograficzne, filmowe i video, odnoszące się do wizualnego wyrażania obrazu rzeczywistości – przestrzeni, czasu i dźwięku, zostały podsumowane przez Bruszewskiego w tekście teoretycznym **Problem satori** (1973), dotyczącym istoty twórczego poznania, możliwości osiągnięcia wyższego stanu świadomości poprzez intuicyjne objawienie. Tekst wskazywał na konieczność badania i ciągłego odnawiania struktury języka przekazu, jakim artysta porozumiewa się z odbiorcą. Pierwodruk tekstu został umieszczony w zeszycie **Warsztatu Formy Filmowej 1** (1974):

120 artists participated in the **Cinema Laboratory**; at the structural films screening, Bruszewski showed: **Inventory** (1970), **Clapper** (1971) and **Apnea** (1972).

In the **Film Form Workshop 1** magazine (1974), Janusz Zagrodzki wrote:

“The Cinema Laboratory was an international confrontation of the new cinema. The only problems considered were those concerning the film language. The Cinema Laboratory was a forum of artists interested in issues of the renewal of the film form.

The objective:

- PURE CINEMA
- COMPARISON OF ACHIEVEMENTS
- ATTEMPT TO REVEAL POSSIBILITIES.

The Cinema Laboratory discarded all kinds of prizes, judges, classification, fees, evaluation... The program included film events and presentations of current issues, trends and achievements of Polish contemporary artists”.

The manager of the EL Gallery, Gerard Kwiatkowski, summed up the event:

“The negation of all artistic conventions and standards had a significant effect on the overall events. Spontaneous artistic provocations and reactions liberated possibilities of new concepts that may be affected by subsequent research”.

The experience of photography, film and video, referring to the visual expression of the image of reality – space, time and sound, are summarized by Bruszewski in the theoretical text **The Satori Problem** (1973), concerning the nature of creative cognition, the possibility of achieving a higher state of awareness through intuitive revelation. The text pointed to the need for research and continuous renewal of the structure of the language in which the artist communicates the message to the audience. The first edition of the text was printed in the **Film Form Workshop 1** magazine (1974):

www.voytek.pl



Maria Anna Potocka i Wojciech Bruszewski

Brunio

Niełatwo pisać o zmarłym, którego cały czas ma się w głowie jako żywego i obecnego.

Wojtek Bruszewski to jedno z ważniejszych przeżyć mojego życia. Poznaliśmy się na plenerze w Koszalinie i nasze spotkanie szybko przerosło się w narzeczeństwo. Łączyła nas powaga w traktowaniu obowiązków i światopoglądowe podejście do sztuki. Przez trzy lata naszego związku byłam obecna na wszystkich jego wystawach i brałam czynny udział w przygotowaniach technicznych. Przy okazji przeszedłam podstawowe szkolenie z elektroniki i lutowania. W montowaniu wycinek do video byłam całkiem niezła.

Taki związek potrafi bardzo głęboko otworzyć ludzi na siebie. Mam wrażenie, że wiedziałam (i wiem) o Wojtku wszystko. Był doskonałe skonstruowaną maszyną do robienia dobrej sztuki. Osiągnął rzecz w twórczości najistotniejszą, mianowicie wyczuł siłę swojej refleksji, odrzucił radykalnie wszystko, co wydawało mu się obce – fabularność, poetyckość, cikliwość, powagę tematu – i na końcu perfekcyjnie określił formę, w jakiej należy to wyrazić. A właściwie dwie formy. Twórczość pierwszego okresu to forma analityczna z minimalną domieszką humoru i ironii. Twórczość okresu drugiego to bardzo inteligentna ironia, trochę chuligański humor, przy czym jedno i drugie zdyscyplinowane wyciszoną analitycznością.

Wojtek miał duże poczucie humoru, które służyło mu również jako narzędzie porozumiewania się ze światem. W dwojcpnej formie ośmielał innych do siebie, mówił im komplementy, ale również ich krytykował. Jego poczucie humoru określało jego dystans do świata, było przyjaznym płotem zbudowanym ze śmiechu.

Po paroletnim związku rozstaliśmy się. Nie było kontaktów, ale z daleka przyglądałam się jego sztuce i życiu. Ucieszyło mnie, że znalazł „miłość swojego życia” i urodziło mu się dziecko. Zbudował dom, studio, zrealizował wiele ciekawych prac. Wojtek był konstruktorem starannie rozważającym wszystkie dane. Dzięki temu jego przedsięwzięcia prawie zawsze kończyły się sukcesem.

W międzyczasie spotkalismy się przypadkowo parę razy i powoli zaczynaliśmy rozmawiać. Kilka lat temu byłam w Łodzi na jakimś wernisażu i zaprzytałam Marię Waśko o Wojtku. Dowiedziałam się, że jest w szpitalu onkologicznym w Warszawie. Parę dni później pojechałam go odwiedzić. Wojtek był w świetnym nastroju, krótko zrelacjonował mi swoją chorobę, traktując ją bardziej jako problem lekarzy niż własny. Z prawdziwym zaangażowaniem zaczął dopiero opowiadać o powieści, jaką napisał, którą właśnie szlifuje i zamierza wydać. A przede wszystkim zamierza natychmiast pokazać mi pewne fragmenty. Byłam lekko wystraszona. W najmniejszym stopniu nie spodziewałam się po Wojtku talentu literackiego. Ale w tej sytuacji nie mogłam mu odmówić. Postanowiłam jedynie być powściągliwa w komentarzach. Pokazał mi kilkanaście fragmentów. Były świetne. Poprosiłam go o przesłanie całości i zaczęłam myśleć o wydaniu Fotografa. Udało się, książka miała kilka dobrych recenzji i była bardzo dobrze przyjęta przez czytelników. Wojtek zrobił książkę profesjonalną stronę internetową, gdzie zamieszczał między innymi teksty prasowe i dokumentacje z promocji. Równocześnie kończył swoją drugą książkę, której bohaterem była „swastyka”.

Pomiędzy tym wszystkim postępowała choroba. Wojtek miał pełną świadomość jej powagi, znał statystyki w ułamkach, ale równocześnie pokładał pewne nadzieje w postępach medycyny. Z niezwykłą cierpliwością poddawał się operacjom i kuracjom, ani razu przy mnie (z racji wspólnego wydania książki mieliśmy częstsze kontakty) nie wykonał gestu rezygnacji, żadna z jego wypowiedzi nie miała w podtekście typowej dla ludzi skrzywdzonych skargi: „dlaczego ja?”. Wykazał wielki talent w umieraniu, udowadniając tym samym swoją odpowiedzialność wobec życia. Pokazał, że jakość osiągnięta w sztuce i życiu może zostać przeniesiona na najtrudniejsze z naszych doświadczeń, czyli umieranie. Nigdy czegoś takiego nie widziałam. Rzadko można spotkać kogoś, kto tak całościowo i spójnie potwierdza swoją jakość.

Maria Anna Potocka – Polska

Brunio

It isn't easy to write about someone who has died, who you still have inside your head as present and alive.

Wojtek Bruszewski is one of the most important experiences of my life. We met at an outdoor art workshop in Koszalin and our meeting soon turned into our going steady. What we had in common was our being serious about a sense of duty and a Weltanschauung attitude to art. During the three years of our relationship, I went to Wojtek's every exhibition and took active part in all the technical preparations. As a side effect, I underwent basic training in electronics and welding. My skills in assembling video plugs were not too bad.

Such a relationship can open people wide to each other. I have a feeling that I knew (and still know) everything about Wojtek. He was a high-specification machine for making good art. He achieved the most important thing in creativity, which is to say he became aware of the power of his reflection and he radically rejected everything that he considered alien – narrativity, poeticising, the mawkishness and seriousness of the topic – finally, to define perfectly the best form to give it expression. Or, rather, two forms. The work of his first phase had analytical form with a minimal dose of humour and irony. The work of his second phase contained very intelligent irony and somewhat laddish humour, both tempered with muffled analytical quality.

Wojtek had a great sense of humour, which he also used as the tool of communication with the world. Wittily, he encouraged others, complemented them, but also criticised. His sense of humour defined his distance from the world, it was a friendly fence built from laughter.

After a few years of being in a relationship, we parted. We had no contact with each other, but I watched Wojtek's art and life from a distance. I was pleased that he found 'the love of his life' and had a child. He built a house and a studio and realised many interesting works. Wojtek was a constructor who carefully assessed all data. That is why almost all of his ventures resulted in success.

In the meantime, we met occasionally by chance and slowly began to talk. A few years ago, I was in Łódź for some opening or other, and asked Maria Waśko after Wojtek. I was told he was in an oncological hospital in Warsaw. A few days later, I went to visit him. Wojtek was in great spirits. He gave me a synopsis of his illness, treating it more as a problem for the doctors than for him. With real involvement, he went on to tell me about a novel, which he had written and which he was polishing, intending to have it published. Above all, he intended to show me some of it there and then. I was a little frightened. I had not been expecting the least bit of literary talent in Wojtek. But I could hardly refuse him under the circumstances. So I decided to be reticent in my comments. Wojtek showed me quite a few fragments. They were excellent. I asked him to send me the whole thing and I began thinking of publishing The Photographer. It was a success. The book received a number of positive reviews and it was enthusiastically received by readers. Wojtek produced a professional web page for the book, where he placed, among other things, media comments and documents about the advertising campaign. At the same time, he was working on finishing his second book, on the subject matter of the "swastika".

In between all this, his illness had been progressing. Wojtek had a full awareness of its seriousness, he knew all the statistics down to the last percentage point, but at the same time, he had placed some hope in medical advances. With incredible patience, he submitted himself to all the operations and treatments. In my presence (and we were in contact more often because of publishing the book together), he never showed any resignation. Not once could one detect in anything that he said the typical complaint of those who consider themselves a victim: 'Why me?' He displayed a great talent in dying, by the same token demonstrating his great responsibility towards life. He showed that the quality achieved in art and in life can be transferred to that most difficult of our experiences, death. I had never seen anything like that. It is rare to meet someone, who would affirm his quality so completely and so coherently.

Maria Anna Potocka – Poland

Translation: Anda MacBride

„Istnieją co najmniej dwa sposoby percepcji świata. Jeden, nazwijmy go umownie »europejsko-amerykański« i drugi, mówiąc równie umownie »dalekowschodni«. Oba pojawiły się jakoby w sztuce naszego obszaru kulturowego. Celem moim jest wykazanie związanego z tym, pewnego nieporozumienia powołując się na przykłady zaczerpnięte z dziedziny filmu.

Tradycyjna narracja filmowa polega, najogólniej mówiąc, na łączeniu większych lub mniejszych fragmentów zarejestrowanych zdarzeń w jeden, oparty na linearnym następstwie, przebieg czasowy.

Zakłada się przy tym istnienie hipotetycznego obserwatora, którym widz staje się podczas projekcji w momencie syntetyzowania pokawałkowanych wątków. Konieczne jest przy tym odwołanie się do charakterystycznej dla obszaru kulturowego odbiorcy, tradycji językowej, która syntetyzowanie to umożliwia.

Film zrealizowany tą metodą można przedstawić graficznie jako sumę nierównej długości odcinków gdzie przerwy pomiędzy odcinkami oznaczają wszelkie figury montażowe, a sumaryczna długość – czas trwania seansu. Brakujące interwały czasowe uzupełnia wyobraźnia widza dzięki, często nie uświadamianej nawet, znajomości kodu, na przykład ujęcie pierwsze kończy się spojrzeniem osobnika A w lewo od osi obiektywu, ujęcie drugie zaczyna się od spojrzenia osobnika B w kierunku przeciwnym; widz rozszyfrowuje: osobnicy A i B patrzą na siebie itd.

Dzięki tej umiejętności psychologiczne continuum czasowe realizuje się w wyobraźni widza, choć faktycznie czas projekcji nie jest równy czasowi przedstawianych zdarzeń. Niektóre doświadczenia awangardy filmowej ostatnich dziesięciu lat, szczególnie nowego kina amerykańskiego (The New American Cinema), doprowadziły do zastąpienia tego typu narracji sposobem innym.

“There are at least two ways to perceive the world. One, let us conventionally call it “Euro-American” and another, speaking just as conventionally, typical of the “Far-East”. Both are said to have appeared in the art of our cultural region. My aim is to demonstrate a certain misunderstanding associated with this issue, with reference to examples from the field of film.

The traditional film narration consists, generally speaking, in a combination of larger or smaller fragments of recorded events into one time course based on a linear consequence.

It is assumed that there is a hypothetical observer, that is the viewer at the moment of synthesizing fragmented storylines during the screening. It is necessary to appeal to the linguistic tradition typical for the viewer's cultural region which allows such synthesizing.

A film made with this method can be represented graphically as the sum of segments of unequal lengths where the gaps between the segments mean any editing figure and the total length – the duration of a screening. Missing time intervals are supplemented by the viewer's imagination thanks to the knowledge of the code, often not even consciously realized, for example, the first shot ends with a person A looking to the left from the axis of the lens and the second shot begins with person B looking in the opposite direction; the viewer deciphers: persons A and B are looking at each other, etc.

Owing to this ability the psychological time continuum is realized in the imagination of the viewer, though the actual running time is not equal to the duration of events presented. Some avant-garde film experiences from the past ten years, particularly the New American Cinema, led to the replacement of this type narration with another. A hypothetical observer has been assimilated with the recording camera. By giving

Otóż hipotetyczny obserwator utożsamiony został z rejestrującą kamerą. Przez rezygnację z preparowania materiału, a więc konkretnie rezygnując z montażu, ruchów kamery, muzyki ilustracyjnej itp., zwolniono widza z obowiązku angażowania w odbiór koniecznego dotychczas aparatu językowego. I wreszcie – czas projekcji stał się równy czasowi przedstawianych zdarzeń...

Można przyjąć, że jest to rezultat autorefleksji kina nad istotą swego zapisu. Refleksja ta mogła mieć dwa aspekty: moralny i poznawczy... Drugiemu aspektowi sprawy, który wydaje się bardziej istotny, refleksji poznawczej, mogła towarzyszyć nadzieja możliwości odrzucenia konwencjonalnej bariery języka, który jak szklana szyba unaocznia i oddala od dotykającego konkretnego...

Czym jest *satori*?

Erich Fromm w książce »Szkice z psychologii religii« daje następujący opis. »Gdybyśmy chcieli wyrazić *satori* w terminach psychologicznych, powiedzielibyśmy, że jest to stan, w którym człowiek jest całkowicie zestrojony z rzeczywistością znajdującą się poza nim i w nim; stan, w którym jest on tego w pełni świadomy i który w pełni pojmuje...«.

Nowy sposób traktowania filmu, czysta rejestracja, nie przestał być narracją. System znaków w porównaniu z narracją tradycyjną stał się tylko mniej jednoznaczny. W tym miejscu zaczyna się całe nieporozumienie z buddyzmem zen. Nasze odczucia podczas projekcji nie mają w moim przekonaniu nic wspólnego z doświadczeniem *satori*. Film, nadal ograniczony prostokątem ramy i czasem trwania seansu, nie przestał interpretować rzeczywistości. Pokazując coś i nie pokazując jednocześnie tego, co poza kadrem lub poza odcinkiem czasu; zamiast scalać – dzieli, zamiast zbliżać – oddala. Sam wybór, nawet niekontrolowany przez człowieka, jest nieuchronnie pro-

up the material preparation, and therefore specifically giving up editing, camera movements, illustrative music, etc., the viewer has been released from the obligation to engage the – thus far necessary – linguistic apparatus in the reception. And finally – the running time of the screening is equal to the duration of events presented...

It can be assumed that this is the result of self-reflection of cinema on the essence of its record. This reflection could have two aspects: the moral and the cognitive one...

The second aspect of the case, which seems more important, that is, the cognitive reflection, could be accompanied by the hope of rejecting the conventional barrier of language, which, like a glass pane, reveals and separates from the tangible concrete...

What is *satori*?

In his essays on the psychology of religion, Erich Fromm gives the following description: "If we would try to express [*satori*] in psychological terms, I would say that this is a state in which a person is completely tuned to the reality outside and inside of him, a state in which he is fully aware of it and fully grasps it..."

The new treatment of film, pure recording, did not cease to be a narration. The system of signs compared to the traditional narration has only become less clear. At this point the entire confusion with Zen Buddhism begins. In my opinion, our feelings during the screening have nothing to do with the experience of *satori*.

Film, still limited by the rectangular frame and the duration of the showing, has not ceased to interpret reality. By showing something while not showing what is beyond the frame or outside the length of time; instead of merging – it separates, instead of bringing closer – it drives further away. The choice itself, even when it is not controlled by man, is inevitably a process of indicating or marking. A meaningful structure is being created. The final consequence of such narratives were the experiments, conducted this year by the Film Form Workshop in Łódź, with direct, mechanical,

cesem wskazywania lub znakowania. Ma miejsce kreowanie konstrukcji znaczącej. Ostateczną konsekwencją tego typu narracji były przeprowadzone w tym roku, przez Warsztat Formy Filmowej w Łodzi, doświadczenia z bezpośrednią, mechaniczną, nie-preparowaną transmisją telewizyjną oraz z przekazem przestrzeni akustycznych. W przypadku filmowej rejestracji czas projekcji jest równy, lecz nie jest tożsamy z czasem zdarzeń przedstawianych. W transmisjach bezpośrednich rzeczywistość i jej obraz funkcjonują synchronicznie. Czas transmisji może być nieograniczony. W przypadku transmisji przestrzeni akustycznych nie ma nawet wyraźnych granic transmitowanych obszarów. Ale założmy jednak, że odrzucimy całą technikę i wszelkie środki przekazu.

Doświadczenia z rejestracją i transmisją nasuwają nam jednak podejrzenie, że nasza percepcja świata, wykształcona przez kulturę europejską, nasz sposób kontaktowania się z rzeczywistością nie ma charakteru bezpośredniego, lecz językowy. Język z kolei jest kategorią myśli.

W tej sytuacji przeżycie doświadczenia *satori* jest niemożliwe dla Europejczyka, obdarzonego, jak mówi Roland Barthes, wyobraźnią znakową...

Możemy wykonać serię takich operacji laboratoryjnych na zarejestrowanych obrazach, które nie mając nic wspólnego z tradycyjnym preparowaniem materiału informacyjnego, a spełniając jednocześnie warunki transmisji w kierunku swego desygnatu, byłyby potwierdzeniem realnego istnienia takiej rzeczywistości, której nie doświadczamy nigdy, a której obecność możemy jedynie przeczuwać".

unscripted television broadcast and the transmission of acoustic space. In the case of a film recording the screening running time is equal but it is not identical as the time of the events presented. In direct broadcasts reality and its image function synchronously. Transmission time can be unlimited. In the case of transmission of acoustic space there even are no clear boundaries of the areas broadcast. Let us assume, however, that we reject all technology and all media.

Experiments with recording and transmission, however, provoke a suspicion that our perception of the world, shaped by the European culture, our way of contact with reality is not direct but linguistic. Language, in turn, is a category of thought.

In this situation, the *satori* experience is not available to a European equipped with, as Roland Barthes puts it, sign imagination...

We can run a series of such laboratory operations on recorded images, which have nothing to do with the traditional preparation of information material and, while meeting the conditions for transmission in the direction of their designation, would confirm the real existence of such reality which we never experience, and whose presence we can only guess".

Kolejnym wystąpieniem zbiorowym grupy **Warsztat** była instalacja na XII Biennale Sao Paulo - **Przekaz osobowości Wacława Antczaka** (lipiec-sierpień 1973). W multimedialnej realizacji artyści, poprzez dokumentację fotograficzną, filmową i dźwiękową, starali się przekazać obraz, umiejscowionej na marginesie sfery sztuki, zdeterminowanej biedą, trudnej egzystencji ludowego artysty:



Idea
Przekazu osobowości Wacława Antczaka
 (lipiec-sierpień 1973)

Idea
The Transmission of the Personality of Wacław Antczak
 (July-August 1973)

Another instance of a collective performance by the **Workshop** group was the installation at the 12th Sao Paulo Biennial - **The Transmission of the Personality of Wacław Antczak** (July-August 1973).

In the multimedia production, the artists, through photographic, film and sound documentation, tried to convey the image of the difficult existence of a folk artist, located on the outskirts of the sphere of art and determined by poverty:

„Treścią pokazu będzie nobilitacja artysty – przedstawiciela łódzkiego folkloru miejskiego, ukształtowanego przez specyficzny zespół czynników kulturowych

- poza oficjalnymi prądami artystycznymi
- poza tym, co nazywamy sztuką
- poza wykształceniem artystycznym.

Charakteryzuje go:

- bezinteresowność
- rezygnacja z możliwości stabilizacji życiowej
- szlachetność – przekonanie o słuszności swego wyboru.

Do realizacji pokazu zostaną zastosowane następujące środki przekazu:

- zapis słowny
- zapis nutowy
- zapis fotograficzny
- filmowy
- magnetofonowy”.

Na wystawie **Porównania** w BWA w Sopocie (lipiec-wrzesień 1973), Bruszewski przedstawił dokumentację zapisu video **Język obrazowy** (1973); instalację **Okup** (1973) – projekcja 8 rzutników slajdów, 2 magnetofony, fotografie, czas nieograniczony; dokumentację akcji transmitowania do muzeum przestrzeni akustycznej, instalacji dźwiękowej **Skrzyżowanie** (1973); dokumentację instalacji audiowizualnej **Drzwi** (1973); dokumentację i opis filmu **Bezdech** (1972).

“The contents of the show will be the ennoblement of an artist – representing the Łódź urban folklore, formed by a specific set of cultural factors

- outside of the official artistic trends
- outside of what we call art
- outside of artistic education.

It is characterized by:

- selflessness
- giving up the possibility of having a stable life
- nobility
- belief in the rightness of his choice.

The show will be realized using the following media:

- verbal record
- musical notation
- photographic record
- film record
- sound recorded on a tape”.

At the exhibition **Comparisons** in Sopot (July–September 1973), Bruszewski presented video recording documentation **Pictures Language** (1973); installation **Ransom** (1973) – eight slide projectors, two tape recorders, photographs, unlimited time; documentation of the transmission of acoustic space to the museum, sound installation **Crossing** (1973); documentation of the audio-visual installation **The Door** (1973), documentation and description of the film **Apnea** (1972).

Staraniem Bruszewskiego ukazało się odbijane na powielaczu pierwsze wydawnictwo grupy zeszyt **Warsztat Formy Filmowej 1** (maj 1974), w nakładzie 200 egzemplarzy. Artyści zamieścili w nim rozważania teoretyczne, teksty krytyczne i opisy poszczególnych realizacji. Artykuł wprowadzający napisał Ryszard Waśko **O zjawisku schematyzacji i identyczności w teorii i estetyce filmu polskiego** (1973). Autor ustosunkowując się do przemian w „zakresie komunikacji intelektualnej” XX wieku, kształtowania się nowego języka nauki i sztuki, negatywnie ocenił dotychczasowe opracowania z zakresu teorii filmu. Uważał, iż są to prace „eklektyczne”, „niekompetentne”, lub też „przestarzałe”, odzwierciedlające „światopogląd ludzi zajmujących się wyłącznie stroną estetyczno-teoretyczną filmu”. Podkreślał konieczność „wypracowania sobie własnych metod, które umożliwiłyby prowadzenie kompleksowych badań nad językiem filmowym”.

Bruszewski oprócz tekstu **Problem satori** (1973) przedstawił opisy: instalacji dźwiękowych **Skrzyżowanie** (1973), **Drzwi** (1973), video **Język obrazowy** (1973), filmu **Bezdech** (1972). Opublikował również nowy artykuł teoretyczny **O narracji przestrzennej** (1974). W pierwszych stwierdzeniach odwołał się do konstatacji, zawartych w tekście **Problem satori** (1973), kontynuując zapoczątkowaną w nim myśl:

„Tradycyjna narracja filmowa polega, najogólniej mówiąc, na łączeniu większych lub mniejszych fragmentów zarejestrowanych zdarzeń w jeden, oparty na linearnym następstwie przebieg czasowy. Film zrealizowany tą metodą można przedstawić graficznie jako sumę nierównej długości odcinków, gdzie przerwy pomiędzy odcinkami oznaczają wszelkie figury montażowe, a sumaryczna długość – czas trwania seansu. W opozycji do tej metody znajduje się film traktowany jako czysta, niepreparowana rejestracja. Analogiczny schemat graficzny przedstawia się jako linia ciągła, ograniczona dwoma punktami: początkiem i końcem projekcji.



Schemat filmu montowanego z różnej długości odcinków

Diagram of the film assembled with sections of different lengths



Schemat rejestracji ciągłej filmu

Diagram of continuous film recording

Thanks to Bruszewski's efforts, the group's first publication, **Film Form Workshop 1** magazine (May 1974), was released with a circulation of 200 copies. It comprised of theoretical considerations, critical texts and descriptions of individual realizations. Ryszard Waśko wrote the introductory article **On the Phenomenon of Schematization and Identity in Theory and Aesthetics of Polish Film** (1973). The author, responding to the changes in the "intellectual communication" of the twentieth century and in the emergence of a new language of science and art, negatively assessed the current analyses of the theory of film. He believed those works to be "eclectic", "incompetent" or "obsolete", reflecting "the outlook of people who care only about the aesthetic and theoretical aspects of film". He stressed the need "to develop one's own methods which enable one to carry out comprehensive research on the language of film". Along with **The Satori Problem** (1973), Bruszewski presented a description of: the sound installation **Crossing** (1973), **The Door** (1973), the video **Pictures Language** (1973) and the film **Apnea** (1972).

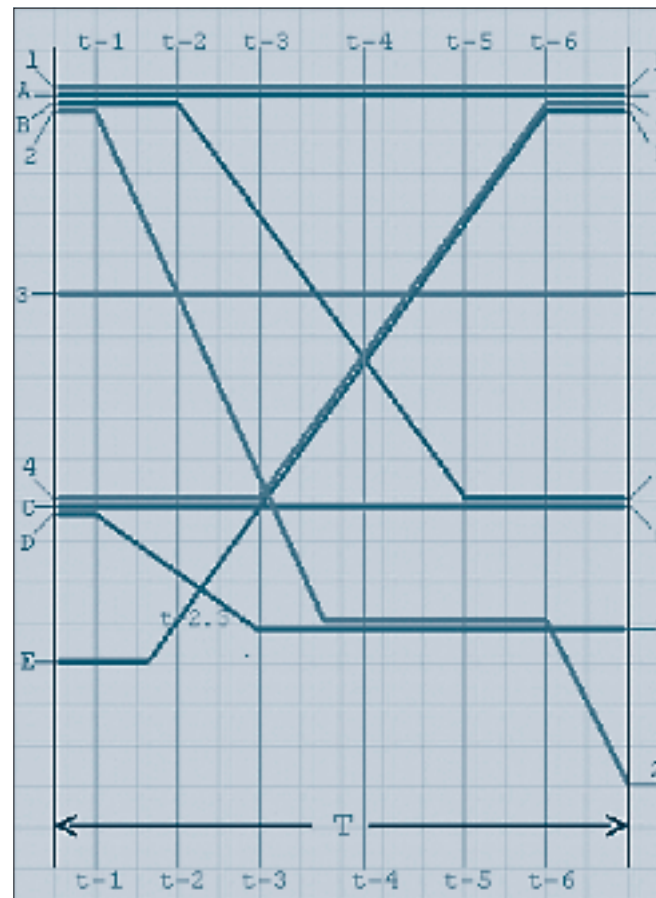
He also published a new theoretical article **On Space Narration** (1974). In the opening statements, he referred to the observation contained in the text **The Satori Problem** (1973), continuing the thought which originated from it:

"The traditional film narration consists, generally speaking, in a combination of larger or smaller fragments of recorded events into one time course based on a linear consequence. A film made with this method can be represented graphically as the sum of segments of unequal lengths where the gaps between the segments mean any editing figure and the total length – the duration of a screening.

Przyjmijmy jeszcze inny możliwy schemat.

OBSERWATOR to rejestrująca w sposób ciągły kamera filmowa, ruchoma lub nieruchoma.

- ograniczam ilość OBSERWATORÓW do czterech (ilość ta może być nieograniczona)
 - ograniczam ilość BOHATERÓW do pięciu (ilość ta może być nieograniczona)
 - ograniczam CZAS rejestracji do odcinka czasu T (czas rejestracji może być nieograniczony)
 - proponuję podział ekranu na dwie części (ilość części może być nieograniczona).
- Schemat graficzny takiego filmu może przedstawiać się następująco:



Schemat graficzny przemieszczeń przestrzennych bohaterów i obserwatorów

Graphical diagram of spatial displacement of characters and observers

The opposite of this approach is film treated as pure unscripted recording. A corresponding graphic diagram is represented as a continuous line, confined by two points: the beginning and end of the screening.

Let us take another possible scheme.

OBSERVER is a film camera, mobile or stationary, recording continuously.

- I am restricting the number of OBSERVERS to four (this number may be infinite)
- limits the number of CHARACTERS to five (this number can be infinite)
- I am restricting the TIME of recording to the time length T (the time of recording may be infinite)
- I suggest splitting the screen into two parts (the number of components may be infinite).

Such a film can be graphically represented on the following diagram:

Schemat ten nie określa ruchu BOHATERÓW i OBSERWATORÓW, choć sugeruje pewne przemieszczenia przestrzenne. Na przykład: BOHATEROWIE A i B, którzy od początku odcinka czasu T są razem, w momencie t-2 rozstają się, a BOHATER B w momencie t-5 spotyka BOHATERA C i do końca odcinka czasu T pozostają razem. BOHATER A natomiast w momencie t-6 spotyka BOHATERA E, który w t-2 miał krótkie spotkanie z BOHATEREM D, w t-3 z C, w t-4 z B, D po spotkaniu w t-2.3 z E do końca czasu T pozostaje sam.

Linie schematu nie określają, jak już powiedziałem, ruchu lecz upływ czasu i momenty spotkań. E mógł rzeczywiście poruszać się mijając D, C, B i A. Ale również to D, C, B i A mogli być w ruchu mijając nieruchomego E.

Na ten schemat nakłada się schemat drugi - wykres obserwacji tej sytuacji.

Przecięcie się linii OBSERWATORA z linią BOHATERA lub ich zbliżenie oznacza wejście BOHATERA w pole widzenia OBSERWATORA.

I tak, OBSERWATOR 1, przez cały odcinek czasu T obserwuje BOHATERA A oraz w odcinku t-0/t-1 kontaktującego się z nim BOHATERA B, a w odcinku t-6/t-n - BOHATERA E.

OBSERWATOR 2 w odcinku t-0/t-1 obserwuje tę samą sytuację co OBSERWATOR 1. Ponieważ OBSERWATOR 2 nie może być jednocześnie OBSERWATOREM 1, punkt obserwacji jest inny.

W momencie t-2 nie ma żadnego BOHATERA w polu widzenia OBSERWATORA 2, lecz rejestrowany widok ma bezpośredni związek przestrzenny z widokiem rejestrowanym w tym momencie przez OBSERWATORA 3.

W momencie t-3 OBSERWATORZY 2 i 4 obserwują tę samą sytuację, a mianowicie, krótkie spotkanie BOHATERÓW C i E.

This diagram does not define the movement of CHARACTERS and OBSERVERS, although it does suggest certain spatial displacement. For example: CHARACTERS A and B, who have been together from the beginning of time interval T, split up at the moment t-2 and CHARACTER B meets CHARACTER C at time t-5 and until the end of time interval T the two remain together. CHARACTER A at the moment t-6 meets CHARACTER E, who had a short meeting with the hero D at t-2, with CHARACTER C at t-3, with CHARACTER B at t-4; CHARACTER D, after meeting E at t-2.3, remains alone until the end of time T.

As I have already said, the lines of the diagram do not indicate movement but the passage of time and moments of meetings. E could actually move past D, C, B and A. But D, C, B and A could also be moving past an immobile E.

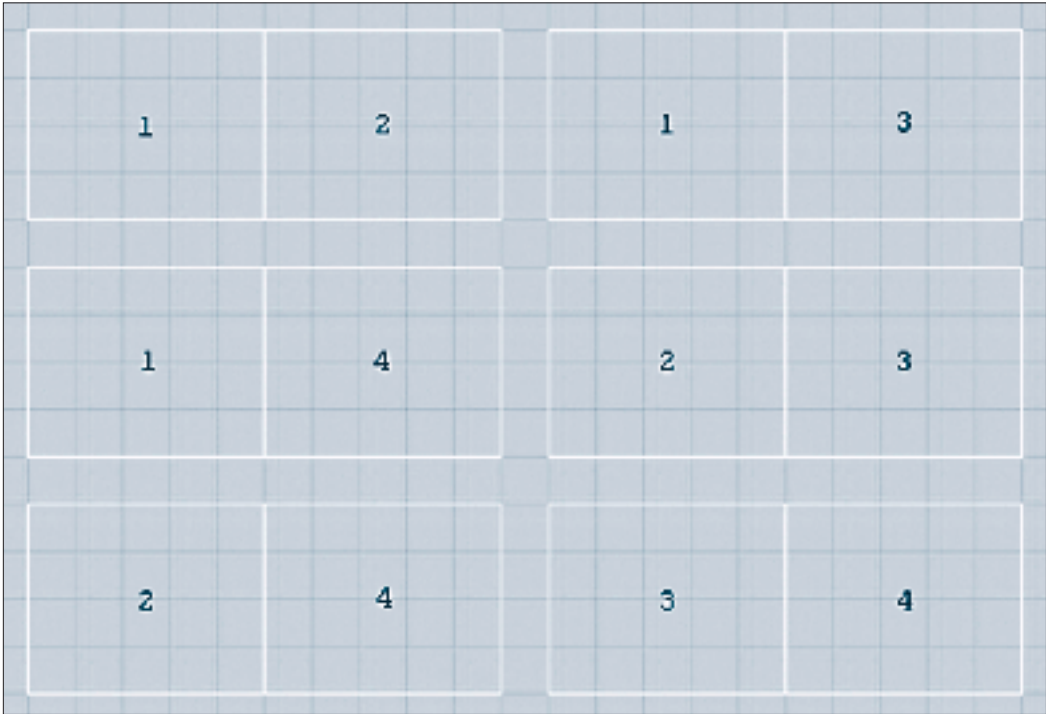
Onto this diagram, another one is applied - the diagram of the observation of the situation. Intersection of the lines of CHARACTER and OBSERVER line or their approach means that CHARACTER enters OBSERVER's field of vision.

Thus, OBSERVER 1, throughout the entire time interval T watches CHARACTER A and, in the interval t-0/t-1, CHARACTER B who contacts him as well as CHARACTER E who contacts him in the time interval t-6/t-n.

OBSERVER 2 in the interval t-0 / t-1 watches the same situation as OBSERVER 1. Since OBSERVER 2 cannot be simultaneously OBSERVER 1, the point of observation is different. At the moment t-2, there is no CHARACTER in the field of vision of OBSERVER 2, but the recorded view is directly linked spatially to the view recorded at that time by OBSERVER 3.

At the moment t-3, OBSERVERS 2 and 4 are watching the same situation, namely, a short meeting of CHARACTERS C and E.

W odcinku czasu t-4/t-5 OBSERWATOR 2 obserwuje BOHATERA D po czym w momencie t-6 zmienia punkt swego zainteresowania. (Itd.)
Czasoprzestrzenne zależności:
BOHATER-BOHATER
BOHATER-OBSERWATOR
OBSERWATOR-OBSERWATOR
ujawniają się podczas projekcji.
Na podzielonym na dwie części ekranie wyświetla się w sposób synchroniczny, zarejestrowane przez OBSERWATORÓW zdarzenia, tak, aby porównać każdą rejestrację z każdą.
Odcinek czasu T sześć razy powtarza się.
Przy założeniu nieograniczonej ilości części ekranu (lub w tym wypadku choćby czterech), czas T nie musi się powtarzać.



Schemat synchronicznej rejestracji zdarzeń
Diagram of synchronous recording of events

In the time interval t-4/t-5, OBSERVER 2 is watching CHARACTER D 2, whereupon at the moment t-6 the point of his interest changes (etc.).
Spatio-temporal interrelations:
CHARACTER - CHARACTER
CHARACTER - OBSERVER
OBSERVER - OBSERVER
are revealed during the screening.
The screen, split into two parts, displays in a synchronous manner events recorded by OBSERVERS in order to compare each of the recordings with one another.
Time interval T is repeated six times.
Assuming an unlimited number of screen parts (or in this case even four), the time T does not need to be repeated.

Przyjmując zaproponowane wcześniej możliwe rozszerzenia założeń, każde zbliżenie się do ich maksimów, zmniejsza automatycznie do minimum możliwość odbioru. Pozostańmy więc przy prostym schemacie ze świadomością, że jest on modelem sytuacji niepoznawalnej.

Traktujmy go jako jeden z możliwych do zaistnienia".

W latach 90. Bruszewski opatrzył tekst komentarzem:

„Odnoszę wrażenie, że był inspiracją (choć nie musiał być) dla Zbyszka Rybczyńskiego. W każdym razie kilka lat później zobaczyłem moją ideę zrealizowaną w postaci filmu *Nowa Książka*. Film Zbyszka Rybczyńskiego przypomina ideę opisaną w tym tekście ale nią nie jest. *Nowa Książka* filmowana była jedną kamerą i pomimo żelaznej dyscypliny na planie filmowym, CZAS musiał być w końcowej fazie realizacji podganiany lub zwalniany, aby wszystkie zdarzenia robiły wrażenie synchronicznych. Mój pomysł to realizacja wieloma kamerami, które zostają włączone jednocześnie”.

By adopting the previously proposed possible expansion of the assumptions, any approximation to their maxima automatically reduces the possibility of reception to a minimum.

Let us therefore remain with a simple diagram with the knowledge that it is a model of unknowable situation.

Let us treat it as one of many possible occurrences”.

In the 1990s, Bruszewski annotated the text with the following commentary:

“I have an impression that it was an inspiration (although it did not have to be) for Zbyszek Rybczyński. In any case, a few years later I saw my idea made into a film *New Book* Zbyszek Rybczyński's film is reminiscent of the idea described in the text, but it is not it. *New Book* was filmed with a single camera and, even with the iron discipline on the set, TIME had to rushed in the final stage or slowed down, so that all events could give the impression of being synchronous. My idea is the realization with multiple cameras that are turned on simultaneously”.

Do zeszytu **Warsztat Formy Filmowej 1** (1974) została dołączona programowa ulotka Bruszewskiego na papierze fotograficznym **Postulaty** (1974).



Wojciech Bruszewski, **Postulaty** (1974)

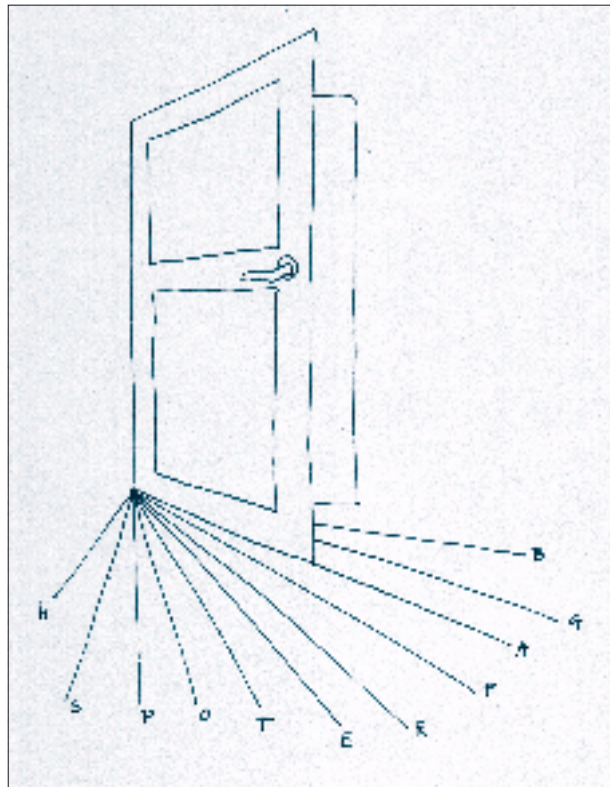
Wojciech Bruszewski, **Postulates** (1974)

A program flyer by Bruszewski, printed on photo paper, was attached to the **Film Form Workshop 1** magazine (1974):

W ramach badań nad językiem wizualnym Bruszewski opracował film **Przekaz tekstu ruchem drzwi** 35 mm, 2 min. (1974), który jak pisał w zeszycie **Warsztat Formy Filmowej 7** (1975) „zajmuje się naturą tekstu polskiego”:

„W filmie proponuje się zamianę liter alfabetu na kąt otwarcia i kierunek ruchu drzwi – na coś tak konkretnego, że swoją fizycznością zagłusza wszelkie domysły na temat znaczeń tekstu. Tekst, w sposób arbitralny dyktuje konstrukcję tego filmu, a co za tym idzie, absurdalny w wyniku ruchu drzwi... Samogłoski – zamykanie drzwi, spółgłoski – otwieranie drzwi... To, co dzieje się w filmie (zarówno dla oka jak i ucha) jest SAMYM FUNKCJONOWANIEM przekazu słownego w języku polskim”.

Film powstał w kilku wersjach (**Układ nowego alfabetu** 35 mm, 5 min. i **Drzwi** 35 mm, 1 min.), przekazujących różne przypadkowo wybrane absurdalne teksty. Wszystkie realizacje wykorzystywały zasadę podziału kąta otwartych drzwi i kierunek ich ruchu do wizualnego przekazu liter.



Szkic ideowy
Przekaz tekstu ruchem drzwi (1974)

Sketch diagram
Transmission of the Text Performed by Means of the Movement of the Door (1974)

As a part of the research on the visual language, Bruszewski developed the film **“Transmission of the Text Performed by Means of the Movement of the Door”** (35 mm, 2 min., 1974), which, as he wrote in the **Film Form Workshop 7** magazine (1975), “deals with the nature of the Polish text”:

“The film proposes to replace the letters of the alphabet with the opening angle and the direction of the door movement – with something so specific that by its physicality it drowns out all conjectures about the meanings of the text. The text arbitrarily dictates the structure of the film, and, consequently, the absurd movement of the door... Vowels – closing the door, consonants – opening the door... What is happening the film (for both eyes or ears) the very FUNCTIONING ITSELF of verbal message in the Polish language”.

The film was made in several versions (**A New Alphabetic Contract**, 35 mm, 5 min. and **The Door**, 35 mm, 1 min.), communicating different, randomly selected absurd lines. In the visual communication of letters, all projects employed the principle of dividing the open door angle and the direction of its movement.

Podobną zasadę narracji zastosował autor w filmie **Zapłon mózgu**, 35 mm, 4,5 min. (1974). Znaki wizualne: A – uderzenia głową w drzewo; B – opadanie na ziemię; C – leżenie bez ruchu; w ujęciach 30 sek., w konstrukcji filmu zostały połączone ze znakami dźwiękowymi: 1 – rytmiczny, ciężki kaszel (zsynchronizowany z uderzeniami głowy); 2 – głos silnego wiatru; 3 – cisza; również trwającymi 30 s.

W układzie:

A – 1 A – 2 A – 3
B – 2 B – 3 B – 1
C – 3 C – 1 C – 2

W czasie sesji naukowej **Polski krótkometrażowy film eksperymentalny** w PWSFTviT (6-7 maja 1974) odbyła się projekcja filmów **Warsztatu**.

W listopadzie Bruszewski zrealizował w studio TVP w Warszawie **Transmisję przestrzenną** video 3 min. (1974), pokazaną w II programie TVP podczas prezentacji **Warsztatu** (18 maja 1975). Opis tej akcji artysta umieścił w zeszycie **Warsztat Formy Filmowej 7** (1975):

„Autor, jeżdżąc na rowerze, wygłasza następujący tekst:

Tradycyjna narracja filmowa lub telewizyjna polega najogólniej mówiąc na łączeniu większych lub mniejszych fragmentów zarejestrowanych lub transmitowanych zdarzeń w jeden, oparty na linearnym następstwie, przebieg czasowy.

W opozycji do tej metody znajduje się przekaz traktowany jako czysta, niepreparowana rejestracja lub transmisja.

Przyjmijmy jeszcze inny możliwy schemat, wykraczający poza możliwości dwóch pozostałych, który nazwiemy TRANSMISJĄ PRZESTRZENNĄ.

The author applied a similar narrative principle in the in the film **Brain Ignition** (35 mm, 4,5 min., 1974). Visual signs: A – hitting a head on a tree; B – falling to the ground, C – lying motionless; 30-second shots, in the construction of the film combined with audio signs: 1 – rhythmic, severe cough (synchronized with the hitting of the head); 2 – a sound of strong wind, 3 – silence; also 30-second long.

The arrangement:

A – 1 A – 2 A – 3
B – 2 B – 3 B – 1
C – 3 C – 1 C – 2

During the study session **Polish experimental short film** at the PWSFTviT (6-7 May 1974), a screening of the **Workshop's** films was held.

In November, in a TV studio in Warsaw, Bruszewski realized the video **Spatial Transmission** (3 min., 1974), broadcast on the second program of Polish TV during the presentation of the **Workshop** (18 May 1975). The artist described this action in the **Film Form Workshop 7** magazine (1975):

“The author, cycling, says the following text:

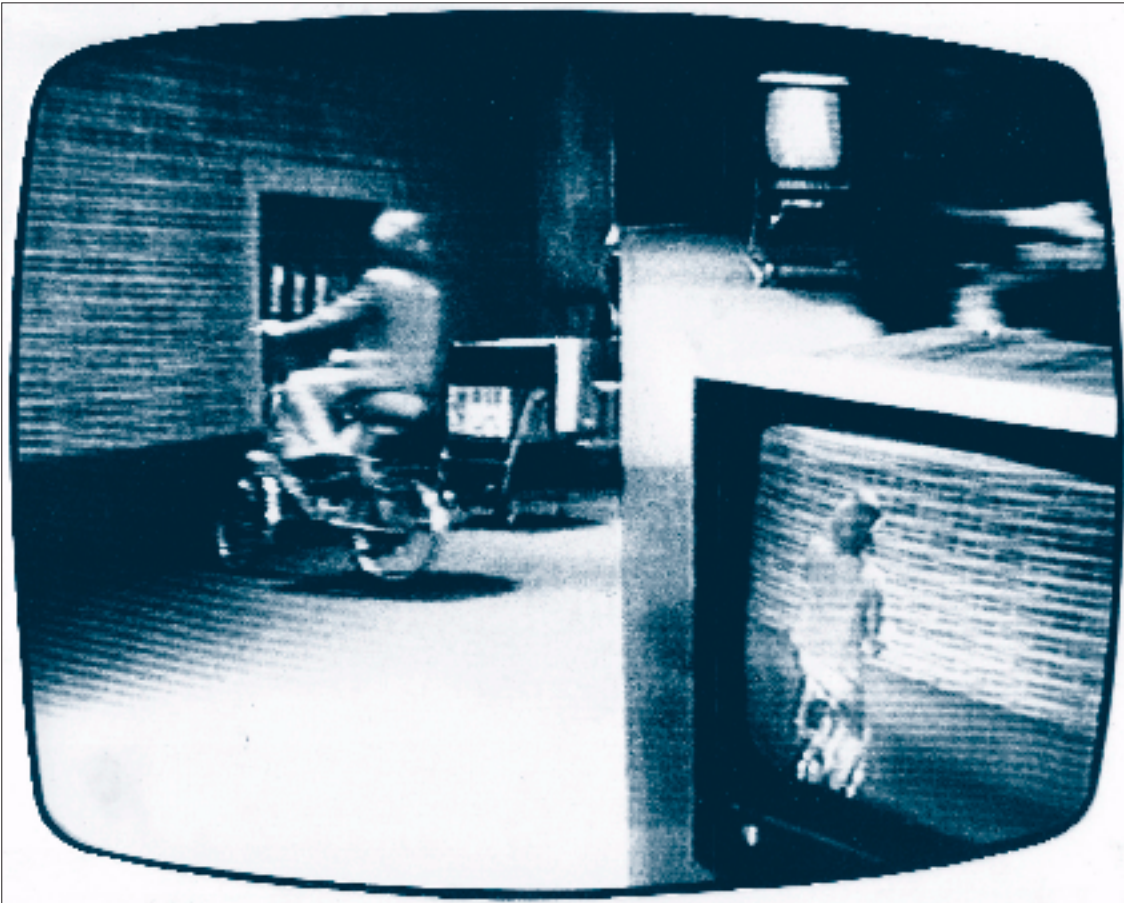
The traditional film or TV narration consists, generally speaking, in a combination of larger or smaller fragments of recorded or broadcast events into one time course based on a linear consequence.

The opposite of this approach is a message treated as pure unscripted recording or broadcast. Let us assume that there is yet another possible scheme that goes beyond the capabilities of the other two, which we shall call SPATIAL TRANSMISSION.

Oto założenia:

- ograniczam obszar transmisji do przestrzeni studia choć możliwe jest nieograniczone rozszerzenie tego obszaru
- ograniczam ilość kanałów transmisji do trzech, choć ilość ta może być nieograniczona
- ograniczam ilość bohaterów, choć ilość ta może być nieograniczona
- ograniczam czas transmisji, choć czas ten może być nieograniczony...

»Transmisja przestrzenna« jest jedną z możliwych realizacji idei zawartej w artykule »O narracji przestrzennej«.



Transmisja przestrzenna (1974)

Spatial Transmission (1974)

Here is the premise:

- I am restricting the transmission area to the studio although an infinite expansion of the area is possible
- I am restricting the number of transmission channels to three, although this number may be infinite
- I am restricting the number of characters, although this number may be infinite
- I am restricting broadcasting time, although this time may be infinite...

'Spatial Broadcast' is one of the possible realizations of the idea contained in the article 'On Space Narration'.

Kolejną publikacją były **Rozmowy o sztuce, poznaniu i języku**, uznawane za zeszyt **Warsztatu Formy Filmowej 3**, wydane przez Bruszewskiego na powielaczu w nakładzie 100 egzemplarzy (sierpień 1974). Ta sama publikacja pod tytułem: **Sztuka – poznanie – język** stała się jednocześnie częścią teoretyczną jego pracy dyplomowej złożonej po zakończeniu IV roku studiów (1972/1973) na Wydziale Reżyserii PWSFTviT. Promotor Zbigniew Dłubak przyjął ją w listopadzie 1974 roku. Artysta przedstawił w niej tekst **Problem satori** (1973), a także wypowiedzi badaczy potwierdzających z punktu widzenia nauki postawione, jak pisał, „intuicyjnie” tezy. Drugą część pracy stanowiły rozmowy autora ze Zbigniewem Dłubakiem, Piotrem Bernackim i Zdzisławem Jurkiewiczem. Przytoczone poniżej fragmenty wskazują kierunek, w jakim potoczyła się dyskusja o języku sztuki:

Dłubak:

„Myśli, wyobrażenia, stany emocjonalne mogą stać się twórczym ideałem artystycznym dopiero wtedy, kiedy zostaną oznakowane w ten sposób, aby o ich istnieniu można było kogoś powiadomić, albo żeby można było spowodować ich ponowne powstanie u odczytującego znak... Odczytywanie ma charakter subiektywny, obciążone jest funkcjonowaniem zmiennego i nieokreślonego podmiotu – osobowości odbiorcy... Praca artystyczna jest badaniem sztuki...”.

Bernacki:

„Trudno powiedzieć, że sztuką jest to co nowe, to co inne i to co usiłujemy nazwać sztuką. Sztuka jest dla mnie warunkiem umożliwiającym istnienie i tajemnicy i porządku. Ja bym to tak zdefiniował...”.

Another publication was **Conversations About Art, Cognition And Language**, considered to be the **Film Form Workshop 3** magazine, published Bruszewski in 100 copies printed on a mimeograph (August 1974). The same publication under the title: **Art – Cognition – Language** became both a theoretical part of his thesis submitted at the end of the fourth year of study (1972/1973) at the Department of Directing of the PWSFTviT. Tutor Zbigniew Dłubak accepted it in November 1974. In it, the artist presented his text **The Satori Problem** (1973), as well as opinions of researchers supporting the 'intuitive' – as he put it – arguments from the point of view of science. The second part of the thesis consisted of the author's conversations with Zbigniew Dłubak, Piotr Bernacki and Zdzisław Jurkiewicz. Passages quoted below indicate the direction in which the discussion of the language of art was heading:

Dłubak:

“Thoughts, ideas, emotional states may become the material for artistic ideas only when they are marked in such a way that their existence could be communicated to someone, or that they could be caused to occur again in the person reading the sign... Reading is subjective, it is affected by the function of a variable and undefined subject – the recipient's personality... Artistic work is the study of art...”.

Bernacki:

“It's hard to say that art is what is new, what is different and what we are trying to call art. Art for me is a condition allowing the existence of both the mystery and order. I would have defined it so...”.

Jurkiewicz:

„Zawiodły piękne, sentymentalne kłamstwa, fałszywe iluzje, metafory i przenośnie malownicze – zawiodło wszystko. Pozostają zimne dane – nieskażone pięknoduchostwem, a więc szansa dla nowej interpretacji – dla Nowej Sztuki. Oto rzeczowa korzyść, która w efekcie prowadzi do... cudu zwanego sztuką...”.

Bruszewski:

„Ten problem pojawia się bardzo często w dyskusjach z publicznością po projekcjach filmu Warsztatu. Parafrazując McLuhana usiłuję to tak wyjaśniać, że np. wynalazek mikroskopu otworzył nam oczy na pewien niedostępny do tej pory obszar świata. Zobaczyliśmy bakterie itd. Często w naszych filmach chodzi o ujawnianie pewnego mechanizmu, jaki doprowadza do tego rezultatu końcowego jakim jest film. W tym wypadku byłby to obraz bakterii i w tym sensie film nie jest niczym więcej. Lecz chodzi o mechanizm. Nas nie interesują obrazy pod mikroskopem, nas interesuje wynajdywanie mikroskopów...”.

Dłubak:

„Dlatego uważam, że głównym i całkowicie wystarczającym kierunkiem zainteresowania artysty jest analiza samej sztuki, poprzez jej działania. To jest to o czym mówiłeś. To jest ten mikroskop wynaleziony”.

Grupa **Warsztat** została zaproszona do uczestnictwa w XII Międzynarodowych Spotkaniach Artystów, Naukowców i Teoretyków Sztuki – **Osieki 74** (18 sierpnia – 4 września 1974), zorganizowanego pod hasłem: „Artysta, a ziemia odległa o 400 000 km”. Podczas spotkań Bruszewski wygłosił odczyt **Translacje**, który przerodził się w performance **Kiedy mówię** (1974). Fragmenty odczytu zostały opublikowane w zeszycie **Warsztatu Formy Filmowej 7** (1975):

Jurkiewicz:

“Beautiful, sentimental lies, false illusions, charming similes and metaphors – it all failed. What remains is cold data – uncontaminated by esthetic spirit, and thus a chance for a new interpretation – for the New Art. This is an actual gain, which in effect leads to... a miracle called art...”.

Bruszewski:

“This problem is very often recurring in discussions with the audience after the Workshop film screenings. Paraphrasing McLuhan, when I am trying to explain it I say that, for example, the invention of microscope opened our eyes to a hitherto inaccessible areas of the world. We saw bacteria, etc... Often in our films, we are concerned with a disclosure of a mechanism which leads to this final result, which is the film. In this case, it would be the image of bacteria and in this sense, the film is about nothing more than that. But the point is about the mechanism. We are not interested in images under a microscope, we are interested in inventing microscopes...”.

Dłubak:

“I therefore believe that the main direction – and a completely sufficient one – of an artist interest is to analyze the art itself, through its actions. This is what you were saying. This is the microscope invented”.

The **Workshop** group was invited to participate in the 12th International Encounters Of Artists, Scientists, And Theorists Of Art – **Osieki 74** (18 August – 4 September 1974), organized under the slogan: “Artist and the Land 400 000 km Away”. During the event, Bruszewski delivered a lecture, **Translations** which turned into a performance **When I Say** (1974). Excerpts of the lecture were published in the **Film Form Workshop 7** magazine (1975):

„Kiedy mówię: *światło, Licht, lumière, luz, light* to dokonuję operacji zamiany; zastąpienia rzeczywistego światła na coś innego, co światłem nie jest – na słowa. Kiedy mówię: *światło, Licht, lumière, luz, light* – to nie tylko mogę wymieniać te słowa pomiędzy sobą ale mogę również wymyślić jeszcze kilka innych, którym narzucę to właśnie znaczenie. Ich związek z samym światłem jest bardzo luźny. Relatywizm wymiany poziomej (pomiędzy znakami) rzutuje na nasz stosunek wobec fundamentalnej wymiany pionowej, która stanowi nasz kontakt z tym, co na zewnątrz.

Kontakt ten jest dwojakiego rodzaju:

1. Wprowadzający podział na świat rzeczy i pojęć (język modelem świata)
2. Bezpośredni, jaki zachodzi w wypadku czystej, niepreparowanej rejestracji i transmisji mechanicznej, a więc wtedy, gdy działalność kodyfikatorska człowieka jest poza samym mechanizmem wymiany.

Gorgiasz z Leontinoi zapytuje: jakże można komunikować słowami przedstawienie barwy, skoro ucho słyszy nie barwy lecz dźwięki? Włączając na przykład kamerę telewizyjną, w jakiś sposób, nawet przypadkowy i niekontrolowany, decydujemy o tym co ona nam pokaże a co pozostanie poza kadrem i już w tym momencie narzucamy tej kamerze nasze własne prawa spoza układu tego mechanizmu, już w tym momencie zaczynamy oddalać się od [świata rzeczy i pojęć]. Nawet taki drobiazg, jak decyzja o skierowaniu kamery na pewien wycinek rzeczywistości pociąga za sobą następne decyzje, które w rezultacie prowadzą do wykształcenia i wpojenia nam (za naszą zgodą) języka – filmu, TV, itp. Wychodząc od punktu 2. dochodzimy nieoczekiwanie do punktu 1. Nasze usiłowania i sympatie (wciąż jednak) oscylować będą w kierunku punktu 2. Kiedy uda nam się osiągnąć ten stan kontaktu jaki już w tej chwili posiadają środki techniczne (Być maszyną – mówił Warhol), kiedy oderwiemy się od hamujących implikacji kultury słowa, wtedy z dumą każdy z nas powie: Jestem materialistą!

“When I say *light, Licht, lumière, luz, światło*, I make a substitution; replacing the real light with something else that is not light – with words. When I say *light, Licht, lumière, luz, światło* – not only can I use these words interchangeably but I can also think of a few more, on which I shall impose this very meaning. Their relationship with the light itself is very loose. Relativism of a horizontal exchange (between signs) affects our attitude towards to the fundamental vertical exchange, which is our contact with what is outside. Such contact is twofold:

1. Introducing the division into the world of things and concepts (language as the model of the world)
2. Direct, as it occurs in the case of pure, unscripted mechanical recording and transmission, so when the human codifying activity is outside the exchange mechanism itself.

Gorgiasz of Leontinoi asks: how can we communicate the representation of color with words, since the ear hears sounds, but not the color?

By turning on, for example, a TV camera, in some way, even if accidental and uncontrolled, we decide what it is going to show us and what is going to remain outside the frame, and already at this point we impose our own rights on the camera, from outside of this mechanism, already at this point we start to draw away from [the world of things and concepts]. Even such a trifle as the decision to put the camera on a certain slice of reality involves the subsequent decisions, which in effect lead to the appearance and instillation (with our consent) of a language in us – film, TV, etc. Starting from point 2, we unexpectedly arrive at point 1. Our endeavors and proclivities (still, however) oscillate in the direction of point 2. When we manage to achieve such a state of a contact which the technical means already have (To be a machine! – said Warhol), when we get away from the inhibiting implications of the culture of word, then each of us will say with pride: I am a materialist!

Na przykład ta sytuacja, tutaj. Ja mówię, a moje słowa są synchronicznie, w sposób całkowicie automatyczny i bezpośredni, tłumaczone na drgania światła. Słowa i wszystkie dźwięki na równych prawach (mechanizm nie odróżnia). Podłączyć się do świata dodatkowo za pomocą innego, równoległe działającego kanału, takiego np. jak ten. Jest on nie używany w życiu praktycznym i nie ma żadnych szans aby zastąpić te kanały, którymi posługujemy się na co dzień. Ale przez to, że nieużywany i niezrozumiały, właśnie dlatego jest to kanał czysty, niezaprogramowany, nieograniczający pola. To znaczy: on ogranicza, ponieważ istnieje jakaś granica jego możliwości, ale przynajmniej nie posiada on ograniczeń wziętych spoza układu”.

Wystąpienie w Osiekach autor opisał następująco:

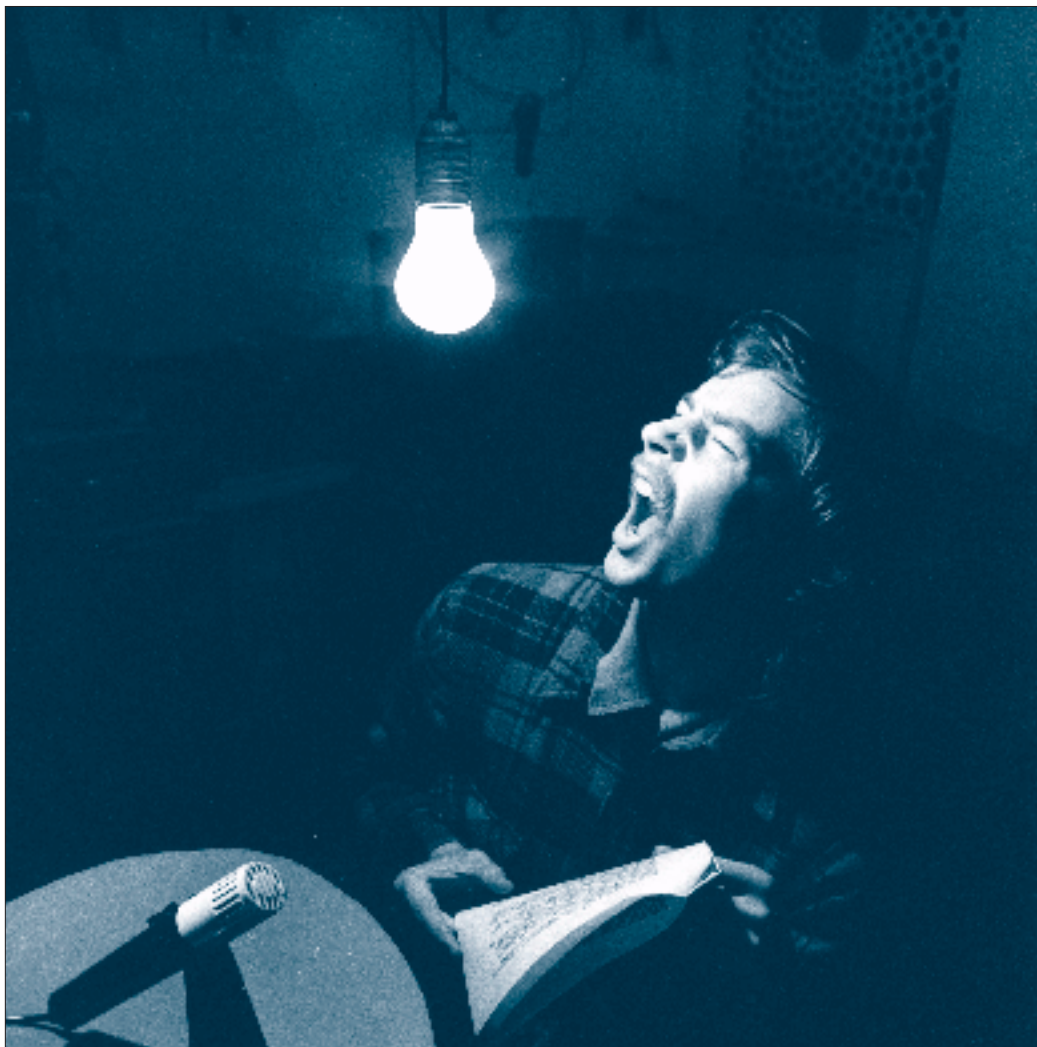
„W kompletnie wyciemnionej sali, jedynym źródłem światła była mocna żarówka, wisząca nad głową artysty. Świeceniem żarówki sterował prosty układ elektroniczny, reagujący na dźwięki. Cisza, to kompletna ciemność. Krzyk, to maksymalna jasność. Aby rozpocząć czytanie tekstu, autor był zmuszony powiedzieć coś w rodzaju: eee...”.

www.voytek.pl

For example, this situation here. I say, and my words are synchronously, in a completely automated and directly way, translated into vibrations of light. Words and all the sounds on an equal rights (the mechanism does not distinguish them). To connect to the world additionally through another, parallel channel, for example such as this one. It is not used in practical life and there is no chance that it might replace the channels we use every day. But it is because it is not used and not understood that it is a pure channel, not programmed, not limiting the field. That is to say: it does limit because there is some limit to its possibilities, but at least it does not have restrictions taken from outside of the system”.

The author described the lecture in Osieki as follows:

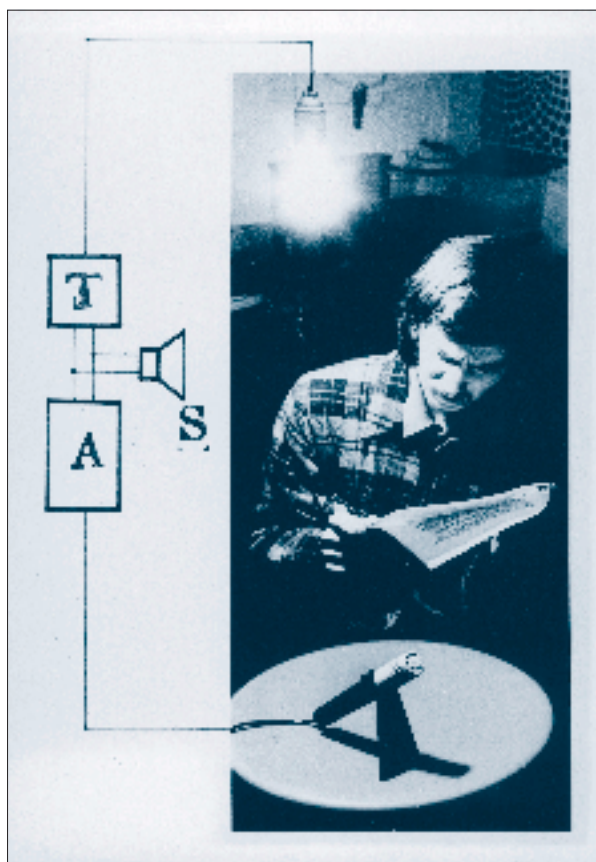
“In a completely darkened room, the only light source was a strong light bulb hanging over the head of the artist. Its shining was steered by a simple electronic system, reacting to sounds. The silence was a complete darkness. A cry was the maximum brightness. To begin reading the text, the author was forced to say something like: eeeh...”.



1. Czytanie tekstu
2. Stłuczenie butelki
3. Wbijanie gwoźdźcia w deskę
4. Zmięcie kartki papieru
5. Walenie pięścią w stół
6. Dmuchanie
- 7.
- 8.
9. ...

Odczyt **Translacje**, Osieki (1974)

The reading of **Translations**, Osieki (1974)



T - translator, S - głośnik,
A - wzmacniacz akustyczny

T - translator, S - loud-speaker,
A - acoustic amplifier

1. Reading the text
2. Breaking a bottle
3. Hammering a nail into a board
4. Crumpling a piece of paper
5. Pounding a fist on the table
6. Blowing
- 7.
- 8.
9. ...

Wraz z **Warsztatem** artysta uczestniczył w wystawie **Tendencje w sztuce łódzkiej**, Muzeum Narodowe, Warszawa (30 września – 20 października 1974). W katalogu Janusz Zagrodzki pisał:

„Podstawowym polem działania Warsztatu jest przybliżenie określonego zespołu znaczeń jak największej liczbie odbiorców, poprzez zastosowanie wszelkich możliwości transmisji. Podejmowane na przestrzeni ostatnich czterech lat liczne próby i doświadczenia dotyczyły nie tylko filmu. Organizowano spektakle audiowizualne o przewadze elementów filmowych, teatralnych czy plastycznych, nie wprowadzając żadnych ograniczeń co do gatunku realizacji czy obwodów łączności”.

W ramach I Międzynarodowej Wystawy **Art in Contact Its Life in Art**, Galeria Propozycje, Kraków, miała miejsce kolejna projekcja filmów **Warsztatu** (10 października 1974).

W prowadzonym przez Bernackiego „Teatrze Dnia i Nocy – miejscu działalności artystycznej o charakterze laboratoryjnym”, w klubie Cicibór w Poznaniu, Bruszewski zrealizował performance **Trans-Translations** (12 listopada 1974). Spektakl polegał na przekładzie następujących po sobie dźwięków na rozbłyśki światła o różnym natężeniu, modulowane siłą głosu autora podczas wygłaszanego tekstu, a także poprzez sekwencje rytmicznych uderzeń i wprowadzanych celowo różnorodnych hałasów.

The artist, along with the **Workshop**, participated in the exhibition **Trends in Łódź's Art**, National Museum, Warsaw (30 September – 20 October 1974). Janusz Zagrodzki wrote in the exhibition catalogue:

“For the Workshop, the main field of action is bringing a particular set of meanings to the widest audience possible through the use of any means of transmission. Numerous attempts and experiments over the past four years were not only related to filmmaking. Audio-visual performances have been organized, featuring important elements of film, theater and visual art, without any restrictions as to the genre or communications circuit”.

At the 1st International Exhibition INFO **Art in Contact Its Life in Art**, the Propozycje Gallery, Kraków, another screening of the **Workshop** films was held (10 October 1974).

At the *Cicibór* club in Poznań, the “Day and Night Theatre – site of artistic activities of a laboratory character” run by Bernacki, Bruszewski gave a performance **Trans-Translations** (12 November 1974). The show entailed a translation of successive sounds into bursts of light of varying intensity, modulated by the force the voice of the author saying the lines, as well as through sequences of rhythmic beats, and a variety of deliberately introduced noises.

W listopadzie 1974 roku Bruszewski przygotował założenia teoretyczne filmu **Głosowanie**, według nich została wykonana 90 sekundowa sekwencja w filmie **Żywa galeria** (1975) Robakowskiego, zrealizowanym przy współpracy Kwieka (zdjęcia Ryszard Lenczewski). Ideą **Głosowania** był losowy układ ujęć.

Partytura z 18 listopada 1974 roku zawiera szczegółowy projekt filmu:

„Opis warstwy wizualnej:

Kamerę ustawić w plenerze, na statywie, statycznie. Obiektyw 20 mm – plan ogólny.

Opis ujęcia:

Kamera start. W kadrze pojawia się ręka operatora wskazująca palcem jeden z przedmiotów w polu widzenia. Kamera stop.

Wykonać 100 ujęć za każdym razem wskazując inny przedmiot.

Montaż obrazu:

Ściąć początki ujęć pozostawiając jedną klatkę przed pojawieniem się ręki.

Ściąć końce ujęć tak, aby poszczególne ujęcia miały długość od 12 do 30 klatek.

Ścinać w sposób następujący:

ujęcie 1 – 12 kl.

- " - 2 – 13 kl.

- " - 3 – 14 kl.

- " - 18 – 30 kl.

- " - 19 – 12 kl.

- " - 20 – 13 kl. itd.

Ujęcia wsypać do worka i wymieszać.

Montować jedno do drugiego biorąc z worka jak leci. Nie wolno wklejać ujęć tyłem do przodu.

In November 1974, Bruszewski prepared the theoretical premise of the film **The Vote** according to which a 90-second sequence was made in Robakowski's film **Living Gallery** (1975), realized in collaboration Kwiek (Ryszard Lenczewski's photography). The idea of **The Vote** was a random arrangement of shots.

A script of 18 November 1974 contains the detailed plan of the film:

“Description of the visual aspect:

Camera placed outdoors, on a tripod, statically. 20 mm lens – mastershot.

Description of the shot:

Start the camera. The operator's hand appears in the frame, pointing a finger to one of the objects in the field of vision. Stop the camera.

Make 100 shots each time pointing to another object.

Editing:

Cut the beginnings of shots, leaving one frame before the appearance of the hand.

Cut off the ends of the shots so that the length of individual shots is from 12 to 30 frames. Cut as follows:

shot 1 – 12 frames

- " - 2 – 13 frames

- " - 3 – 14 frames

- " - 18 – 30 frames

- " - 19 – 12 frames

- " - 20 – 13 frames etc.

Place the shots in a bag and mix.

Edit one with another, taking out of the bag at random. Do not paste the shots back to front.

Opis warstwy akustycznej:

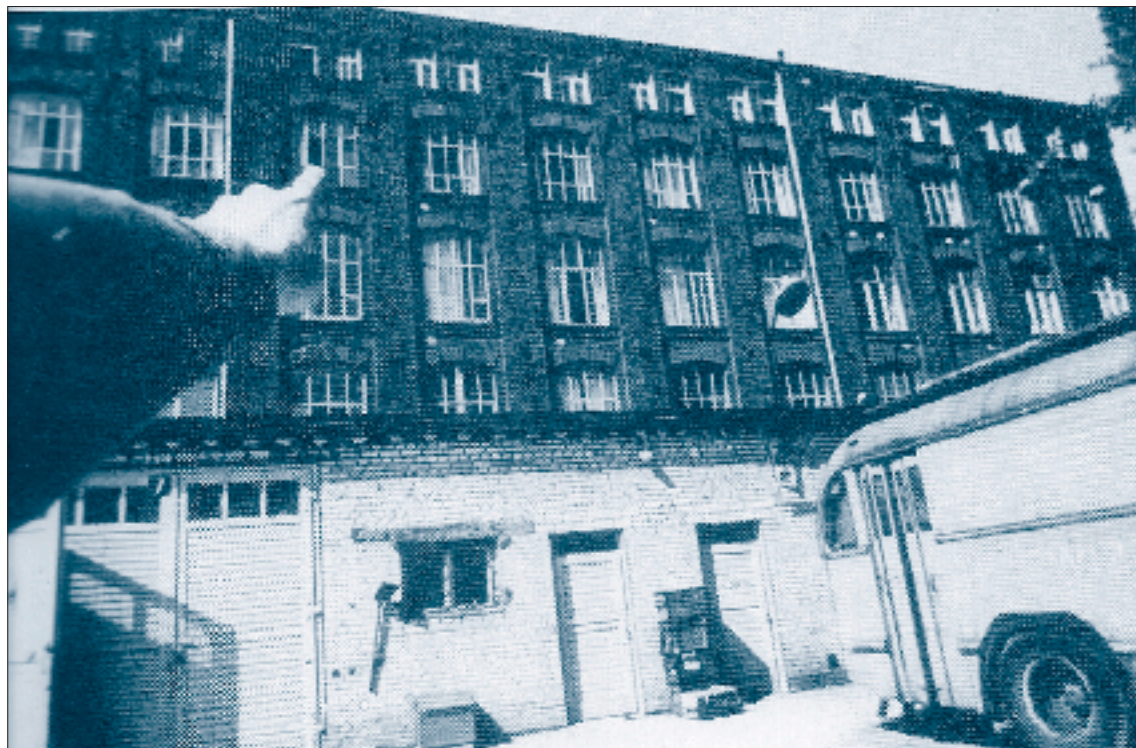
Nagrać w studio 100 różnych dźwięków wywołanych organem głosu jednego człowieka, każdy dźwięk osobno, w sposób ciągły, ok. 2 sek.

Mogą to być:

- samogłoski (aaaaaaa..... yyyyyyy.....) itp.
- spółgłoski (wwwwww..... f f f f f f) itp.
- wycia, charkoty, rżenia, gwizdy, buczenia itp.

Przegrać na taśmę 35 mm. i ścinać tak, aby powstały odcinki czystego dźwięku o długości od 12 do 30 klatek (system ścinania taki sam jak w obrazie). Odcinki taśmy wrzucić do worka i wymieszać. Montować jeden do drugiego biorąc z worka jak leci. Nie wolno wklejać odcinków tyłem do przodu.

Obie warstwy, obraz i dźwięk, zsynchronizować tak aby początek pierwszego ujęcia obrazu był dokładnie zgodny z początkiem pierwszego odcinka dźwięku".



Głosowanie - kadr z filmu **Żywa galeria**
(1975)

The Vote - frame from the film **Living Gallery**
(1975)

Description of the acoustic aspect:

In a studio, record 100 different sounds made with the voice apparatus of a single man, each sound separately, continuously, about 2 sec.

These can be

- vowels (aaaaaaaah..... eeeeeeeh.....), etc.
- consonants (vvvvvvvvvv..... fffffff.....) etc.
- howling, snorting, whistling, buzzing, booing, etc.

Record it on a 35 mm tape and cut so that there are sections of pure sound, 12 to 30 frames long (cutting system the same as in the visual). Place the sections of the tape in a bag and mix. Edit one with another, taking out of the bag at random. Do not paste the sections back to front.

Both aspects, image and sound, synchronize so that the beginning of the first shot was exactly in line with the beginning of the first section of the sound".

Podsumowaniem wydarzeń 1974 roku był udział członków **Warsztatu Formy Filmowej** (Bruszeńskiego, Robakowskiego i Waśko) w **Fifth International Experimental Film Competition**, Casino Knokke-Heist (25 grudnia 1974 – 2 stycznia 1975). W programie swoje filmy przedstawili m.in.: Birgit i Wilhelm Hein, David Hall, Marilyn Halford, Werner Nekes, Tsuneo Nakai, Anthony McCall, William Raban.

Bruszeński pokazał filmy: **YYAA** (1973) i **Przekaz tekstu ruchem drzwi** (1974).

Z okazji festiwalu został wydany w wersji angielskiej zeszyt **Workshop of Film Form Poland 5** (1974). Bruszeński zawarł w nim opisy filmów **YYAA** (1973), **Układ nowego alfabetu** (1974), **Przekaz tekstu ruchem drzwi** (1974), **Zapłon mózgu** (1974); video **Język obrazowy** (1973), performance i odczytu **Translacje** (1974) oraz tekst **O narracji przestrzeni** (1974).

Następstwem festiwalu w Knokke-Heist były projekcje filmów **Warsztatu** organizowane w 1975 roku: Folkwang Museum, Essen (styczeń); Städtische Kunsthalle, Düsseldorf (styczeń); „XSCREEN”, Kolonia (styczeń); Abaton Kino, Hamburg (styczeń); Danish Tv, Kopenhaga (luty); Henie Onstad Kunstsenter, Oslo (luty); Ciemna 1, Centro Universitario Cinematografico, Padwa.

Na wystawie indywidualnej **Translacje**, Galeria Znak, Białystok (21–31 marca 1975), Bruszeński przekazał swoje doświadczenia nad wyrażaniem siły dźwięku poprzez rozbrzyski światła.

The events of 1974 were concluded by the **Film Form Workshop** members Bruszeński, Robakowski and Waśko) participating in the **Fifth International Experimental Film Competition**, Knokke-Heist Casino (25 December 1974 – January 2, 1975). Authors featured in the program included: Birgit and Wilhelm Hein, David Hall, Marilyn Halford, Werner Nekes, Tsuneo Nakai, Anthony McCall, William Raban.

Bruszeński showed the following films: **YYAA** (1973) and **Transmission of the Text Performed by Means of the Movement of the Door** (1974).

On the occasion of the festival, the **Workshop of Film Form Poland 5** magazine (1974) was released in English. Bruszeński decided to include descriptions of films **YYAA** (1973), **A New Alphabetic Contract** (1974), **Transmission of the Text Performed by the Means of the Movement of the Door** (1974), **Brain Ignition** (1974); the video **Pictures Language** (1973), the performance and reading **Translations** (1974) as well as the text **On Space Narration** (1974).

As a result of the Knokke-Heist festival, screenings of the **Workshop** films were organized in 1975: Folwang Museum, Essen (January); Städtische Kunsthalle, Düsseldorf (January); “XSCREEN”, Cologne (January); Abaton Kino, Hamburg (January) Danish TV, København (February), Henie Onstad Kunst Center, Oslo (February); Ciemna 1, Cinematografico Centro Universitario, Padova.

At the individual exhibition **Translations**, Znak Gallery, Białystok, Poland (21–31 March 1975), Bruszeński communicated his experiences with expressing the power of sound through bursts of light.

Piotr Bernacki, Wojciech Bruszewski i Jan Wojciechowski opracowali wystawę **Koncepcje (Conceptions)**, Galeria Współczesna, Warszawa (9-24 kwietnia 1975). Wystawa była kolejną próbą zmierzenia się z problematyką konceptualizmu.

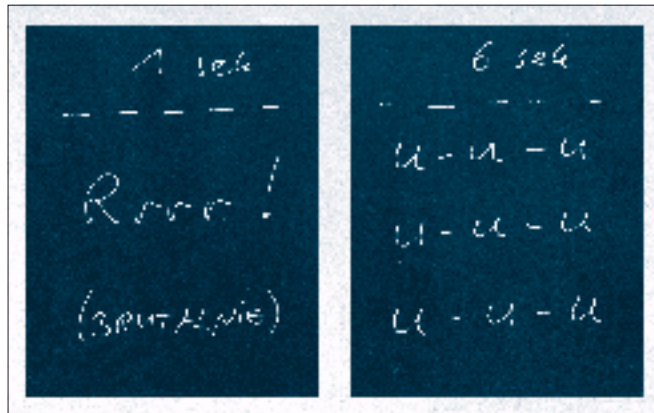
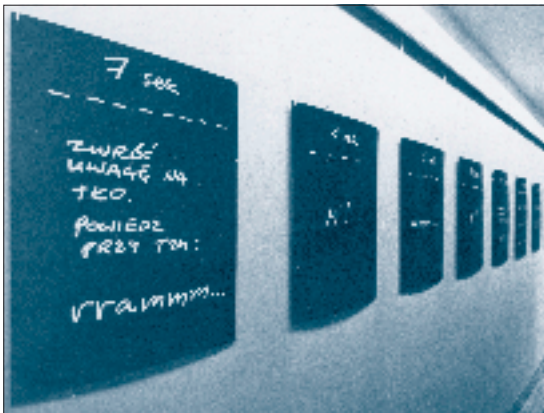
Bruszewski zaprezentował pokaz audiowizualny **Partytura utworu do wykonania solo lub w zespole (3' 12'')**, składający się z możliwych do natychmiastowego odtworzenia 25 partytur-obrazów.

W tekście **Koncepcje**, towarzyszącym wystawie, Janusz Haka pisał („Galeria Współczesna”, nr 3, 1975):

„Natłok informacji i zdarzeń dzisiejszej rzeczywistości zmusza każdego z nas do ich permanentnej akceptacji, bądź negacji, bądź wywołuje w nas stosunek badawczy. We wszystkich tych przypadkach przegrupowaniu ulegają stereotypy interpretacji tych zjawisk...

Przewartościowania te... można by rozdzielić na przeciwne, ale wzajemnie uzupełniające się grupy: konstruującą tj. zakładającą cel... i destrukującą... u podłoża których leży proces nieustannej weryfikacji...

Znamiennym jest fakt, że koncepcje najczęściej utożsamiane są z aparatem świadomości wówczas, gdy spójność i przystawalność elementów jednej, obejmuje związki podstawowe drugiej”.



Partytura utworu do wykonania solo lub w zespole (3' 12''), Warszawa (1975)

The Score To Be Performed Solo Or Ensemble (3' 12''), Warszawa (1975)

Piotr Bernacki, Wojciech Bruszewski and Jan Wojciechowski designed the exhibition **Conceptions**, Contemporary Gallery, Warsaw (9-24 April 1975). The exhibition was another attempt to tackle the issues of conceptualism.

Bruszewski presented an audio-visual show **The Score To Be Performed Solo Or Ensemble** (3'12", 1975), consisting of 25 scores-images, ready to be played immediately. In the text accompanying the exhibition, entitled **Conceptions**, Janusz Haka wrote (*Galeria Współczesna*, No. 3, 1975):

“The excess of information and events in the today's reality compels each of us to their permanent acceptance or denial, or provokes us to research. In all these cases, the stereotypes of interpretation of these phenomena undergo a regrouping...

Such revaluation... could be divided into divergent but complementary groups: one which is constructive, that is presupposes an objective... and one which is destructive, based on the underlying process of continuous review...

What is striking is the fact that the concepts are most frequently identified with the consciousness apparatus when the consistency and applicability of the components of one of them includes the basic relations of the other”.

W tym samym miesiącu Bruszewski uczestniczył w dwudniowej akcji artystycznej **Warsztatu: Mechaniczne sposoby zapisu i transmisji: film, instalacja, telewizja, performance, fotografia, dźwięk...** Galeria Remont, Warszawa (26-27 kwietnia 1975).



Plakat akcji artystycznej, Galeria Remont, Warszawa (1975)

[Artistic action poster, Remont Gallery, Warsaw \(1975\)](#)



Akcja artystyczna, Galeria Remont, Warszawa (1975)

[Artistic action at The Remont Gallery, Warszawa \(1975\)](#)

In the same month, Bruszewski participated in a two-day artistic action of the **Workshop: Mechanical methods of recording and transmission: video, installation, TV, performance, photography, sound...** The Remont Gallery, Warsaw (26-27 April 1975).

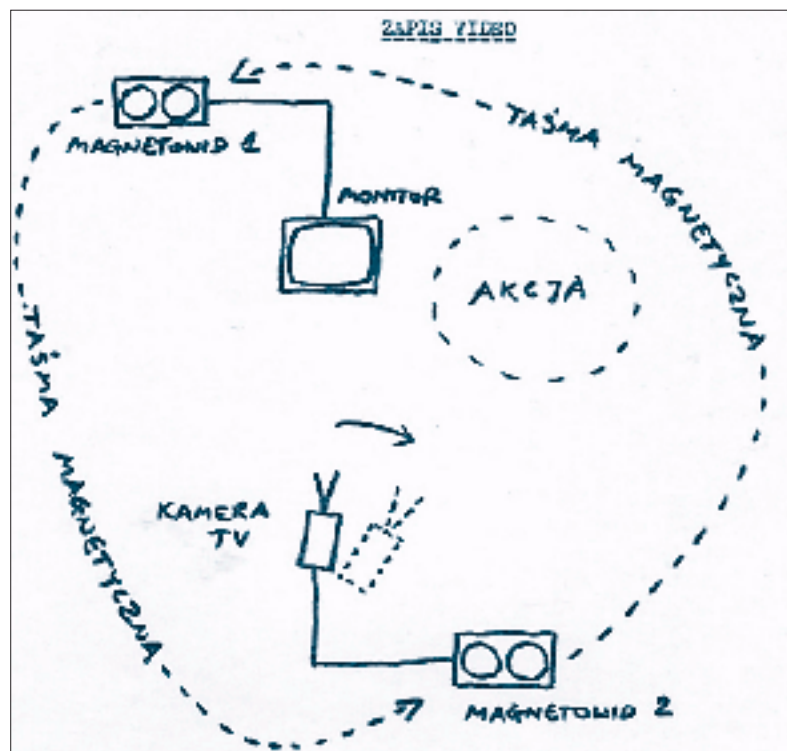
W Galerii Współczesnej, Warszawa odbył się pokaz **Film – poszukiwania artystyczne zrealizowane na taśmie filmowej** (18 czerwca 1975). W towarzyszącym imprezie wydawnictwie („Galeria Współczesna”, nr 6, 1975) Bruszewski omówił swoje prace zaprezentowane na pokazie: video **Język obrazowy** (1973), film **YYAA** (1973), tekst **O narracji przestrzennej** (1974), instalację **Zapis video** (1975):

„Sposób realizacji zapisu telewizyjnego. Schemat rejestracji.

Ewentualnych realizatorów zobowiązuje do ścisłego przestrzegania założeń.

- rejestruje się 1 min. akcji
- rejestruje się 1 min. rejestracji oraz kolejną 1 min. akcji
- rejestruje się 2 min. rejestracji oraz kolejną 1 min. akcji
- rejestruje się 3 min. rejestracji oraz kolejną 1 min. akcji
- ect.
- rejestruje się 24 min. rejestracji oraz ostatnią minutę akcji

Taśmę można odtwarzać. Czas 25 min”.



Zapis video (1975)

Video Recording (1975)

At Warsaw's Contemporary Gallery, a show was held of the project **Film – Artistic Exploration Realized On Film Tape** (18 June 1975).

In a publication accompanying the event (*Galeria Współczesna*, No. 6, 1975) Bruszewski discussed his work presented at the show: the video **Pictures Language** (1973), the film **YYAA** (1973), the text **On Space Narration** (1974), the installation **Video Recording** (1975):

“Realization of a television recording. Recording diagram.

Potential executers are to strictly follow the premise.

- 1 minute of action is recorded
- 1 minute of the recording and the subsequent 1 minute of action is recorded
- 2 minutes of the recording and the subsequent 1 minute of action is recorded
- 3 minutes of the recording and the subsequent 1 minute of action is recorded
- etc...
- 24 minutes of the recording and the final 1 minute of action is recorded.

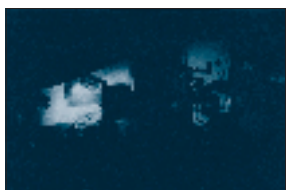
The tape can be reproduced. Running time 25 minutes”.



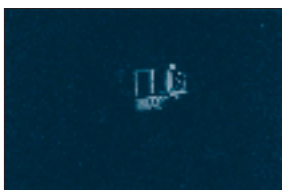
0

Bruszewski opracował film **Szesnaście sytuacji oświetleniowych** 35 mm, 160 sek. (1975), który określił mianem „realizacji fotograficznej”:

„W przestrzeni pokoju istnieją cztery naturalne źródła światła (1, 2, 3, 4). Co 10 sek. zmienia się sytuacja oświetleniowa. Kamera ustawiona w planie ogólnym statycznie”. Film **Szesnaście sytuacji oświetleniowych** pokazywany był również w wersji skróconej 35 mm, 80 sek. (1975), światła przełączały się co 5 sek.



1



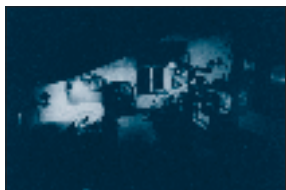
2



3



4



1, 2



1, 3



1, 4



2, 3



2, 4



3, 4



1, 2, 3



1, 2, 4



1, 3, 4



2, 3, 4

Rejestracja kolejnych ujęć z przełączającymi się źródłami światła w filmie **Szesnaście sytuacji oświetleniowych** (1975)

Recording of consecutive shots with switching light sources in the film **Sixteen Lighting Situations** (1975)



1, 2, 3, 4

Bruszewski developed a film entitled **Sixteen Lighting Situations** (35 mm, 160 sec., 1975), which he described as “photographic realization”:

“In the space of a room, there are four natural light sources (1, 2, 3, 4). Every 10 seconds the lighting situation changes. Camera set statically in a master shot”.

The film **Sixteen Lighting Situations** was also shown in a shortened version of 35 mm, 80 sec. (1975), in which the lights switched every 5 seconds.

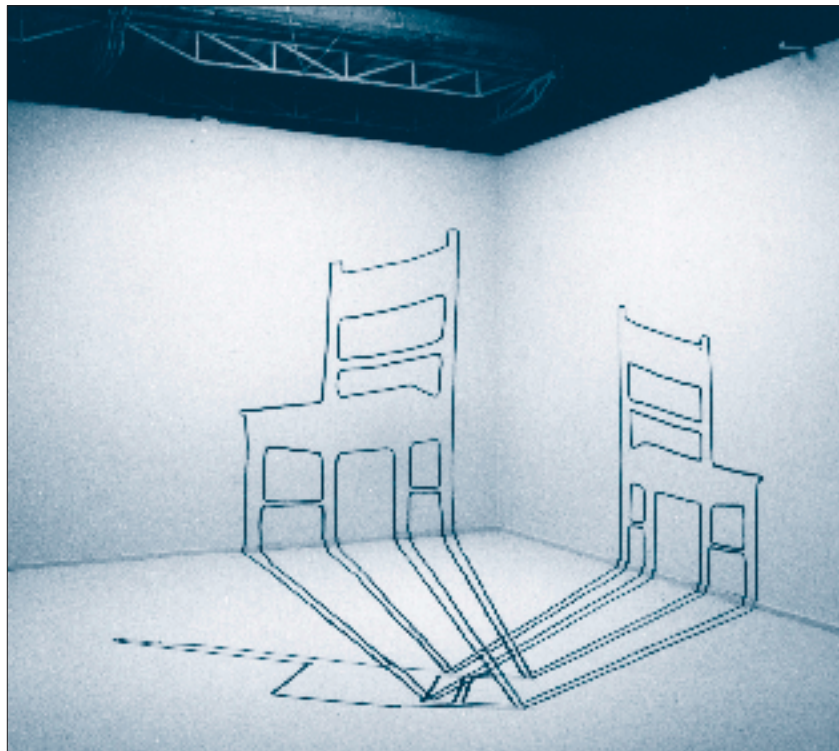
W Wytwórni Filmów Oświatowych w Łodzi Bruszewski zrealizował konceptualny film dydaktyczny **Krzesła** 35 mm, 15 min. (1975), który następnie przedstawił jako film dyplomowy. Zdjęcia wykonał Ryszard Lenczewski. W filmie wystąpili kolejno: Zdzisław Jurkiewicz, Krzysztof Wodiczko, Ryszard Waśko, Wojciech Bruszewski, Jan Świdziński, Jan Wojciechowski. Wykorzystano również obiekty Josepha Kosuth'a, Józefa Robakowskiego i Andy Warhola. Dyplom magistra sztuki na Wydziale Reżyserii PWSFTviT, z wynikiem bardzo dobrym, uzyskał 1 lipca 1975 roku (nr dyplomu 588). W komentarzu do filmu artysta napisał:

„Nie wiem dlaczego, ale w latach siedemdziesiątych była jakaś moda na krzesło w sztuce. W filmie przedstawiłem pewną ilość krzeseł – dzieł sztuki. Przy okazji sam zrealizowałem krzesło – przypomina mi najbardziej elementarną formę fotografii jaką jest luksografia – a luksografia to po prostu rejestracja, zapis, (odrysowanie) rzucanego cienia”.



Instalacja
Rysunek krzesła – Izomorfie (1975)
kreowana w trakcie filmu.

Installation
Drawing of a Chair – Isomorphs (1975)
created during the film.



Instalacja
Rysunek krzesła – Izomorfie
(1975)

Installation
Drawing of a chair – Isomorphs
(1975)

At the Educational Film Studio in Łódź, Bruszewski made a conceptual educational film, entitled **Chairs** (35 mm, 15 min., 1975), which he then presented as his diploma project. It was photographed by Ryszard Lenczewski. The film featured as follows: Zdzisław Jurkiewicz, Krzysztof Wodiczko, Ryszard Waśko, Wojciech Bruszewski, Jan Świdziński, Jan Wojciechowski. Also used were objects by Joseph Kosuth, Józef Robakowski and Andy Warhol. Bruszewski received a Master's degree in art at the Faculty of Directing of the PWSFTviT, graded as very good, on 1st July 1975 (diploma number 588).

In a commentary for the film the artist wrote:

“I do not know why but in the seventies there was a sort of fashion for a chair in art. In the film I have presented a number of chairs – works of art. On this occasion, I myself have realized a chair – it reminds me of the most elementary form of photography which is luxography – and luxography is simply recording, capturing (tracing) of a cast shadow”.

Wydany w wersji polskiej i angielskiej zeszyt **Warsztat Formy Filmowej 7** (26 sierpnia 1975), zawierał m.in. manifest ugrupowania autorstwa Bruszewskiego:

„Istnieje w sztuce tendencja poetycko-zaangażowana, albo definiując inny jej aspekt: emocjonalno-ekspresyjna; ukierunkowana na wyrażanie wewnętrznych przeżyć artysty, jego »niepokojów«; chętnie wykorzystująca jako środek wyrazu wszelkie niekontrolowane, a więc »autentyczne« impulsy (stąd ulubione kryterium »prawdy«), odnajdująca swój związek z tradycją poprzez nawiązanie do problemów »uniwersalnych« (»ostatecznych«), w pewnych odcieniach: mistycyzująca (Beksiński, Kantor, Hasior, Dróżdź), w innych: politykująca (Wajda, Konwicki, teatr studencki, grupa poetycka »Teraz«), moralizatorska: (Szajna, Grochowiak, Bryll, Królikiewicz) lub dydaktyczna (Zanussi, Załuski), w jeszcze innych: estetyzująca (Hanuszkiewicz, Penderecki, Cieśliewicz) lub rozrywkowa (J. Ptaszyn-Wróblewski, K.T. Toeplitz) oraz skrajnie fatalistyczna (Żebrowski, Szapocznikow).

Tendencja ta, odwołująca się z jednej strony do »wrażliwości« odbiorcy (wartości estetyczne), a z drugiej, do jego »poczucia człowieczeństwa« (wartości »treści«) jest powszechnie rozumiana i chętnie konsumowana. Wyraża to, co przeciętny widz wie lub przeczuwa, lecz wyrazić nie umie. Schlebianie widowni oraz okazjonalne bratanie się z widzem należy do nieodłącznego rytuału tego typu działalności. W samej zasadzie funkcjonowania posiada zatem jakiś element zachowawczy. Tendencja ta, przez swoją popularność, sprawia wrażenie, że wartość jej jest poza wszelką dyskusją. Widząc przed sobą taką właśnie perspektywę, podejmujemy działalność paranaukową; z inną wykalkulowaną teorio-praktyką artystyczną; działalność która w oczach poetycko-intuicyjnej krytyki (Osęka, Skrodzki, Jackiewicz, Fuksiewicz) jest prymitywną, niegodną »refleksji krytycznej« zabawą pięknoduchów. Ignorujemy »werdykty wartościujące« oraz »zdania wyjaśniające« tej krytyki. Generalne przewartościowa-

The **Film Form Workshop 7** magazine (26 August 1975), released in Polish and English, contained, inter alia, the group's manifesto written by Bruszewski:

“There is a tendency of poetic involvement in the art, or, defining another aspect: emotional and expressive; focused on the expression of artist's inner emotions, his 'anxiety'; happily using any uncontrolled - and therefore 'authentic' - impulses as a means of expression (hence the favorite criterion of 'truth'), finding their relationship with the tradition by a reference to the problems of 'universal' ('final') character, in certain shades mystic (Beksiński, Kantor, Hasior, Dróżdź), in other: political (Wajda, Konwicki, student theater, the poetic group), moralizing (Szajna, Grochowiak, Bryll, Królikiewicz) or didactic (Zanussi, Załuski); in others still: aesthetic (Hanuszkiewicz, Penderecki, Cieśliewicz) or entertainment (J. Ptaszyn-Wróblewski, K.T. Toeplitz) and extremely fatalistic (Żebrowski, Szapocznikow).

This trend, referring on the one hand to the 'sensitivity' of the audience (aesthetic values) and on the other to his 'sense of humanity' (the value of the 'contents') is widely understood and readily consumed. It expresses what an average viewer knows or senses, but can not express. Flattering the audience and the occasional fraternization with the viewer belongs to the inherent ritual of activity of this type. Its very operation principle entails, therefore, a certain conservative element. This trend by his popularity gives the impression that its value is beyond dispute. Faced with such a perspective, we undertake para-scientific activity; with another calculated theory of artistic practice, activity which in the eyes of the poetic and intuitive criticism (Osęka, Skrodzki, Jackiewicz, Fuksiewicz) is a primitive game of artsy dreamers, unworthy of 'critical reflection'. We ignore the 'evaluative verdicts' and 'explanatory sentences' of this criticism. The general revaluations in art of the second half of this century persuade us to

nia w sztuce drugiej połowy naszego wieku skłaniają nas do uznania jej, jak i całej tendencji za nieaktualną, egzystującą jedynie jako »żywa« historia okresu minionego. Przede wszystkim:

1. Wchodząc w obszar mechanicznych środków rejestracji i transmisji, odrzucamy te wszystkie próby, które anektują część tego obszaru w służbę kultury słowa. Mówiąc dokładniej: odrzucamy kino literackie.
2. Odrzucamy również wszelkie inne użytkowe funkcje, wzięte spoza istoty kina, a więc: politykowanie, moralizowanie, estetyzowanie, i bawienie widza.
3. Odrzucamy to wszystko, co uniemożliwia przełamanie tradycji hamującej konstruowanie innego obrazu rzeczywistości, niż ten jaki wpoila nam szkoła i wychowanie. Odrzucamy więc i język filmowy, ograniczony ścisłą kodyfikacją, jak i określonymi, użytkowymi funkcjami. W odróżnieniu od niego zwracamy szczególną uwagę na aparaturę techniczną, jako na kanał czysty, nieobarczony naleciałościami z zewnątrz. Działalność nasza jest więc w istocie oduczaniem się tego wszystkiego, co dało nam wykształcenie i tego, co nazywamy kulturą zastaną.
4. Uznając rzeczywistość jako daną na zasadzie przekazów, podejmujemy jej badanie poprzez analizę funkcjonowania środków kontaktowania się z nią. Działanie to (sprowadzające sytuacje obserwowane do stanów elementarnych, »treści« do banałów) uznajemy za główne i całkowicie wystarczające. Nie ma wglądu w nowe obszary rzeczywistości bez aparatury wgląd ten umożliwiającej.

Dlatego nie mając ambicji skonstruowania obrazu świata (a więc niejako ukończenia dzieła) usiłujemy ustalić: co da się skonstruować dzięki takiemu fenomenowi jakim jest technika filmowa; jaki jest obszar i jego granice, wykraczający poza możliwości ujęć werbalnych. Chcemy dać jeszcze jedną szansę subiektywnemu w grze z obiektywnym".

recognize it, just as the entire trend as outdated, existing only as a 'living' history of the period of the past.

First of all:

1. Entering the area of mechanical means of recording and transmission, we are rejecting all attempts to seize a part of that territory in the service of the culture of word. More precisely: we are rejecting the literary cinema.
2. We are rejecting any other utilitarian functions from the outside of the essence of cinema, namely: politics, moralizing, aesthetizing and entertaining the audiences.
3. We are rejecting everything that makes it impossible to break the tradition inhibiting the construction of a different picture of reality than the one which had been implanted in us by school and upbringing. We are rejecting the language of film, restricted by a strict codification and defined, utilitarian functions. Unlike it, we are paying special attention to the technical apparatus as a pure channel, unburdened with influences from the outside. Our activity is therefore essentially 'unlearning' of all the education has given us and what we call the pre-existing.
4. Recognizing the reality as a given by way of transmissions, we are studying it by analyzing the operation of the means of contact with it. We recognize this action (which reduces the observed situation to elementary states, the 'contents' to banalities) as the main and entirely sufficient one. There is no insight into new areas of reality without any apparatus that would allow it.

Therefore, having no ambition of constructing a picture of the world (so, as it were, the completion of the work) we are trying to establish: what can be constructed with such a phenomenon as film technique; what is the area and its boundaries, extending beyond the possibility of verbal takes. We want to give the subjective one more chance in the game with the objective".

Dopełnieniem manifestu był tekst Jana Świdzińskiego **Model kina** (1975), opublikowany również jako odrębne wydawnictwo. Autor poruszał w nim m.in. problem transformacji czasu w filmie:

„Wprowadzenie czasu aktualnego materializuje go. Staje się on parametrem oglądanej rzeczywistości filmowej. Tyle widzimy z rzeczywistości, ile poświęcimy czasu na jej oglądanie. Tożsamość przedmiotu w ruchu i zatrzymanego nieruchomo ustalamy nie na zasadzie percepcji wyłącznie, lecz poprzez szukanie izomorfizmu przy zastosowaniu odpowiedniej operacji semantycznej...

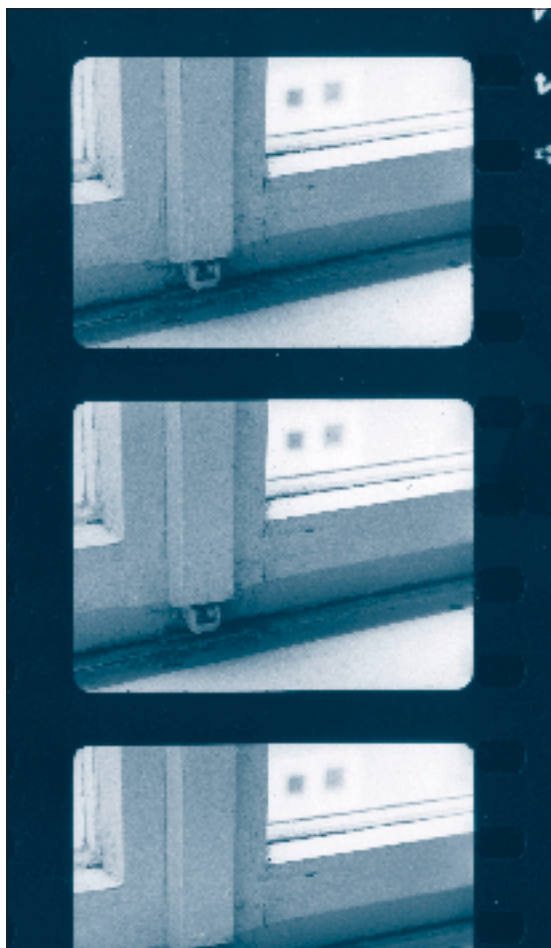
Występuje to w realizacji video »Transmisja przestrzenna« -1974 Bruszewskiego (rejestracja ciągła, telewizyjna wymaga tu świadomego potraktowania czasu jako złożonego z poszczególnych odcinków czasu aktualnego). Autor proponuje tu układ w którym zostaje rozdzielony ruch filmowanego (bohatera) od ruchu kamery (obserwatora). Krzyżowania się tych ruchów stają się kolejnymi aktualizacjami czasów od t_1 ... do t_n . Projekcja jest symultaniczna, porównuje się jednocześnie różne rejestracje »bohatera« przez »obserwatora« w różnych odcinkach czasu. Zostaje tu jednocześnie zerwana ciągłość czasowa wcześniejszych i późniejszych wydarzeń. Każdy z czasów »t« jest własnym indywidualnym czasem”.

An interesting supplement for the manifesto was Jan Świdziński's text, entitled **The Cinema Model** (1975), published also as a separate publication. The author tackled, inter alia, the problem of the transformation of time in film:

“The introduction of the current time materializes it. It becomes a parameter of film reality being viewed. We see as much of the reality as much time spend watching it. The identity of an object in motion and one kept still is determined not only on the basis of perception, but by seeking isomorphism by a suitable semantic operation... This occurs in the realization of Bruszewski's video “The Space Transmission” (1974) (here, a continuous TV recording requires an informed treatment of time as composed of individual sections of the current time). Here, the author proposes a system in which the motion of the filmed target (character) is separated from the from motion of the camera (observer). Crossings of these movements become further updates of times from t_1 ... to t_n .

The projection is simultaneous, different recordings of the 'character' are recalled by the 'observer' in different periods of time. Also, the time continuity of earlier and later events is severed. Each of the 't' times is its own individual time”.

W zeszycie **Warsztat Formy Filmowej 7** (1975) Bruszewski umieścił krótką wypowiedź **To co istnieje** (1975), pierwszą wersję tekstu **Outside** (1975/1976). Omówił również film **YYAA** (1973), **Przekaz tekstu ruchem drzwi** (1974), **Translacje** (1974), **Transmisję przestrzenną** (1974), **Partyturę utworu do wykonania solo lub w zespole (3' 12")** (1975), **Szesnaście sytuacji oświetleniowych** (1975), **Zapis video** (1975) oraz przedstawił założenia projektu **Doświadczenie audiowizualne – paczka zapalek** (1975) w wersji filmowej 35 mm, 5 min. i w wersji video 1/5 inch, 20 min.:



Kadry z filmu **Doświadczenie audiowizualne – paczka zapalek** (1975)

Frames from **Audio-Visual Research – Matchbox** (1975)

In the **Film Form Workshop 7** magazine (1975) Bruszewski included a short statement **What exists** (1975), the first version of the text of **Outside** (1975/1976). He also discussed the film **YYAA** (1973), **Communicating Transmission of the Text Performed by Means of the Movement of the Door** (1974), **Translations** (1974), **The Space Transmission** (1974), **The Score To Be Performed Solo Or Ensemble (3'12", 1975)**, **Sixteen Lighting Situations** (1975), **Video Recording** (1975) and presented the premise of the project **Audio-Visual Research – Matchbox** (1975) as a film version 35 mm, 5 min. and as a video release 1/5 inch, 20 min.:

„Film jako technika komunikuje nam w sposób obiektywny o zaistniałych zdarzeniach. Treścią akcji wizualno-dźwiękowej filmu jest: uderzenie paczką zapalek o parapet okna. Zdarzenie to (obraz i dźwięk) jest mechanicznie powtarzane.

Powtarzalny odcinek obrazu składa się z dwóch ujęć:

1. Dłoń uderzająca paczką zapalek o parapet okna, przy czym samo uderzenie wypada w środku czasu trwania ujęcia (90 klatek);
2. Fragment okna (30 klatek).

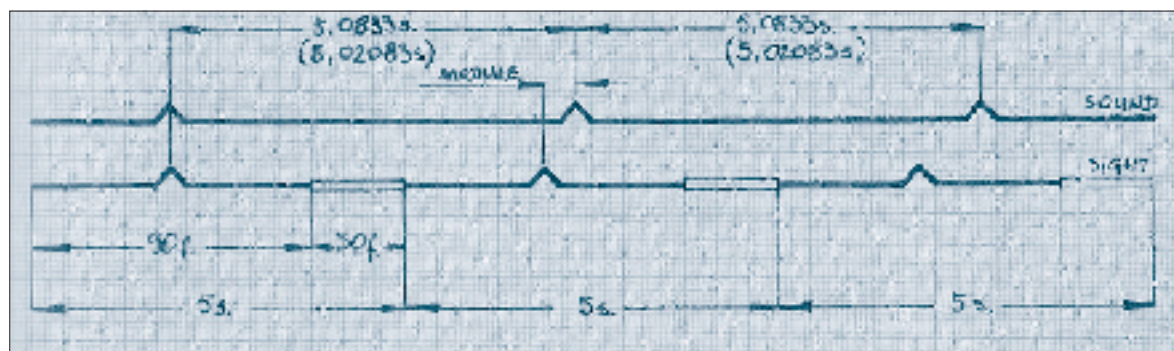
Powtarzalny odcinek obrazu (ujęcie 1+2) jest wielkością stałą i ma długość 120 klatek tj. 5 sekund.

Powtarzalny odcinek dźwięku, gdzie poza jedynym odgłosem uderzenia zapalnikami jest cisza, ma długość:

- w wersji I - 122 klatki tj. 5,0833 sek.
- w wersji II - 120,5 klatki tj. 5,02083 sek.

Przy każdym powtórzeniu akcji, dźwięk opóźnia się wobec obrazu o kolejne: 0,0833 sek. w wersji I lub 0,02083 sek. w wersji II.

Oznacza to, że jeżeli w pierwszym wariancie audiowizualnym (obu wersji) uderzenie zapalnikami będzie synchroniczne, następne asynchroniczne uderzenie pojawi się dopiero w wariancie nr 61 (w wersji I) lub 241 (w wersji II).



Schemat powtarzających się odcinków obrazu i dźwięku

Diagram of repeated sections of image and sound

“Film as a technique in an objective manner communicates the events which have occurred. The contents of the audio-visual action of a film is: hitting a box matches on a window sill. This event (image and sound) is mechanically repeated. The repeated image section consists of two shots:

1. Palm hitting the matchbox on the window sill, with the hit falling in the middle of the duration of the shot (90 frames);
2. Fragment of the window (30 frames). The repeated segment of the image (shots 1+2) is constant and has a length of 120 frames, i.e. 5 seconds.

The repeated sound section, where the only sound is the impact of the matches, has the length:

- version I - 122 frames, i.e. 5.0833 seconds.
- version II - 120.5 frames, i.e. 5.02083 seconds.

At each repetition of action, the sound is delayed in relation to image by: 0.0833 sec. in version I or 0.02083 sec. in version II.

This means that if in the first audio-visual variant (both versions) the hitting of matches will be synchronous, the next synchronous hit will come in variant 61 (version I) or 241 (version II).

Mamy więc film na który składa się 60 (lub 240) różnych zdarzeń. Treścią każdego z nich jest JEDNO I TO SAMO uderzenie paczką zapalek o parapet okna.

Analiza mechanizmu odbioru tego filmu wykazuje możliwość podzielenia łańcucha zdarzeń na trzy odmienne pod względem pewnych cech grupy A1, A2 lub B. Zdarzenia w strefach A są – nazwijmy to – »łatwo przyswajalne«.

Odbywa się to na drodze porównania ich z doświadczeniem życiowym.

Najbardziej jaskrawa i oczywista zgodność z tym doświadczeniem obserwowana jest w strefie A1 tzn. w wypadku całkowicie synchronicznego uderzenia paczką zapalek w dźwięku i obrazie.

Doświadczenie wykazało, że nie jeden a kilka wariantów wizualno-dźwiękowych odbieranych jest jako synchroniczne. Odcinek A1 przedłużony jest poza tym o krótką strefę niewielkiego asynchronu odbieranego jako pogłos lub opóźnienie dźwięku z racji dużej odległości dzielącej obserwatora od obserwowanego zjawiska.

Są to argumenty wynikające z przekonania o niewątpliwym i logicznym związku przyczyny i skutku.

Strefa A2 jest już mniej jednoznaczna, choć też »występuje w przyrodzie«. Dotyczy to tych fragmentów filmu, gdzie dźwięk uderzenia zapalnikami towarzyszy czemuś innemu (fragment okna) w obrazie – a więc »zza kadru«. Powiązanie obrazu i dźwięku jest tu na tyle rozluźnione, że umożliwia (w innych przypadkach) swobodne manipulowanie tym, co zza kadru. »Łatwoprzyswajalność« odcinka A2 jest raczej wynikiem »dziedzictwa kultury« niż nakazem zdrowego rozsądku (patrz: twórczy asynchronizm, Eisenstein, itd.).

Ale o ile do dźwięku zza kadru zdążyliśmy się przyzwyczaić, to kompletna cisza towarzysząca widokowi uderzenia paczką zapalek w strefie A2 wytwarza w odbiorze pewien dysonans.

Thus, we have a film which consists of 60 (or 240) different events. The contents of each of them is one and the same hit with a matchbox on a the window sill.

The analysis of the mechanism of reception of the film shows the possibility of dividing the chain of events into three groups, different in terms of certain characteristics, A1, A2 or B. The events in zones A are – let us call it – "easy to assimilate".

This is done by comparing them with life experience.

The most glaring and obvious conformity with such experience is observed in the A1 zone, that is in case of a completely synchronized hit of a matchbox in terms of sound and image.

The experiment has shown that it is not one but several audio-visual variants are perceived as synchronous. Section A1 is extended by a small area of short asynchronic part perceived as an echo or sound delay due to the great distance separating the observer from the observed phenomenon.

These are arguments based on the belief in a clear and logical connection of cause and effect.

Zone A2 is less clear, although it also 'occurs in nature'. This applies to those parts of the film where the sound of the matches accompanies something else (part of the window) in the picture – and thus "off-screen".

The link between image and sound is here so loose that it allows (in other cases) free manipulation of what is off the frame.

"The easy assimilation" of section of A2 is rather the result of the 'cultural heritage' than the order of a common sense (see: creative asynchronism, Eisenstein, etc.).

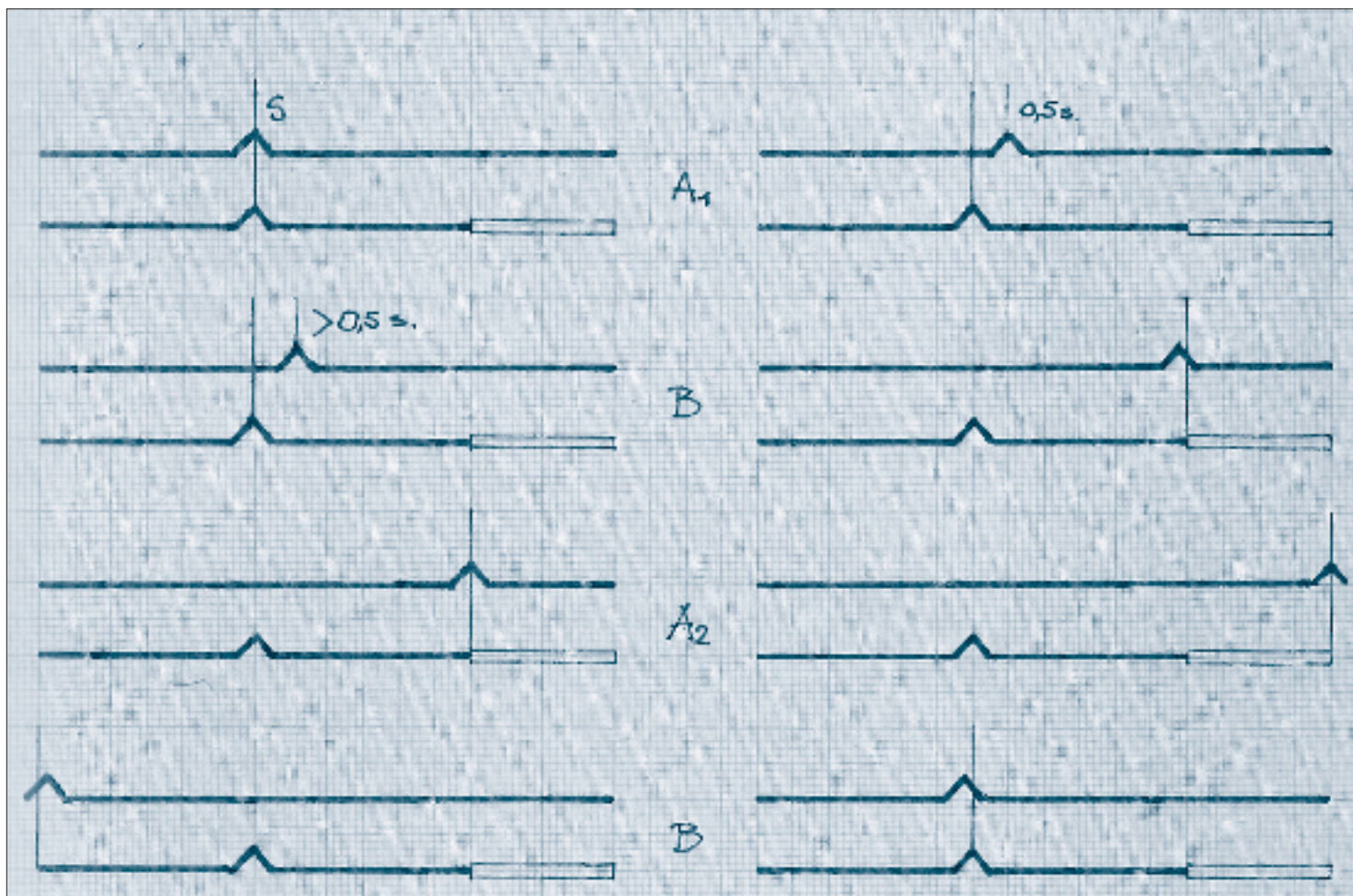
But as far as we had time to get used to the sound off the screen, a complete silence accompanying the sight of a matchbox hit in the A2 zone creates a certain dissonance in reception.

Początek strefy

Koniec strefy

Beginning of the zone

End of the zone



Schemat pojawiających się opóźnień - asynchronu, w powtarzających się odcinkach obrazu i dźwięku

Diagram of delays - asynchrony in repeated sections of image and sound

Zdarzenia wizualno-dźwiękowe znajdujące się w strefie B są »trudno przyswajalne«. Przeczą praktyce życiowej i jako »dziedzictwo kultury« pojawiają się rzadko.

W strefie tej skutek wyprzedza przyczynę, albo jest wobec niej tak oddalony, że faktycznie traci z nią kontakt. W filmie komercyjnym zdarzenie typu B pojawia się czasem jako efekt komiczny lub jako błąd techniczny, przy czym reakcja »błąd techniczny« wyjaśnia najwięcej i zwalnia z obowiązku refleksji.

Do wyjaśnienia pozostaje kwestia granic pomiędzy strefami. Strefa A1 ma swój początek w »pierwszym« momencie synchronicznym. Koniec tej strefy jest bardziej dyskusyjny. Wrażenie, że dźwięk jest jeszcze powiązany z obrazem lub nie, może być różne dla różnych odbiorców. Przyjąłem półsekundowe opóźnienie jako koniec strefy A1.

Strefa A2 (dźwięk za kadrem) daje się wyznaczyć dość dokładnie.

Pozostałe odcinki filmu są strefą B.

Wyznaczenie tych granic jest mi potrzebne jedynie w tym celu, aby podziałem filmu na strefy A i B zasygnalizować zmienny, przychylny i nieprzychylny stosunek widza do przedstawionego zdarzenia. Faktycznie granice te nie dają wyznaczyć się jako punkt. Wyrazistość ich jest wprost proporcjonalna do wielkości przyjętego modułu przesunięcia czasowego dźwięku wobec obrazu.

- Skracanie modułu powoduje większą nieokreśloność granic. W skrajnym przypadku może być np. kilkadziesiąt i więcej uderzeń paczką zapalek odbieranych jako całkowicie synchroniczne, pomimo, że każde z nich byłoby innym wariantem wizualno-dźwiękowym (w wersji II jest ich co najmniej 20).
- Skracanie modułu powoduje równocześnie wydłużenie czasu trwania filmu. Jeżeli doświadczenie to ma mieć jakikolwiek sens, zasadą musi być każdorazowe wyczerpanie wszystkich możliwych wariantów usytuowania dźwięku wobec obrazu przy danym module przesunięcia.

Audio-visual events located in zone B are "hard to assimilate". They contradict the life practice and, as a 'cultural heritage', are rare.

In this zone, the effect precedes the cause, or is so distant from it that it actually loses contact with it. In a commercial film, a type B event appears sometimes as a comic effect or as a technical error, while the response 'technical error' explains the most and releases from the obligation of a reflection.

What remains to be clarified is the question of the boundaries between zones. Zone A1 begins in the 'first' synchronous moment. The end of this zone is more debatable. The impression that the sound is still associated with the image or not, may be different for different audiences. I assumed a half-second delay as the end of zone A1. Zone A2 (sound off the frame) can be determined fairly accurately.

Other sections of the film are zone B.

Determination of these limits is only needed so that by dividing the film into zones A and B I could indicate a variable, favorable and unfavorable attitude of the viewer to the presented event. In fact, these limits cannot be determined as the point. Their clarity is directly proportional to the size of the assumed module of the time shift of the sound in relation to the image.

- Shortening the module causes greater indeterminacy of the boundaries. In the extreme case, there can be e.g. a dozen or more hits of the matchbox received as fully synchronous, even though each of them would be a different visual and audible variant (in version II, there are at least 20).
- Shortening the module will also extend the duration of the film. If this experiment is to have any meaning, it must be made a principle that all possible alternatives of the location of the sound in relation to the image in a given shift module must be used every time.

- Skracanie modułu pozwala nam wreszcie bardziej selektywnie śledzić samo doświadczenie.

Na przykład:

Dlaczego zdarzenie »x« usytuowane w naszej strefie B jest nie do przyjęcia jako prawdopodobieństwo zaistnienia? (Nie do przyjęcia jest ono również jako figura stylistyczna, przynajmniej teraz, w tej chwili, ponieważ nie ma w naszej świadomości żadnego odpowiednika, który pozwalałby rozszyfrować je jako coś, co jest powszechnie zrozumiałe). Jednocześnie zdarzenie »x« zawsze znajduje się w ciągu zdarzeń, który przy nieskończeniu małym module przesunięcia czasowego jest ciągiem o nieokreślonych granicach pomiędzy strefami »możliwymi« (A) i »nie-możliwymi« (B).

Pytanie, co zrobić ze zdarzeniem »y« w strefie A1, które nie daje określić się jako synchroniczne, ponieważ będąc »synchronicznym« ma obok inne »synchroniczne« warianty?

I wreszcie, jak sklasyfikować zdarzenie »z« usytuowane w »nieokreślonej podstrefie granicznej«?

Sztuczność podziału na strefę A i B narzuca się nieodparcie. Podział, wprowadzony z zewnątrz, jako wynik analizy odbioru, dotyczy właśnie odbioru a nie samego faktu który się dzieje. To, co »jest« i to, czego »nie ma« w filmie jest więc projekcją naszego umysłu. Nasza świadomość, pod presją tego wszystkiego, co ogólnie nazywamy kulturą, ulega owym zmiennym przyspieszeniom i zahamowaniom w sytuacji, gdy faktycznie w filmie wszystko »jest« i to przez cały czas trwania w sposób niezakłócony i jednostajny.

Konstrukcyjna zasada tego filmu z góry ustanawia równoprawność wszystkich wariantów audiowizualnych. Równoprawność ta podnosi do rangi możliwych zdarzenia

- Shortening the module enabled us to more selectively follow the same experience. For example:

Why is event 'x' located in our area B unacceptable as a likelihood of occurrence? (It is also unacceptable as a stylistic figure, at least for now, at this moment, because in our consciousness it has no equivalent which would allow to decipher it as something that is commonly understood). At the same time, event 'x' is always in the sequence of events which with an infinitely small time shift module is a sequence of indeterminate limits between 'possible' (A) and 'impossible' (B) zones.

The question remains what to do with event 'y' in the area A1, which cannot be defined as synchronous, since being 'synchronous' it has other 'synchronous' variants nearby? And finally, how to classify event 'z' located in an 'unspecified liminal sub-zone'?

The artificiality of the division into zone A and B is clear. The division, introduced from the outside, as a result of the analysis of reception, relates that reception specifically, not the fact which is happening. That what 'is' and what 'is not' in the film is thus a projection of our mind. Our consciousness, under pressure from all that we generally call culture, undergoes such variable accelerations and stoppages when in fact in the film everything 'is', for the entire duration, in a smooth and uniform way. The structural principle of the film establishes equal rights of all the audiovisual variants in advance. Such equality makes possible events considered to be impossible, but at the same time and first of all, calls into question the immediately obvious relationship of visible and audible of completely real events".

uznane za niemożliwe, ale jednocześnie i przede wszystkim, poddaje w wątpliwość oczywisty na pierwszy rzut oka związek części widzialnej i słyszalnej zdarzeń całkowicie realnych”.

Warsztat uczestniczył w VII Wystawie i Sympozjum „Złotego Grona” w Zielonej Górze (3–5 września 1975).

Prace video oprócz Bruszewskiego przedstawili: Maciej Karwas, Antoni Mikołajczyk, Józef Robakowski, Andrzej Różycki i Ryszard Waśko, w projekcji filmów uczestniczyli jeszcze Kazimierz Bendkowski, Paweł Kwiek i Zbigniew Rybczyński. W odrębnej sali na planszach artyści pokazali partytury filmów i opracowania teoretyczne.

W kolejnym **Doświadczeniu audiowizualnym – Łyżeczka** zrealizowanym początkowo jako zapis video, 1/5 inch, 2 min. (1975), a następnie jako film 35 mm, 2 min. (1976), Bruszewski ponownie odniósł się do możliwości kreowania przestrzeni wizualnej i dźwiękowej. W wydawnictwie **Praktyka pułapek** (1976) nakreślił jej strukturę:

„Na ekranie (wizualnie) co 5 sek. następują 24 uderzenia łyżeczką od herbaty w jakiś nieokreślony lecz jeden i ten sam materialny przedmiot.

Obraz jest czystą, niepreparowaną rejestracją.

Dźwiękowe uderzenie łyżeczką od herbaty co 5 sekund reprezentuje inny (różny od 23 pozostałych) choć zawsze synchroniczny wariant dźwiękowy.

Każdy z 24 wariantów dźwiękowych jest czystą niepreparowaną rejestracją.

Każde uderzenie z osobna jest »prawdziwe«. Potwierdza to nasz odbiór zmysłowy.

Każde uderzenie jest »fałszywe« mówi nam nasz rozsądek, ponieważ różne warianty dźwiękowe odpowiadają tej samej sytuacji wizualnej”.

The **Workshop** participated in the 7th Exhibition and Symposium “Golden Grape” in Zielona Góra (3–5 September 1975).

Along with Bruszewski, authors presenting their video works included: Maciej Karwas, Antoni Mikołajczyk, Józef Robakowski, Andrzej Różycki and Ryszard Waśko, the screening of films was also attended by Kazimierz Bendkowski, Paweł Kwiek and Zbigniew Rybczyński. In a separate room, on boards, the artists showed scores of films and theoretical discussions.

In another **Audio-Visual Research – Teaspoon**, initially realized as a video recording, 1/5 inch, 2 min. (1975), and then as a 35 mm film, 2 min. (1976), Bruszewski again referred to the possibility of creating a visual and sound space. In the publication **Practice of traps** (1976), he outlined its structure:

“On the screen (visually), every 5 seconds a teaspoon hits (overall 24 times) a vague but one and the same material object.

The image is a pure unscripted recording.

The sound hit of the teaspoon every 5 seconds represents a different (unlike the 23 other ones) but always synchronous sound variant.

Each of the 24 sound variants of is a pure unscripted recording.

Each individual hit is ‘true’.

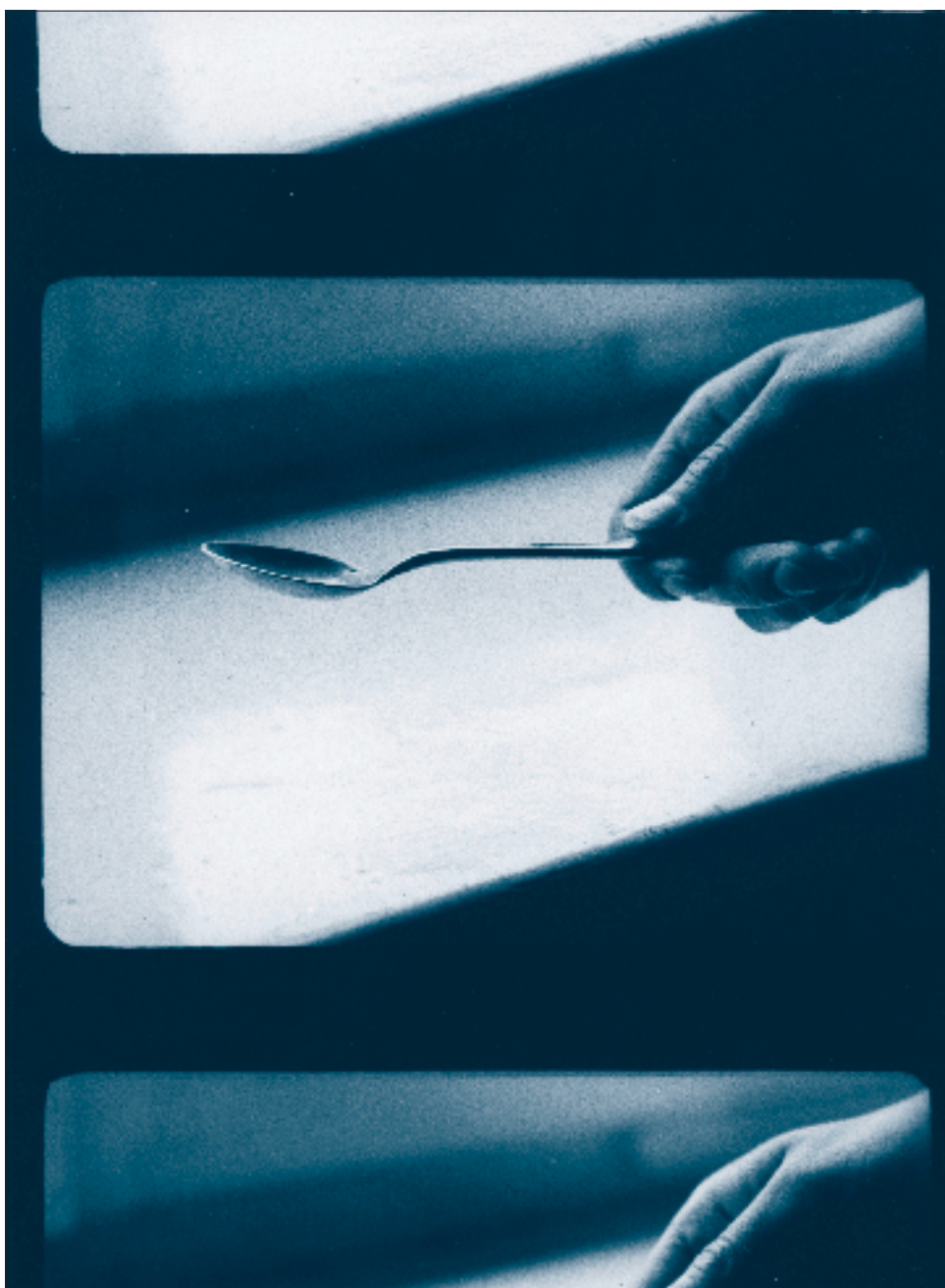
This is confirmed by our sensory reception.

Each hit is ‘false’, our common sense tells us this, since different sound variants correspond with the same visual situation”.



Sala Warsztatu na VII Wystawie i Sympozjum
„Złotego Grona”, Zielona Góra
(wrzesień 1975)

The Workshop room at the 7th Hall Exhibition
and Symposium, "Golden Grape", Zielona Góra
(September 1975)



Kadry z filmu
Doświadczenie audiowizualne - Łyzeczka
(1976)

Frames from the film
Audio-Visual Research - Teaspoon
(1976)

W Galerii Współczesnej, Warszawa, w ramach Międzynarodowego Kongresu Krytyków Sztuki AICA, otwarto wystawę **Aspekty nowoczesnej sztuki polskiej** (10 września – 10 października 1975). Uczestniczyło 15 artystów: Jan Berdyszak, Wojciech Bruszewski, Zbigniew Dłubak, Janusz Haka, Leszek Kaćma, Andrzej Lachowicz, Natalia LL, Roman Opałka, Andrzej Partum, Józef Robakowski, Kajetan Sosnowski, Zdzisław Sosnowski, Ryszard Waśko, Ryszard Winiarski, Jan Wojciechowski.

W towarzyszącym wystawie katalogu organizatorzy przedstawili założenia ekspozycji: „Celem wystawy jest ukazanie aktualnych osiągnięć w sztuce polskiej, ze szczególnym uwzględnieniem tendencji racjonalizującej... Zamierzenie, ma mieć przede wszystkim charakter propozycji warsztatowej. Stanowi ono konsekwencję szeregu prób podejmowanych w b.r. w tym ośrodku, a mających zwrócić uwagę na te dokonania w kulturze polskiej i światowej, które jeszcze nie zostały zweryfikowane i rozpowszechnione”.

Bruszewski zamieścił tekst **O narracji przestrzennej** (1974), przedstawił film **YYAA** (1973), video **Transmisja przestrzenna** (1974), **Doświadczenie audiowizualne** (1975) i **Szesnaście sytuacji oświetleniowych** (1975).

Kolejny pokaz **Warsztatu Formy Filmowej** odbył się w Galerii ZPAF, Toruń (22 listopada – 14 grudnia 1975). Bruszewski przedstawił: **YYAA** (1973), **Przekaz tekstu ruchem drzwi** (1974), **Doświadczenie audiowizualne** (1975), **Krzesła** (1975).

W Galerii Sztuki BWA, Łódź, miała miejsce prezentacja najnowszych prac **Warsztatu Formy Filmowej: film, video, fotografia, teksty teoretyczne** (17–18 stycznia 1976). W ekspozycji brali udział także Dłubak i Świdziński.

In Warsaw's Contemporary Gallery, at the International Congress of Art Critics AICA, an exhibition was opened, **Aspects Of Contemporary Polish Art** (10 September – 10 October 1975). 15 artists were featured: Jan Berdyszak, Wojciech Bruszewski, Zbigniew Dłubak, Janusz Haka, Leszek Kaćma, Andrzej Lachowicz, Natalia LL, Roman Opałka, Andrzej Partum, Józef Robakowski, Kajetan Sosnowski, Zdzisław Sosnowski, Ryszard Waśko, Ryszard Winiarski, Jan Wojciechowski.

In the catalogue accompanying the exhibition, organizers presented the premise of the show:

“The aim of the exhibition is to present current developments in Polish art, with particular emphasis on the rationalizing tendencies...”

The intention is to be primarily a workshop offer. It is the consequence of a series of attempts undertaken this year in this center, aimed to draw attention to those achievements in Polish and world culture which have not yet been verified and disseminated”.

Bruszewski presented the text **On Space Narration** (1974), introduced the film **YYAA** (1973), the video **The Space Transmission** (1974), **Audiovisual Experiment** (1975) and **Sixteen Lighting Situations** (1975).

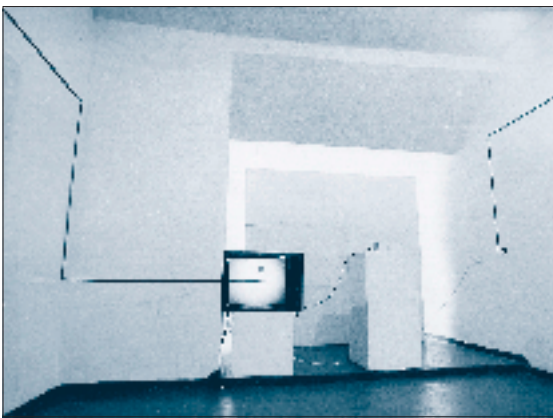
Another show of the **Film Form Workshop** was held at the ZPAF Gallery in Toruń (22 November – 14 December 1975). Bruszewski presented: **YYAA** (1973), **Transmission of the Text Performed by Means of the Movement of the Door** (1974), **Audio-Visual Experiment** (1975), **Chairs** (1975).

The BWA Art Gallery in Łódź featured a presentation of recent work of the **Film Form Workshop: film, video, photography, theoretical texts** (17–18 January 1976). Dłubak and Świdziński also participated in the exhibition.

Jan Świdziński przygotował wystawę w Galerii St. Petri w Lund **Contextual Art – Sztuka kontekstualna** (luty 1976). Obok autora uczestniczyli w niej m.in. Bruszewski, Dłubak, Robakowski, Waśko. Wystawie towarzyszyła międzynarodowa konferencja naukowa zorganizowana przy współpracy z Malmö Konsthall. Dopelnieniem przedstawionych prac był ogłoszony przez Świdzińskiego Manifest sztuki jako sztuki kontekstualnej (Art as a Contextual Art) wydany następnie przez Galerię Remont: „Sztuka kontekstualna jest działaniem w rzeczywistości poprzez następujące transformacje znaczeń: RZECZYWISTOŚĆ → INFORMACJA → NOWE OTWARTE ZNACZENIA → RZECZYWISTOŚĆ”.

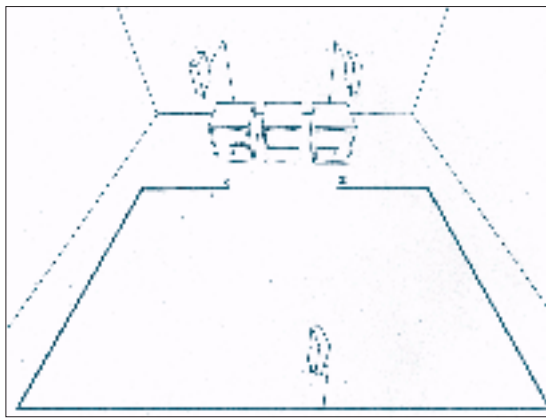
Prace grupy **Warsztat** – video, filmy, fotografie i teksty: Bendkowskiego, Bruszewskiego, Kwieka, Mikołajczyka, Robakowskiego, Waśki i Świdzińskiego (gościnnie), prezentowane były w International Cultureel Centrum, Antwerpia (20 lutego 1976).

Członkowie **Warsztatu** wzięli udział w plenerze artystycznym **Osetnica '76** (wrzesień 1976), powołanym dla niekonwencjonalnej idei stworzenia Wiejskiej Galerii Sztuki Współczesnej w Osetnicy. Bruszewski zaaranżował video-instalację **Od X do X** (1976), w której obraz linii łączył się z realnym rysunkiem. „X” rzeczywiste i „X” wyobrażone stanowią wizualną jedność.



Video-instalacja **Od X do X** (1976)

The video-installation **From X to X** (1976)



Video-instalacja **Od X do Z** (1976)

The video-installation **From X to Z** (1976)

Jan Świdziński prepared an exhibition at the Galerie St. Petri in Lund, entitled **Contextual Art** (February 1976). Along with the author, other featured artists included: Bruszewski, Dłubak, Robakowski, Waśko. The exhibition was accompanied by an international conference organized in cooperation with Malmö Konsthall. A complement to the presented works was a manifesto proclaimed by Świdziński, Art as a Contextual Art, subsequently published by the *Remont* Gallery:

“Contextual art is an action in the reality through the following transformations of meaning:

REALITY → INFORMATION → NEW OPEN MEANINGS → REALITY”.

The works of the **Workshop** group, video, films, photographs and texts: by Bendkowski, Bruszewski, Kwiek, Mikołajczyk, Robakowski, Waśko and Świdziński (as a guest), were presented at the International Cultureel Centre, Antwerpen (20 February 1976).

Members of the **Workshop** took part in the artistic *plain air* event **Osetnica '76** (September 1976), organized for an unconventional idea of creating a Rural Gallery of Contemporary Art in Osetnica. Bruszewski arranged a video-installation **From X to X** (1976), in which the image of a line connected to the real figure. The real ‘X’ and the depicted ‘X’ constituted a single visual unity.

Artyści grupy **Warsztat** uczestniczyli w międzynarodowych prezentacjach sztuki: **Video International**, Kunstmuseum Aarhus; **5th International Encounter on Video**, ICC Antwerpia; Galeria De Appel, Amsterdam (październik 1976).

W prowadzonej przez Andrzeja Mrocza Gallerii Labirynt, Lublin, miała miejsce pierwsza ogólnopolska prezentacja **Video-Art** (5-6 października 1976). Bruszewski przedstawił video-instalację **Od X do Z** (1976). W druku towarzyszącym pokazowi Robakowski pisał:

„Przenośna aparatura video, przez fakt, że może się znaleźć w rękach każdego z nas, zrywa z ustalonymi schematami, mając charakter trwającego w czasie fizycznego zjawiska - ingeruje swą obecnością w »rzeczywistość przez nas wyobrażoną«, może stać się narzędziem odkrywającym ją lub kompromitującym”.



Bruszewski i Robakowski
w Gallerii De Appel (1976)

Bruszewski and Robakowski
at De Appel Gallery (1976)



Galeria De Appel, Amsterdam (1976)

De Appel Gallery, Amsterdam (1976)

The artists of the **Workshop** group participated in the international arts shows **Video International**, Kunstmuseum Aarhus; **5th International Encounter on Video**, ICC Antwerpen; De Appel Gallery, Amsterdam (October 1976).

At the Labyrinth Gallery, run by Andrzej Mroczek in Lublin, the first nationwide **Video-Art** presentation was held (5-6 October 1976). Bruszewski presented a video installation entitled **From X to Z** (1976). In a publication accompanying show Robakowski wrote:

“Since it can be handled by any and each of us, the mobile video equipment breaks with the established patterns, becoming a physical phenomenon spanning in time - with its presence, it interferes with the ‘reality of our imagination’, it may become a tool for revealing or compromising it”.

www.voytek.pl

Ryszard Waśko i Wojciech Bruszewski

Był 3 listopada 1953 roku. Picasso przebywał wtedy w swoim studio i był właśnie pochłonięty malowaniem swojego kolejnego dzieła, gdy zadzwonił telefon. Picasso nawet nie zamierzał przerywać swoich czynności, więc telefon odebrała Olga, ówczesna żona Picassa, która akurat wpadła do niego w jakiejś sprawie. Podniosła słuchawkę i po chwili powiedziała do Picassa:

– Pablo, Matisse umarł!
– Martwi artyści mnie nie interesują! – miał wtedy odpowiedzieć Picasso.

Taka reakcja ze strony Picassa, na tę niewątpliwie smutną wiadomość, brzmiała arogancko. Powszechnie wiadomo było, jak bardzo Picasso podziwiał twórczość Matisse'a, którego uważał za największego współczesnego malarza.

Zastanawiałem się często nad tymi brutalnymi słowami hiszpańskiego artysty i sądzę, że chciał on po prostu powiedzieć: odszedł artysta i jego historia się skończyła. Picasso nie musiał się martwić o to, co stanie się z dorobkiem, czy też tzw. spuścizną po jego wielkim koledze, ponieważ historia Matisse'a już za jego życia została zaplanowana w dziesiątkach katalogów, monografii, recenzji, edycji i wystaw, co uczyniło tego wspaniałego artystę powszechnie znanym nie tylko we własnej ojczyźnie.

I w tym kontekście pomyślałem o Wojtku Bruszewskim, wybitnym polskim artyście, którego historia wraz z jego odejściem też się zamknęła, z taką tylko zasadniczą różnicą, że o twórczości Bruszewskiego w jego ojczyźnie wie się o wiele za mało. A przecież Bruszewski był bez wątpienia jednym z najważniejszych artystów polskiej sztuki współczesnej. Nie pojmuję się tu wymieniać – bo to nie moja rola – jego wszystkich istotnych dokonań na polu awangardowego filmu, fotografii, czy video, którego był przecież prekursorem w Polsce.

Z ciekawości zajrzałem na internetową stronę Bruszewskiego, przejrzałem jego biografię i zobaczyłem ile miał wystaw w Polsce w ciągu ostatnich 25 lat, ile było mu poświęconych wydawnictw. Okazuje się, że od 1982 r. Bruszewski miał w kraju aż 2 indywidualne wystawy; jedną w Muzeum Artystów w Łodzi w 1982 r. i jedną w CSW w 2000 r. Wystarczy porównać to z ilością wystaw, które w tym samym okresie miał poza Polską, a wtedy zrozumieniemy kontekst tej sytuacji. W międzyczasie, w ciągu tego półwiecza, nie powstała żadna, publicznie dostępna publikacja poświęcona tej bardzo ważnej dla polskiej sztuki współczesnej postaci. Staje się już czymś normalnym upominanie się artystów o innych artystów. W przeciwnym bowiem razie, choćby największe dokonania, nie zostaną zapisane w tzw. świadomości społecz-

nej, ani w historii sztuki. Dlatego też to właśnie artyści, przy okazji łódzkiego biennale, upomnieli się o zorganizowanie wystawy Wojciecha Bruszewskiego.

Kiedys przy okazji powstawania filmu Marii Wąsko o grupie „Warsztat” w którym Bruszewski zrealizował jedną ze swoich prac z cyklu „Sonety” o tytule „Yk dog fudc...” z udziałem jego samego i niezręcznego już polskiego aktora Leona Niemczyka rozmawiałem z Wojtkiem o aktualnej sztuce polskiej i w czasie tej rozmowy powiedział takie zdanie: „polska sztuka przestała mnie już interesować”. Myślę, że Wojtek miał na myśli to, o czym mówiłem. Historia polskiej sztuki jest jądowa, bo nie umie opisać samej siebie, bo nie umie upomnieć się o swoich artystów, więc udział w sztuce staje się bezsensownym wysiłkiem.

A przecież pamiętam zaangażowanie Wojtką na rzecz „odbudowy” sztuki polskiej po odzyskaniu przez Polskę wolności w 1989 r. Powróciłem wtedy do Polski po 8 latach emigracji i Wojtek, wraz ze swoją rodziną, serdecznie mnie przyjął i przez wiele miesięcy gościł, odstępniając swój niewielki garaż na prowadzenie biura przygotowywanej wówczas przeze mnie Konstrukcji w Procesie – Back in Łódź (1990). Pamiętam jego niezwykle zaangażowanie w tworzenie wszystkich podstawowych struktur Stowarzyszenia „Konstrukcja w Procesie”, a potem Fundacji o tej samej nazwie i tworzenia początków Muzeum Artystów, które otwierały pole do późniejszej aktywności całej rzeszy młodego pokolenia artystów w Łodzi. Wojtek jeździł wtedy po Europie, zbierał fundusze i namawiał innych artystów i ludzi sztuki do wspierania nowego „życia artystycznego” zarówno w Łodzi jak i w Polsce!

Wiele lat później, gdzieś pod koniec lat 90., siedziałem ulicą Piotrkowską, gdy ktoś mnie zaczepił, wołając: – Wujek, wujek, nie pamiętasz mnie? Jestem Balbina.

Przedemną stała przystojna panna, której bym nigdy nie poznał, bo pamiętałem ją, jako małą dziewczynkę. Siadała mi często na kolanach, gdy wtedy, we wcześniejszych latach 90. przyjeżdżałem do Bruszewskich z Berliną, aby razem działać na rzecz sztuki polskiej...

– Widzisz jak urosłam, jestem teraz większa od ciebie – powiedziała z ironią w głosie Balbina.

No i w tym całej nadzieja dla sztuki – odpowiedziałem w podobnym tonie.

Ryszard Wąsko – Polska

It was 3 November 1953. Picasso was in his studio, engrossed in his latest painting when the phone rang. As he had no intention of interrupting his work, it was Olga, his then-wife, who answered, having just dropped by on some business. She picked up the phone and said to Picasso:

"Pablo, Matisse has died!"
"I'm not interested in dead artists," replied Picasso.

Picasso's reaction to the undoubtedly sad news seems arrogant. Picasso was known to have admired the art of Matisse whom he considered the greatest contemporary painter.

I have often wondered about the brutal words of the Spanish artist and I think that he just wanted to say: an artist is gone and his story is finished. Picasso did not have to worry about what would happen to the oeuvre or the so-called heritage of his famous colleague, Matisse's story had been written in dozens of catalogues, monographs, reviews, editions and exhibitions while he was still alive, which gave this great artist recognition not only in his own country but also abroad.

It was in this context that I thought of Wojtek Bruszewski, an outstanding Polish artist whose story also closed with his passing, the difference being that his work is by far too little known in his motherland. Bruszewski was undoubtedly one of the most important Polish contemporary artists. I would not dare – as it is not my role – to list all his important achievements in the fields of avant-garde film, photography or video – which, after all, he introduced in Poland.

Out of curiosity, I visited Bruszewski's website, I looked through his biography and saw how many exhibitions he had in Poland over the past 25 years; how many publications were devoted to him. It turns out that since 1982, there have been as many as two solo exhibitions of Bruszewski: one at The Artists' Museum in Łódź in 1992 and one at the CSW in 2000. Suffice to compare that with the number of his exhibitions held outside of Poland within the same period to understand the context of the situation. In the meantime, for half a century, there has been not a single publicly available publication devoted to such an important figure in Polish contemporary art. It has already become a regular occurrence that artists speak up on behalf of other artists.

Otherwise, even the greatest achievements would not be saved in the so-called social consciousness nor in art history. Therefore, it is the artists, on the occasion of the Łódź Biennale, spoke up to organize an exhibition of Wojciech Bruszewski.

Once, during the making of Maria Wąsko's film about the 'Workshop' group, in which Bruszewski realized one of his works from the "Sonnets" cycle, entitled "*Yk fudc dog ...*", featuring himself and the late Polish actor Leon Niemczyk, I talked to Wojtek about the current Polish art and during that conversation he said: "Polish art has ceased to be of interest to me anymore." I think Wojtek meant what I have said before. The history of Polish art is sterile because it does not know how to describe itself, I do not know how to speak up for its artists, so participation in the arts becomes a meaningless exercise.

I remember Wojtek's commitment to the "reconstruction" of Polish art after Poland regained its freedom in 1989. I had just returned to Poland after 8 years of emigration and Wojtek, along with his family, received me warmly and I stayed with them for many months, using his small garage as an office where I prepared the Construction in Process – Back in Łódź (1990). I remember his extraordinary commitment in creating all the basic structures of the "Construction in Process" Association and then the Foundation with the same name, as well as the foundations of the Artists' Museum, which opened the field for the subsequent formation and activity of the entire multitude of the young generation artists in Łódź. Wojtek then traveled around Europe, raising money and encouraging other artists and art activists to support the new "artistic life" both in Łódź and Poland!

Many years later, somewhere in the late 1990s, I was walking down Piotrkowska street when someone stopped me, saying: 'Uncle, uncle, don't you remember me? I'm Balbina.

Before me stood a fine-looking young lady whom I would never recognize because I remembered her as a little girl. She would often sit on my lap when in the early 1990s I used to come to the Bruszewskis from Berlin to work together for the benefit of Polish art...

– You see how I've grown, I'm now bigger than you – Balbina said, irony in her voice.

– There is still hope for art, then – I replied in a similar tone.

Ryszard Wąsko – Poland

Ukazała się publikacja Bruszewskiego **Praktyka pułapek** (1976), wydana w wersji angielskiej, osobno dodany został tekst w języku polskim. Artysta przedstawił w niej swoje najnowsze realizacje i rozważania teoretyczne:

„PRAKTYKĄ PUŁAPEK nazywam serię doświadczeń, którą wykonuję od pewnego czasu, jako swoiste oduczanie się wiedzy nabytej; jako kurację odwykową wobec kultury zastanej.

Aby uniknąć przebywania wyłącznie w krainie słów, lecz praktycznie weryfikować stan umysłu wobec świata rzeczy; w procederze tym decydujące znaczenie ma zaangażowanie mechanicznych i elektronicznych środków przekazu.

Analizuję sprawy najprostsze, takie jak np. fenomen odklejania się widoku od rzeczy i możliwość doklejania go w innym miejscu (»od X do X«), lub niespodziewaną zależność pomiędzy częścią widzianą a częścią słyszalną zjawisk (»Paczka zapalek«). Książeczka zawiera opisy kilku takich doświadczeń. Ich sens ideowy wyjaśniam w tekście zatytułowanym »Outside«.



(+ -)



(- +)

Outside (1976)

A publication by Bruszewski entitled **Practice of Traps** (1976), appeared in English, with a separate Polish version. In it, the artist presented his latest projects and theoretical considerations:

“PRACTICE OF TRAPS is what I call a series of experiments which I have been doing for some time, as a kind of unlearning of the knowledge acquired; as a detox therapy for the pre-existing culture.

In order to avoid residing solely in the realm of words, but to verify practically the state of mind in relation to the world of things, the involvement of mechanical and electronic media is crucial.

I am analyzing the simplest issues, such as the phenomenon of image detaching from things and the possibility of attaching it elsewhere (“from X to X”), or an unexpected relationship between the audible and visible area of phenomena (“Matchbox”).

The booklet contains descriptions of several such experiments. Their ideological meaning is explained in the text entitled “Outside”.



Okladka **Praktyka pułapek**, Łódź (1976)

Okladka **Practice of Traps**, Łódź (1976)



Karta tytułowa **Praktyka pułapek**, Łódź (1976)

Karta tytułowa **Practice of Traps**, Łódź (1976)

Akcentuję znaczenie techniki, ponieważ nie wyobrażam sobie praktyki pułapek bez zastosowania w owej grze z samym sobą takich mediów jak film, video, fotografia, etc. Analiza ich funkcjonowania pozwala mi lepiej zrozumieć mój własny aparat poznawczy.

Akcentowanie zainteresowania tymi mediami podłącza mnie jednocześnie do ogólnie panującej dziś w sztuce mody. Dlatego w tłumie *filmmakerów* i *videomakerów*, *encounters* i *competitions*; na konferencjach i zjazdach poświęconych komunikacji międzyludzkiej; w przejściu pomiędzy jednym monitorem a drugim; poklepywany po ramieniu przez organizatorów »ruchu«; w pomieszaniu idei ważnych i błahych: myślę o jakimś kameralnym antyzwiązku tych artystów, których realizacje rzeczywiście angażują technikę w dezaktualizację znaczeń zaakceptowanych i wpojonych nam przez kulturę, która techniki tej nie znała.

Na pierwszych stronach książeczki zamieszczam trzy opisy realizacji, które należą do okresu bezpośrednio poprzedzającego aktualne moje zainteresowania. Zamieszczam je ponieważ zajmując się wówczas problemem izomorfizmu kodów informacyjnych, nasunęły mi pomysł podjęcia PRAKTYKI PUŁAPEK".

Trzy wspomniane realizacje to **Transmisja tekstu ruchem drzewi** (1974), **Translacje** (1974), **Izomorfizm krzesła** (1975). Jako przykłady mentalnych pułapek artysta przedstawił kolejno **Outside** (1976), **Transmisja przestrzenna – Rower** (1974), **Doświadczenie audiowizualne – Łyżeczka I, II** (1975, 1976), **Od X do X** (1976), **Doświadczenie audiowizualne – paczka zapalek** (1975), opublikował również pełną wersję tekstu **Outside** (1975/1976):

I am stressing the importance of technique because I cannot imagine practice of traps without the use of such media as film, video, photography, etc in this game with oneself. The analysis of their operation allows me to better understand my own cognitive apparatus.

The emphasis of interest in these media simultaneously connects me to the fashion generally prevailing today in the art. Therefore, in a multitude of film- and video-makers, encounters and competitions; at conferences and congresses devoted to interpersonal communication; at the transition from one screen to another; patted on the shoulder on the shoulder by one of the organizers of the 'movement', in the confusion of ideas important and trivial: I think about some intimate anti-association of those artists whose projects actually involved technique in outmoding the meanings instilled in us by culture, which has not been familiar with this technique.

The first pages of the booklet contain put three descriptions of realizations which belong to the period immediately preceding my interest. I have included it because I was addressing the problem of isomorphism of information codes, an idea arose to undertake PRACTICE OF TRAPS".

The three projects mentioned are: **Transmission of the Text Performed by Means of the Movement of the Door** (1974), **Translations** (1974), **Isomorphisms of a Chair** (1975). As examples of mental traps the artist used the following: **Outside** (1976), **Space Transmission Bicycle** (1974), **Audio-visual research – Teaspoon I, II** (1975, 1976), **From X to X** (1976), **Audio-Visual Research – Matchbox** (1975), he also published the full text version of **Outside** (1975/1976):

„Motto: Szczególnie rozumiany proces poznania (twierdę, że sztuka jest nim) jako aktywne uczestnictwo i autoobserwacja styku tego, co materialne z tym, co duchowe, ma kierunek odwrotny; jest napromieniowaniem umysłu jakimś konkretem z zewnątrz wraz z jednoczesnym i niejako automatycznym pominięciem »intelektualnych sfer«". (Leo Satz, „The Nursing and the Nursed”, 1974)

„To co robię opiera się na dwóch założeniach:

1. Dwoistości pojęcia TO, CO ISTNIEJE;
2. Przekonania, że mechaniczne i elektroniczne środki zapisu i transmisji (film, video, fotografia, itp.) działają w pewnej części niezależnie od naszego umysłu.

ad 1. Pojęcie TO, CO ISTNIEJE ma dwa znaczenia:

- w pierwszym - TO, CO ISTNIEJE - istnieje poza mną, na zewnątrz.
- w drugim - TO, CO ISTNIEJE - jest sądem o tym co istnieje.

Sąd jest wynikiem, nazwijmy to krótko, presji kultury.

To co istnieje w tym znaczeniu - jest KONWENCJĄ.

ad 2. Obraz świata, jaki komunikują nam mechaniczne i elektroniczne środki przekazu jest zupełnie inny niż KONWENCJA TEGO, CO ISTNIEJE, którą posługujemy się na co dzień. Nasz umysł jest tak ukształtowany, że przyjmuje i jest w stanie korzystać tylko z tej części możliwości technik przekazu, które nie burzą tej konwencji. Ma tendencję do posługiwania się zastanymi regułami, niezależnie od tego czy zachowały, czy też utraciły swą aktualność.

To, co robię jest niczym innym jak zastawianiem pułapek na TO, CO ISTNIEJE. Pułapki usiłuję zastawiać w miejscu kontaktu pomiędzy »duchowym« a »materialnym«, pomiędzy tym co »wiemy i myślimy« a tym, co »jest«. Proceder ten, wykonywany systematycznie, prowadzi w wyniku do destrukcji KONWENCJI TEGO, CO ISTNIEJE, przy czym mechaniczne i elektroniczne środki przekazu, jako kanał czysty, nieobciążony schematami umysłu, występują w roli katalizatora reakcji a hipotetyczne TO, CO ISTNIEJE, w znaczeniu pierwszym - na zewnątrz - jako energia potencjalna destrukcji”.

“Motto: The particular understanding of the process of cognition (which art is, in my opinion) as active participation and self-observation of the junction of the material with the spiritual has a reversed direction; it is a mind irradiation with some solid fact from the outside with a simultaneous and nearly automatic exclusion of “intellectual circles”. (Leo Satz, “The Nursing & the Nursed”, 1974)

“What I do is based on two assumptions:

1. Duality of the concept of WHAT EXISTS;
2. Belief that mechanical and electronic means of record and broadcast (film, video, photography, etc.) operate partially irrespective of our mind.

Re. 1. The concept of WHAT EXISTS has two meanings:

- first - WHAT EXISTS - exists beyond me, outside.
- second - WHAT EXISTS - is a judgment of what exists.

The judgment is a result, let us put it succinctly, of cultural pressure.

What exists in this sense - is the CONVENTION.

Re. 2. The image of the world communicated to us by mechanical and electronic media is very different from the CONVENTION OF WHAT EXISTS, which we use every day. Our mind is structured in such a way that it accepts and is able to use only those of the possibilities of transmission techniques which do not disrupt the convention. It has a tendency to use the pre-existing rules, whether they retained or lost their actuality. What I do is nothing short of setting traps for WHAT EXISTS. I am trying to set the traps in a place of contact between the ‘spiritual’ and ‘material’, between what ‘we know and think,’ and what ‘is’. This practice, carried out systematically, as a result leads to the destruction of the CONVENTION OF WHAT EXISTS, with mechanical and electronic media, as a pure channel, free of patterns of mind, act as a catalyst of the reaction and the hypothetical WHAT EXISTS, in the first meaning - outside - as the potential energy of destruction”.

W Domu Środowisk Twórczych, Łódź, odbyła się 9-dniowa akcja **Warsztat Teorio-Praktyka** (20–28 listopada 1976): film, video, performance, fotografia, teksty. Akcję zakończyła dyskusja **Sztuka jako realność mechaniczna** z udziałem prof. Stefana Morawskiego. Bruszewski przedstawił **Praktykę pułapek** (1976), trzy instalacje video oraz teksty (21 listopada 1976).

Z inicjatywy Andrzeja Mroczyka w Galerii Labirynt, Lublin, zorganizowano I Międzynarodową Prezentację Sztuki Współczesnej **Oferta 76** (grudzień 1976).

W tekście „Galeria LDK Labirynt” (Koszalin, 1980) Mroczek pisał:

„Obejmując Galerię Labirynt w połowie 1974 roku zaproponowałem jej działalność w zupełnie nowym programie, którego istotą stała się ciągła prezentacja współczesnych tendencji artystycznych ukształtowanych na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych... Tendencje te wypowiadając się przez różne media, jak fotografia, film i video, performance i słowo, odrzucają celebrację obiektu po ustalonych kanonach estetycznych, ograniczając się jednocześnie do czysto intelektualnej spekulacji”.

Współczesne tendencje zostały przedstawione przez zaproszonych do współpracy artystów Dłubaka, Robakowskiego, Zdzisława Sosnowskiego, Świdzińskiego, Jiří Valocha. W ramach prezentacji i Sympozjum odbyło się szereg wystąpień indywidualnych, referatów, spotkań autorskich i performance’ów.

Indywidualnej prezentacji Bruszewskiego towarzyszyło wydawnictwo **Wojciech Bruszewski** (1976) w którym autor wyodrębnił trzy okresy swojej działalności:

„1. Pierwszy, jako rezultat być może specyficznej sytuacji artystycznej w Polsce, jest kontestacją »strofy« [Proces poznania powinien być wyrażany niekonwencjonalnym językiem].



Ulotka **Warsztat Teorio-Praktyka**,
Łódź (listopad 1976)

Flyer for the **Theory-Practice Workshop**,
Łódź (November, 1976)

At the Artists' House in Łódź, a 9-day event was held, **Workshop Theory-Practice** (20–28 November 1976): film, video, performance, photography, texts. The event was concluded with a discussion **Art As A Mechanical Reality**, with prof. Stefan Morawski. Bruszewski presented his **Practice of Traps** (1976), three video installations and texts (21 November 1976).

On Andrzej Mroczek's initiative, at the Labyrinth Gallery in Lublin, the 1st International Contemporary Art Show **Oferta 76** (December 1976) was held. In the text “Galeria LDK Labirynt” (Koszalin, 1980) Mroczek wrote:

“When I became the manager of the Labyrinth Gallery in mid-1974, I suggested that it operate in a completely new program, the core of which became a continuous presentation of contemporary artistic trends shaped in the late sixties and seventies... These trends, speaking through various media such as photography, film and video, performance and the word, reject the celebration of an object of fixed aesthetic canons, while restricting to purely intellectual speculation”.

Contemporary trends were presented by artists invited to cooperation, Dłubak, Robakowski, Zdzisław Sosnowski, Świdziński and Jiří Valoch. The Symposium and the presentations hosted a series of individual speeches, lectures, meetings with authors and performances.

Bruszewski's individual presentation was accompanied by the publication **Wojciech Bruszewski** (1976), in which the author identified three phases of his activity:

“1. The first, perhaps as a result of the specific situation of art in Poland, is the contestation of “verse” [The process of learning should be expressed in unconventional language].

2. Drugi to obserwacje izomorfizmu kodów informacyjnych (język lingwistyczny, kody innego rodzaju, układy losowe itp.).

3. Trzeci (aktualny) nazywam »praktyką pułapek«.

Okres pierwszy ilustrował film **Bezdech** (1972), okres drugi **Przekaz tekstu ruchem drzwi** (1974) i **Doświadczenie audiowizualne – Łyżeczka** (1975), okres trzeci **Outside** (1976).

Pod koniec 1976 roku Bruszewski otrzymał indywidualne zaproszenie do udziału w sekcji video międzynarodowej konfrontacji sztuki współczesnej **Documenta 6** (1977). Rozpoczął przygotowywanie materiału, który roboczo nazwał **Dotknięcie video**. Wśród wybranych prac znalazły się m.in. video-instalacje ujawniające paradoksy wizualne: **Instalacja dla Galerii Labirynt** (1976), **Input – Output 1** (1976), **Głośnik** (1976), **Kran** (1976), **Outside** (1976–1977), **Struktura czasu – stoper** (1977), **Moich pięć palców** (1977).

2. The second is the observation of isomorphism of the information codes (linguistic language, other codes, random systems, etc.).

3. The third (current) which I call the "practice of traps".

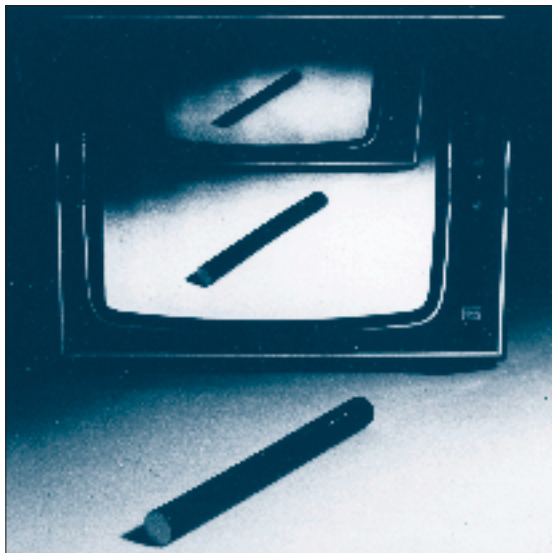
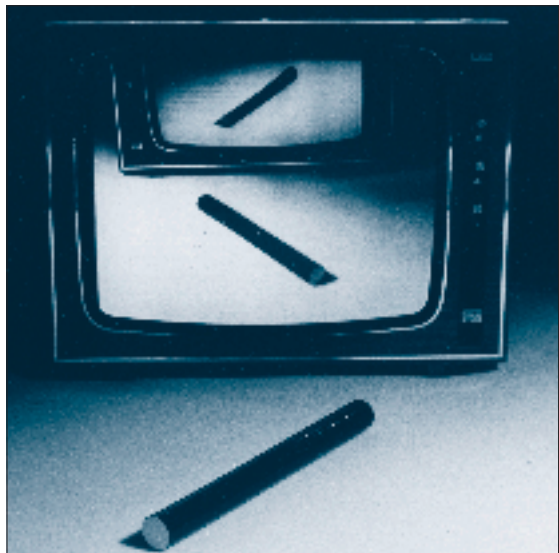
The first period was illustrated by the film **Apnea** (1972), the second – the text **Transmission of the Text Performed by Means of the Movement of the Door** (1974) and **Audio-Visual Research – Teaspoon** (1975), and the third – **Outside** (1976).

In late 1976, Bruszewski received individual invitation to participate in the video section of the international contemporary art confrontation **Documenta 6** (1977). He began preparing the material which he tentatively called **The Video Touch**. The selected works included, among others, video installations revealing visual paradoxes: **Installation for the Labyrinth Gallery** (1976), **Input – Output 1** (1976), **Loud-speaker** (1976), **Tap** (1976), **Outside** (1976–1977), **Time Structure – Stopwatch** (1977), **My Five Fingers** (1977).

Instalacja dla Galerii Labirynt (1976):

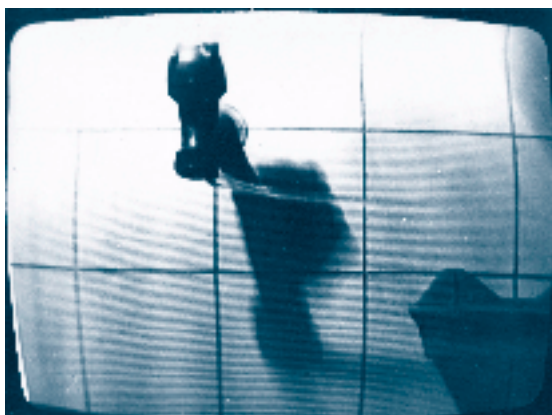
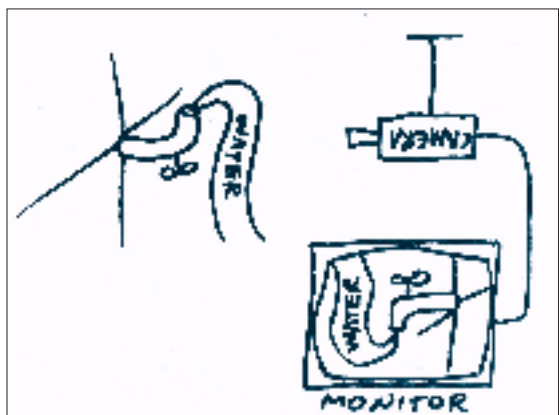
„Zrealizowana została z zastosowaniem zmodyfikowanej kamery video. Kamera była zdolna widzieć »normalnie« i »w lustrzanym odbiciu«. Prosty układ elektroniczny przełączał co jakiś czas sposób widzenia kamery”.

Kolejne paradoksy mentalne i wizualne powstawały w wyniku przemieszczania kamery, wprowadzania luster, dodatkowych monitorów itp. W video-instalacji **Kran** (1976) wrażenie nieistnienia sił ciężenia zostało wywołane przez zmiany ustawienia kamery i kranu.



Instalacja dla Galerii Labirynt,
Lublin (1976)

Installation for the Labyrinth Gallery,
Lublin (1976)



Video-instalacja **Kran** (1976)

Video installation **Tap** (1976)

Installation for the Labyrinth Gallery (1976):

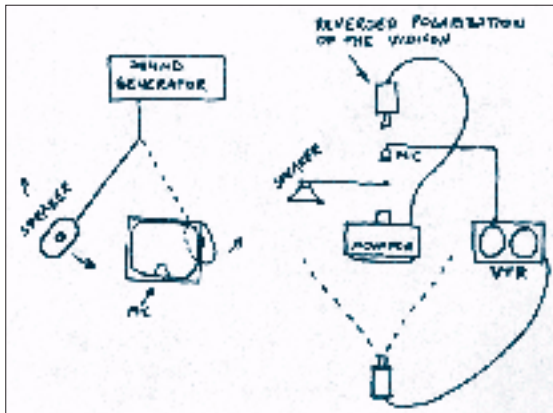
“It was realized using a modified video camera. The camera was able to see ‘normally’ and ‘in a mirror reflection’. A simple electronic circuit periodically switched the camera view”.

Further mental and visual paradoxes arose as a result of camera movement, placing mirrors, extra screens, etc. The impression is non-existing gravity was caused by changes in camera and tap settings.

W nieopublikowanym maszynopisie Bruszewski dokonał analizy video-instalacji **Głośnik** (1976):

„Prawdziwy wentylator dmucha w »nieprawdziwą« flagę; obraz linii łączy się z samą linią; kartka papieru i jej odbicie w lustrze łączą się w jeden prostokątny kształt; zapytuję często sam siebie, dlaczego z tak dużą dozą sympatii akceptuję te oczywiste niedorzeczności? »Ponieważ taka jest kondycja ludzka« – odpowiada mi duch René Magritte'a. – »Nonsens egzystuje wyłącznie w sferze języka« – kontynuuje mistrz – »Jeżeli coś nie pasuje, należy zgłosić pretensje do Biura Logiki. A my przecież, Pan i ja, robimy obrazy«.

Dopiero niedawno zauważyłem, że jedna z moich prac (Głośnik z serii: The Video Touch) jest w prostej linii repliką wyżej prezentowanego obrazu. [„Kondycja ludzka” – Magritte’a]. To co dzieje się na ekranie telewizora i to co ma miejsce poza nim jest jednością pod względem czasu, przestrzeni, akcji. Koincydencja »sztucznego« i »prawdziwego« świata zawdzięcza swój byt unieruchomieniu punktów widzenia: kamery stojącej za telewizorem, pokazującej to, co z tyłu w lustrzanym odbiciu oraz oka obserwatora, aby uniemożliwić mu wyjście z osi optycznej”.



Video-instalacja **Głośnik** (1976)

Video installation **Loud-speaker** (1976)

In an unpublished manuscript, Bruszewski analyzed the installation:

“A real fan blows onto a ‘false’ flag; an image of a line connects to the actual line itself; a piece of paper and its reflection in the mirror are combined into a single rectangular shape; I often ask myself why I accept these obvious absurdities with so much kindness. ‘Since this is the human condition,’ the spirit of René Magritte replies. ‘Nonsense exists only in the sphere of language,’ the master continues, ‘if something does not fit, one should appeal to the Office of Logic. And we, after all, you and me, we do pictures.’

Only recently, I have noticed that one of my works (**Loud-Speaker** from the cycle: The Video Touch) is a direct replica of the painting presented above. [‘Magritte’s Human Condition’]. What happens on the TV screen and what takes place outside it is a unity in terms of time, space and action. Coincidence of the ‘artificial’ and ‘real’ worlds owes its existence to the immobilization of perspectives: the camera behind the TV-set, showing what is at the back in a mirror reflection and the observer’s eye in order to prevent him from leaving the optical axis”.

W kinie Film Foyer w Zurychu miała miejsce projekcja **Warsztaty Formy Filmowej** (luty 1977). Bruszewski pokazał **Doświadczenie audiowizualne – paczka zapalek** (1975), **Doświadczenie audiowizualne – Łyzeczka** (1975), **YYAA** (1973), **Przekaz tekstu ruchem drzwi** (1974), **Transmisję przestrzenną** (1974).

ZPAF Okręg Katowice przygotował symposium **Stany Graniczne Fotografii** (11-13 marca 1977). Udział w nim wzięli m.in.: Bruszewski, Dłubak, Lachowicz, Natalia LL, Olek, Robakowski, Różycki, Świdziński, Waśko. Symposium miało rozwinąć dyskusję o współczesnej sztuce wizualnej, która toczyła się na łamach czasopisma „Nurt” (od nr 5, 1976), kontynuowaną następnie indywidualnymi prezentacjami pod hasłem **Foto – Medium – Art**, Wrocław (kwiecień 1977). W tekście programowym „Sztuka w świecie szablonów”, wstępie do towarzyszącej symposium publikacji, Jerzy Olek pisał:

„Twórców-metodologów pracujących w swoich małych laboratoriach metasztuki w głównej mierze zajmuje właśnie analizowanie i ujawnianie specyficznych cech poszczególnych mediów – czy to o rodowodzie mechanicznym, czy elektronicznym. Zwłaszcza zaś badanie charakterystycznej dla środków przekazu »antynomii«, polegającej na jednoczesnej wierności i zakłamywaniu przekazywanych za ich pośrednictwem wycinkowych obrazów rzeczywistości. Świadomie posługując się pozostałymi w obiegu społecznym stereotypami myślowymi i banalnymi skojarzeniami budują z nich inne zupełnie jakości”.

Wystąpienie Bruszewskiego **Outside** i przedstawione przez niego instalacje video (12 marca 1977), zapisane na magnetowidzie szpulowym Sony VTR AV3420, były doskonałą ilustracją przedstawionych założeń. Stereotypy widzenia nie odróżniają „prawdy od fałszu”, „naturalności od sztuczności”.

In the Foyer cinema in Zurich, a screening was held of the **Film Form Workshop** (February 1977). Bruszewski showed **Audio-Visual Research – Matchbox** (1975), **Audio-Visual Research – Teaspoon** (1975), **YYAA** (1973), **Transmission of the Text Performed by Means of the Movement of the Door** (1974), **The Space Transmission** (1974).

The ZPAF of the Katowice District organized a symposium, **Borderline States of Photography** (11-13 March 1977). The participants included: Bruszewski, Dłubak, Lachowicz, Natalia LL, Olek, Robakowski, Różycki, Świdziński, Waśko. The symposium was meant to expand the discussion about contemporary visual art, which had started in the “Nurt” magazine (from Issue 5, 1976), continued by individual presentations under the motto of **Photo – Medium – Art**, Wrocław (April 1977). In the program article, “The Art in the World of Templates”, prefacing the publication accompanying the symposium, Jerzy Olek wrote:

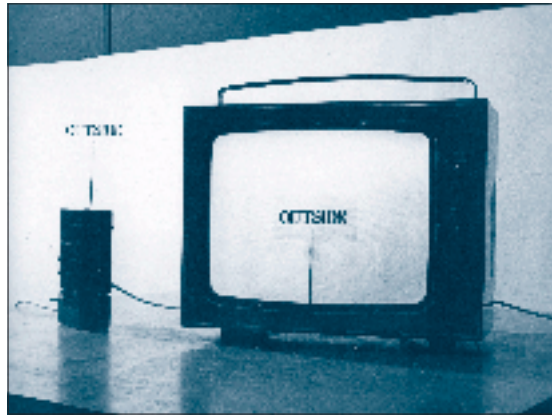
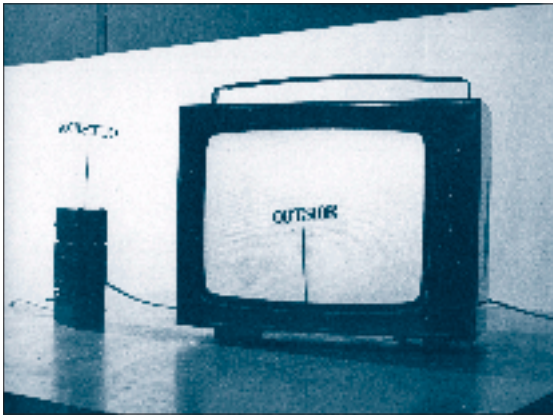
“Artists-methodologists, working in their small laboratories of meta-art, mainly deal with analyzing and revealing specific characteristics of different media – whether of mechanical or electronic origin. They are especially concerned with studying the ‘antinomy’ characteristic of the media, consisting in concurrent fidelity and distortion of the fragmented images of reality transmitted through them. Consciously using the social stereotypes and banal associations remaining in circulation, they are building a completely different quality out of them”.

Bruszewski’s performance of **Outside** as well as his video installations (12 March 1977), recorded on a AV3420 Sony VTR, were a perfect illustration of the premise presented. Stereotypes of view do not distinguish ‘truth from falsehood’, ‘naturalness from artifice’.

Wystawę **Stany Graniczne Fotografii** pokazano w Galerii Remont, Warszawa (28 marca – 8 kwietnia 1977).

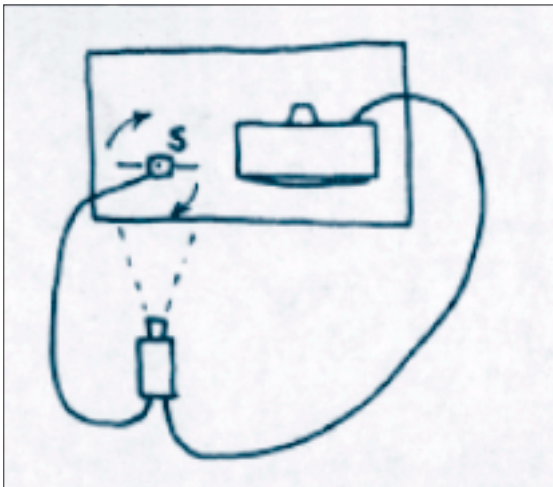
W ramach spotkań **Foto – Medium – Art. Fotografia jako narzędzie – video jako narzędzie**, odbył się pokaz video Bruszewskiego, „ACK Pałac”, Wrocław (22 kwietnia 1977). Komentarz artysty został umieszczony w odbitej na powielaczu ulotce:

„Przede wszystkim nie interesuje mnie fotografia rozpatrywana jako wydzielona dziedzina sztuki, czy jako wydzielona technika, w oderwaniu od innych technik, które razem dopiero stanowią przedmiot mojego zainteresowania. Są to mechaniczne i elektroniczne środki przekazu. Dzięki zastosowaniu tych środków wykonuję serię doświadczeń, którą nazywam »praktyką pułapek«. Jest ona dla mnie swoistym oduczeniem się wiedzy nabytej, jest kuracją odwykową wobec tego co dało mi wychowanie i wykształcenie, jest dezaktualizacją znaczeń zaakceptowanych i wpojonych mi poprzez kulturę, która techniki tej nie znała. Sens tego proceduru wyjaśniam w tekście zatytułowanym »Outside«”.



Video-instalacja **Outside** (1976–1977)

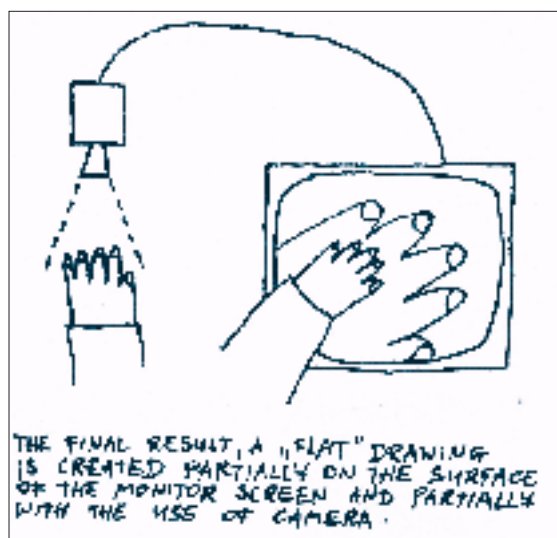
Video installation **Outside** (1976–1977)



The exhibition **Borderline States of Photography** was shown at the Remont Gallery in Warsaw (28 March – 8 April 1977).

During the encounters **Foto – Medium – Art. Photography as an instrument – video as an instrument**, a video show of Bruszewski's "ACK Palace", Wrocław (22 April 1977). In a mimeograph copy of leaflet, the artist reflected:

“First of all, I am not interested in photography considered as a separate field of art or as a separate technique, in isolation from other techniques, which together represent the object of my interest. These are mechanical and electronic media. By employing these measures, I have conducted a series of experiments which I call “the practice of traps”. To me, it is a singular ‘unlearning’ of acquired knowledge, a detox therapy for what the upbringing and education has given me, it is outdated the approved meanings, instilled in me by culture which did not know this technique. The meaning of this practice is explained in the text entitled ‘Outside’”.

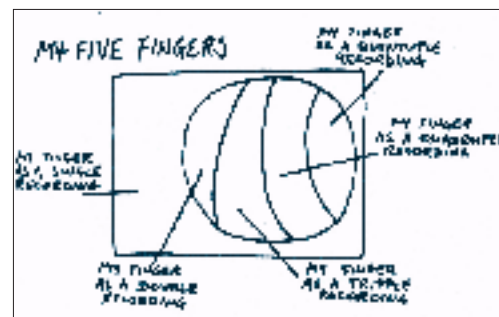
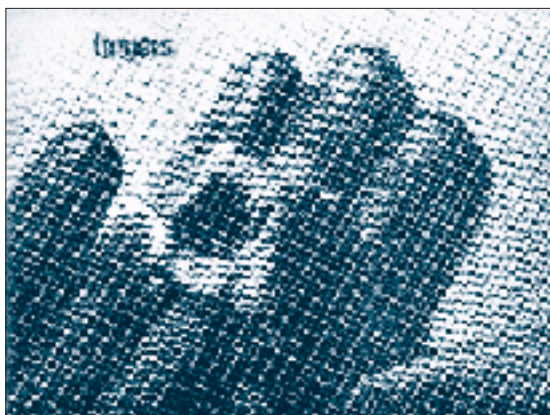


ZPAF zorganizował pokaz Bruszewskiego **Video, instalacje i zapisy** w Galerii Sztuki BWA, Łódź (17 czerwca 1977). Po pokazie wydano dwie odrębne publikacje w języku polskim i angielskim **Dotknięcie video. Instalacje i zapisy 1976/1977** oraz **The Video Touch. Installations & Recordings 1976/1977**. Wprowadzenie do wydawnictwa stanowił tekst **Outside** (1975).

Autor zaprezentował zapis video **Dotknięcie video. Realizacje dźwiękowe. Struktury czasowe**, Sony ½ cala, 50 min. (1975–1977) przygotowany na **Documenta 6**, Kassel (1977). Wśród wielu zapisów autor przedstawił **Instalację dla Galerii Labirynt** (1976), **Outside** (1976–1977) i video-instalację **Moich pięć palców** (1977).

W video-instalacji **Moich pięć palców** (1977):

„Ostateczny rezultat »płaszczyzna« rysunku jest tworzona częściowo na powierzchni monitora i częściowo przy użyciu kamery”.



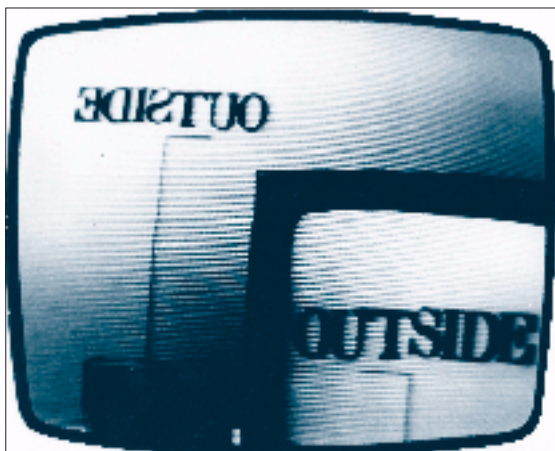
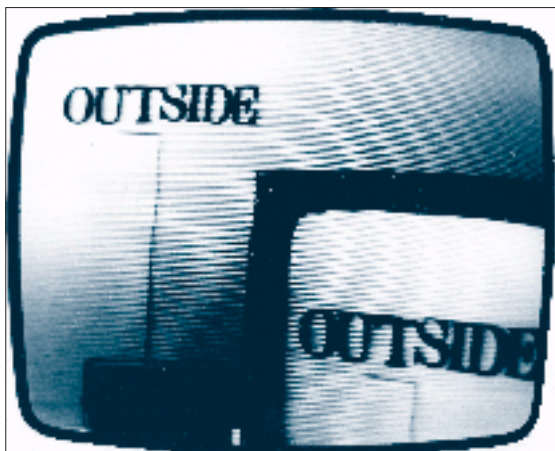
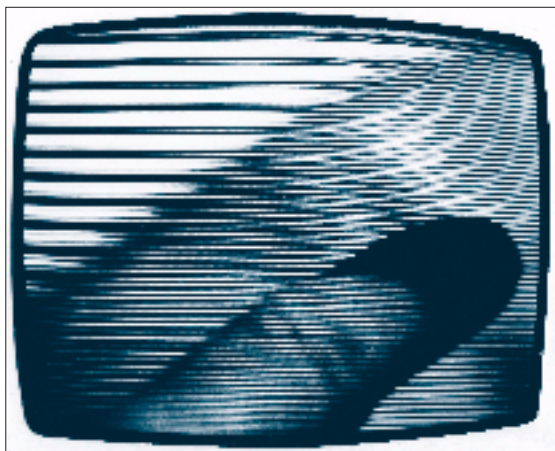
Video-instalacja **Moich pięć palców** (1977)

Video installation **My Five Fingers** (1977)

The ZPAF organized a show of Bruszewski's **Video, installations and records** in the BWA Art Gallery in Łódź (17 June 1977). After the show, two separate publications were issued in Polish and English as **Dotknięcie video. Instalacje i zapisy 1976/1977** and **The Video Touch. Installations & Recordings 1976/1977**. The introduction to the publication was the text **Outside** (1975).

The author presented a video recording **The Video Touch. Sound Realizations. Time Structures**, Sony ½ inch, 50 min. (1975–1977), prepared for the **Documenta 6**, Kassel (1977). Among numerous recordings the author submitted **Installation for the Labyrinth Gallery** (1976), **Outside** (1976–1977) and the video installation **My Five Fingers** (1977).

“The final result, a ‘flat’ drawing is created partially on the surface of the monitor screen and partially with the use of camera”.



Wystawa **Documenta 6**, Kunsthalle Fridericianum, Kassel (24 czerwca – 2 października 1977), składała się z trzech części:

1. Malarstwo, rzeźba, performance
2. Fotografia, film, video
3. Rysunki utopijne

Dyrektorem artystycznym, autorem koncepcji i kuratorem komitetu organizacyjnego był Manfred Schneckenburger. Specyfiką tej edycji wystawy było szczególne podkreślenie roli nowych mediów w sztuce współczesnej, poświęcony im był drugi tom katalogu **Fotografie, film, video**.

W sekcji filmu wziął udział **Warsztat Formy Filmowej**, Bruszewski przedstawił: **Przekaz tekstu ruchem drzwi** (1974), **Doświadczenie audiowizualne – paczka zapalek** (1975), **Doświadczenie audiowizualne – Łyżeczka** (1976).

W sekcji video z artystów polskich uczestniczył tylko Bruszewski prezentując program **Video – studio** (1975–1977) s/w 50 min.: **Dotknięcie video** 19 min., **Sound Pieces** 6 min., **Time Structures** 15 min., **Between March and June** 10 min.

Dotknięcie video (1976–1977)

The Video Touch (1976–1977)

Video-instalacja **Outside** (1976–1977)

Video installation **Outside** (1976–1977)

The **Documenta 6** exhibition, Kunsthalle Fridericianum, Kassel (24 June – 2 October 1977), consisted of three parts:

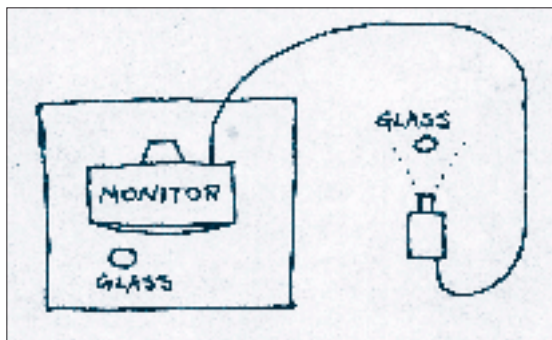
1. Painting, sculpture, performance
2. Photography, film, video
3. Utopian drawings

The artistic director, author of the concept and curator of the organizing committee was Manfred Schneckenburger. The special character of this edition of the exhibition was that it highlighted the role of new media in contemporary art, as the second volume of the publication **Photography, film, video** was dedicated to them.

The **Film Form Workshop** was featured in the film section, with Bruszewski presenting: **Transmission of the Text Performed by Means of the Movement of the Door** (1974), **Audio-Visual Research – Matchbox** (1975), **Audio-Visual Research – Teaspoon** (1976). In the video section Bruszewski was the only Polish artist featured, presenting the program **Video – studio** (1975–1977) 50 min.: **The Video Touch** 19 min., **Sound Pieces** 6 min., **Time Structures** 15 min., **Between March and June** 10 min.

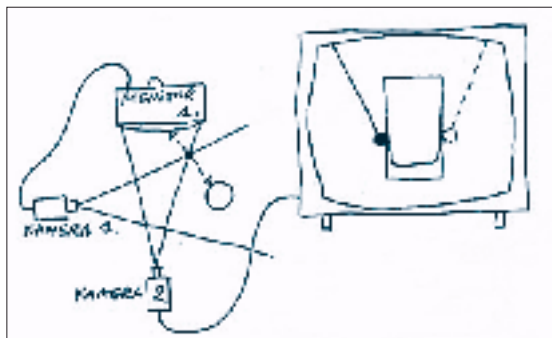
W kilka lat później powstała rozbudowana wersja tej video-instalacji **Sound Pieces 2 – Szklanki** (1982), z serii **Trochę muzyki**:

„Pukam w szkło dużej szklanki, pukam w szkło małej szklanki. Pukam w szkło ekranu, w obraz dużej szklanki, pukam w szkło ekranu, w obraz małej szklanki”.



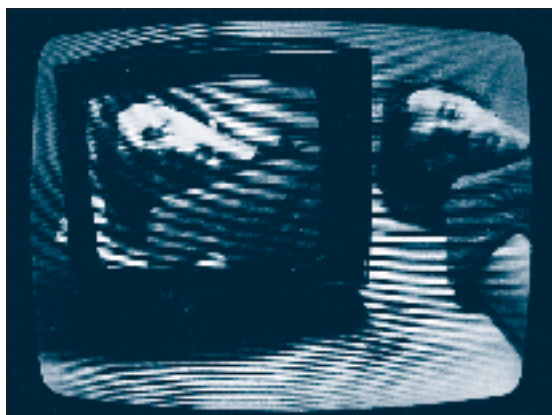
Video-instalacja **Sound Pieces 1** (1976)

[Video installation Sound Pieces 1 \(1976\)](#)



Schemat video-instalacji
Sound Pieces 2 – Szklanki (1982)

[Diagram of the video installation
Sound Pieces 2 – Drinking Glasses \(1982\)](#)



Video-instalacja **Dotknięcie video** (1977)

[Video installation The Video Touch \(1977\)](#)

A few years later, an extended version of this video installation was created, entitled **Sound Pieces 2 – Drinking Glasses** (1982), from the series **A bit of music**:

“I knock on a large drinking glass, knock on a small drinking glass. I knock on the glass screen, on the image of a large glass, I knock on the glass screen, on the image of a small drinking glass”.

Podczas wystawy **Documenta 6**, Kassel, Bruszewski przedstawił film-performance **Struktura czasu – Punkty** (1977), który następnie przekształcił w film 16 mm, 10 min. Przedstawił także performance **Ja liczę** (1977) i instalację **Obiekt w ruchu – Obserwator w ruchu** (1977).

Podczas prezentacji film-performance **Struktura czasu – Punkty** (1977):

„Na białym ekranie umieściłem kilka czarnych punktów filmując akcję w jednym ujęciu przez kilka minut.

Następnie wyświetlany na ekranie film ponownie sfilmowałem i wchodząc w światło projektora dodałem na płaszczyźnie kilka nowych czarnych punktów. Następnie drugi film filmowałem na stole reprodukcyjnym dodając znów kilka czarnych punktów. Wyświetlając ten trzeci film w Kassel wszedłem w światło projektora i dodałem kilka »prawdziwych« czarnych punktów na płaszczyźnie ekranu.

Cztery warstwy filmu w filmie. Cztery warstwy czasu stopione w jedną projekcję bardzo do siebie podobnych czarnych punktów”.



Film-performance
Struktura czasu – Punkty,
Kassel (1977)

Film-performance
The Structure of the Time – Points,
Kassel (1977)



During the exhibition **Documenta 6**, Kassel, Bruszewski presented his film-performance **The Structure of the Time – Points** (1977), which he then transformed into a 16 mm film, 10 min. He also presented a performance, **I Count** (1977) and installation **Object In Motion – Observer In Motion** (1977).

“On a white screen, I put several black points, filming the action in one shot for a few minutes.

Then, I filmed the video displayed on the screen and, going into the light of the projector, I added a few new black points.

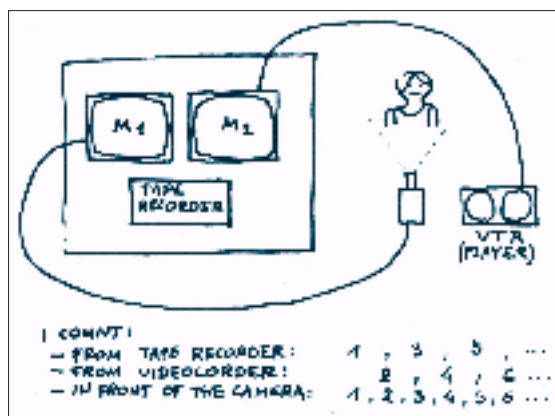
Then, I filmed the second video on a paste-up table, adding a few black points again. Displaying the third video in Kassel, I walked into the projector light and added a few “real” black points on the surface of the screen.

Four layers of film in a film. Four layers of time fused into one projection of black points very alike each other”.

W czasie video-performance **Ja liczę** (1977) autor głośno liczył, obraz rejestrowany był przez kamerę, głos dobiegał jednocześnie z taśmy magnetofonu i z zapisu magnetowidu.

Video-performance **Ja liczę** (1977)

Video performance **I Count** (1977)

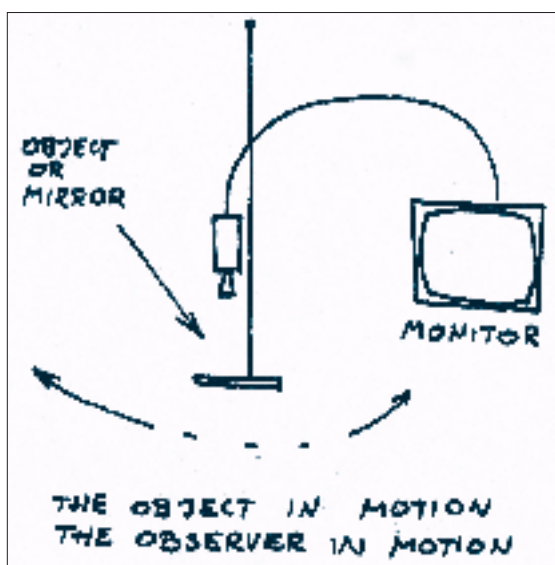


Video-instalacja

Obiekt w ruchu - Obserwator w ruchu (1977)

Video installation

Object In Motion - Observer In Motion (1977)



During video performance **I Count** (1977) the author counted out loud, the image was recorded by a camera, while the voice was coming from a tape recorder and VCR recording.

Symbolem wystawy **22 polnische Künstler aus dem Besitz des Museum Sztuki Łódź** zorganizowanej w Kölnischer Kunstverein, Kolonia (6 września – 2 października 1977), stała się Międzynarodowa Kolekcja Sztuki Nowoczesnej Grupy a.r. i video-instalacja Bruszewskiego **Od X do X** (1976).

W wystawie udział wzięli m.in.: Abakanowicz, Bereś, Dłubak, Fijałkowski, Gostomski, Jurkiewicz, Kantor, Krasiński, Opałka, Robakowski, Stażewski, Sztabiński, Waśko, Wodiczko. Bruszewski zaprezentował filmy: **Doświadczenie audiowizualne – paczka zapalek** (1974), **Doświadczenie audiowizualne – Łyżeczka** (1975), **Przekaz tekstu ruchem drzwi** (1975), **Dotknięcie Video** (1977) i fotodokumentację.



Okładka katalogu **22 polnische Künstler**, Kolonia (1977)

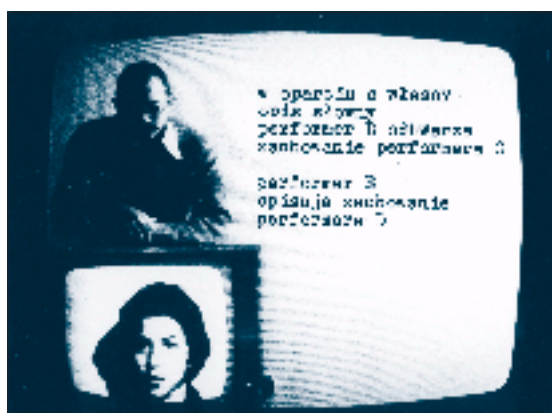
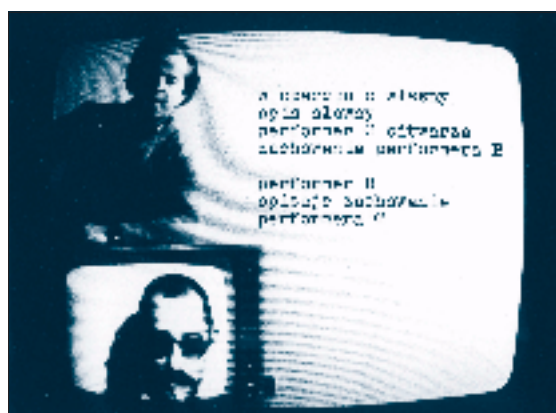
Cover of the catalogue **22 polnische Künstler**, Cologne (1977)

The symbol of the exhibition **22 Polnische Künstler aus dem Besitz des Museum Sztuki Łódź**, organized at the Kölnischer Kunstverein, Cologne (6 September – 2 October 1977), was the International Collection of Modern Art of the a.r. Group and Bruszewski's video installation **From X to X** (1976).

The exhibition was attended by: Abakanowicz, Bereś, Dłubak, Fijałkowski, Gostomski, Jurkiewicz, Kantor, Krasiński, Opałka, Robakowski, Stażewski, Sztabiński, Waśko, Wodiczko. Bruszewski presented his films: **Audio-Visual Research – Matchbox** (1974), **Audio-Visual Research – Teapsoon** (1975), **Transmission of the Text Performed by Means of the Movement of the Door** (1975), **The Video-Touch** (1977) and photographic documentation.

W ramach akcji „pracownia” prowadzonej przez Galerię Dziekanka w Warszawie, Bruszewski przeprowadził działanie audiowizualne **Transmisja** (11 grudnia 1977), z udziałem pięciu performerów.

Galeria wydała publikację **Transmisja** (1977) dokumentującą działania autora z grupą studentów szkół artystycznych ASP, PWST, PWSM.



Sześć etapów działania audiowizualnego
Transmisja,
Warszawa (grudzień 1977)

Six stages of audio-visual action
Transmission,
Warsaw (December 1977)

As a part of the "workshop" action, conducted by the Dziekanka Gallery in Warsaw, Bruszewski conducted an audio-visual operation **Transmission** (11 December 1977), with the participation of five performers.

The Gallery released a publication **Transmission** (1977), documenting the author's actions with a group of art students from the Academy of Fine Arts (ASP), Theatre School (PWST) and the Academy of Music (PWSM).

Bruszewski wziął udział w II Międzynarodowej Prezentacji Sztuki Współczesnej **Ofer-
ta 77**, Galeria Labirynt, Lublin (12–17 grudnia 1977). Wystąpieniu autora towarzyszyły
projekcje video i filmów (17 grudnia 1977).



Okładka publikacji **Film als Film**,
Kolonja (1977)

Cover of the publication **Film als Film**,
Cologne (1977)

W tym samym czasie Kölischer Kunstverein, Kolonia, zapoczątkował cykl wystaw **Film als Film. 1910 bis heute** (24 listopada 1977 – 15 stycznia 1978), stanowiący retrospektywę światowego filmu artystycznego. Wydano katalog, który opracowali Birgit Hein i Wulf Herzogenrath. Obok twórców awangardy międzynarodowej wśród których znaleźli się m.in.: Fernand Léger, Marcel Duchamp, Man Ray, Viking Eggeling, Hans Richter, László Moholy-Nagy, Dziga Wiertow, zostali przedstawieni artyści polscy: Mieczysław Szczuka, Franciszka i Stefan Themersonowie, Jalu Kurek, Janusz Brzeski, Kazimierz Podsadecki (Janusz Zagrodzki „Der polnische antiprofessionelle künstlerische Film”). W części teoretycznej dokonano podsumowania osiągnięć twórców filmów strukturalnych lat 60. i 70. Swoje filmy zaprezentowali m.in.: Wojciech Bruszewski, Tony Conrad, David Dye, Valie Export, Peter Gidal, Wilhelm i Birgit Hein, Taka Iimura, Peter Kubelka, George Landow, Malcolm Le Grice, Anthony McCall, Werner Nekes, William Raban, Józef Robakowski, Diter Rot, Paul Sharits, Michael Snow, Ryszard Waśko, Peter Weibel.

Bruszewski w ramach **Filmprogramm** (26 listopada) pokazał: **YYAA** (1973), **Przekaz tekstu ruchem drzwi** (1974), **Szesnaście sytuacji oświetleniowych** (1975), **Doświadczenie audiowizualne – paczka zapalek** (1975), **Doświadczenie audiowizualne – Łyzeczka** (1976), **Struktura czasu – Punkty** (1977).

Wystawę po ekspozycji w Kölischer Kunstverein przeniesiono do: Akademie der Künste, Berlin (19 lutego – 19 marca 1978); Museum Folkwang, Essen (21 kwietnia – 28 maja 1978); Württembergischer Kunstverein, Stuttgart (czerwiec–lipiec 1978).

Bruszewski took part in the 2nd International Contemporary Art Show **Ofer-
ta 77**, The Labyrinth Gallery, Lublin (12 – 17 December 1977). The author's speech was accom-
panied by video screenings and films (17 December 1977).

At the same time, the Kölischer Kunstverein, Cologne, launched a series of exhibi-
tions **Film als Film. 1910 bis heute** (24 November 1977 – 15 January 1978), which was
an art film retrospective. A catalogue was published, edited by Birgit Hein and Wulf
Herzogenrath. In addition to the international avant-garde artists, such as: Fernand
Léger, Marcel Duchamp, Man Ray, Viking Eggeling, Hans Richter, László Moholy-
Nagy, Dziga Vertov, Polish artists were featured: Mieczysław Szczuka, Franciszka
and Stefan Themersons, Jalu Kurek, Janusz Brzeski, Kazimierz Podsadecki (Janusz
Zagrodzki, “Der Polnische Antiprofessionelle Künstlerische Film”). In the theoretical
section, a summary was made of the achievements of the structural film makers of
the 1960s and 1970s. Artists who presented their films included: Wojciech Brusze-
wski, Tony Conrad, David Dye, Valie Export, Peter Gidal, Wilhelm i Birgit Hein, Taka
Iimura, Peter Kubelka, George Landow, Malcolm Le Grice, Anthony McCall, Werner
Nekes, William Raban, Józef Robakowski, Diter Rot, Paul Sharits, Michael Snow, Ry-
szard Waśko, Peter Weibel.

As a part of the **Filmprogramm** (26 November), Bruszewski showed: **YYAA** (1973),
Transmission of the Text Performed by Means of the Movement of the Door (1974),
Sixteen Lighting Situations (1975), **Audio-Visual Research – Matchbox** (1975), **Audio-
Visual Research – Teaspoon** (1976), **Time Structure – Points** (1977).

The post-exhibition show at the Kölischer Kunstverein was moved to: Akademie der Künste, Berlin (19 February – 19 March 1978), Museum Folkwang, Essen (21 April – 28 May 1978); Württembergischer Kunstverein, Stuttgart (June–July 1978).



Okładka publikacji **Film as Film**,
Londyn (1979)

Cover of the publication **Film as Film**,
London (1979)

Rozszerzoną wersję wystawy **Film als Film** (1977), pod tytułem **Film as Film – Formal Experiment in Film 1910–1975**, w opracowaniu Christophera Woodwarda, pokazano w Hayward Gallery, Londyn (3 maja – 17 czerwca 1979). Bruszewski umieścił w katalogu pełny wykaz prac filmowych poczynawszy od **Inwentaryzacja** (1970) do **Struktura czasu – Punkty** (1977) i tekst **Outside** (1975–1976). W czasie projekcji (9 czerwca 1979) pokazał: **YYAA** (1973), **Przekaz tekstu ruchem drzwi** (1974), **Doświadczenie audiowizualne – paczka zapalek** (1975), **Doświadczenie audiowizualne – Łyżeczka** (1976).

Wystawa **Fotografia jako narzędzie – video jako narzędzie**, Wrocławska Galeria Fotografii (16–31 marca 1978), była jednocześnie **IV Forum Foto – Medium – Art**, w którym udział wzięli Wojciech Bruszewski, Janusz Kołodrubiec, Józef Robakowski, Ryszard Waśko, Peter Weibel.

Bruszewski przedstawił problem teoretyczny dotyczący czasu pojmowanego poprzez „moc wyobraźni”, jako subiektywna forma postrzegania (18 marca). Materiałem badawczym artysty stały się video-instalacje **Wejście – wyjście 1 i 2** (1976–1978).

Rozważania nad przeprowadzonymi doświadczeniami zawarł Bruszewski w publikacji wydanej w języku polskim i angielskim **Wejście – wyjście/Input – Output** (Łódź, 1978). Tekst składa się z dwóch części opatrzonych przypisami:

1.

„Każdy film jest zapisem swego własnego powstawania; nie przedstawia niczego, niczego nie reprodukuje (Peter Gidal »Theory and definition of structural/materialist film«, 1975)».

„Stawiam sobie (który to raz) pytanie: czy zapis w filmie, zapis i transmisję video – można utożsamiać z reprodukowanym obiektem, a jeżeli tak, to w jaki sposób?

The extended version of the exhibition **Film als Film** (1977), titled **Film as Film – Formal Experiment in Film 1910–1975**, arranged by Christopher Woodward, was shown at the Hayward Gallery, London (3 May – 17 June 1979). In the catalogue, Bruszewski included a full list of film works, ranging from – **Stock Taking** (1970) to **Time Structure – Points** (1977) and the text of **Outside** (1975–1976). During the screening (9 June 1979), he showed: **YYAA** (1973), **Transmission of the Text Performed by Means of the Movement of the Door** (1974), **Audio-Visual Research – Matchbox** (1975), **Audio-Visual Research – Teaspoon** (1976).

The exhibition **Photography as an Instrument – Video as an Instrument**, Wrocław Gallery of Photography (16–31 March 1978), was also the 4th **Foto – Medium – Art Forum**, which was attended by Wojciech Bruszewski, Janusz Kołodrubiec, Józef Robakowski, Ryszard Waśko and Peter Weibel.

Bruszewski presented a theoretical question concerning time seen by ‘the power of imagination’ as a subjective form of perception (18 March). The artist’s research material were video installations **Input – Output 1** and **2** (1976–1978). Bruszewski shared his reflections on the research in a publication issued in Polish and English, titled **Wejście – Wyjście/Input – Output** (Łódź, 1978).

The text consists of two parts with footnotes:

1.

“Every film is a record of its own creation; it represents nothing, it reproduces nothing”. (Peter Gidal, “Theory and Definition of Structural/Materialist Film, 1975),

“I am asking myself (not for the first time): whether a recording in a film, a recording and video broadcast – can be identified with the reproduced object, and if so, how?

To, że utożsamianie takie jest niemożliwe, usiłowało wykazać np. kino strukturalne, które trudności z tym związane pokonało utożsamiając film z filmem.

W filmie uprzedmiotowienie zapisu jest wyraźne; wynika ono z samego tworzywa. Traktowanie filmu jako jeszcze jednej rzeczy wśród innych rzeczy jest logiczne i paradoksalnie naturalne.

Każda rzecz jest zapisem swego własnego powstawania; nie przedstawia niczego, niczego nie reprodukuje. Oto korzenie minimal artu. Kiedy jednak mimo wszystko zwróci się uwagę na to, co film reprodukuje i gdy okaże się, że reprodukuje on nie rzeczywistość a inny film, a ten film jeszcze inny film, w tym momencie dopiero można uświadomić sobie jak nieuzasadnione bywa poszukiwanie rzeczywistości w zapisie. Poszukiwanie i znalezienie uniemożliwia skomplikowany problem czasu¹.

Wtapianie się czasu w inny czas jest ideą filmu »2'45« Williama Rabana. Filmowanie filmu odbywa się u niego bezpośrednio, bez procesu kopiowania, stąd warstwy czasowe są na przemian negatywem i pozytywem. Podobnie (choć z pozytywu w pozytyw) rzecz się ma w »Between« Davida Halla i Tony Sindena. Analogiczny problem podjął Peter Weibel w video »Endless Sandwich«.

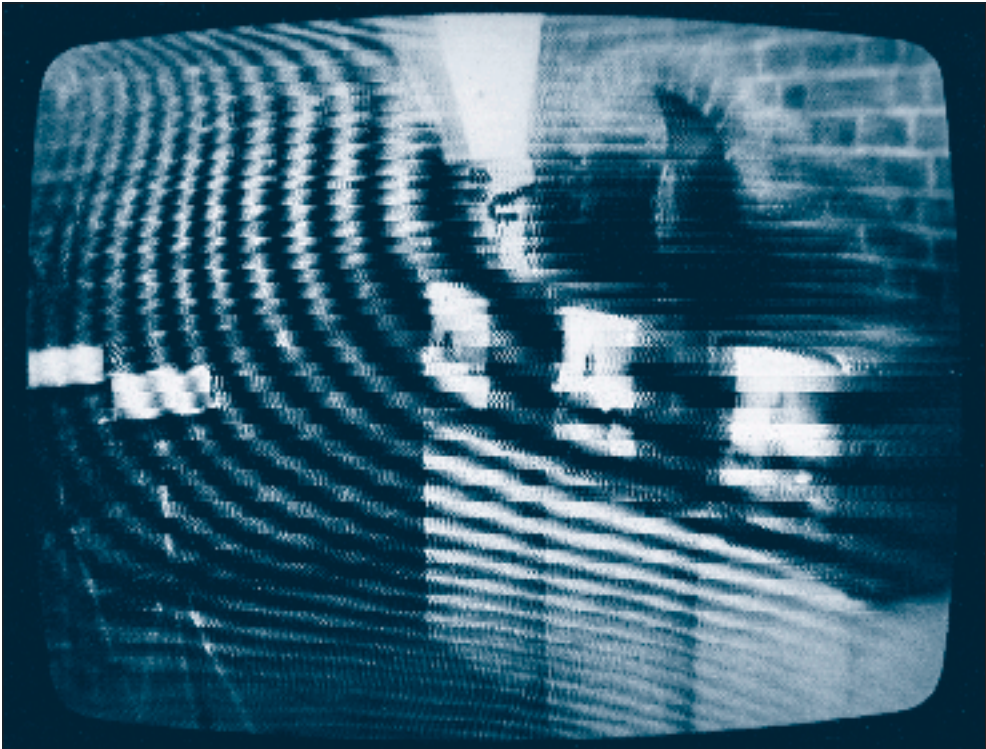
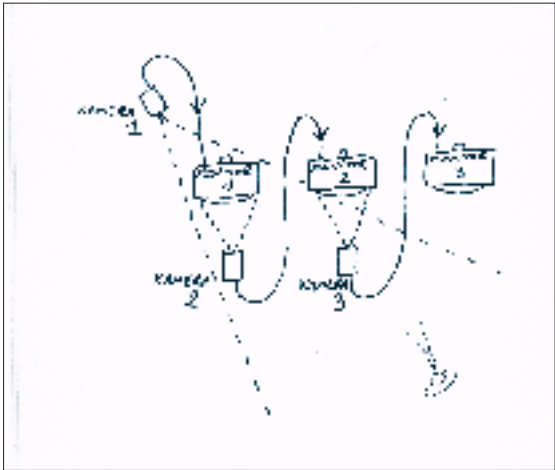
Podobne prace i ja mam na swoim koncie (video »Moich pięć palców«, film »Punkty«). Realizacje te uświadamiają nam niezwykle nawarstwienie czasu, którego doświadczamy w sposób wyraźny i niewątpliwy dzięki zastosowaniu mechanicznych lub elektronicznych mediów. Trzeba zaznaczyć, że wysiłek autorów tych prac szedł w tym kierunku, aby wszelkie permutacje czasowe na tyle zwolnić, aby były dostrzegalne. Gdy mamy do czynienia z bezpośrednią transmisją, rozwarstwienie czasu pozornie nie występuje. Film, zapis video, a przynajmniej ich warstwa referencyjna, zawsze jest czasem minionym; a więc czymś konkretnym, co już stało się – rzeczą. Transmisja funkcjonuje synchronicznie, aktualnie. W transmisji moment uprzedmiotowienia jest

Attempts to demonstrate that such an identification is impossible have been made by structural cinema which overcame such difficulties by associating film with film. In film, the objectification of the record is clear; it arises from the material itself. Treating film as just one more thing among other things it is logical and, paradoxically, natural.

Every thing is a record of his own creation; it represents nothing, it reproduces nothing. These are the roots of minimal art. However, when one does pay attention to what film reproduces, and when it turns out that it does not reproduce the reality but a different film, which itself represents yet another film, at this point until one realizes how unreasonable the search for reality in the record can actually be. Searching and finding is prevented by the complicated problem of time¹.

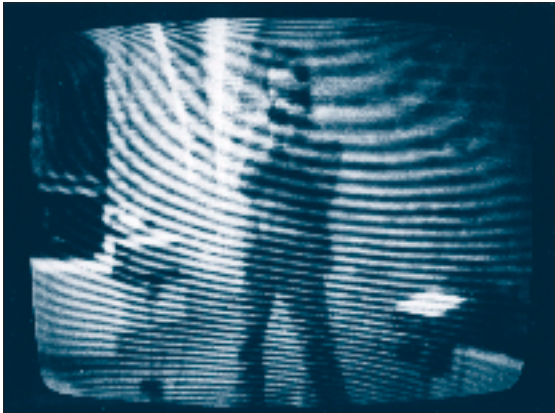
Time embedded in another time is the idea of William Raban's film "2'45" . Filming of time is done directly, without the copying process, so the temporal layers are alternately negative and positive. A similar situation (though it is positive to positive) is also the case in 'Between' by David Hall and Tony Sinden. An analogous problem has been tackled by Peter Weibel in the video 'Endless Sandwich'.

I myself have also done similar projects (video 'My Five Fingers', film 'Points'). These realizations make us aware of the unusual apposition of the time which we experience clearly and unquestionably through the use of mechanical or electronic media. It should be noted that the efforts of the authors of these works have been aimed at slowing down all time permutations enough to make them visible. When dealing with direct transmission, the stratification of time apparently does not occur. Film, video recording, or at least their referential layer, is always the past time, and thus something concrete, which has already happened – a thing. Transmission operates synchronously, currently. In transmission, the moment of objectification is un-



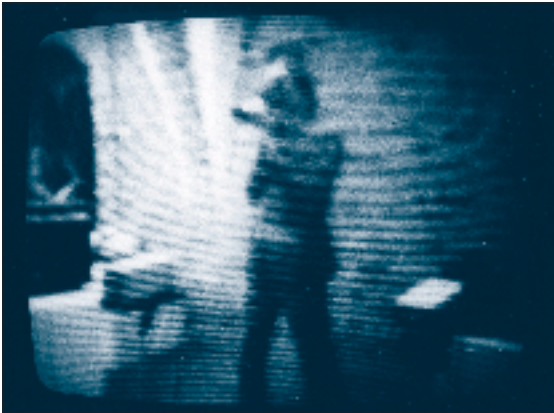
Video-instalacja **Wejście - wyjście 2** (1978)

Video installation **Input - Output 2** (1978)



Monitor 1

Monitor screen 1



Monitor 3

Monitor screen 3

Video-instalacja
Wejście - wyjście 2 (1978)

Video installation
Input - Output 2 (1978)

niewyraźny. Transmisja staje się na naszych oczach w każdym momencie. Można ją bezpośrednio skonfrontować z rzeczywistością. Pytanie tylko – czy synchronicznie? Różnica między czasem aktualnym i minionym, w wypadku transmisji, została skrócona do minimum, ale czy do zera?

Dla transmisji drugiej transmisja pierwsza jest rzeczą równie konkretną jak monitor i inne przedmioty obok niego. Dla transmisji trzeciej, czymś takim jest transmisja druga (według tej zasady układ ten rozwijać można bez ograniczeń). Wszystkie transmisje dają się więc uprzedmiotowić, każda wobec następnej.

Każde takie uprzedmiotowienie, co najważniejsze, jest powrotem do tego świata rzeczy, który jest reprodukowany – do czasu aktualnego.

W instalacji, którą tu opisuję, każda transmisja zawiera element czasu aktualnego stopionego w nierozzerwalną jedność z dyskretnym łańcuchem czasów minionych. To, co jest czasem aktualnym na wyjściu transmisji pierwszej (kamera 1), jest czasem minionym na wyjściu (monitor 1). Na wejściu transmisji drugiej (kamera 2) czas aktualny zawiera element czasu minionego z wyjścia transmisji pierwszej. Tak więc na wyjściu transmisji trzeciej (monitor 3) skomplikowanie łańcucha czasów dalece odbiega od praktycznej normy, choć wizualnie instalacja ta nie przedstawia nic ponad oczywistość. Co dzieć się będzie z czasem na wyjściu możliwej transmisji n-tej jest dla mnie trudne do pomyślenia, choć rezultat wizualny wyobrażam sobie całkiem konkretnie".

2.

„Przyjmijmy to, co przyjmują wszyscy idealiści: halucynacyjny charakter świata. Zróbmy to, czego nie zrobił żaden idealista: poszukajmy nierealności, które potwierdzają ten charakter". (Jorge Luis Borges „Awatary żółwia")

„Jest dużym uproszczeniem druga część ostatniego zdania jakie kończy opis instalacji poprzedniej. Polega ono na przecenianiu mocy wyobraźni. »Coś« dzieje się

clear. Transmission happens in front of our eyes, at any time. It can be directly confronted with reality. The only question is – can it be done synchronously?

The difference between the current and past time, in case of transmission has been reduced to a minimum, but was it reduced to a zero?

For the second transmission, the first one is as specific as a monitor screen and other objects beside it. For the third transmission, the second one is such a thing (according to this principle, this system may be developed without limits).

All transmissions can be so objectified, each in relation to the subsequent one. Any such objectification, most importantly, is the return to this world of things, which is reproduced – until the current time.

In the described installation, each transmission contains an element of the current time merged into an indissoluble unity with a discrete chain of past times. That which is the current time at the output of the first transmission (camera 1) is the past time at the output (monitor screen 1). At the input of the second transmission (camera 2), the current time contains an element of the past time of the first transmission output. Thus, at the third transmission output (monitor 3), the complexity of the chain of times is far from standard practice, although visually this installation does not provide anything more than the obvious. It is hard for me to imagine what is going to happen with time at the output of a potential n^{th} transmission, but I can picture the visual outcome quite specifically".

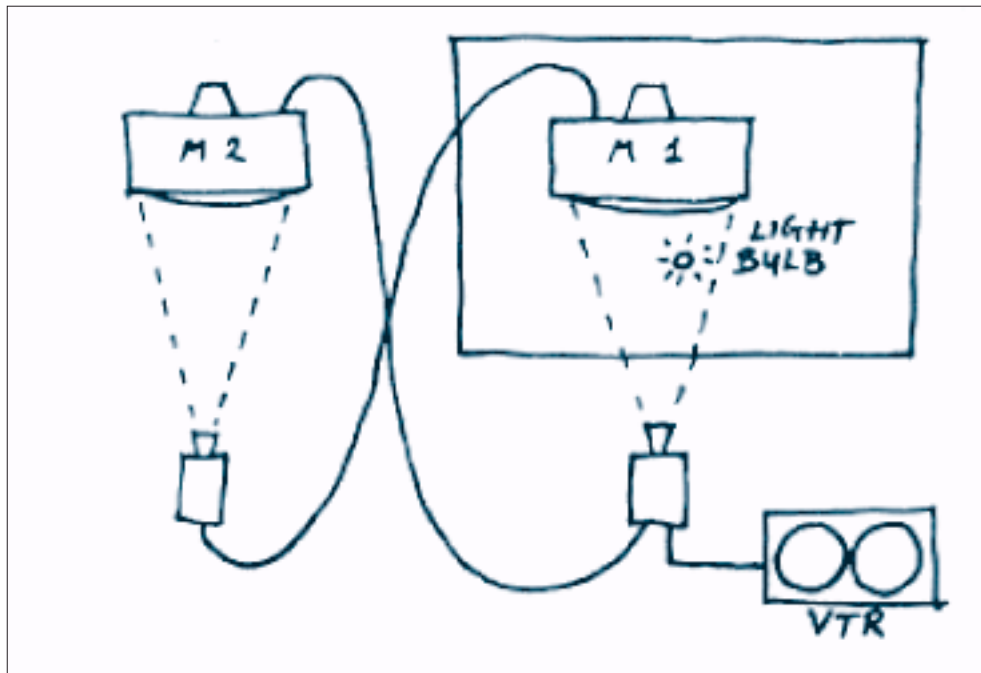
2.

"Let us admit what all idealists admit: the hallucinatory nature of the world. Let us do what no idealist has done: seek unrealities which confirm that nature". (Jorge Luis Borges, *Avatars of the Tortoise*)

"The second part of the last sentence ending the description of the previous installation is a major simplification. It consists in overestimating the power of imagination. 'Something' is

z czasem, a »nic« nie dzieje się z obrazem. Wyobraźni wydaje się, że ja, jako obiekt transmisji w transmisji n-tej jestem tym samym ja, tyle że bardziej zniekształconym. Pytanie: jaki stopień zniekształceń, wprowadzany przez kolejne kodowania i dekodowania obrazu, jest granicznie dopuszczalny, aby jeszcze uznać tę identyfikację? Oto schemat instalacji drugiej. Wynik zanotowałem na taśmie video jako jedną ze zbioru prac pod wspólnym tytułem »The Video Touch« (Dotknięcie video, Łódź 1977). Instalacja ta jest realizacją teoretycznego postulatu, jaki kończy opis instalacji poprzedniej. Tam transmisja rozwija się od 1 do 2, od 2 do 3, od 3 do ... itd. Tu rozwój następuje ruchem wahadła od 1 do 2, od 2 do 1, od 1... itd. Kamera 1 transmituje obraz zapalanej żarówki na monitor 2. Kamera 2 transmituje obraz z monitora 2 na monitor 1. Jeżeli w tym momencie realna żaróweczka już nie świeci, zainicjowany łańcuch transmisji nie ulegnie zatrzymaniu. Będzie analogiczny do tego, jaki opisany został w wypadku instalacji pierwszej.

Układ ten przypomina grę w ping-ponga, ale jest to taki rodzaj gry, gdzie piłeczka (obraz na chwile zapalanej żarówki) za każdym uderzeniem rakiетки, ulega nieznacznym odkształceniom.



Schemat Video-instalacja
Wejście - wyjście 1 (1976)

Diagram of the video installation
Wejście - wyjście 1 (1976)

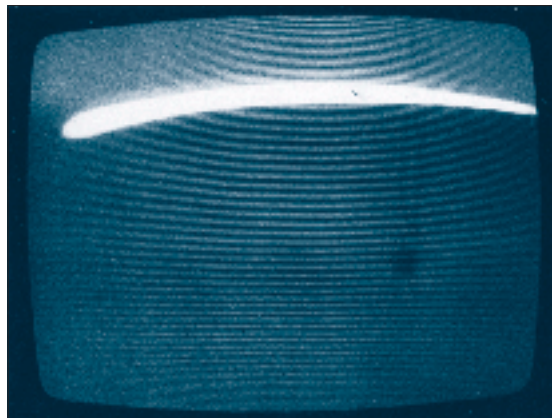
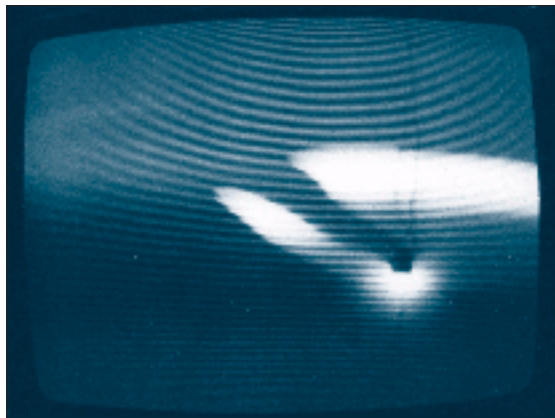
happening with time and 'nothing' is happening with image. To imagination, it appears that I, as a transmission object in the nth transmission, am the same 'self', except more distorted. Question: what degree of distortion, introduced by successive coding and decoding of image is acceptable as a borderline, to still acknowledge this identification?

This is the diagram of the second installation. I noted the outcome on a video tape as one of a cycle of works under the collective title "The Video Touch" (Łódź 1977). This installation is the realization of a theoretical postulate, which concludes the description of the previous installation. There, the transmission is going from 1 to 2, from 2 to 3, from 3 to... etc. Here, the development occurs as a pendulum motion, from 1 to 2, from 2 to 1, 1... etc. Camera 1 transmits an image of a lit bulb to monitor 2. Camera 2 transmits an image from monitor 2 to monitor 1. If at this point the real bulb is no longer lit, the initiated chain of transmission will not be stopped. It will be similar to the one which was described in the case of the first installation.

This system resembles a game of table tennis, but this is the kind of a game where the ball (the image of a bulb lit for a moment) with each hit of a racket is slightly deformed.

Duża (dla oka) szybkość cyrkulowania obrazu w układzie nie pozwala przyjrzeć się każdej transmisji z osobna². Można natomiast w krótkim czasie zobaczyć (a nie wyobrazić sobie) naszą zapaloną żaróweczkę w strefie transmisji n-tej. Obraz krąży w układzie z szybkością ok. 12 cykli na sekundę. Po minucie zatem nasza transmisja »n« ma numer 720³.

Można więc na tej podstawie sens drugiej części ostatniego zdania, kończącego opis instalacji pierwszej, zmodyfikować w ten sposób: jeżeli na wejściu transmisji 1 ja jako obiekt transmisji machnę ręką, na wyjściu transmisji 720 zrobię to za minutę pod warunkiem, że będę to jeszcze ja⁴ (warunek drugi, że uda mi się zgromadzić w jednym miejscu 720 kamer i tyleż monitorów). Pierwsza część ostatniego zdania, kończącego opis instalacji poprzedniej, jest nadal aktualna z podkreśleniem słów »trudne do pomyślenia«. W praktyce komplikacja łańcucha czasów w wypadku instalacji 2 posuwa się jeszcze dalej. Zapalenie i zgaszenie żaróweczki wymaga pewnego odcinka czasu. Jest on na ogół dłuższy niż jeden cykl transmitowania w tym układzie. W związku z tym obraz na monitorze jest sumą kilku, czy kilkudziesięciu, kolejnych wersji czasowych zdarzenia inicjującego łańcuch transmisji.



Video-instalacja
Wejście - wyjście 1 (1976)

Video installation
Input - Output 1 (1976)

The high (to an eye) speed of image circulation in the system precludes from looking at each transmission separately². However, one can quickly see (and not imagine) a lit bulb in the zone of the nth transmission. The image is circulating in the system at the rate of about 12 cycles per second. After a minute, therefore, our 'n' transmission has the number of 720³.

On this basis, therefore, we can modify the meaning of the second part of the last sentence concluding the description of the first installation as follows: if, at the input of transmission 1, I wave my hand, at the output of transmission 720 I will do that in a minute, provided that I will still be me⁴ (second condition is that I can gather 720 cameras and as many monitors in one place). The first part of the last sentence concluding the description of the previous installation is still valid, with emphasis on the words "difficult to imagine". In practice, the complication of the chain of times in the case of installation 2 goes even further. Lighting and turning off the bulbs requires a certain time period. It is generally longer than one cycle of transmission in this system. Therefore, the image on the monitor is the sum of several or several dozen of time versions of the event initiating the chain of transmission.

Założmy więc, że zdjęcie pierwsze zawiera zdarzenie inicjujące T_0 (zapalenie żarówki) i serię opóźnianych przez układ wersji w ilości K

$$T_0$$

$$T_0 + T_1$$

$$T_0 + T_1 + T_2$$

$$T_0 + T_1 + T_2 + T_3$$

$$T_0 + T_1 + T_2 + T_3 \dots + T_k$$

zgaszenie żarówki $T_0 - \rightarrow T'_0$

Oto punkt wyjścia. Dalszy ciąg procesu wyobrażam sobie następująco:

$$T'_0 + T_1 + T_2 + T_3 \dots + T_k + T_{k+1}$$

$$T'_0 + T_1 + T_2 + T_3 \dots + T_k + T_{k+1} + T_{k+2}$$

$$T'_0 + T_1 + T_2 + T_3 \dots + T_k + T_{k+1} + T_{k+2} + T_{k+3}$$

gdzie T_0 i T'_0 są reprezentacją komponentu czasu aktualnego.

Założmy, że zdjęcie drugie, zrobione po 10 sekundach reprezentuje takie transmisje⁵:

$$T'_0 + T'_1 + T'_2 + T'_3 \dots T'_{110} + T'_{111} + T'_{112} + \dots + T_{k+110}$$

Multitransmisja wygasa w momencie, gdy obiekt transmisji zboczy z osi optycznej układu. Można temu zapobiec nieustannie korygując oś optyczną jednej z kamer. W ten sposób przy pewnej wprawie można ją podtrzymać nieskończenie długo. Początkowo byłem zdania, że układ taki reprezentuje instalacja druga, generuje czasy fikcyjne. Odpowiedzmy: tak i nie.

Nie - jeśli mamy na myśli czyste abstrakcje. Czy jesteśmy w stanie je zauważyć?

Tak - jako interwałowa aktualizacja czasów minionych; optyczno-elektroniczne sprzężenie tego, co było z tym, co jest; jako naruszenie zasady continuum.

Let us assume that the first picture features the initiating event T_0 (lighting the bulb) and a series of versions delayed by the system in the quantity of K .

$$T_0$$

$$T_0 + T_1$$

$$T_0 + T_1 + T_2$$

$$T_0 + T_1 + T_2 + T_3$$

$$T_0 + T_1 + T_2 + T_3 \dots + T_k$$

turning the bulb off $T_0 - \rightarrow T'_0$

Here is the starting point. I imagine the continuation of the process goes as follows:

$$T'_0 + T_1 + T_2 + T_3 \dots + T_k + T_{k+1}$$

$$T'_0 + T_1 + T_2 + T_3 \dots + T_k + T_{k+1} + T_{k+2}$$

$$T'_0 + T_1 + T_2 + T_3 \dots + T_k + T_{k+1} + T_{k+2} + T_{k+3}$$

where T_0 and T'_0 represent the component of the current time.

Let us assume that the second picture, taken after 10 seconds, represents such transmissions⁵:

$$T'_0 + T'_1 + T'_2 + T'_3 \dots T'_{110} + T'_{111} + T'_{112} + \dots + T_{k+110}$$

The multitransmission expires when the transmission object deviates from the optical axis of the system. It can be prevented by constant adjusting of the optical axis of one of the cameras. This way, with some practice, it can be maintained infinitely long. Initially, I was of the opinion that a system which is represented by the second installation, generates false times. Let us answer: yes and no.

No - if we mean pure abstractions. Can we notice them?

Yes - as an interval update of the past times; opto-electronic feedback of what was with what is; as a violation of the continuum principle.

Przypisy:

1. Czas jako subiektywna forma postrzegania. W tym znaczeniu powinien być rozumiany w obu tekstach (1 i 2).
2. Analizę każdej transmisji z osobna umożliwia zapis sygnału jednej z kamer na taśmie video, a następnie odtwarzanie taśmy w zwolnionym tempie, lub nawet obraz po obrazie przesuwając taśmę ręcznie. Oba zdjęcia wykonane są tą metodą.
3. Przesuwanie czasu aktualnego o pewien interwał jest wynikiem bezwładności urządzeń. Dotyczy to głównie bezwładności lampy analizującej kamery. Kamery vidikonowe jakich używam mają bezwładność stosunkowo dużą, stąd rezultaty moich doświadczeń są »wyraźnie« widoczne.
Nie oznacza to jednak, aby inne, bardziej doskonałe urządzenia (z człowiekiem włącznie) nie posiadały tej właściwości. Dwanaście transmisji na sekundę wynika z dokonanego przeze mnie pomiaru. Pomiar przybliżony, lecz wystarczająco dokładny, aby uświadomić sobie ilość i numer transmisji w danym momencie. Dodajmy, że obowiązuje on tylko w konkretnym przypadku.
4. Ze względu na motto powinienem słowo »ja« napisać w cudzysłowie. W myśl ideologii kina strukturalnego »ja« w tym wypadku, to szczególna konfiguracja ziaren srebra na klatce filmowej, nie lepsza od innej (w video byłaby to szczególna konfiguracja poziomów jasności mierzonych wzdłuż linii). Nie daję cudzysłowu ze względu na motto 2. W myśl tej zasady ja i »ja z transmisji« przynależą do tego samego świata manifestującego swą obecność jako wrażenie w optycznych interwałach multitransmisji.
5. Jest to niewątpliwie bardzo uproszczony model teoretyczny. Nie uwzględnia on np. »historii«, a więc czasu od chwili uruchomienia układu (włączenia do sieci) do momentu zapalenia żarówki. Owe transmisyjne »nic« w którymś z powtórzeń stać się może czymś bardzo konkretnym".

Na łamach czasopisma „Linia. Jednodniówka warszawskiego środowiska studentckiego” (1978) Bruszewski zamieścił wypowiedź odnoszącą się do **Dotknięcia video** (1976–1977):

„Sytuacja przed jaką postawiła nas technika, a mówiąc dokładniej, zaoferowane przez nią pewne urządzenia techniczne, w konsekwencji zmusza umysł do uaktualnienia danych, do dopasowania konstrukcji umysłu wobec zmienionej przez te urządzenia konstrukcji świata.

Footnotes:

1. Time as a subjective form of perception. It is in this sense that it should be understood in the two texts (1 and 2).
2. The analysis of each transmission separately is enabled by recording the signal of one of the cameras on a videotape and then playing the tape in slow motion or even frame by frame, moving the tape manually. Both pictures are made by this method.
3. Moving the current time by a certain time interval is the result of inertia of the devices. This concerns mainly the inertia of the camera tubes. Vidicon cameras which I use have a relatively large inertia, hence the results of my experiments are 'clearly' visible.
This does not mean that other, more perfect devices (including human beings) do not share this characteristic. Twelve transmissions per second result from the measurement made by me. The measurement was approximate but sufficiently accurate to realize the amount and number of the transmission at any given time. Note that it only applies in a particular case.
4. Due to motto1, I should write the word "I" in quotation marks. According to the ideology of structural cinema, "I" in this case is a particular configuration of grains of silver in a film frame, not better than another (in the video, it would be a special configuration of the levels of brightness measured along the line). I am not using quotation marks because of motto2. Under this principle, I and the "transmission -I" belong to the same world, manifesting its presence as an impression in the optical intervals of multitransmission.
5. This is undoubtedly a very simplified theoretical model. It does not take into account such things as 'history', and thus the time since the launch of the system (connecting to the grid) until the lighting of the bulb. This transmission "nothing" in some of the repetitions could become something very specific".

In the journal "Linia. Jednodniówka warszawskiego środowiska studentckiego" (1978), Bruszewski posted his statement relating to **The Video Touch** (1976–1977):

"The situation we are facing because of technology, or more precisely, certain technical equipment it offered, in consequence is forcing the mind to update the data, to match the structure of the mind to the construction of the world changed by these devices.

Liczy się tylko przyjaźń,

jaźni. Portrety, które chciałbym, że
Czy potrafisz wtedy? Spróbuj
o sobie nie
nie je
— jako



www.voytek.pl

Voytek na zawsze pozostanie dla mnie bliskim przyjacielem i współpracownikiem. Nasza przyjaźń była dla mnie ogromnie ważna. Przetrwiała wpływ wielu lat. Nie mogę zapomnieć jego radości z pobytu w Edynburgu na otwarciu polskiej wystawy Atelier 72 i tego, jak zachwycony był współudziałem Seana Connery.

Pragnę przekazać jego drogiej rodzinie, że zachowałem pamięć o Voytku jako jednym z najwybitniejszych artystów, jakich miałem okazję znać jako przyjaciół i współpracowników. Mam nadzieję, że będę miał okazję odwiedzić Was w domu, który zbudował dla siebie i swojej rodziny a także, rzecz jasna, odwiedzić jego grób na wzgórzu, w miejscu, które sam wybrał.

Z wyrazami kondolencji, wspominając ciepło czas, który miałem zaszczyt spędzić jako gość w domu, który tak ukochał.

Richard Demarco – Szkocja

I will always regard Voytek as a very dear friend and collaborator. Our friendship meant a very great deal to me. It endured the passing of many years. I cannot forget the pleasure he knew in being in Edinburgh for the opening of the Polish exhibition 'Atelier 72' and how he loved involving Sean Connery.

I wish his dear family to know I cherish the memory of Wojtek as one of the outstanding artists that I have ever had the honour of knowing as a friend and collaborator. I hope I can visit you in the house that he had built for himself and his family and, of course, visit his grave on the hill where he chose to be buried.

With my condolences and fondest memories of the time I was privileged to be a dinner guest in the house that he loved.

Richard Demarco – Scotland

Moje filmy i seria prac zatytułowana »Dotknięcie video« są takim właśnie dopasowaniem się; są badaniem i analizą fenomenu »film« czy »video« tak pomyślanym, aby w tzw. świadomości ludzkiej wywołać pewne zakłócenia. Wszystkie moje prace dotyczą sytuacji elementarnych. Ich analiza pozwala mi wykryć funkcjonujące jeszcze, lecz bezużyteczne struktury umysłowe.

Urządzenia techniczne oferują nam bowiem nie tylko to, co zgadza się z naszymi pojęciami ale i to, co z naszymi pojęciami nie zgadza się. Przy tym maszyny nic od siebie nie dodają – działają bezpośrednio, mechanicznie, automatycznie; kodują i dekodują. Przy tak ograniczonej ich funkcji (a tylko taka ich funkcja mnie interesuje) istnienie fenomenów niezgodnych z naszą świadomością może świadczyć tylko na niekorzyść umysłu, a nie maszyn.

To właśnie urządzenia techniczne, a nie ich wynalazcy, stworzyły nową sytuację. Sytuacja ta jest dla umysłu szansą odnowy, szansą wyjścia poza schematy wokół których obraca się kultura »humanistyczna«. Interesując się, niezgodną z naszą świadomością propozycją maszyn, zajmuję się przede wszystkim właśnie świadomością. Badam ją. Celowo w piśmie studenckim stawiam problem dwóch kultur: »humanistycznej« i »technologicznej«. Jestem przekonany, że zjawisko takie istnieje (przynajmniej dziś) i nie będę tego w tym miejscu uzasadniał. Wspomnę tylko o tragicznych skutkach.

Otóż dokonania kultury »technologicznej« są w Polsce popularyzowane przez reprezentantów kultury »humanistycznej«. I to jest ten dramat. Myślę o krytykach sztuki, których horyzont intelektualny zatrzymał się na barierze kombinatorycznej obróbki wiedzy humanistycznej. Nie usiłują oni rozszerzać swej wiedzy na takie dziedziny jak matematyka, cybernetyka czy informatyka – choćby na poziomie elementarnym. Wiedzę »skutecznie« zastępują wrażliwością!

My films and a series of works entitled "The Video Touch" are just such an adjustment; they are research and analysis on the phenomenon of "film" or "video" conceived in such a way so as to generate raise some interference in the so-called human awareness. All my works relate to elementary situations. Their analysis allows me to discover the still functioning but useless mental structures.

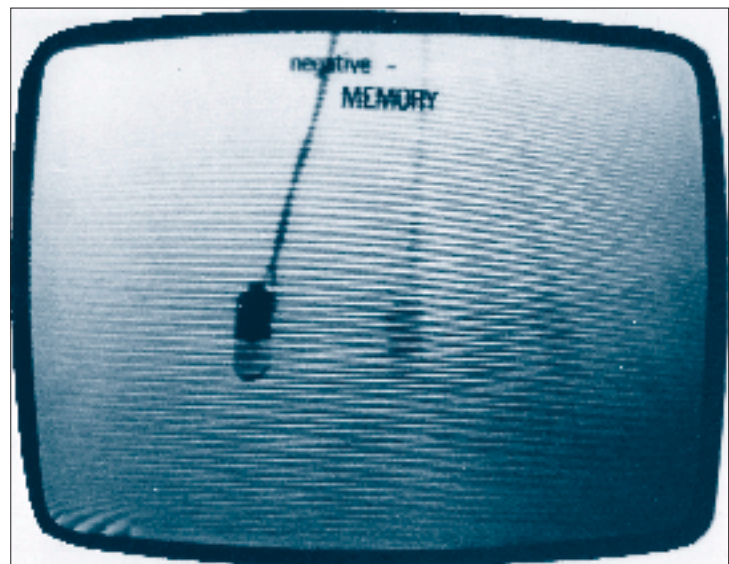
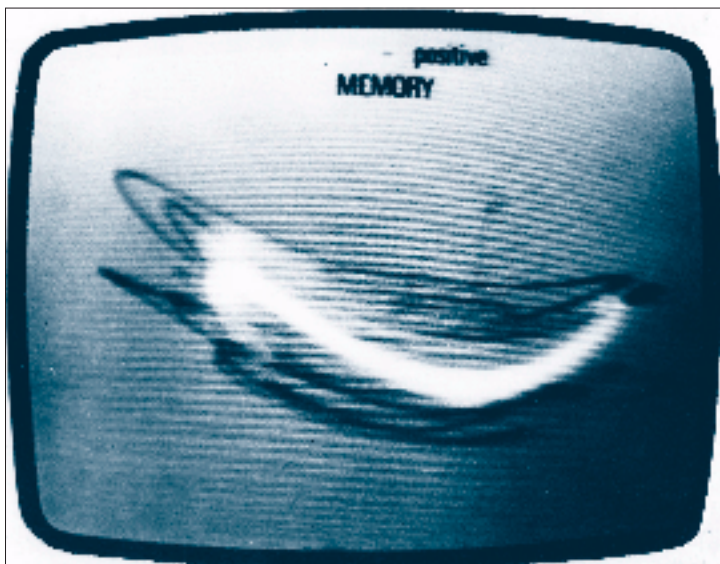
Technical devices offer us not only what matches with our concepts but also what does not match our concepts. At the same time, machines do not add anything – they act directly, mechanically, automatically; they encode and decode. With such a limited function (and only such function of theirs is of interest to me), the existence of phenomena which are incompatible with our consciousness can only give evidence against the mind, not machines.

It is the technical devices and not their inventors created a new situation. This situation is an opportunity for the renewal of mind, a chance to go beyond the schemes around which the 'humanist' culture revolves. Interested in knowing the offer of the machines incompatible with our consciousness, I focus mainly on the consciousness. I explore it. Intentionally writing for a student magazine, I pose the problem of two cultures: 'humanist' and 'technological'. I am convinced that such a phenomenon exists (at least today) and I am not going to justify it at this point. I will just mention about the tragic consequences.

The achievements of the 'technological' culture are popularized in Poland by the representatives of the 'humanist' culture. And this is the problem. I am thinking of art critics, whose intellectual horizon stopped at the wall of combinatorial treatment of humanistic knowledge. They do not try to expand their knowledge on areas such as mathematics, cybernetics and computer science – even at an elementary level. They "effectively" replace knowledge with sensibility!

Przykładem takiej sytuacji są dla mnie teksty krytyków polskich na temat »Documenta 6« w Kassel, jakie ukazały się w prasie. Przyznam się, że sytuacja ta trochę mnie denerwuje. Na szczęście istnieje już pokolenie młodych, inteligentnych a przede wszystkim rzetelnych specjalistów od sztuki. Ludzie ci mają przerobione pewne lektury oraz w przeciwieństwie do tych, na których tu psy wieszam – uczestniczą w pokazach, wytrzymują do końca, nie wychodzą po pięciu minutach, by resztę dowiedzieć się z katalogu wystawy. Przykładem takiego krytyka niech będzie Krzysztof Krauze, autor artykułu »Zaniedbania i sposoby krytyki filmowej« zamieszczonego w nr 7/1977 »Kina«.

Ilustrację wypowiedzi stanowiły video-instalacje zapisane na taśmie **Dotknięcie video** (1976-1977), **Przedłożone teraz** (1977), **Instalacja dla Galerii Labirynt** (1976), **Outside** (1976), **Pamięć dodatnia, pamięć ujemna** (1977).



Video-instalacja **Pamięć dodatnia, pamięć ujemna** (1977)

Video installation **Positive Memory, Negative Memory** (1977)

To me, an example of such a situation are the text by Polish critics about 'Documenta 6', Kassel, which appeared in the press. I admit that this situation bothers me a little. Luckily, there already is a generation of young, intelligent and, above all, reliable experts in art. These people have done some reading and – in contrast to those I am criticizing here – are involved in shows, stay till the end, do not leave after five minutes to figure out the rest of the exhibition from the catalogue. An example of such a critic may be Krzysztof Krauze, author of the article "Negligence and ways of film criticism", featured in issue 7/1977 of the "Kino" magazine.

The statement was illustrated by video installations recorded on tape, **The Video Touch** (1976-1977): **Submitted Now** (1977), **Installation for the Labyrinth Gallery** (1976), **Outside** (1976), installation **Positive Memory, Negative Memory** (1977).

Jesienią 1978 roku Bruszewski rozpoczął akcję organizowania działań artystycznych w swoim mieszkaniu przy ul. Chełmońskiego 4, m. 69 w Łodzi. Jednym z pierwszych (7 października) był pokaz video filmu Petera Weibela „Positiv Negativ Transfinit” (1977), przedstawiający instalację zrealizowaną z Valie Export. Kolejną prezentacją na ul. Chełmońskiego był koncert Michaela Snowa „Musics for Piano, Whistling, Microphone and Tape Recorder” (8 grudnia).

Na zaproszenie Richarda Kriesche uczestniczył w spotkaniu **Art, Artist and Media**, Graz (23–25 listopada 1978). Ukazała się publikacja prezentująca wypowiedzi teoretyczne, realizacje i projekty. Bruszewski przedstawił tekst **Once Again – On Time** i **Audio-visual Research**: 1 version: film, 35 mm, 5 min. (1975); 2. version: video, 20 min. (1976).



Zaproszenie na koncert Michaela Snowa, Łódź (grudzień 1978)

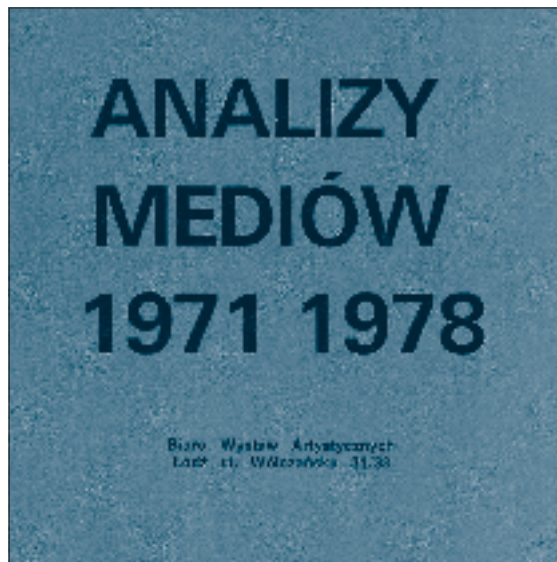
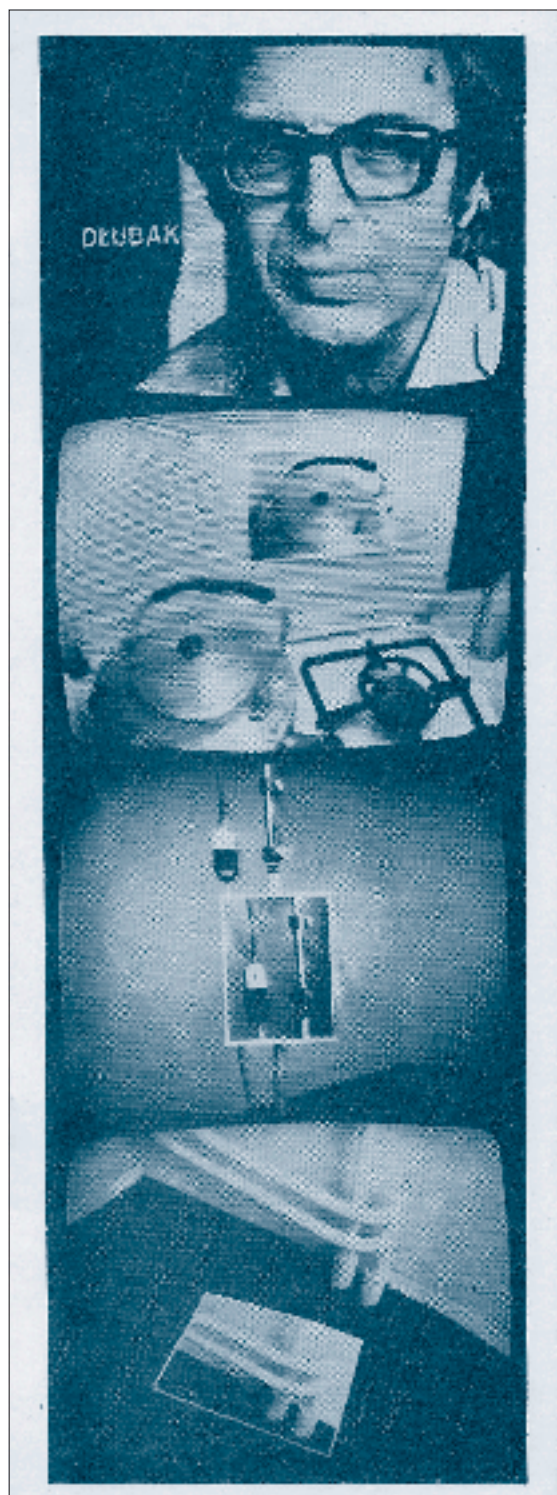
[Invitation to the Michael Snow concert, Łódź \(December 1978\)](#)

In autumn 1978, Bruszewski began organizing artistic activities in his apartment at 4 Chełmońskiego St., apt. 69 in Łódź. One of the first events (7 October) was a video show of the film by Peter Weibel, “Positiv Negativ Transfinit” (1977), showing the installation realized with Valie Export.

Another presentation at Chełmońskiego street was Michael Snow's concert, “Musics for piano, whistling, microphone and recorder type” (8 December).

At the invitation of Richard Kriesche, he participated in the meeting **Art, Artist and Media**, Graz (23–25 November 1978). A publication appeared, presenting theoretical statements, realizations and projects.

Bruszewski presented the text **Once Again – On Time** and **Audio-Visual Research**: 1 version: film, 35 mm, 5 min. (1975); 2. version: video, 20 min. (1976).



Działaniem podsumowującym dokonania sztuki video w Polsce był przygotowany przez Bruszewskiego zapis video **Analizy mediów 1971–1978**, pokazany po raz pierwszy w BWA, Łódź (8 grudnia 1978). W zaproszeniu artysta umieścił informację:

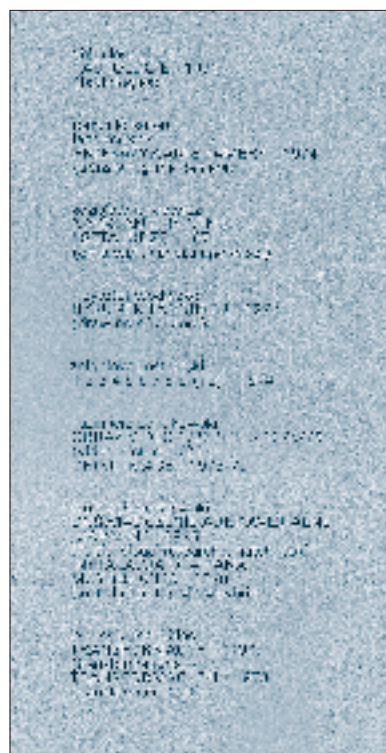
„Kaseta jest zbiorem jedenastu prac, które łączy wspólna problematyka artystyczna – analiza mediów. Dziewięciu autorów reprezentuje różne, niekiedy antagonistyczne orientacje artystyczne”.

Produkcja: Wojciech Bruszewski, Łódź 1978

Współpraca: Andrzej Józefacki, Maciej Karwas

Video kaseta została sporządzona w systemie Sony U-matic, 45 min., kolor w systemie PAL, w dwóch wersjach językowych polskiej i angielskiej, pomiędzy 16. a 19. minutą zapis jest czarno-biały.

Projekcji towarzyszył kilkustronicowy prospekt **Analizy mediów 1971–1978** (BWA, Łódź 1978), w którym przedstawiano biorących udział artystów: Zbigniewa Dłubaka, Romualda Kuterę, Lecha Mrożka, Zdzisława Jurkiewicza, Krzysztofa Wodiczko, Zbigniewa Gostomskiego, Wojciecha Bruszewskiego, Janusza Kołodrubca.



Prospekt **Analizy mediów 1971–1978**

The brochure of **Analyses of media 1971–1978**

An action which concluded the achievements of video art in Poland was video recording **Analyses of media 1971–1978**, prepared by Bruszewski and shown for the first time at the BWA, Łódź (8 December 1978). The artist placed the following information in the invitation:

“The cassette is a collection of eleven works which share a common artistic theme – the analysis of media”.

Nine authors represent different, sometimes antagonistic orientations in art.

Produced by: Wojciech Bruszewski, Łódź 1978

Cooperation: Andrzej Józefacki, Maciej Karwas

The video tape was made in the Sony U-matic system, 45 min., PAL color, in two language versions, Polish and English; between the 16th and 19th minute the recording is in black and white.

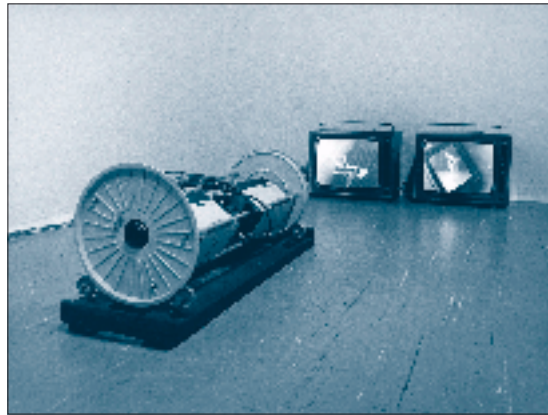
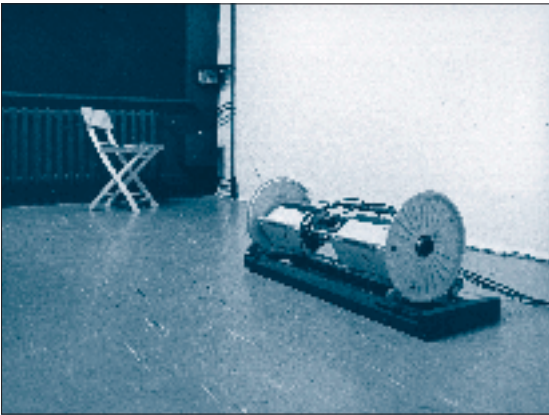
The screening was accompanied by a several pages long brochure of **Analyses of media 1971–1978** (BWA, Łódź 1978), in which artists participating in this realization were presented on subsequent pages.

Artysta przedstawił na kasecie dzieła 9 artystów, ujawniając odmienną pojmowanie przez nich problematyki analitycznej wyrażanej poprzez różnorodne media. Do zrealizowania zapisu zaprosił przede wszystkim swojego mentora Dłubaka oraz Kutere, Mrożka, Jurkiewicza, Wodiczkę, Gostomskiego, Bendkowskiego i Kołodrubca. Do ich realizacji dodał własne prace: **Doświadczenia audiowizualne – paczka zapalek** (1975) i **Instalację dla Pana Muybridge'a** (1978).

Zapis video **Analizy mediów 1971–1978** Bruszewski przedstawił w studenckim klubie „Art Forum”, Łódź (23 listopada 1979); Wrocławskiej Galerii Fotografii, Wrocław (20 marca 1980).

Instalacja dla Pana Muybridge'a (1978) Bruszewskiego była wyrazem uznania dla pioniera fotografii i filmu. Badając strukturę dzieł Eadwearda Muybridge'a, podkreślał iż twórca „analizował ruch z punktu widzenia nieruchomego obserwatora”, podczas gdy:

„Instalacja jemu dedykowana, analizuje ruch z punktu widzenia obserwatora w ruchu. Instalacja ta jest szczególnym przypadkiem dwóch obserwatorów (dwóch kamer) i ruchu w ruchu”.



Instalacja dla Pana Muybridge'a (1978)

Installation for Mr. Muybridge (1978)

On the tape, the artist presented the works of nine artists, revealing the difference in their understanding of the analytical issues expressed through a variety of media. To complete the recording, he invited his mentor Dłubak as well as Kutera, Mrozek, Jurkiewicz, Wodiczko, Gostomski, Bendkowski and Kołodrubiec. He added his own works to their realizations: **Audio-Visual Research – Matchbox** (1975) and **Installation for Mr. Muybridge** (1978).

Bruszewski presented the recording of **Analyses of media 1971–1978** at a student club, “Art Forum”, Łódź (23 November 1979); Wrocław Photo Gallery, Wrocław (20 March 1980).

Bruszewski's installation was an expression of his appreciation for the pioneer of photography and film. In examining the structure of the works by Eadweard Muybridge, he stressed that their maker “looked at movement from the point of view of a stationary observer”, while:

“the installation dedicated to him examines the movement from the point of view of an observer in motion. This installation is a special case of two observers (two cameras) and movement in movement”.

Kolejnym miejscem ekspozycji **Instalacji dla Pana Muybridge'a** (1978) była wystawa Brusze-
wskiego **Wejście – wyjście** w Galerii Fotografii gn w Gdańsku, zorganizowana
przy współpracy ZPAF i ZPAP (5–28 lutego 1979). W czasie wystawy została wznowio-
na publikacja Brusze-
wskiego **Wejście – wyjście** (Łódź, 1978).



Wspólnie z Robakowskim i Waśko, Bruszewski uczestniczył w **Nuovi aspetti del cine-
ma sperimentale Europeo**, Cinema Ritz, Genua (15 kwietnia 1979), gdzie przedstawił:
Doświadczenie audiowizualne – Łyżeczka (1975), **Doświadczenie audiowizualne –
paczka zapalek** (1975), **Struktura czasu – Punkty** (1977). Artysta brał również udział
w kolejnych pokazach **Warsztatu Formy Filmowej** na **Third International Avant-
Garde Festival**, The National Film Theatre, Londyn (17 czerwca 1979) i w **Experiment
'79**, Nederlands Filmmuseum, Amsterdam (wrzesień 1979).

W połowie 1979 roku Bruszewski podjął współpracę z autorską Galerią Ślad, Łódź, pro-
wadzoną przez Janusza Zagrodzkiego w siedzibie Stowarzyszenia Twórców Kultury:
„Galeria »Ślad« integruje różnorodne środki wypowiedzi artystycznej, przedstawia
cechy działalności twórców różnych dyscyplin. Program działania przewiduje cy-
kliczne organizowanie pokazów ujawniających współczesne formy twórczej wypo-
owiedzi, oraz wydawanie druków stanowiących ślad zaistniałego zdarzenia”.
Bruszewski m.in. uczestniczył w przygotowaniu wystaw Wolfa Kahlena (26 paździer-
nika 1979) i Zbigniewa Warpechowskiego (14 grudnia 1979).

Piotr Bikont, Janusz Zagrodzki, Wojciech Bruszewski, Wolf Kahlen
w Galerii Ślad, Łódź (1979)

Piotr Bikont, Janusz Zagrodzki, Wojciech Bruszewski, Wolf Kahlen
at the Ślad Gallery, Łódź (1979)

The next place of exhibition of the **Installation for Mr. Muybridge** (1978) was Brusze-
wski's exhibition **Input – Output** in the gn Photo Gallery in Gdańsk, organized in co-
operation with ZPAF and ZPAP (5–28 February 1979). During the exhibition Bruszewski
publication **Input – Output** (Łódź, 1978) was re-issued.

Together with Robakowski and Waśko, Bruszewski attended **Nuovi aspetti del cinema
sperimentale Europeo**, Ritz Cinema, Genoa (15 April 1979), where he presented: **Audio-
Visual research – Teaspoon** (1975), **Audio-Visual research – Matchbox** (1975), **Time
Structure – Points** (1977). The artist was also involved in the subsequent shows of
the **Film Form Workshop** at Third International Avant-Garde Festival, The National
Film Theatre, London (17 June 1979) and **Experiment '79**, Nederlands Filmmuseum,
Amsterdam (September 1979).

In mid-1979, Bruszewski has teamed up with the *Ślad* Gallery, Łódź, run by Janusz
Zagrodzki at the Association of Creators of Culture:
“The *Ślad* Gallery” integrates various means of artistic expression, presents the char-
acteristics of the activities of artists in various disciplines. The programme includes
periodic organization of shows revealing contemporary forms of artistic expression,
and printing which would be the traces of the event”.
Bruszewski participated in the preparation of Wolf Kahlen's (26 October 1979) and
Zbigniew Warpechowski's (14 December 1979) exhibitions.

W pracy badawczej Bruszewski kontynuował problem **Translacji**, podjął kolejne doświadczenia nad możliwością generowania obrazem dźwięków, w serii obiektów i instalacji: **Muzyka telewizyjna** (1979), **Telewizyjna kura** (1979), **Sternmusik** (1979). Swoje przemyślenia ujawnił w wywiadzie przeprowadzonym przez Tomasza Samosionka („Zeszyty Artystyczne” nr 7, 1994):

„Zawsze chodziło o badanie pewnych fenomenów. Głównie chodziło o fenomeny percepcyjne. Może jednak nie o samą percepcję, ale o moment gry pomiędzy naszym przyzwyczajeniem, naszym schematem, który nosimy w umyśle w zderzeniu ze zjawiskiem, które powoduje upadek tego schematu; pewne zakłócenie w potocznym rozumieniu rzeczy”.

Obiekt audio-video **Muzyka telewizyjna** (1979):

„Zmodyfikowany telewizor. Oryginalna ścieżka dźwiękowa jest niesłyszalna. Nowy dźwięk generowany jest na podstawie informacji wizualnej”.



Obiekt audio-video **Muzyka telewizyjna** (1979)

Audio-video object **Television Music** (1979)

In his research work, Bruszewski continued the problem of **Translations**, he conducted further experiments on the possibility of using image to generate sound, in a series of objects and installations: **Television Music** (1979), **Television Chicken** (1979), **Sternmusik** (1979).

He expressed his thoughts in an interview conducted by Tomasz Samosionek („Zeszyty Artystyczne”, issue 7, 1994):

“I always wanted to study certain phenomena. I was mainly concerned with perceptual phenomena. Maybe not the perception as such, but the moment of the game between our habits, our scheme that we bear in mind confronted with the phenomenon that causes the collapse of this scheme; some disruption in the common perception of things”.

Audio-video object **Television Music** (1979):

“Modified TV-set. The original soundtrack is inaudible. The new sound is generated on the basis of visual information”.

Obiekt audio-video **Telewizyjna kura** (1979):

„Obiekt reaguje na program telewizyjny i na wszystko co zmienia jasność. Był przechowywany w komórce, gdzie bywa, że trzyma się kury. Padł ofiarą włamania. Chciałbym widzieć minę Pana Złodzieja, kiedy testowo włączył obiekt do sieci elektrycznej”.



Obiekt audio-video **Telewizyjna kura** (1979)

Audio-video object **Television Chicken** (1979)

Audio-video object **Television Chicken** (1979):

“The object responds to a TV program and everything that changes brightness. It was kept in a cell where sometimes chickens are also kept. It was burgled. I would like to see the face of Mister Thief, when he tested the object by plugging it to the electricity grid”.

Badając budowę różnego rodzaju urządzeń służących do rejestracji obrazu rzeczywistości Bruszewski przeprowadził dogłębną analizę aparatu do fotografii panoramicznych Horyzont (produkcji ZSRR), o kącie widzenia 120°, określił „hipotetyczną świadomość maszyny”. W wyniku doświadczeń powstała „rozprawa teorio-praktyczna”, którą artysta wraz z zespołem rysunków, fotografii i obiektem (aparatem) połączył w instalację **Horyzont** (1979).

„Widzę rzeczy. Fotografuję rzeczy. Porównuję mój widok i widok kamery. Rzeczy wyglądają podobnie. A więc nie śnię, nie mam halucynacji.

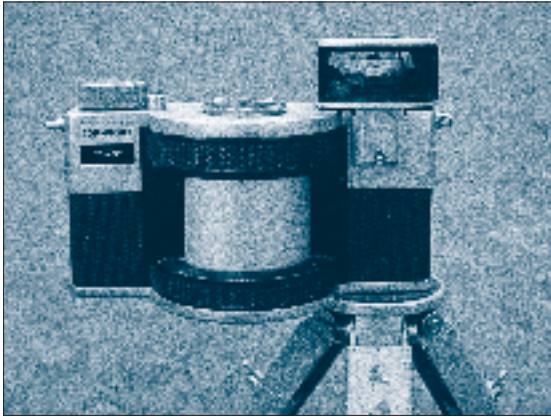
Punktem wyjścia takiego uspokajającego rozumowania jest fakt, że aparat fotograficzny jest powtórzeniem modelu ludzkiego oka. Widzi podobnie, ale jako maszyna nie ulega nastrojom, nie ma halucynacji. Jest »obiektywnym« świadkiem.

Stąd bierze się niezwykła siła fotografii. Świat i fotografia, jako mechaniczne odwzorowanie, są ze sobą w bezpośrednim i logicznym związku.

W 1979 roku zadałem sobie pytanie: jak wygląda świat myślącej istoty, której oko funkcjonuje na innych zasadach. Jedną z takich »istot« mógłby być aparat fotograficzny HORYZONT.

Widzenie tej »istoty« w dramatyczny sposób uwikłane jest w pojęcie continuum czasu, w przeciwieństwie do »mgnieniowego« widzenia, typowego dla istoty ludzkiej. HORYZONT nie zna pojęcia »Augenblick«. Przedmioty w ruchu rejestruje w całkowitej niezgodzie z ludzką logiką a fotografuje przecież materialny świat, wspólny dla wszystkich myślących istot.

Na podstawie teoretycznych dociekań, doszedłem do wniosku, że obiekt jadący z szybkością 432 km/h, poruszający się z zachodu na wschód (z lewej w prawo), mijający aparat HORYZONT w odległości 6 metrów, zostanie zarejestrowany jako jadący w przeciwnym kierunku, ze wschodu na zachód (z prawej w lewo), a wszystkie ele-



Aparat fotograficzny Horyzont

Camera Horyzont

By examining the construction of various types of devices for recording the image of reality, Bruszewski conducted a thorough analysis of the panoramic camera, Horyzont (made in the USSR), with a viewing angle of 120°, he determined "a hypothetical machine consciousness". As a result of the research, a "treatise of theory and practice" was composed, which the artist combined with a set of drawings, photographs and object (camera) into the installation **Horizon** (1979):

"I see things. I photograph things. I compare my view and the camera view. Things look alike. So I do not dream, I do not have hallucinations.

The starting point of such reassuring reasoning is that a camera is a reproduction of the model of human eye. It sees in a similar way but, as the machine, it does not succumb to moods, has no hallucinations. It is an 'objective' witness.

Hence the extraordinary power of photography. World and photography, as a mechanical reproduction, are in a direct and logical connection with each other.

In 1979, I asked myself: what does the world of a thinking being look like, one whose eye operates on different principles. One of such 'beings' could be a HORYZONT camera.

Seeing of this 'being' is involved in a dramatic way in the concept of a continuum of time, as opposed to the 'flash' view, typical of a human being. HORYZONT does not know the concept of *Augenblick*. It records objects in motion in a total disagreement with human logic and after all, it photographs the material world, common for all thinking beings.

Based on theoretical investigations, he came to the conclusion that an object going at the speed of 432 km/h., moving from west to east (left to right), passing the HORYZONT camera within 6 meters, will be registered as running in the opposite direction, with east to west (right to left), and all elements of the object will be inverted as

menty obiektu zostaną odwrócone jak w lustrzanym odbiciu. Odwrócony zostanie tylko obiekt w ruchu. Nieruchome tło zarejestrowane zostanie zgodnie z rzeczywistością ludzkiego oka.

Obiekty poruszające się szybciej zostaną nie tylko odwrócone, ale ich wymiary zaczęły skracać się proporcjonalnie do wzrostu szybkości. Obiekty poruszające się wolniej będą odwrócone lub nieodwrócone, a ich wymiary oscylować będą pomiędzy »rzeczywistym« wymiarem a wymiarem, którego granicą jest nieskończoność.

Widok przedmiotów fantastycznie skomplikuje się, gdy odstępimy od sztywnej odległości 6 metrów i pozwolimy obiektom poruszać się nie tylko z zachodu na wschód, nie tylko po linii prostej i nie tylko z jednostajną szybkością.

Seria praktycznych testów potwierdziła moje przypuszczenia.

Aparat HORYZONT wyciąga inne wnioski z obserwacji świata. Logika aparatu HORYZONT jest dla człowieka nie do przyjęcia. HORYZONT generuje filozofię z którą nie da się dyskutować. Wizja świata aparatu HORYZONT jest zgodna z wizją człowieka tylko w zakresie małych szybkości poruszających się obiektów. Gdy wzrasta szybkość poruszania się obiektów lub gdy wzrasta szybkość poruszania się obserwatora, wizje te odklejają się od siebie.

To, co dla jednej istoty jest nonsensem lub doświadczeniem ze świata snu, dla istoty, która obserwuje świat za pomocą innego oka, może być sensowną, koherentną, realistyczną i praktyczną wizją. Ta inna istota, funkcjonująca w materialnym świecie, jest w stanie generować sądy, które istota ludzka musi odrzucić jako brednie.

I odwrotnie – sądy ludzi są bredniami dla aparatu HORYZONT. Nawzajem mogą oskarżać się o halucynacje.

in the mirror. Only the object in motion will be reverse. Stationary background will be recorded in accordance with the reality of a human eye.

Objects moving faster will not only be reversed but their size will reduce in proportion to the increase in speed. Objects moving slower will be reversed or not reversed and their size will oscillate between the 'real' dimension and the dimension where the limit is infinity.

The view of objects becomes fantastically complicated when we relinquish the exact distance of 6 meters and allow the objects to move not only from west to east, not only in a straight line and not only with unvarying speed.

A series of practical tests confirmed my assumption.

The HORYZONT camera draws another conclusion from the observation of the world. HORYZONT's logic is impossible to accept for humans. HORYZONT generates a philosophy that cannot be disputed. The world view of a HORYZONT camera is compatible with the vision of man only in the small speed of moving objects. When the speed of moving objects increases or the speed of movement of the observer increases, these views split away from each other.

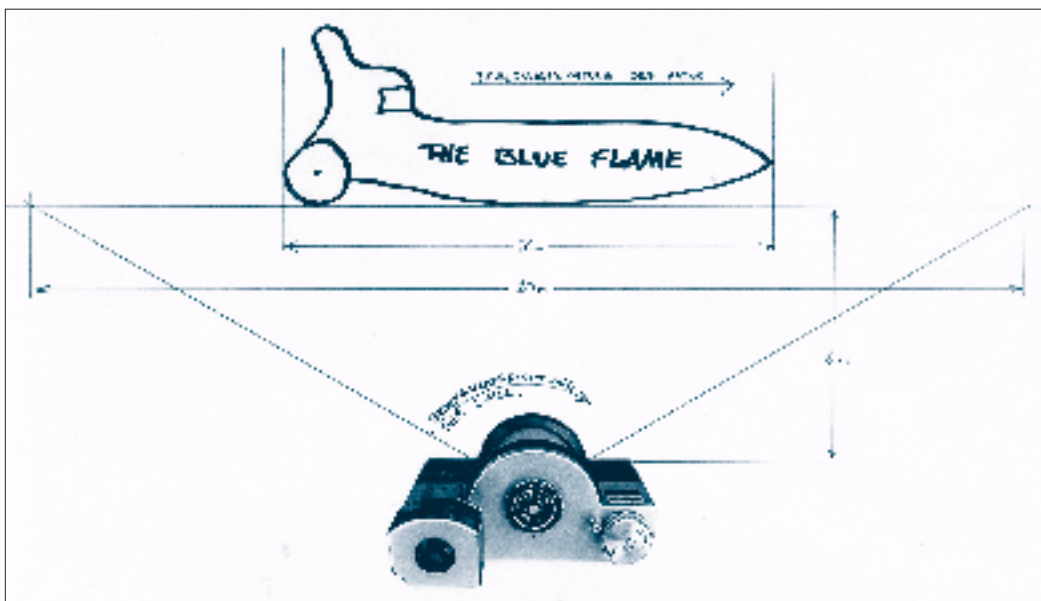
What for one being may be nonsense or an experience from the realm of dreams, for a being who watches the world through a different eye, it may be a sensible, coherent, realistic and practical vision. This other being, functioning in the material world, is able to generate judgments, which a human being must reject as rubbish.

And vice versa – the judgments of humans are rubbish for the HORYZONT camera. They can accuse each other of hallucinations.



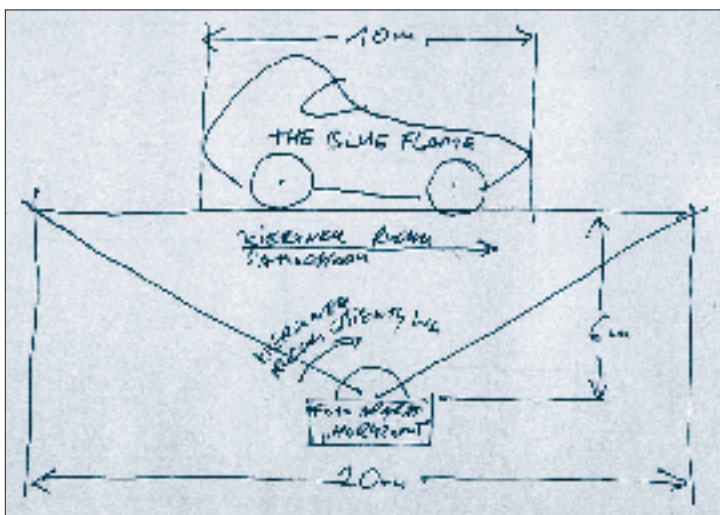
The Blue Flame - samochód z napędem odrzutowym. Podczas bicia rekordu szybkości na lądzie (1970) osiągnął szybkość 1009,492 km/h

The Blue Flame - a jet-powered car. While breaking the land speed record (1970), it reached a speed of 1,009.492 km/h.



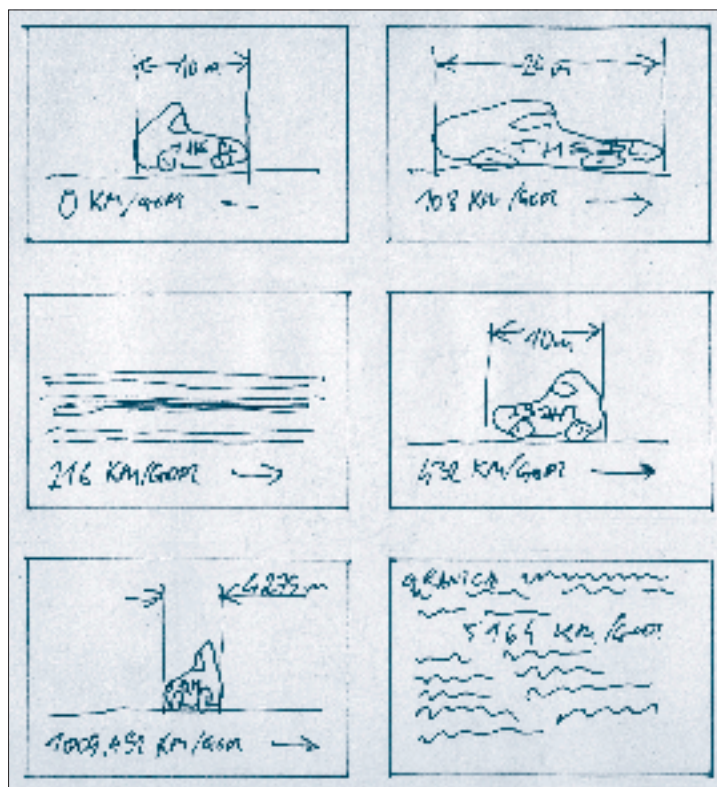
Ruch samochodu, ruch szczeliny naświetlającej materiał światłoczuły

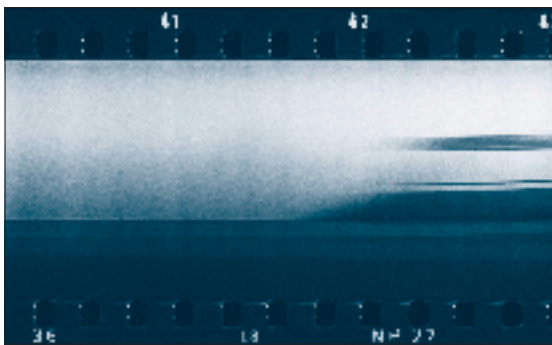
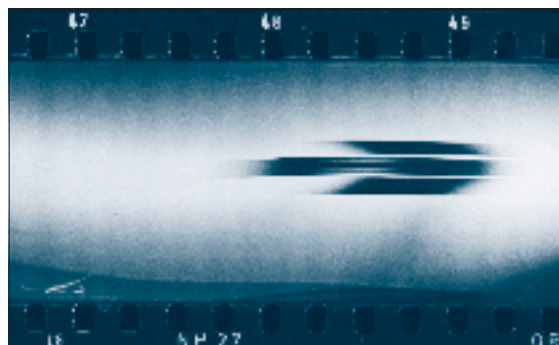
Movement of a car, movement of the crack exposing photosensitive material



Spekulacja (1) instalacji **Horyzont**

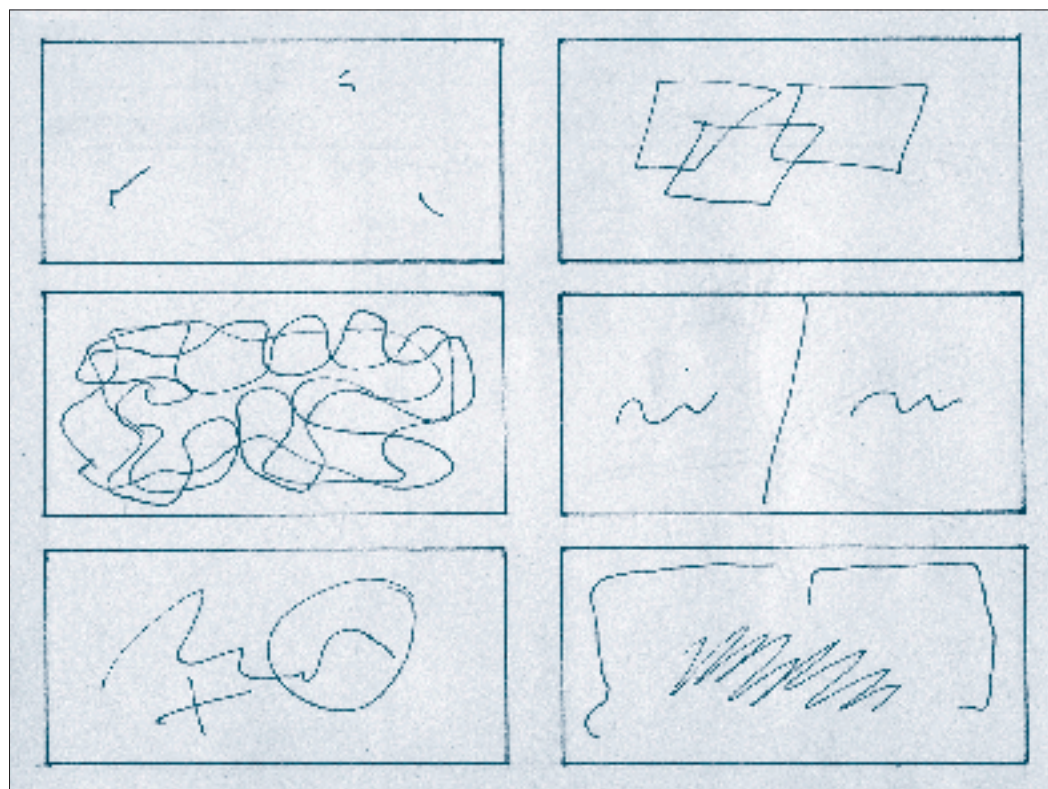
Speculation (1) of **Horyzont** installation





Aparat HORIZONT kręci się na osi obrotu obiektywu/szczeliny naświetlającej. Zdjęcia zrobione przy różnych szybkościach ruchu aparatu

The HORIZONT camera turns on the axis of rotation of the lens/exposition aperture. Pictures taken at different speeds of camera movement



Spekulacja (2) instalacji **Horyzont**. Hipotetyczne fotografie uwzględniające wszystkie możliwe fazy ruchu obiektów i aparatu. Kilka możliwych sytuacji.

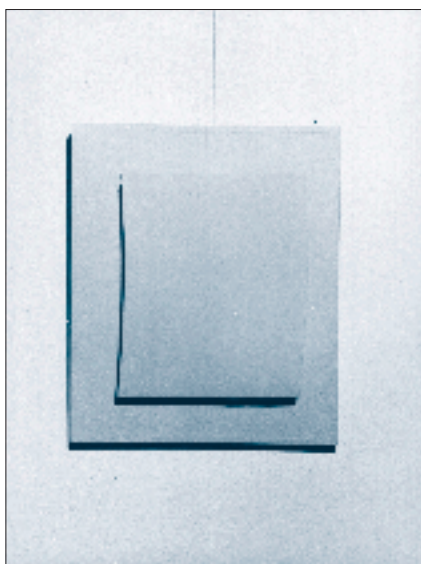
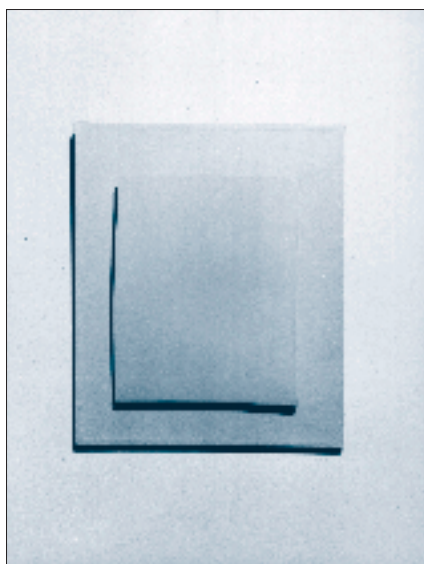
Speculation (2) of **Horizon** installation. Hypothetical photographs taking into account all possible phases of the movement of objects and camera. Several possible situations.

W Małej Galerii ZPAF, Warszawa, odbyła się premiera wystawy **Horyzont** (22 stycznia - 15 lutego 1980); kolejne ekspozycje miały miejsce w Galerii Fotografii - Video, Kraków (19 lutego - 5 marca 1980); Wrocławska Galeria Fotografii, Wrocław (marzec 1980); Galerii Akumulatory 2, Poznań (maj 1980).

Następne doświadczenia Bruszewskiego odnosiły się do problemu „wielości” w „jedności”. W nawiązaniu do „Tautologii” (1971) Dłubaka dokonywane próby nazwał **Anty-tautologiami - Fotografie na płótnie** (1979).

Była to - jak pisał w nieopublikowanym maszynopisie: „Seria zdjęć, która miała przedstawić ten sam przedmiot. Odbitki wykonane zostały na płótnie fotograficznym przy użyciu jednego i tego samego negatywu. Różnice wynikają z różnego naciągu płótna. Nie będzie wielkiej przesady jeżeli powiem, że każdy obraz tej serii przedstawia inny przedmiot”.

„Sfotografowałem białe płótno naciągnięte na blejtram. Wykonałem siedem odbitek na płótnie fotograficznym. Naciągnąłem fotografie na blejtramy. Siedem obrazów pt. »Fotografia na płótnie« wystawiam jako jedno dzieło”.



Obrazy z serii
Fotografia na płótnie (1979)

Pieces from the series
Photography on canvas (1979)

At the ZPAF Small Gallery in Warsaw, a premiere of the exhibition **Horizon** (22 January - 15 February 1980); further exhibitions took place at the Fotografia - Video Gallery, Kraków (19 February - 5 March 1980) *Wrocławska Galeria Fotografii*, Wrocław (March 1980); *Akumulatory 2* Gallery, Poznań (May 1980).

Bruszewski further experiments related to the problem of 'multiplicity' in 'unity'. Referring to Dłubak's "Tautologies" (1971), he called the attempts made **Anti-tautologies**. This was - as he wrote in the unpublished manuscript:

"A series of photos, which was to present the same object. Prints were made on photographic canvas using one and the same negative. The differences stem from a varying tension of the canvas. It will be no great exaggeration if I say that every picture in this series presents a different object".

"I photographed white canvas stretched on a stretcher. I made seven prints on photographic canvas. I pulled photographs on stretchers. Seven pieces entitled 'Photography on Canvas' I exhibit as a single work".

W Galerii Labirynt, Lublin, przygotowano wystawę problemową **Książka – Sztuka – Dokumentacja** (maj 1980). Celem ekspozycji było przedstawienie stanu badań nad sztuką polską lat 70., uwydatnienie roli nowoczesnych nośników elektronicznego zapisu, głównie video, a także filmu i fotografii w dokumentacji zjawisk artystycznych. Przewidziano dyskusję nad rolą środków masowego przekazu (książka, prasa, radio i telewizja) w upowszechnianiu współczesnych tendencji artystycznych.

Bruszewski przekornie przedstawił instalację **Sternmusik** (1979):

„Instalacja – obiekt akustyczny z wykorzystaniem specjalnie wykonanej kamery. Kamera przetwarza obraz na stereofoniczny dźwięk. Skierowana na czasopismo Der Stern, podczas przewracania kartek, synchronicznie przetwarza wizualną informację kolejnych stron na muzykę”.



Instalacja **Sternmusik** (1979)

Installation **Sternmusik** (1979)

At the Labyrinth Gallery, Lublin, a problem exhibition was prepared, **Book – Art – Documentation** (May 1980). The aim of the exhibition was to present status of research on Polish art of the 70s, emphasizing the role of new electronic recording media, mainly video but also film and photography in the documentation of artistic phenomena. A debate was planned on the role of mass media (books, newspapers, radio and television) in the promotion of contemporary artistic trends.

Bruszewski perversely presented the **Sternmusik** installation (1979):

“Installation – a sound object using a specially made camera. The camera processes image into a stereo sound. Pointed to the magazine *Der Stern*, during the turning of the pages, it synchronously processes visual information of the subsequent pages into music”.

Kolejną propozycją Galerii Labirynt było sympozjum **Sztuka lat siedemdziesiątych** (grudzień 1980). Wygłoszonym referatom i dyskusji towarzyszyły performance i pokazy video.

W połowie roku 1980 Bruszewski otrzymał roczne stypendium artystyczne w dziedzinie sztuk wizualnych, przyznane w ramach Das Berliner Künstlerprogramm DAAD (Deutscher Akademischer Austauschdienst) w Berlinie Zachodnim (lipiec 1980 – czerwiec 1981).

W Starej Galerii i Małej Galerii ZPAF, Warszawa, Bruszewski zorganizował wystawę **Nowe narzędzia – nowe idee artystyczne** (22 października 1980). W prezentacji udział wzięli Kazimierz Bendkowski, Wojciech Bruszewski, Janusz Kołodrubiec, Paweł Kwiek, Antoni Mikołajczyk, Peter Weibel oraz Laboratorium Technik Prezentacyjnych (Laboratorium TP – Jadwiga Włodarczyk, Marek Kołaczkowski, Jacek Singer, Grzegorz Zgraja).



Wojciech Bruszewski z Peterem Weibelem
w Warszawie (1980)

Wojciech Bruszewski with Peter Weibel
in Warsaw (1980)

Another one of the Labyrinth Gallery offers was the symposium **Arts of the Seventies** (December 1980). The delivered papers and discussions were accompanied by performances and video screenings.

In mid 1980, Bruszewski received a yearly stipend in the field of visual arts, awarded by the DAAD Berliner Künstlerprogramm (Deutscher Akademischer Austauschdienst) in West Berlin (July 1980 – June 1981).

At the ZPAF Old and Small Gallery, Warsaw, Bruszewski organized an exhibition of **New Instruments – New Artistic Ideas** (22 October 1980). The show was attended by Kazimierz Bendkowski, Wojciech Bruszewski, Janusz Kołodrubiec, Paweł Kwiek, Antoni Mikołajczyk, Peter Weibel and *Laboratorium Technik Prezentacyjnych* (*Laboratorium TP* – Jadwiga Włodarczyk, Marek Kołaczkowski, Jacek Singer, Grzegorz Zgraja).

W wypowiedziach na temat „nowych idei artystycznych”, spisanych przez Zbyszka Nowaka, artysta podkreślał, że „idee tkwią w narzędziach” („Kalejdoskop”, maj 1989): „Istnieje ścisła zależność idei od narzędzi, przy pomocy których myśl jest artykułowana. Przypomnę tylko rolę maszyny do pisania w kształtowaniu poezji, czy telefonu w formie kontaktów z bliskimi. Zasadniczym celem jest wyjaśnienie własnych wątpliwości, weryfikacja własnych sądów o świecie. Ogólnie mówiąc wykorzystuję do tego celu techniki mechaniczne i elektroniczne. Granica między sztuką a nauką często nie jest uchwytana. W obu dziedzinach istotą są spekulacje myślowe zbieżne ze sobą w formie i metodologii. Wychodząc z założenia, że cały wysiłek wynalazców i konstruktorów idzie w kierunku najwierniejszego naśladowania ludzkich zmysłów. Natomiast mnie interesuje w tych urządzeniach to, co właśnie różni je od naszych receptorów”.

Rozpoczynając pobyt stypendialny w Berlinie Bruszewski podjął pracę twórczą w obszernym studio przy Mariannenplatz 1 (tuż koło muru berlińskiego).

Opis widoku z okna zawarł Bruszewski w powieści „Fotograf” (Kraków, 2007):

„Z okna kuchni na Mariannenplatz słynny Mur a za nim Berlin Wschodni... Mur to lity beton zwieńczony od góry betonową nakładką w kształcie wałka. Wałek daje wrażenie, że Mur jest bardzo gruby. W istocie jest cienki, ale zrobiony z iście niemiecką solidnością. Betonowe segmenty mają wysokość 3,6 m”.

In their statements about 'new artistic ideas', recorded by Zbyszek Nowak, the artist insisted that "ideas are rooted in instruments" („Kalejdoskop”, May 1989):

"There is a close link between the idea of the instruments by which thought is articulated. Let me just remind about the role of a typewriter in the development of poetry, or a telephone in the form of contacts with the family. The overall objective is to clarify one's own doubts, verify one's own view of the world. Generally speaking, I am using mechanical and electronic techniques for this purpose. The line between art and science is often imperceptible. In both areas, the essence consists in mental speculations coinciding with each other in their form and methodology. On the assumption that the whole effort of inventors and designers is moving towards a faithful imitation of the human senses. However, what interests me in these devices is what makes them different from our receptors”.

Starting his scholarship in Berlin, Bruszewski undertook creative work in a large studio at Mariannenplatz 1 (right near the Berlin Wall).

Bruszewski included the description of the view from his window in the novel "The Photographer" (Kraków, 2007):

"From the Mariannenplatz kitchen window onto the famous Wall, followed by the East Berlin... The Wall is a solid concrete topped with a concrete pad at the top in the shape of a shaft. The shaft gives the impression that the wall is very thick. In fact, it is thin, but it is made with a truly German reliability. Concrete segments are 3.6 meters high”.



Wojciech Bruszewski na Mariannenplatz (1980)

[Wojciech Bruszewski at Mariannenplatz \(1980\)](#)



Platforma widokowa przy murze berlińskim (1980)

[The observation platform at the Berlin Wall \(1980\)](#)

Muriel Olesen zaprosiła artystę do wzięcia udziału w wystawie **Koniec świata**. Okoliczności tego wydarzenia przedstawił Brzuszewski w powieści „Fotograf” (2007): „Wysłała jej zdjęcie... widać słynny Mur... jakiś graficiarz namalował drzwi. Tylko nacisnąć klamkę i wchodzić... Na pierwszym planie Mur, dalej Pas Śmierci (zapory przeciwczołgowe, karabiny maszynowe ukryte w betonowym schronie, zasieki, psy), drugi mur i rząd szarych kamienic. Gdy naciska spust migawki, nadjeżdżający ulicą Berlina Wschodniego motocyklista mruga do niego światłami. Moment porozumienia ponad Pasem Śmierci zostaje zarejestrowany na zdjęciu... prosi, aby na wystawie zdjęcie miało bezpretensjonalny podpis: **Na końcu jednego świata jest początek innego świata**”

Wystawę projektowano w Genewie, autor nie uzyskał potwierdzenia czy się odbyła.



**Na końcu jednego świata
jest początek innego świata (1980)**

**At the end of one of the world
is the beginning of another world (1980)**

Muriel Olesen invited the artist to participate in the exhibition **The end of the world**. Brzuszewski presented the circumstances of this event in the novel “The Photographer” (2007):

“He sends her a picture... you can see the famous Wall... a graffiti-painter has painted a door. Just press the door-knob and enter... In the foreground, the Wall, then the Death Strip (anti-tank barrier, machine guns hidden in a concrete bunker, barbed wire, dogs), the second wall and a line of gray government buildings. When he presses the shutter button, a motorcyclist coming from an East Berlin street flashes his lights. A moment of harmony over the Death Strip is recorded in a photo... he asks for the picture to have an unpretentious caption at the exhibition: **At the end of one of the world is the beginning of another world**”.

The exhibition was designed in Geneva, the author has not received confirmation whether it was actually held.

W publikacji Stefanie Endlich i Rainera Höynck **Blickwechsel. 25 Jahre Berliner Künstlerprogram**, Berlin (1988), w rozdziale „Kunst im öffentlichen Raum” autorzy omawiają działania artystów, którzy jednocześnie otrzymali stypendium DAAD. Na przełomie 1980/1981 roku byli to: Bernard Luginbühl, Daniel Spoerri, Giulio Paolini, Wojciech Bruszewski, Nan Hoover.

W pierwszych zrealizowanych w Berlinie instalacjach: **Visuality 1 – Extra Żytnia** (1980), **Visuality 2 – Pril** (1980), Bruszewski badał istotę fenomenu „zdjęcia”, ale zarazem poddawał w wątpliwość prawdę przekazu fotograficznego. W powieści „Fotograf” (Kraków, 2007) ujawnił ironiczną definicję tytułowej profesji:

„Jest ona w swojej istocie zdzieraniem skóry z ludzi i rzeczy. Fotograficzna skóra jest wielokrotnego użytku, regeneruje się w mgnieniu oka, ale pod nią musi istnieć trójwymiarowy, idealny model pozbawiony wizualnej powłoki. Z modelem mamy do czynienia, gdy zamkniemy oczy i pozwolimy dotykowi informować mózg, jak rzeczy wyglądają”.



Instalacja **Visuality 1 – Extra Żytnia** (1980)
Kolekcja Muzeum Sztuki, Łódź

Installation **Visuality 1 – Extra Żytnia** (1980)
The Museum of Art Collection, Łódź

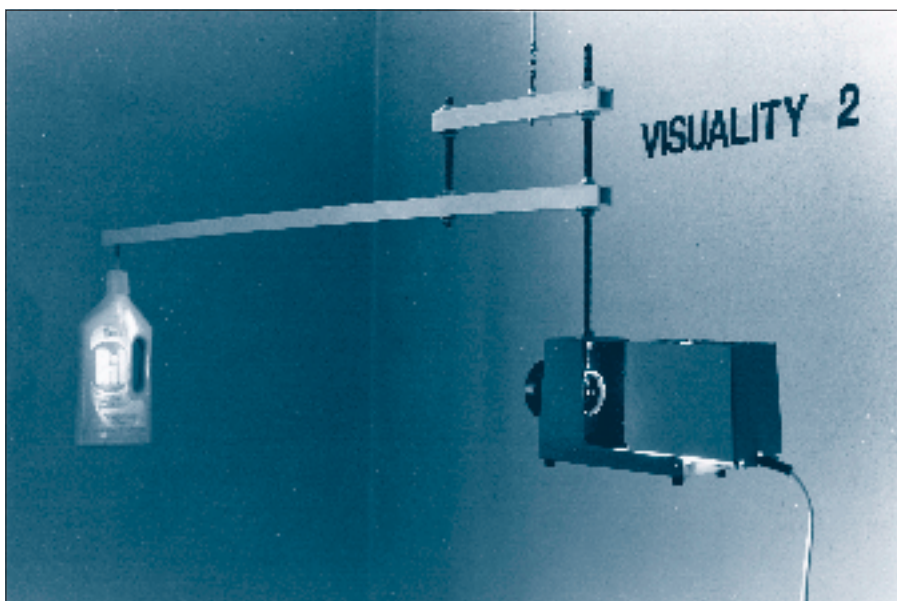
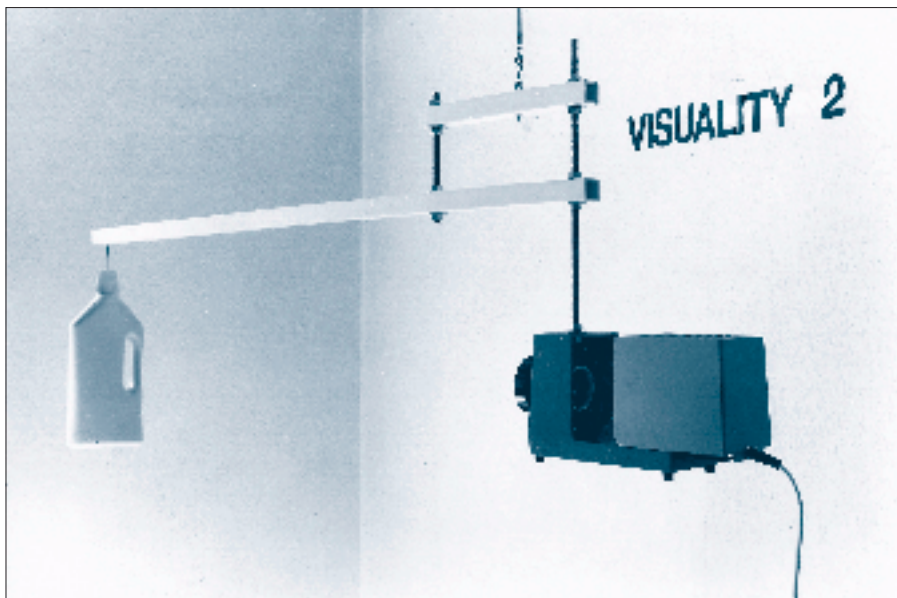
In a publication by Stefanie Endlich and Rainer Höynck, **Blickwechsel. 25 Jahre Berliner Künstlerprogram**, Berlin (1988), in the chapter “Kunst im öffentlichen Raum”, the authors discuss the activity of artists who also received the DAAD scholarship. At the turn of 1980/1981 they were: Bernard Luginbühl, Daniel Spoerri, Giulio Paolini, Wojciech Bruszewski, Nan Hoover.

In the first installations completed in Berlin: **Visuality 1 – Extra Żytnia** (1980), **Visuality 2 – Pril** (1980), Bruszewski studied the phenomenon of ‘pictures’ but he also questioned the truth of the photographic message. In the novel “The Photographer” (Kraków, 2007), he revealed the ironic definition of the title profession:

“It is in its essence stripping the skin of people and things. Photographic skin is reusable, it is regenerated in the blink of an eye, but under it, there must be a three-dimensional, ideal model devoid of a visual shell. We have to do with the model when we close our eyes and let the touch communicate to the brain how things look”.

„Dzieło było dedykowane Helmutowi Nickelsowi. W latach osiemdziesiątych w Berlinie robił on serię fotograficznych performance. »Extra Żytia« była rodzajem dyskusji z pokazami Helmuta i z samą fotografią. Fotografia to zdzieranie skóry z trójwymiarowych przedmiotów. Aby to udowodnić pozbawiłem trójwymiarowy przedmiot jego wizualnej powłoki i przywróciłem mu ją w postaci projekcji”.

Bezpośrednio do mieszkańców Berlina skierowana była wizualizacja powszechnie używanego, niemal wszechobecnego w życiu codziennym – płynu czyszczącego „Pril”.



Instalacja **Visuality 2 – Pril** (1980)

Installation **Visuality 2 – Pril** (1980)

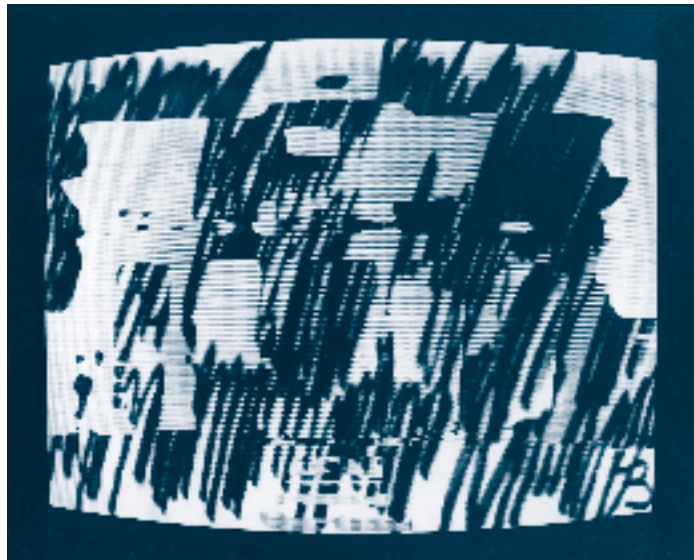
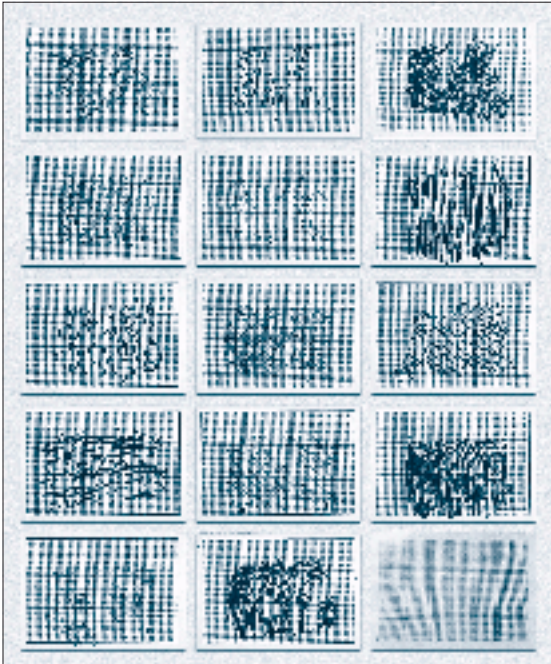
“The work was dedicated to Helmut Nickels. In the eighties, in Berlin, he was doing a series of photographic performance. ‘Extra Żytia’ was a kind of a discussion with Helmut’s shows and photography itself. Photography is stripping the skin from three-dimensional objects. To prove it, I deprived a three-dimensional object of its visual shell and restored it to it in the form of a screening”.

The visualization of ‘Pril’ – cleaning fluid, commonly used and almost ubiquitous in daily life – was addressed directly to the citizens of Berlin.

Na początku 1981 roku Bruszewski wstąpił do zorganizowanego w Niemczech Międzynarodowego Stowarzyszenia Artystów/IKG - Internationales Künstler Gremium, którego współzałożycielem był Gerhard v. Graevenitz.

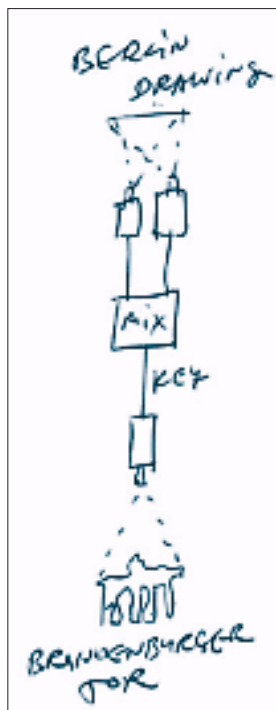
Symboliczną instalacją video zrealizowaną przez Bruszewskiego w Berlinie, były **Rysunki berlińskie** (1981). Podstawą była statyczna rejestracja Bramy Brandenburskiej. Artysta zaprogramował „kluczowane video”. W efekcie powstały emocjonalne, osobiste video-rysunki, synteza rzeczywistego obrazu Bramy Brandenburskiej z 15 zapisami linii kreślonymi intuicyjnie ręką autora.

Po raz pierwszy zostały zaprezentowane na wystawie indywidualnej Bruszewskiego **Rysunki berlińskie i inne prace** (1981), Galeria Akumulatory 2 (UCK „Cicibór” SZSP), Poznań (4 maja 1981).



Rysunki berlińskie (1981), Kolekcja Muzeum Sztuki, Łódź

Berlin drawings (1981), The Museum of Art Collection, Łódź



At the beginning of 1981, Bruszewski joined the International Association of Artists/IKG - Internationales Künstler Gremium (organized in Germany), the co-founder of which was Gerhard v. Graevenitz.

Bruszewski realized a symbolic video installation in Berlin, his **Berlin drawings** (1981). The basis was a static recording of the Brandenburg Gate. The artist programmed 'a keyed video'. The result are emotional, personal video - drawings, a synthesis of a true image of the Brandenburg Gate with 15 recordings of lines intuitively drawn by the author's hand.

Presented for the first time at Bruszewski's solo exhibition, **Berlin Drawings and other works** (1981), Akumulatory 2 Gallery (KLA 'Cicibór' SZSP), Poznań (4 May 1981).

W tym samym czasie artysta wznowił doświadczenia nad maszyną generującą nowe słowa. Projekty instalacji odwoływały się do ówczesnych technologii. Nowa **Maszyna poetycka** (1981) Bruszewskiego była rozwinięciem idei obiektu **Nowe słowa** (1972): „Maszyna powstawała w erze przedkomputerowej. Miała to być tablica wyświetlająca teksty non stop. Jeden element świetlny wyświetlacza miała stanowić jarzeniówka o długości 50 cm.

A zatem wyświetlacz miał mieć 1 metr wysokości i 6 metrów długości. Punktem wyjścia miał być elektroniczny generator szumu. System elektronicznych liczników i zatrząsków (latch) miał wyświetlać w miejsce liczb – litery.

Zaprojektowany został wyświetlacz samogłosek i spółgłosek. Ich miejsce miało być stałe. Losowane byłyby przerwy, tj. brak litery jako podział serii liter na słowa.

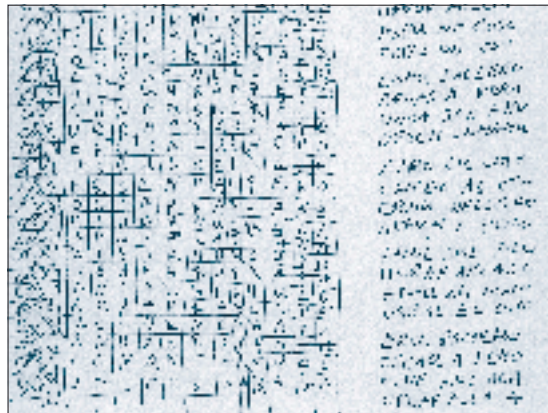
Rym miał być realizowany poprzez kopiowanie trzech ostatnich liter co drugi wiersz. Wykonana Maszyna powinna być podłączona do sieci elektrycznej i pracować non stop. Powinna pracować w takim tempie, aby umożliwić swobodne czytanie tekstu. Przyjmując 3 sekundy na jedną linijkę tekstu, można twierdzić z dużym prawdopodobieństwem, że pierwsze wylosowane zdanie powtórzy się za około 300 lat.

Maszyna fizycznie nie zaistniała. Jej działanie zasymulowane zostało rzutami kostki do gry. Później, w erze komputerowej powstał elektroniczny model maszyny”.



Rysunek wyświetlacza

Drawing of the display unit



Zapis losowania tekstów

Transcript of drawing the texts

At the same time, the artist resumed his experiments with a machine generating new words. Installation projects referred to the technology of the day. Bruszewski's new **Poetry Machine** (1981) expanded on the idea of the object **New Words** (1972):

“The machine was built in the pre-computer era. This was to be a board displaying the text non-stop. One light element of the display was to be a glow-tube 50 cm long. Thus, the display was to be a meter high and six meters long. The starting point was to be an electronic noise generator. The system of electronic counters and latches was to display letters in place of numbers.

Also designed was a display of vowels and consonants. Their place was to be fixed. Gaps would be randomly chosen, i.e. no letter as a breakdown of a series of letters into words.

Rhyme was to be achieved by copying the last three letters of every other row.

A completed Machine should be connected to the electricity grid and work non-stop. It should work at such a rate as to permit easy reading of the text.

Assuming three seconds for one line of text, it can be said with high probability that the first randomly drawn sentence would be repeated in about 300 years.

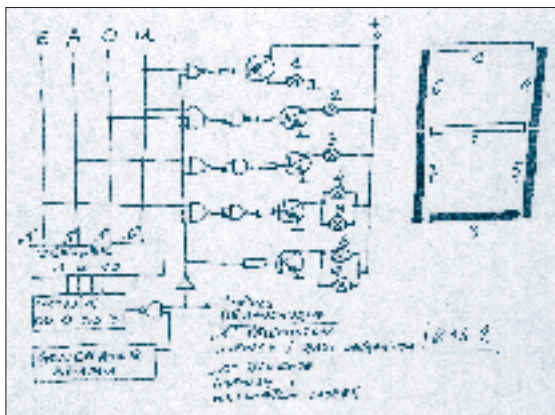
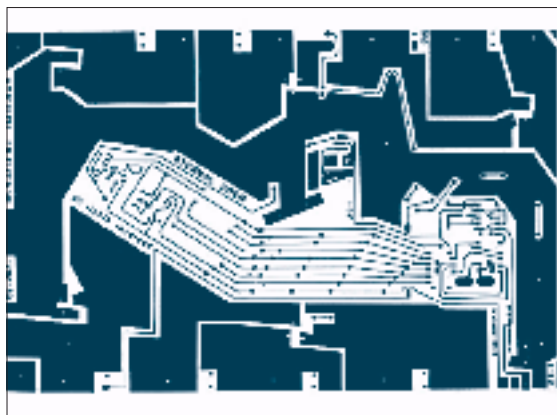
The machine has never been assembled. Its action was simulated by tossing dice.

Later, in the computer era, an electronic model of the machine was created”.



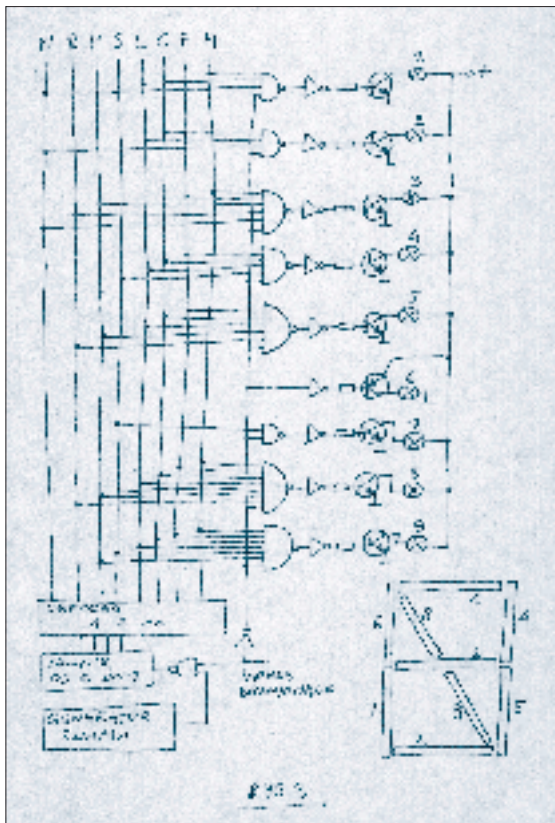
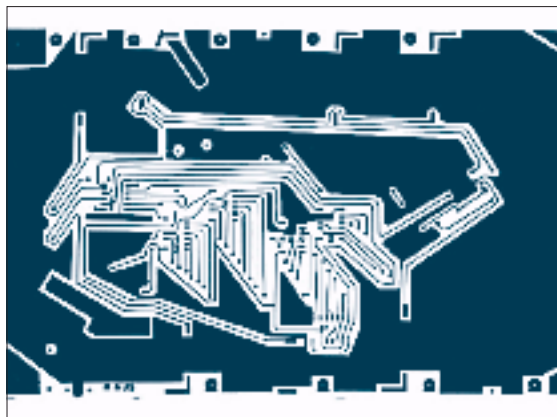
Tablice elektroniczne wyświetlacza

[Electronic Display Boards](#)



Schemat wyświetlacza samogłosek

[Vowel Display Diagram](#)



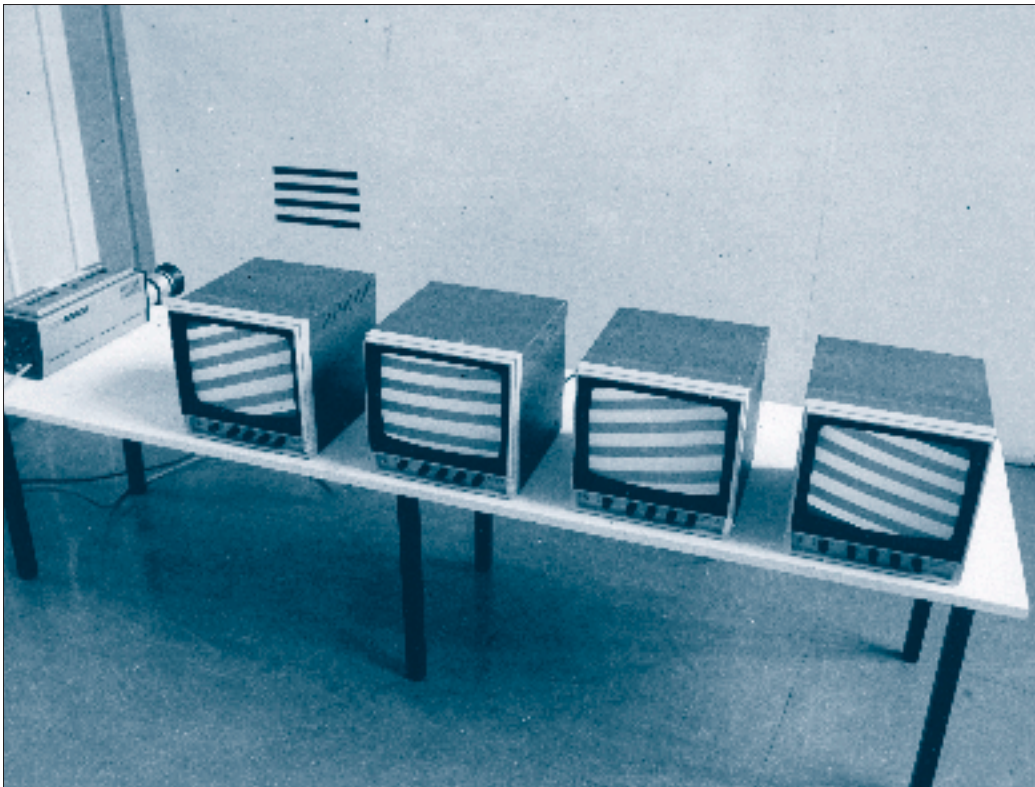
Schemat wyświetlacza spółgłosek

[Consonant Display Diagram](#)

Kolejna praca nawiązująca do problemu **Anty-tautologii** powstała w ramach akcji **Video** w Akademii Jana van Eycka, Maastricht (marzec 1981). Bruszewski zrealizował video-instalację doświadczalnie potwierdzającą umowność formy uzyskiwanych obrazów. Rejestrował kamerą najprostszy pojedynczy obiekt, ale monitory przekazywały, znacznie różniące się od siebie informacje o jego rzeczywistym kształcie. Artysta ujawnił istnienie tego samego obiektu w czterech odrębnych wcieleniach.

Instalacja z Maastricht (1981):

„Cztery monitory prezentują obraz pochodzący z jednej i tej samej kamery. Trzy z czterech monitorów mają przekręcone cewki odchyłania pionowego. Tautologiczność obrazów rozbija mechanizm identyfikacji poziomu w stosunku do krawędzi ekranów, a nie wobec niewidocznych na zewnątrz cewek”.



Instalacja z Maastricht (1981)

The Maastricht Installation (1981)

Another work referring to the **Anti-tautology** problem arose as part of the **Video** action at the Jan van Eyck Academy, Maastricht (March 1981). Bruszewski made a video installation confirming empirically the conventionality of the form of obtained images. He recorded the simplest single object with a film camera, but the monitor screens transmitted significantly varying information about its actual shape. The artist revealed the existence of the same object in four separate incarnations.

The Maastricht Installation (1981):

“Four monitor screens show an image from the one and the same camera. Three out of the four monitors have misaligned vertical deflection coils. The tautological character of images breaks the level identification mechanism in relation to the edge of the screen and not to the coils, invisible from the outside”.

Żartobliwą ilustracją „dwoistości pojęcia tego co istnieje”, zaczerpniętą z realnej rzeczywistości, było spotkanie dwóch Wojciechów Bruszewskich w Berlinie i paradoks wizualny potwierdzony fotografią.

Portret podwójny Wojciecha Bruszewskiego (1 czerwca 1981):

„Oba zdjęcia przedstawiają Wojciecha Bruszewskiego.

Oba zdjęcia wykonał Wojciech Bruszewski”.



Portret podwójny Wojciecha Bruszewskiego
(1981)

Double Portrait of Wojciech Bruszewski
(1981)

A humorous illustration of “the concept of the duality of what exists”, taken from the reality, was the meeting of two Wojciech Bruszewskis in Berlin and a visual paradox confirmed in a photograph.

Double Portrait of Wojciech Bruszewski (1 June 1981):

“Both pictures show Wojciech Bruszewski.

Both pictures have been taken by Wojciech Bruszewski”.

Kontynuując doświadczenia nad strukturą czasu Bruszewski nawiązał do **Dotknięcia video** (1976-1977), a konkretnie do instalacji audiowizualnej **Stoper** (1977).

Video-instalacja **Struktura czasu – Stoper** (1977):

„Obraz pokazuje cyferblat mechanicznego stopera.

Ruch wskazówki jednostajny i precyzyjny.

W warstwie dźwiękowej słychać dźwięk stopera ale w rzeczywistości pochodzi on z elektronicznego generatora.

Autor płynnie zmienia częstotliwość rytmicznie powtarzanego dźwięku, uzyskując w odbiorze wrażenie przyspieszania lub zwalniania ruchu wskazówki, choć naprawdę porusza się ona ruchem jednostajnym”.



Video-instalacja
Struktura czasu – Stoper (1977)

Video-installation
Time Structure – Stopwatch (1977)

Continuing the experiments on the structure of time, Bruszewski referred to **The Video Touch** (1976-1977), and specifically to the audio-visual installation **Stopwatch** (1977).

Video-installation **Time Structure – Stopwatch** (1977):

“The picture shows a mechanical stopwatch dial.

The movement of the hand is uniform and precise.

In the soundtrack, the stopwatch sound can be heard but in reality it comes from an electronic generator.

The author continuously changes the frequency of the rhythmically repeated sound, resulting in an impression of acceleration or slowing down of the hand motion, although it really is moving uniformly”.

Odmierna zasada obrazowania czasu została wykorzystana w obiekcie dla Emmetta Williamsa.

Czas, którego potrzebuję, dla Emmetta (1981):

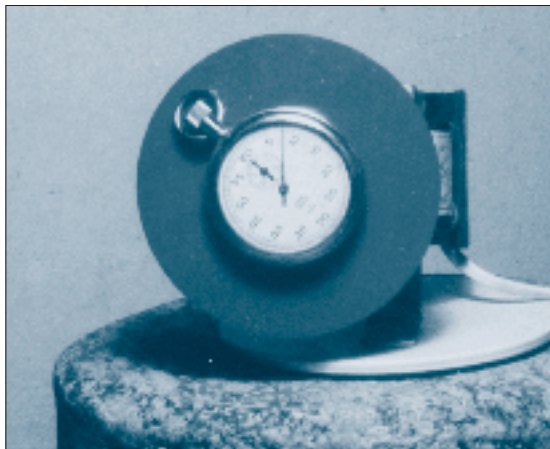
„Jeśli nie jest to czas w czasie, to przynajmniej obraz czasu w obrazie innego czasu.

Dwa zegary. Jeden mechaniczny, drugi elektryczny.

Zegar elektryczny, dzięki małej manipulacji idzie wstecz.

Zegar mechaniczny, który idzie normalnie, jest umieszczony na osi wskazówki zegara elektrycznego.

Dzięki przeciwnym ruchom, wskazówka sekundnika, pomimo że idzie, pozostaje nieruchoma”.



Obiekt
Czas którego potrzebuję, dla Emmetta (1981)
Kolekcja Ann Noël i Emmetta Williamsa

The object
The time I need for Emmett (1981)
Ann Noël i Emmett Williams collection

A different principle of imaging time was used in the object for Emmett Williams.

The object **The time I need for Emmett** (1981):

“If this is not time within time, it is at least an image of time in another image of time.

Two clocks. One motor and one electric.

The electric clock, with a little manipulation, is going backwards.

The mechanical clock, which is going normally, is located on the axis of the electric clock hand.

With the opposite movement, the second hand, although it is going, remains in one place”.

Wspólnie z artystami związanymi z Künstlerprogramm DAAD, Bruszewski pokazał swoje prace w Künstlerhaus Bethanien, Berlin (17 maja 1981). Wziął udział w **4 Montage im Mai** z Michaeliem Morrisem, Vincentem Trasovem, Nan Hoover, Terry Foxem w Kino Arsenal, Berlin, przedstawił: video **Analizy mediów 1971–1978**, film-performance **Struktura czasu – Punkty** (1977) i video **10 Prac** (1973–1977), 30 min. (18 maja 1981). W czasie **Kunsttage Berlin** w swoim studio (Mariannenplatz 1) Bruszewski przygotował wystawę prac powstałych w Berlinie (19–21 czerwca 1981).

Wnętrze studia w Berlinie (1981) z cytatem z „Awatarów żółwia” – J. L. Borges (s. 70)

The interior of the studio in Berlin (1981) with a quote from “Avatars of the tortoise” – J.L. Borges (p. 70).



Galeria Ślad, Łódź (1981)

Ślad Gallery, Łódź (1981)



Wojciech Bruszewski, Wolf Kahlen, Janusz Zagrodzki, wystawa Galerii Ślad, Łódź (1981)

Wojciech Bruszewski, Wolf Kahlen, Janusz Zagrodzki at the exhibition at the Ślad Gallery, Łódź (1981)

Together with artists associated with Künstlerprogramm DAAD, Bruszewski showed his work at the Künstlerhaus Bethanien, Berlin (17 May 1981). He participated in **4 Montage Im Mai** along with Michael Morris, Vincent Trasov, Nan Hoover, Terry Fox in Kino Arsenal, Berlin, where he presented the video **Analyses in the media 1971–1978**, the film-performance **Time Structure – Points** (1977) and the video **10 Works** (1973–1977), 30 min. (18 May 1981). During the **Kunsttage Berlin**, in his studio (Mariannenplatz 1) Bruszewski prepared an exhibition of works made in Berlin (19–21 June 1981).

Bruszewski presented the documentation of his creative work at exhibitions in Poland: **Dokumentacja – Fotografia – Rysunek – Performances. Galeria Ślad**, BWA, Salon of Contemporary Art, Łódź (29 April – 30 May 1981); **70–80 Nowe Zjawiska w Sztuce Polskiej Lat Siedemdziesiątych**, BWA, Sopot (11 July – 9 August 1981).

W Kölnischer Kunstverein, Kolonia odbyła się indywidualna wystawa Bruszewskiego **Horizont** (30 lipca – 13 sierpnia 1981), został wydany katalog, wykorzystywany w następnych ekspozycjach: Ostranenie – Bauhaus, Dessau (listopad–grudzień 1981).

Do udziału w **5 Internationale Biennale Erweiterte Fotografie**, Wiener Secession, Wiedeń (22 października – 22 listopada 1981), którego kuratorami byli Peter Weibel i Anna Auer, zostali zaproszeni artyści polscy: Wojciech Bruszewski, Zdzisław Jurkiewicz, Andrzej Różycki, Ryszard Tabaka i Krzysztof Wodiczko. Bruszewski wystawiał w dziale Bewegung/Motion instalację **Horizont (1-10)**, 1979.

Bezpośrednio po powrocie do Polski Bruszewski wziął udział w wystawie **Falochron – Sztuka Polska 1970–1980**, Fabryka Bud-Rem, Łódź (26 października – 15 listopada 1981), przygotowanej przez Antoniego Mikołajczyka, towarzyszącej międzynarodowej wystawie sztuki **Konstrukcja w procesie** (1981).

W myśl założeń kuratora opublikowanych w „Biuletynie informacyjnym Zarządu Regionalnego NSZZ Solidarność Ziemi Łódzkiej”:

„Wystawa jest prezentacją najistotniejszych osiągnięć artystów tworzących nowe oblicze sztuki polskiej. Są to artyści, których twórczość dokonała zasadniczych przeobrażeń w sztuce polskiej lat siedemdziesiątych. Idea wystawy jest kontynuacją aktywności niezależnych galerii”.

Bruszewski przedstawił dokumentację twórczości.

W październiku 1981 roku Bruszewski rozpoczął wykłady z **Fotografii rozszerzonej** w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Poznaniu.



Wystawa **Falochron – Sztuka Polska 1970–1980**,
Łódź (1981)

The exhibition **Breakwater – Polish Art 1970–1980**,
Łódź (1981)

The Kölnischer Kunstverein, Cologne held a solo exhibition of Bruszewski **Horizon** (30 July – 13 August 1981), a catalogue was released, used also at the following exhibitions: Ostranenie – Bauhaus, Dessau (November – December 1981).

The **5 Internationale Biennale Erweiterte Fotografie**, Wiener Secession, Vienna (22 October – 22 November 1981), whose curators were Peter Weibel and Anna Auer, featured the following Polish artists: Wojciech Bruszewski, Zdzisław Jurkiewicz, Andrzej Różycki, Ryszard Tabaka and Krzysztof Wodiczko. Bruszewski exhibited installation **Horizon (1-10)**, 1979, in the Bewegung/Motion section.

Immediately after returning to Poland, Bruszewski took part in the exhibition **Breakwater – Polish Art 1970–1980**, Budrem Factory, Łódź (26 October – 15 November 1981), organized by Antoni Mikołajczyk, accompanying the international exhibition of art **Construction in process** (1981).

According to the curator's plan, published in the Information Bulletin of the Regional Board of the Solidarity Trade Union in the Łódź region:

“The exhibition is a presentation of the most significant achievements of artists creating the new face of Polish art. These are the artists whose work has caused a major revaluation in the Polish art of the seventies. The idea of the exhibition continues the activity of independent galleries”.

Bruszewski presented the documentation of his work.

In October 1981, Bruszewski began giving lectures on **Extended Photography** at the National University of Fine Arts in Poznań.

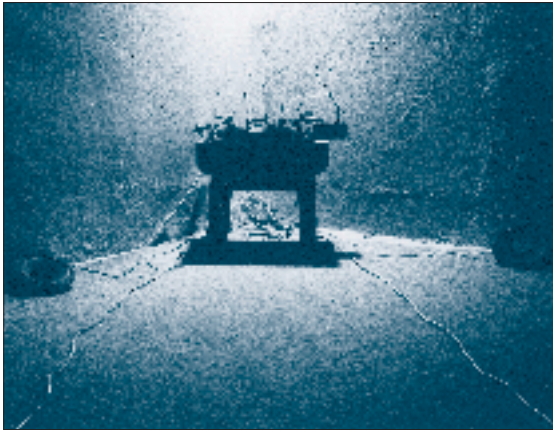
Jeszcze w trakcie trwania stypendium został zaproszony do udziału w **IX Spotkaniach Krakowskich**, Pawilon Wystawowy, BWA, Kraków (listopad 1981). Katalog wydano dopiero z okazji X Spotkań Krakowskich (1995). Kuratorzy wystawy Maria Pinińska-Bereś i Andrzej Kostołowski zorganizowali międzynarodową wystawę, w której obok malarstwa, rzeźby, instalacji, zasadniczą część stanowiły performance.

Kostołowski w katalogu nawiązał do ogłoszenia stanu wojennego:

„Jesienne »Spotkania Krakowskie« w roku 1981 były jednocześnie feerią sztuki tamtego czasu, jak też i pewnym epitafium okresu bez ciągłości”.

Bruszewski przedstawił obiekt audiowizualny **Gramofon** (1981). Komentarz do swojego udziału w Spotkaniach zamieścił w katalogu:

„Mój GRAMOFON ma 4 ramiona, 4 wzmacniacze akustyczne i 4 głośniki. Każde ramię (każda »igła«) gra niezależnie od pozostałych. O ile dobrze pamiętam, w BWA w Krakowie w 1981 mój GRAMOFON odtwarzał płytę z poezją Norwida. Po wystawie GRAMOFON był przez jakiś czas »internowany« w piwnicach BWA. Obecnie mam go w domu. Działa bez zarzutu. Najlepsze rezultaty: Pablo Casals »Kwartet« wiolonczelowy”.



Obiekt audiowizualny **Gramofon** (1981)

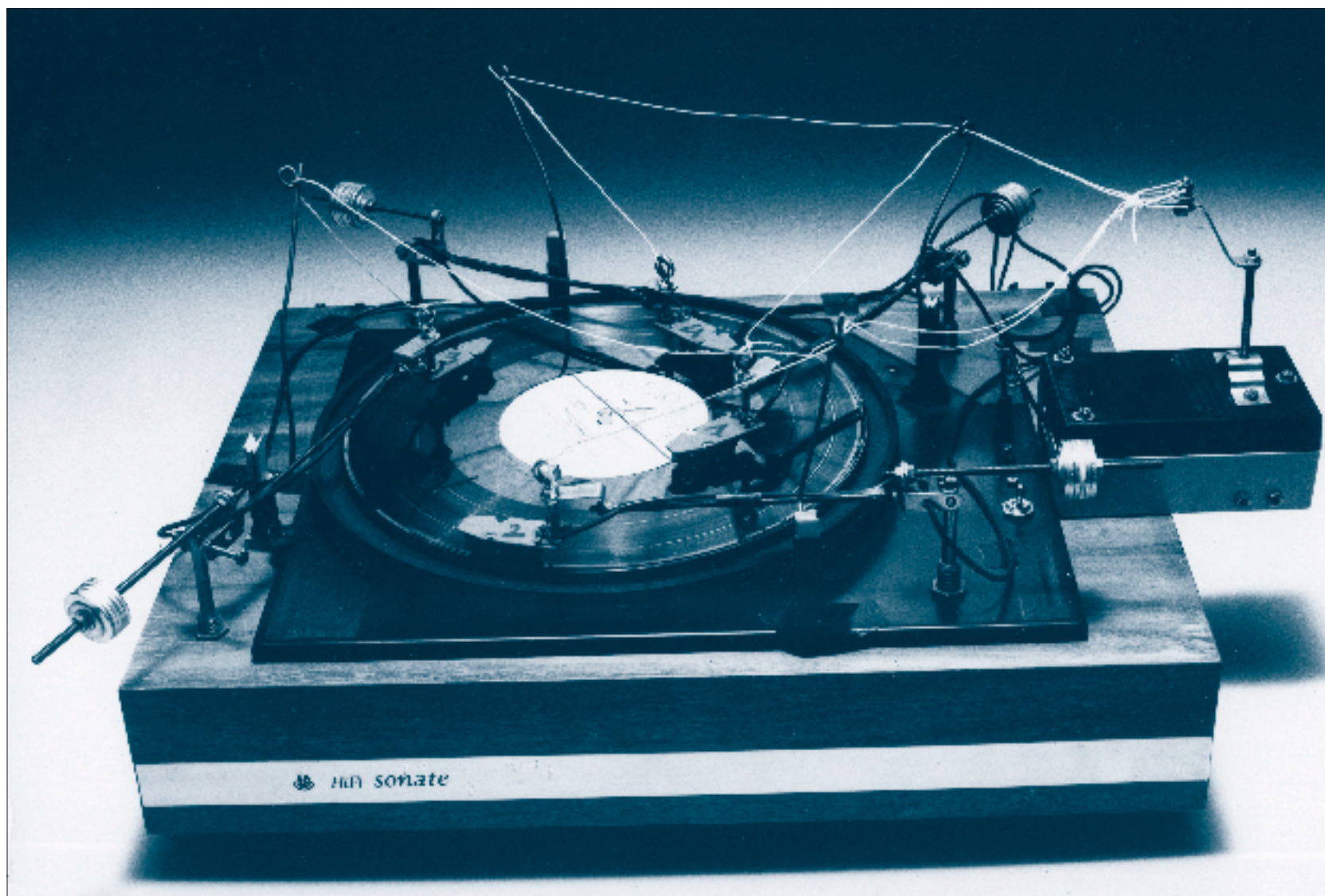
Audio-visual object **Gramophone** (1981)

While still on the scholarship, has was invited to participate in the 9th Kraków Encounters, Exhibition Pavilion, BWA, Kraków (November 1981). The catalogue was published only at the 10th Kraków Encounters (1995). Curators Maria Pinińska-Bereś and Andrzej Kostołowski organized an international exhibition, where alongside paintings, sculpture and installations, performances constituted a major part.

In the exhibition catalogue, Kostołowski referred to the announcement of the martial law: “The autumn ‘Kraków Encounters’ in 1981 were both a *féerie* of art of that time, as well as an epitaph of sorts for a period without continuity”.

Bruszewski presented an audio-visual object **The Gramophone** (1981). He commented on his participation in the Encounters in the catalogue:

“My GRAMOPHONE has 4 arms, 4 acoustic amplifiers and 4 loud-speakers. Each arm (each ‘needle’), works independently of the other ones. If I remember correctly, at the BWA in Kraków in 1981, my GRAMOPHONE played a record with poetry by Norwid. After the show, my GRAMOPHONE was ‘interned’ for some time in the basement of the BWA. Currently, I have it at home. It works flawlessly. Best results: Pablo Casals, ‘The Cello Quartet’”.



Obiekt audiowizualny **Gramofon** (1981)

Audio-visual object **Gramophone** (1981)



www.voytek.pl

W Galerii Foto-Medium-Art we Wrocławiu przygotowano wystawę **Sztuka video w Polsce 1973–1980** (grudzień 1981).

Bruszewski przedstawił dokumentację video-instalacji.

Po wprowadzeniu stanu wojennego Bruszewski zdecydowanie ograniczył udział w wystąpieniach artystycznych, poza współpracą z reaktywowanymi galeriami Labyrynt 2 w Lublinie i Ślad II w Łodzi.

Spośród wystaw oficjalnych uczestniczył jedynie w ważnych prezentacjach międzynarodowych. Dyrektor William Wright zaprosił go do udziału w **4 Biennale of Sydney** (4 kwietnia – 23 maja 1982). Ekspozycja została podzielona na dwie części: I. Static Works – m.in.: Niele Toroni, Michael Snow, Ken Unsworth; II. Temporal Work – 1. Film and Video, 2. Sound – gdzie wystawiali m.in.: Terry Allen, Wojciech Bruszewski, Tony Oursler, Nam June Paik, Józef Robakowski, Bill Viola, Ryszard Waśko; dodatkowo zaprezentowano Australian Aboriginal Art.

Bruszewski pokazał: **Outside** (1976) i **10 Prac** (1973–1977), 30 min.

Artysta kontynuował doświadczenia nad tworzeniem dźwięku poprzez ruch. Przykładem dokonywanych eksperymentów była instalacja-performance **Muzyka zachowań** (1982):

„Została zrealizowana przy użyciu tej samej »kamery akustycznej« jaka pierwotnie miała zastosowanie w Sternmusik”.



Instalacja-performance **Muzyka zachowań** (1982)

Installation-performance **Behavior Music** (1982)

The Foto-Medium-Art gallery in Wrocław hosted the exhibition **Video Art in Poland 1973–1980** (December 1981).

Bruszewski presented the documentation of his video installations.

After the martial law had been introduced, Bruszewski largely limited his involvement in artistic events, other than working with the reactivated galleries: Labyrinth 2 in Lublin and Ślad II in Łódź.

As regards official exhibitions, he only attended important international shows. Director William Wright invited him to participate in the 4th Biennale of Sydney (4 April – 23 May 1982). The exhibition was divided into two parts: I. Static Works – including: Niel Toroni, Michael Snow, Ken Unsworth; II. Temporal Work – 1 Film and Video, 2 Sound – featuring, among others: Terry Allen, Wojciech Bruszewski, Tony Oursler, Nam June Paik, Joseph Robakowski, Bill Viola, Ryszard Wasko; additionally, Australian Aboriginal Art was presented.

Bruszewski showed: **Outside** (1976) and **10 Works** (1973–1977), 30 min.

The artist continued his experiments on the synthesis of movement and sound. An example of such experiments was **Behavior Music** (1982):

“It was made using the same ‘acoustic camera’ that had been originally used in Sternmusik”.

W Galerii Labirynt 2, Lublin, Bruszewski pokazał video-instalację **Rzeczywistość** (25 stycznia 1983). Instalacja stanowiła rozwinięcie **Instalacji dla Pana Muybridge'a** (1978):

„W miejsce dwóch kamer, jest jedna, która patrzy w lustro. Kamera obraca się wokół osi optycznej obiektywu. Na ekranie monitora kijek chorągiewki zamocowanej na kamerze jest konsekwentnie w bezruchu i w pionie.

Materiał chorągiewki, »wbrew prawom fizyki« unosi się do poziomu i opada”.

The American Federation of Arts wydało publikację **The Other Side: European Avant-Garde Cinema 1960–1980**, Nowy Jork, 1983. W programie IX (Polska, Jugosławia) brali udział: Wojciech Bruszewski, Ivan Ladislav Galeta, Tomislav Gotovac, Radoslav Vladoić. Bruszewski przedstawił: **Przekaz tekstu ruchem drzwi** (1974), **Doświadczenie audiowizualne – paczka zapalek** (1975), **Doświadczenie audiowizualne – Łyżeczka** (1976).



Video-instalacja **Rzeczywistość** (1983)

Video-installation **Reality** (1983)

At the Labyrinth Gallery 2, Lublin, Bruszewski showed a video-installation **Reality** (25 January 1983). The installation was an extended version of the **Installation for Mr. Muybridge** (1978):

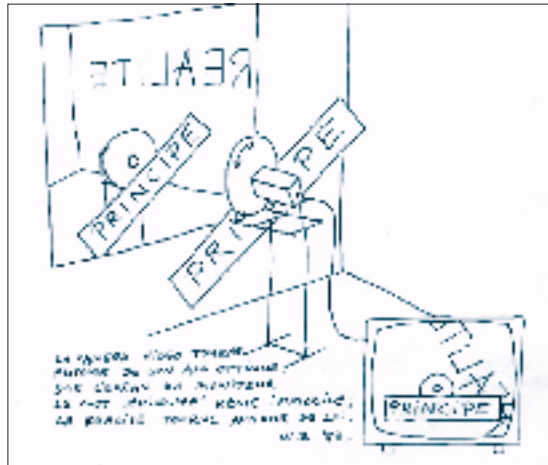
“In the place of two cameras, there is one, pointed at the mirror. The camera rotates around the optical axis of the lens. On the screen, a flag pole mounted on the camera is consistently still and vertical.

The fabric of the flag, ‘contrary to the laws of physics’, rises to level and falls”.

The American Federation of Arts issued the publication **The Other Side: European Avant-Garde Cinema 1960–1980**, New York, 1983. In the IX program (Poland, Yugoslavia) participated: Wojciech Bruszewski, Ivan Ladislav Galeta, Tomislav Gotovac, Radoslav Vladich.

Bruszewski presented: **Transmission of the Text Performed by Means of the Movement of the Door** (1974), **Audio-Visual Research – Matchbox** (1975), **Audio-Visual Research – Teaspoon** (1976).

Artysta został zaproszony do udziału w prezentacji sztuki polskiej **Présences Polonaises. L'art vivant autour du Musée de Łódź**, Centre Georges Pompidou, Paryż (23 czerwca – 26 września 1983). Wystawa podzielona była na trzy odrębne działy: 1. Witkiewicz, 2. Constructivisme, 3. Les Contemporains. Wśród 16 współczesnych artystów znaleźli się: Jerzy Bereś, Wojciech Bruszewski, Tadeusz Brzozowski, Stanisław Fijałkowski, Zbigniew Gostomski, Władysław Hasiór, Zdzisław Jurkiewicz, Tadeusz Kantor, Roman Opałka, Ireneusz Pierzgalski, Janusz Połom, Maria Stangret, Antoni Starczewski, Henryk Stażewski, Alina Szapocznikow, Krzysztof Wodiczko. Bruszewski na wystawie przedstawił video-instalację **Principe – Réalité** (1983): „Kamera video obraca się wokół osi optycznej obiektywu. Na monitorze słowo PRINCYPIUM pozostaje nieruchome. RZECZYWISTOŚĆ obraca się wokół niego”.

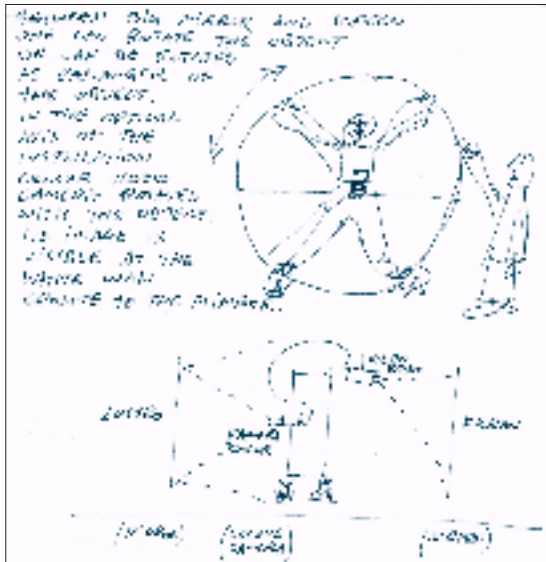


Video-instalacja **Principe – Réalité** (1983)

Video installation **Principe – Réalité** (1983)



The artist was invited to participate in the presentation of Polish art **Polonaises. L'art vivant autour du Musée de Łódź**, Centre Georges Pompidou, Paris (23 June – 26 September 1983). The exhibition was divided into three distinct sections: the first Witkiewicz, 2 *Constructivisme*, 3 *Les Contemporains*. Among the 16 contemporary artists were the following: Jerzy Bereś, Wojciech Bruszewski, Tadeusz Brzozowski, Stanisław Fijałkowski, Zbigniew Gostomski, Władysław Hasiór, Zdzisław Jurkiewicz, Tadeusz Kantor, Roman Opałka, Ireneusz Pierzgalski, Janusz Połom, Maria Stangret, Antoni Starczewski, Henryk Stażewski, Alina Szapocznikow, Krzysztof Wodiczko. At the exhibition, Bruszewski presented a video-installation **Principe – Réalité** (1983). “The video camera rotates around the optical axis of the lens. On the screen, the word *Principe* remains unmoving. *Réalité* revolves around it”.



Druga instalacja przewidziana przez Bruszewskiego nie została przez organizatorów zrealizowana. Projekt przewidywał użycie kamery, lustra, projektora video i ekranu, w centrum miał zostać ustawiony obiekt obrotowy:

„Pomiędzy lustrem a ekranem umieszczony jest obiekt, którym można obracać (stojąc obok) lub można być obracany (wsiadając do obiektu jako pasażer). W osi obrotu obiektu umieszczona jest kamera video. Obraz kamery wyświetlany jest na białą ścianę vis a vis lustra”.

Bruszewski uczestniczył w **Wystawie permanentnej artystów współpracujących z galerią Ślad II** (1983-1984) w Łodzi, a także przedstawił w galerii wersję instalacji **Szesnaście sytuacji oświetleniowych** (2 września 1983), w czasie **Pielgrzymki artystycznej. Niech żyje sztuka**, Łódź (2-4 września 1983).

Niezrealizowana instalacja przygotowana dla Centre Georges Pompidou, Paryż (1983)

Unrealized installation prepared for the Centre Georges Pompidou, Paris (1983)



Pielgrzymka artystyczna (1983)

Artistic Pilgrimage (1983)

The second installation planned by Bruszewski was not made by the organizers. The project proposed the use of cameras, mirrors, a video projector and a screen, with a rotating object to be set in the center:

“Between the mirror and the screen an object is placed, which one can rotate (standing by) or one can be rotated (getting into the object as a passenger). A video camera is placed in the axis of rotation of the object. The camera image is displayed on the white wall opposite the mirror”.

Bruszewski participated in the **Permanent exhibition of artists working with Ślad II gallery (1983-1984)** in Łódź, and, also in the gallery, he presented a version of the installation **Sixteen Lighting Situations** (2 September 1983), during the **Artistic Pilgrimage. Long Live The Art**, Łódź (2-4 September 1983).

W Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Poznaniu z Wydziału Malarstwa, Grafiki i Rzeźby wyłonił się Wydział Komunikacji Multimedialnej. W Katedrze Intermediów Bruszewski objął stanowisko docenta (3 października 1984), założył pierwszą w Polsce **Pracownię Grafiki i Projektowania Komputerowego**.

W prezentacji **Nurt intelektualny w sztuce polskiej po II wojnie światowej** przygotowanej przez Andrzeja Mrocza w BWA, Lublin (5 grudnia 1984 – 13 stycznia 1985), zostały wyodrębnione 4 części: „Między konstrukcją a strukturą” (kurator: Janusz Zagrodzki); „Fotografia, film, video” (kurator: Józef Robakowski); „Sztuka jako postawa” (kurator: Jan Świdziński); „Performances polskie” (kurator: Zbigniew Warpechowski). Szczególną satysfakcję Bruszewskiego wywołało zaproszenie do działu polskiego performance:

„Zaproszenie mnie do działu performance lubelskiej wystawy jest odważnym gestem. Jestem zarejestrowany w kilku szufladach sztuki współczesnej, ale w tej nie. W mojej dotychczasowej karierze artystycznej wykonałem tylko trzy performance.

1. Film-performance »Punkty« – podczas Documenta 6 w Kassel
2. Akcja z telewizorem podczas »Oferta 2« w Lublinie [»Instalacja dla Galerii Labirynt«]
3. »Behaviour music [Muzyka zachowań]« – bez udziału publiczności; zarejestrowany na video.

Wziąłem również udział w I Festiwalu Performance w Künstlerhaus Bethanien w Berlinie Zach. Powtórzyłem tam »Punkty«. Oto lista – krótka bo krótka, ale jakoś mnie usprawiedliwia... Przebywanie w szufladach sztuki jest nie tylko męczące, ale i upokarzające. Kto nas w nich zamyka? Nie tylko krytyka i dyrektorzy muzeów, ale i sami artyści. Z przyjemnością więc opuściłem na chwilę swoje szuflady, aby przewietrzyć się w tej w której znacznie częściej przebywa Zbyszek Warpechowski”.

At the State Academy of Fine Arts in Poznań, from the Faculty of Painting, Sculpture and Graphic Arts, the Multimedia Communications Faculty emerged. Bruszewski was appointed an assistant professor at the Intermedia Department (3 October 1984), he created the first Polish **Studio of Computer Graphics and Design**.

In the presentation showcasing **The intellectual trend in Polish art after World War II** prepared by Andrzej Mroczek at the BWA, Lublin (5 December 1984 – 13 January 1985), four parts were identified: “Between construction and structure” (curator: Janusz Zagrodzki); “Photography, film, video” (curator: Józef Robakowski); “Art as an attitude” (curator: Jan Świdziński) and “Polish Performances” (curator: Zbigniew Warpechowski). Bruszewski was particularly satisfied by the invitation to the Polish performance section:

“Inviting me to the performance section of the Lublin exhibition is a courageous gesture. I have been given a few labels of modern art but not this one. In my artistic career so far, I have only done three performances.

1. Video-performance “Points” – at Documenta 6 in Kassel,
2. The action with a TV-set during the “Oferta 2” in Lublin [„Installation for the Labyrinth Gallery”]
3. „Behavior music [Muzyka zachowań]” – without the participation of the audience; recorded on video.

I took also part in the 1st Festival of Performance at Künstlerhaus Bethanien in West Berlin. There, I repeated “Points”. Here is a list – short as it may be, but it justifies me somehow... Sticking to the labels of art is not only tiring but also humiliating. Who chooses them for us? Not only critics and directors of museums, but the artists themselves. So, I happily left my labels for a moment to get some air in the one worn far more often by Zbyszek Warpechowski”.

W dwóch kolejnych edycjach wystawy ZPAF **Polska Współczesna Fotografia Artystyczna**, Zachęta, Warszawa (styczeń 1985); Muzeum Narodowe, Wrocław (marzec-kwiecień 1985), zaprezentowano instalację **Horyzont** (1979). W katalogu Adam Sobota podkreślił znaczenie wczesnych prac strukturalnych artysty:

„Wojciech Bruszewski dążył do traktowania fotografii przede wszystkim jako zmateriałizowanego przedmiotu, a nie zobiektywizowanego widoku świata. Tego rodzaju realizacją były fotograficzne powiększenia ścieżki dźwiękowej filmu, eksponowane w formie kilkumetrowej wstęgi swobodnie spływającej na podłogę. Wojciech Bruszewski w latach późniejszych wyszedł poza samą fotografię”.

Paradoksy wynikające z relacji między obrazem a dźwiękiem przedstawił Bruszewski na indywidualnej wystawie **Film and Sound**, Multi Media Center, Zagrzeb (1985), na zaproszenie Ivana Ladislava Galety. Podobny problem prezentował na wystawie **Contemporary Art from Poland**, Walter Philips Gallery, Banff (1985).

W wystawie **Documenta 8**, Kunsthalle Fridericianum, Kassel (12 czerwca – 20 września 1987), której kuratorem był Manfred Schneckenburger, spośród artystów polskich udział wzięli: Wojciech Bruszewski, Eugeniusz Rudnik, Zbigniew Warpechowski, Krzysztof Wodiczko. Wydano trzytomowy katalog: 1. Aufsätze, 2. Katalog, 3. Künstlerseiten.

Bruszewski przedstawił: **Trochę muzyki** VHS Dokumentacja/Performance 8 min., częścią taśmy była **Muzyka zachowań** (1982).

In two subsequent editions of the ZPAF exhibition **Polish Contemporary Art Photography**, *Zachęta*, Warsaw, Poland (January 1985), The National Museum, Wrocław (March – April 1985), the installation **Horizon** (1979) was featured. In the catalogue, Adam Sobota stressed the importance of the early structural work of the artist:

“Wojciech Bruszewski sought to approach photography primarily as materialized item, not an objective view of the world. Such a realization was the photographic blow-up of a film soundtrack, displayed in the form of a several-meters-long ribbon, flowing freely onto the floor. In later years, Wojciech Bruszewski went beyond photography”.

Bruszewski presented paradoxes arising from the relationship between image and sound in a solo exhibition at the **Film and Sound**, Multi Media Center, Zagreb (1985), at the invitation of Ivan Ladislav Galeta. He presented a similar problem at the exhibition **Contemporary Art from Poland**, Walter Philips Gallery, Banff (1985).

At the exhibition **Documenta 8**, Kunsthalle Fridericianum, Kassel (12 June – 20 September 1987), curated by Manfred Schneckenburger, the featured Polish artists included: Wojciech Bruszewski, Eugeniusz Rudnik, Zbigniew Warpechowski, Krzysztof Wodiczko. A three-volume catalogue was published: 1 Aufsätze, 2 Katalog, 3 Künstlerseiten.

Bruszewski presented: **Some Musics**, a VHS Documentation/Performance 8 min. Part of the tape was **Behavior music** (1982).

W dwudziestopięciolecie **Grupy Fotograficznej „Zero 61”** odbyła się wystawa w Muzeum Okręgowym, Toruń (5 grudnia 1986 – 5 stycznia 1987). W gazecie-katalogu przedrukowano artykuł Wiesława Hudona „Fotografie z wyobraźni” („Polska”, nr 3, 1969): „Traktują fotografię jako materiał wyjściowy. Jako tworzywo, które sami chcą formować, przekształcać, zestawiać, montować, aż ostateczny rezultat będzie odpowiadał obrazowi, który powstał w ich wyobraźni”.



Wojciech Bruszewski i Zbigniew Dłubak
Wojciech Bruszewski and Zbigniew Dłubak

W pracy Tomasza Samosionka „Sztuka Video w Polsce” (maszynopis, 1989), autor wiele uwagi poświęcił dziełom Bruszewskiego. Zamieszczony tam wywiad z artystą (18 lutego 1988), stanowiący osobiste podsumowanie jego dotychczasowych osiągnięć, został opublikowany dopiero w 1994 roku („Zeszyty Artystyczne” nr 7):

„Jeżeli ktoś zadałby mi pytanie: kto był moim mistrzem w dziedzinie sztuki? Bo każdy ma jakiegoś mistrza. Albo się do tego przyznaje, albo nie. Ktoś taki, kto daje impuls na resztę życia – w moim wypadku kimś takim był Dłubak. Młody człowiek zawsze poszukuje wsparcia.

Wsparciem byliśmy również sami dla siebie. Byliśmy grupą zbuntowaną w szkole filmowej, niezadowoloną z akademickiego programu. Po I roku doszliśmy do wniosku, że niczego ciekawego nie dowiemy się od naszych wykładowców, że trzeba przejść na system samokształceniowy. Sami sobie narzuciliśmy pewien naukowy program... Najczęściej interesowała mnie maszyna człekopodobna. Np. kamera, która »widzi« i my widzimy, czy też urządzenie, które »słyszy« i my słyszymy. Badając te maszyny, zastanawiałem się zawsze nad samym sobą... Wszystkie rzeczy, które cenię w jakiś sposób, były zawsze próbą zrozumienia świadomości, hipotetycznej świadomości maszyny... Był taki moment, to był przełom 1975 i 1976 roku, że maszyneria, którą badałem do tej pory, czyli film wyprztykała mi się...

On the twenty-fifth anniversary of the **Photography Group “Zero 61”** an exhibition was held in the District Museum, Torun, Poland (5 December 1986 – 5 January 1987). The catalogue reprinted an article by Wiesław Hudon “Photographs of the imagination” (issue 3, 1969):

“They treat photography as a starting material. As a material which they want to form, transform, assemble, install, until the final outcome will match the image created in their imagination”.

In Tomasz Samusioneck’s work “Video Art in Poland” (typescript, 1989), the author devoted much attention to Bruszewski’s works. It featured an interview with the artist (18 February 1988), summarizing his achievements thus far; it was not published until 1994 (“Zeszyty Artystyczne” issue 7):

“If someone were to ask me: who was my master in the field of art? Because everyone has a master. We may admit it or not. Someone who gives impetus for the rest of our life – in my case, that someone was Dłubak. A young man is always looking for support. We also supported on another. We were a rebellious group at the film school, dissatisfied with the academic program. After the first year we came to the conclusion that we were not going to learn anything interesting from our teachers, that we had to start teaching ourselves. We have imposed a certain scientific program on ourselves... I was mostly interested in a humanoid machine. For example, a camera that “sees” and we see, or a device that “hears” and we hear. Examining these machines, I was always wondering about myself... All the things that I appreciate in some way, have always been an attempt to understand the consciousness, the hypothetical consciousness of a machine... At one point, it was at the turn of 1975 and 1976, the machinery, which I had been examining so far, that is film, ran out on me...

Doszedłem do wniosku, że jeżeli nie kupię magnetowidu to stanę w miejscu. Trzeba było się spać i kupić. Kiedy go kupiłem stałem się nagle człowiekiem wolnym; mogłem w domu robić wszystko, na co miałem ochotę, byłem niezależny... Pewnego dnia magnetowid stanął na półce i stoi po dzień dzisiejszy. Trzeba było się zainteresować czymś innym. Jakąś inną maszyną. W tej chwili interesuję się komputerem, ale nie twierdzę, że będę się nim interesować do emerytury”.

ZPAF przy współpracy MKiS zorganizował wystawę **Polska fotografia intermedialna lat 80-tych. Fotografia rozproszona**, Galeria BWA Arsenał, Poznań (16 marca – 6 kwietnia 1988). We wstępie Alicja Kępińska określając hipotetyczny model sztuki współczesnej, podkreślała znaczenie fotografii, która z jednej strony „zakaża” obrazy wizualne, a z drugiej prowadzi do ich „rozproszenia”:

„Media bowiem nie zachowują się już w sposób »topograficzny« jak dawniej, kiedy to wyznaczały mapę przestrzeni dzieła. Z ukrycia manipulują obrazami tak, że zwodzą nas zarówno co do obrazów, jak i co do własnej obecności...

Nie jest to całość zamknięta w jakimś modelu, lecz wciąż rozpraszająca się, w której pytanie przeważa nad odpowiedzią, urywek opowiadania nad skończonym konstruktem, obietnica i oczekiwanie nad spełnieniem. Fotografia zachowuje się właśnie tak jak cała kultura: wyprawia się w różne strony i zaciera ścieżki swoich dojsć; nie można jej przyłapać w żadnym wyraźnym miejscu, ucieka nam spod ręki i spod wzroku naszych przyzwyczajęń...

Niespodziewanie wkroczyliśmy w nowy sposób uczestnictwa – wspólnoty przez rozproszenie. To powszechne rozproszenie tworzy bowiem w jakiś niepojęty sposób nową całość: jest to wszakże suma wynikająca nie z modelu teoretycznego, lecz z modelu istnienia, w którym wszystko udziela sobie wzajemnych impulsów”.

I came to the conclusion that if I do not buy a VCR I will be stuck in place. It was necessary to get ready and buy it. When I bought it, I suddenly became a free man, I could do everything at home that I wanted, I was independent... One day the VCR was put on a shelf and it is still there to this day. I had to find myself some other interest. Some other machinery. At this point, I am interested in computers but I never say that I will be interested in it when I am retired”.

The ZPAF, in collaboration with the MKiS, organized the exhibition **Polish Intermedia Photography of the 1980s. Dispersed Photography**, BWA Gallery Arsenal, Poznań (16 March – 6 April 1988). In the introduction, Alicja Kępińska, specifying a hypothetical model of contemporary art, stressed the importance of photography, which, on the one hand, “infects” the visual images, on the other leads to their “dispersion”:

“The media do not behave in a ‘topographical’ way as before, when they used to determine the map of the space of the work. They secretly manipulate images, so that they deceive us both as to the images and as to their own presence...

This is not a whole enclosed in a model, but still diffusing itself, in which the question prevails over the answer, a fragment of a story over a finite construct, a promise and expectation over the completion.

Photography behaves just like the entire culture: heading for different parts and blurring its paths; it can not be caught in any clear spot, it flees from under our hand and from the model we are used to...

Suddenly, we have entered a new way of participation – community through dispersion. Such a universal dispersion in some incomprehensible way creates a new whole: it is not, however, the sum resulting not from a theoretical model, but the model of existence, in which everything provides reciprocal impulses”.

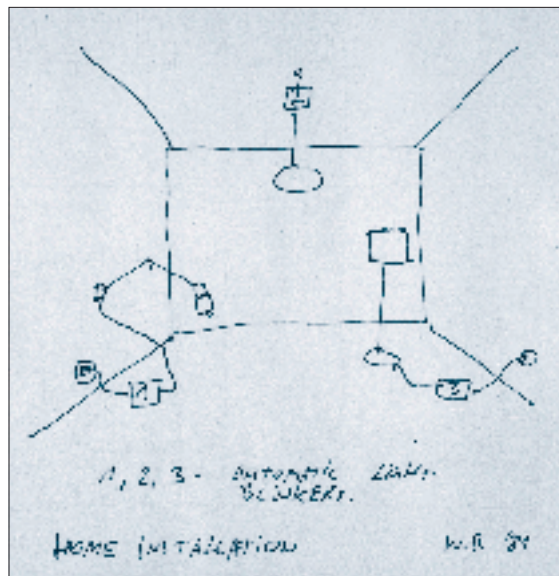
Wystawie towarzyszyło symposium „Miejsce w sytuacji (Relacje fotografii intermedialnej względem fotografii i plastyki. Miejsce polskiej fotografii intermedialnej lat 80-tych)”, organizowane przez IS PAN, ZPAF, PWSSP w Poznaniu (17-19 marca).

W katalogu Bruszewski przedstawił swoją ostatnią realizację „fotograficzną” - **Instalacja domowa** (1981-1983):

„W latach 80. w dziedzinie fotografii zrealizowałem dwie prace, które zasługują na uwagę. Są to »Horyzont« i »Instalacja domowa«. W przeciwieństwie do »Horyzontu« »Instalacja domowa« jest pracą mało znaną.

»Instalacja domowa« realizowana jest »na zamówienie« we wnętrzach naturalnych, gdzie używa się źródeł światła wyposażonych w żarówki. Najlepszym miejscem realizacji jest mieszkanie prywatne; znacznie gorszym - galeria sztuki; nie do zaakceptowania jest wielki salon wystawowy lub - co byłoby jeszcze gorsze - sztuczne zaaranżowane w takim salonie wnętrze naturalne. »Instalacja domowa« polega na modyfikacji domowej instalacji elektrycznej. Wszystkie źródła światła takie jak żyrandole, lampy stołowe, kinkiety, lampki nocne itp., wyposażone zostają w automatyczny blinker, który co kilkanaście (co kilkadziesiąt) sekund wyzwala pojedynczy błysk żarówki. »Instalacja domowa« raz uruchomiona działa tak długo jak długo użytkownik wnętrza jest w stanie ją tolerować”.

Instalacja nawiązywała do efektów wizualnych **Szesnaście sytuacji oświetleniowych**, lampy włączały się według ustalonego programu, była realizowana w pracowni artysty, Mariannenplatz 1 w Berlinie (1980); w galerii sztuki Moltkerei Werkstatt, Kolonia (1981), w Galerii Ślad II, Łódź (1983).



Instalacja domowa (1981-1983)

Home Installation (1981-1983)

The exhibition was accompanied by a symposium “Place in a situation (Relations of intermedia photography with photography and visual arts. The place of Polish intermedia photography of the 1980s)”, organized by ISPAN, ZPAF, Academy of Fine Arts in Poznań (17-19 March).

In the catalogue, Bruszewski presented his latest “photographic” realization - **Home Installation** (1981-1983):

“In the 1980s, in the field of photography, I realized two works that deserve attention. These are the ‘Horizon’ and ‘Home Installation’. In contrast to the ‘Horizon’, ‘Home Installation’ is not a well-known work”.

“‘Home Installation’ is realized ‘on demand’ in natural interiors which use light sources fitted with light bulbs. The best place for the realization is a private apartment; a much worse one - an art gallery; a big showroom is not acceptable an neither is - which would be even worse - a natural environment artificially arranged in such a room. ‘Home Installation’ consists in modification of the home electric system. All sources of light such as chandeliers, table lamps, wall lamps, bed-side lamps, etc. are to be equipped with an automatic light blinker, which every few (or several dozen) seconds triggers a single flash of a bulb. Once started, ‘Home Installation’ worked as long as the owner of the room was able to tolerate.

The installation alluded to the visual effects of **Sixteen Lighting Situations**, lamps were switched on according to the program; it was implemented: in the artist's studio, Mariannenplatz 1 in Berlin (1980); at the art gallery Moltkerei Werkstatt, Cologne (1981), at the Ślad II Gallery, Łódź (1983).

Wolf Kahlen powołał w Berlinie miejsce dla sztuki – Ruine der Künste. W trakcie dni Berlin Stolicą Kultury Europy rozpoczęło pracę **Radio Ruiny Sztuki** (1988). Koncesję wydała Poczta Niemiecka. Nadawało dzień i noc przez 5 i pół roku **Niekończącą się rozmowę**, od 30 lipca 1988 do 3 grudnia 1993.

Komentując narodziny audycji radiowej Bruszewski pisał:

„Radio Ruiny Sztuki powstało z inicjatywy dwóch artystów: Wojciecha Bruszewskiego i Wolfa Kahlena.

W styczniu 1988 roku Wolf Kahlen, w moim imieniu, wystąpił o koncesję radiową. Poczta Niemiecka wydała ją po 6 miesiącach. Zasięg nadajnika ograniczono do minimum – NRD jeszcze istniało. Program był dobrze słyszalny w południowych dzielnicach miasta na falach UKF 97,2 MHz.

Sponsorami były DAAD (Deutscher Akademischer Austauschdienst) i AEG Olympia – dziś pod tradycyjną nazwą Telefunken.

Audio-instalacja **Radio Ruiny Sztuki**,
Berlin (1988)

Audio installation **The Ruin of Art Radio**,
Berlin (1988)



Wojciech Bruszewski przy maszcie
Radio Ruiny Sztuki, Berlin (1988)

Wojciech Bruszewski at the mast
of the **Ruin of Art Radio**, Berlin (1988)

Wolf Kahlen set up a place for art in Berlin – Ruine der Künste. During the event Berlin the European Capital of Culture, The Ruin of Art Radio was launched (1988). German Post Office issued a license. Day and night, for 5 and a half years, it broadcast **The Infinite Talk**, from 30 July 1988 to 3 December 1993.

Commenting on the birth of the radio show, Bruszewski wrote:

“The Ruin of Art Radio was created at the initiative of two artists: Wojciech Bruszewski and Wolf Kahlen.

In January 1988 Wolf Kahlen, on my behalf, applied for a radio license. German Post Office issued it after 6 months. Transmission range was limited to a minimum – the GDR still existed. The program was well heard in the southern districts of the city on FM 97.2 MHz waves.

Sponsors were the DAAD (Deutscher Akademischer Austauschdienst) and AEG Olympia – today under the traditional name of Telefunken.



od lewej: Wojciech Bruszewski, Wolf Kahlen, David Hall



Wojciech Bruszewski i Wolf Kahlen

Absolutnie Voytek

Giacometti był szczupłym mężczyzną, mój ulubiony jego obraz to zdjęcie, na którym przechodzi przez ulicę w deszczowy dzień, z płaszczem zarzuconym na głowę: wygląda to jak zdjęcie rzeźby, sam zresztą przypomina własną rzeźbę: chudy, wysoki, z czaszką spowitą w fałdy tkaniny.

Rubens był dobrze odżywiony, otaczają go korpu-lentne modelki.

Toulouse-Lautrec był kaleką, miał niesprawne nogi, z upodobaniem malował tancerki o nogach długich i doskonałych .

To nie truizm. Od wieków, sztuka uprawiana przez artystę stanowi odzwierciedlenie jego świata, tak, jak on sam go doświadcza, bądź jak radzi sobie z ciążącym mu ładunkiem percepcji - niczym terapia.

Nie służy to jego własnym potrzebom, a daje nam drogowskaz przydatny w naszym dążeniu do samookreślenia się na tej planecie.

Daleki jestem od próby stworzenia tekstu teoretycznego, przeciwnie wręcz, jako przyjaciel Wojciecha Brzuszewskiego od 36 lat, pozwalał sobie na ton bardzo osobisty.

Voytek cierpiał, jak my wszyscy cierpimy na różne sposoby, na tym właśnie opiera się natura i sieć wzajemnego międzyludzkiego oddziaływania - na szczególnym cierpieniu. Za każdym razem, kiedy w rozmowie unosił rękę i argumentował szybkoim, tnącym powietrze gestem dłoni, mówiąc: 'Absolutnie...', czułem, że ma jakiś problem. Problem, który mogę zrozumieć i z którym sam się zmagam. Zostaliśmy zatem przyjaciółmi na całe życie, choć często na długo rozdzielali nas duże odległości. Jego wrażliwość i logiczne dociekania na temat widzialności rzeczy i irracjonalnych ludzkich zachowań, a także niewidzialności tego, co ukryte, zmieniło z niego w pewnym sensie 'złamanego' strukturalistę, mającego ugruntowaną w logice pewność względem tego czy owego, a jednocześnie zadziwionego romantycznymi absurdami.

Przy okazji, nie musisz się ze mną zgadzać Czytelniku, ale pozwól mi dokończyć lub po prostu przewrócić tę stronę.

Cierpiał, kiedy montował swój film Klaskacz, kiedy wykrzykiwał YAAH, kiedy kazał psom wyszczekiwać polski hymn narodowy, kiedy odgrywał utwory Chopina na niezbyt się do tego nadających instrumentach, kiedy pozwolił by maszyny losowo komponowały sonety, kiedy napisał własną biografię Fotograf, z wszystkimi małymi i dużymi katastrofami, kiedy zagłębiał się w gęste polityczne i psychologiczne bagno swastyki w jak dotąd niepublikowanej książce Big Dick.

Nieważne, jak dowcipny, zabawny lub pełen utajonego humoru się jawi - klaun zawsze ukrywa własne tży - jego motywy wydają mi się głęboko zakorzenione w ogromnym zdziwieniu ludzką naturą i bezwzględnymi prawami natury materii.

Raz za razem stawiamy czoła społecznym sytuacjom, w których odbiera nam mowę, zachowaniu ssaków mniej lub bardziej panujących nad swym instynktem: w dzikim tańcu tego, co racjonalne z irracjonalnym, a który stanowi naszą dożywną karę za zniszczenie raju.

Voytek i ja inaczej reagowaliśmy na te same spostrzeżenia i to właśnie czyniło z nas przyjaciół. Zawsze mieliśmy o czym rozmawiać. On desperacko i niespokojnie poszukiwał absolutu, wiedząc dobrze, że nigdy go nie znajdzie, jednak używając tego słowa raz za razem, z naciskiem; ja sam, w potowie lat siedemdziesiątych, kiedy spotkałm się i rozpoczelśmy prace na video w Polsce, nauczyłem się od Tybetańczyków niczego nie zakładać, dawać się zaskoczyć każdej nowej chwili, cieszyć się, kiedy ktoś dobrze się zachowa - „Co za miła osoba, jaka miła reakcja, jestem zaskoczony”.

Moje oczarowania i rozczarowania były zatem innego rodzaju.

Voytek miał szczęście przerobić swoje cierpienie na wielkie dzieła.

Słyszac to, uśmiechnąby się zapewne, z pochyloną głową, skromnie.

Tęsknię za nim.

Wolf Kahlen - Niemcy

Absolutely Voytek

Giacometti was a lean man, my favourite image of him as a person is a photo, him crossing the street on a rainy day, his coat drawn over his head: It looks like a picture of a sculpture of him, he looks like a sculpture of himself: Thin, tall the folds of the textile circumscribing his skull.

Rubens was well fed, surrounded by fleshy models.

Toulouse-Lautrec was a cripple, his legs his problem, he favourably painted dancers with their long and perfect legs.

It is not a cliché. The eternal artist's art is a mirror of his world or as he experiences it, or an overcoming of the heavy load of perceptions of it, a therapy.

Not for his own sake, but resulting in an orientation aid in our approach to define ourselves on this planet.

I am far off to write a theoretical text, on the opposite, I as a 35 year long friend of Wojciech Brzuszewski, dare to be very personal.

Voytek suffered, like we all do in different ways, this is the main structure of nature's and our human influence on each other, somehow a specific suffering. Whenever he raised his hand during a talk and argued with a fast, almost air cutting move of his arm down and said: Absolutely,... I felt, he has a problem. One which I can understand and am touched by too. Therefore we became friends for life. Though often physically distant for longer periods. His sensitivity and strong logical enquiries into the visibility of matters and of irrational behaviors of mankind and the invisibility of something else hidden behind, made him a kind of a ‚broken' structuralist. Being logically sure of this and that and puzzled – on the other side – by the existing romantic absurdities.

By the way, you must not agree, but let me continue to argue or turn the pages.

He suffered, when he cut the film Klaskas, when he cried out YAAH, when he had dogs barking the Polish National Anthem, when he ‚misplayed' Chopin's pieces with other than wanted instruments, when he let a chance machine write sonets, when he wrote his biography Fotograf with all the smaller or bigger disasters, when he dug into the heavy political and psychological mud of the swastica in the so far unpublished book Big Dick.

No matter how witty, funny or full of hidden humor he came along - in the classical way a clown hides his tears- his motivations seem to me deep rooted in a great astonishment about the human nature and the rudeless laws of the material nature.

Again and again we all are confronted with situations in society, which leave us speechless, with behaviors of mammals, with more or less control of their instincts: with the big apache-dance of the rational and the irrational, which is our lifelong punishment for destroying the paradise.

Voytek and I reacted different on the same observations, and that made us friends. We had something to talk about forever. While he was desperately and in unrest looking for the absolute, knowing quite well, he could never find it, but using the word again and again with the described bodily emphasis, I had learned in the midseventies, when we met and started video in Poland, from the Tibetans, to assume nothing, to be astounded every new moment, to be happy, when a person behaves fine: Wow, what a nice person, what a nice reaction, I am surprised.

My appointments and disappointments thus were of another kind.

Voytek was lucky to be able to work his suffering out in great pieces.

Hearing this, he probably would smile, his head bent back, modestly.

I miss him.

Wolf Kahlen – Germany

Powodzenie projektu zawdzięcza talentom organizacyjnym Wolfa Kahlena, nieustannie zachęcał mnie do pracy, a sam pokonywał finansowe i biurokratyczne przeszkody. Radio Ruiny Sztuki nadawało w języku angielskim. Antena zainstalowana została na dachu Ruiny Sztuki, pracowni Wolfa Kahlena i jednocześnie centrum sztuki efemerycznej. Ruina Sztuki to rzeczywiście zrujnowana w czasach II wojny światowej willa usytuowana w bogatej dzielnicy Dahlem. Budynek ze śladami po kulach; na balkonach rosną dzikie drzewa.

Pierwszy komputerowy program obsługi stacji napisał mój przyjaciel Marek Frąckowiak. Po kilku latach sam napisałem nową wersję The Infinite Talk.

Ważną sprawą był element czasu rzeczywistego. Kiedy mówiło się: która godzina? – zawsze była ona zgodna z odczytem czasu na zegarku radiosłuchacza.

Był to dyskurs filozoficzny na temat nieskończoności. Rozmowę prowadziły dwie postaci – Gary i Paula – a teksty, które są »ostrym cięciem« przez światową literaturę filozoficzną wygłaszał komputer. Wygłaszał je LOSUJĄC kolejne kwestie, tak więc pomimo stałego zasobu WIEDZY przypadkowe spotkania Platona, Schopenhauera, Gödla, Chuang Tzu, Jamesa, Russella i innych Wielkich Filozofów mogły zaowocować w nieoczekiwane NOWE MYŚLI.



Zasięg emisji Radia Ruiny Sztuki (1988–1993)

Broadcasting range of the Ruin of Art Radio (1988–1993)



Zakończenie emisji,
Berlin (1993)

Ending the broadcast,
Berlin (1993)

I owe the success of the project to the organizational talents of Wolf Kahlen, who constantly encouraged me to work and he himself struggled with financial and bureaucratic obstacles. The Ruin of the Arts Radio broadcast in English. Antenna was installed on the Ruin of Art roof, Wolf Kahlen's studio and the center of ephemeral art. The Ruin of the Art is actually a villa destroyed during World War II and situated in an wealthy district of Dahlem. The building with bullet holes, wild trees growing on the balconies.

The first service station computer program was written by my friend Marek Frąckowiak. After several years I wrote a new version of The Infinite Talk myself. The important thing was the real-time element. When it was said: what is the time? – it was always consistent with the time on the listener's watch.

It was a philosophical discourse on infinity. The conversation was between two characters – Gary and Paul – and the texts that were a "sharp cut" through the world philosophical literature were delivered by a computer. It delivered them by RANDOMLY SELECTING subsequent lines, so that despite the permanent body of KNOWLEDGE, accidental encounters of Plato, Schoppenhauer, Gödel, Chuang Tzu, James, Russell and other Great Philosophers could result in unexpected New Thoughts.

Radio Ruiny Sztuki rozpoczęło nadawanie 30 lipca 1988 roku o godzinie 21.00. Zakładałem, że rozmowa o nieskończoności trwać będzie wiecznie. Maszyna filozofowała non stop przez 1953 doby na falach UKF 97, 2 MHz. Po ponad 5 latach Poczta Niemiecka cofnęła koncesję i przyznała częstotliwość Radiu Brandenburg.

»Schade für die Kunstwelt« – powiedział Wolf Kahlen wyłączając nadajnik 3 grudnia 1993 o godzinie 0.00”.

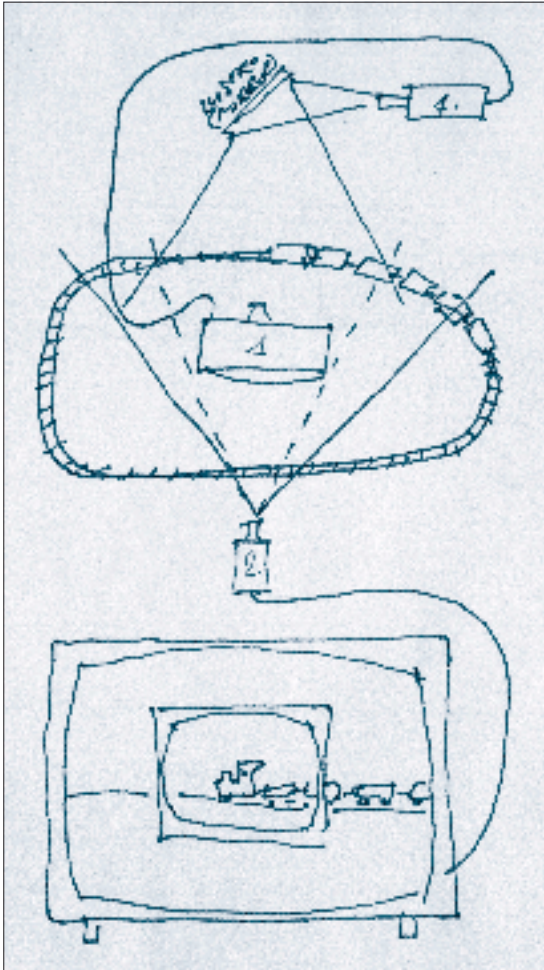
Po kilku latach Bruszewski dodał jeszcze krótki komentarz:

„Treścią najdłuższej audycji radiowej świata był dyskurs filozoficzny.

Wprowadziłem tło akustyczne i poprawiłem syntezę mowy dyskutujących robotów. Zakładałem, że rozmowa o nieskończoności trwać będzie wiecznie. Rozwazałem możliwość zasilania nadajnika baterią słoneczną, aby radio nie zamilkło nawet wtedy, kiedy Elektrownia-Cywilizacja na skutek jakiegoś kataklizmu przestałaby istnieć. Kataklizm nadszedł ze strony Poczty Niemieckiej. Koncesja została cofnięta”.

Podczas **Video Wochen** w Bazylei (1988) Bruszewski wykorzystując dwie kamery, dwa monitory i lustro, zrealizował wersję video-instalacji **Głośnik** (1976) – **Pociąg Olivera** (1988):

„Kolejkę elektryczną pożyczył mi mały chłopiec imieniem Oliver, stąd tytuł pracy”.



Video-instalacja **Pociąg Olivera** (1988)

Video installation **Olivier's Train** (1988)

The Ruin of Art Radio started broadcasting on 30 July 1988 at 9.00 PM. I assumed that the talk about infinity will last forever. The machine philosophized non-stop for 1,953 days on the waves of FM 1997, 2 MHz. After more than five years, the German Post Office withdrew the concession and granted the frequency to the Radio Brandenburg. 'Schade für die Kunstwelt' – said Wolf Kahlen, turning off the transmitter on 3 December 1993 at 0.00”.

After several years, Bruszewski added a brief comment:

“The content of the world's longest radio show was a philosophical discourse.

I introduced the background noise and improved speech synthesis of the discussing robots.

I assumed that talking about infinity will last forever. I considered the possibility of a solar powered transmitter battery so that the radio would stay broadcasting even when the Power Station-Civilization stopped existing as a result of some disaster. The disaster came from the German Post Office. The concession was revoked”.

During the **Video Wochen** in Basel (1988), Bruszewski, using two cameras, two monitors and a mirror, realized version of the video-installation **Loud-speaker** (1976) – **Olivier's Train** (1988):

“The electric train was lent to me by a little boy named Oliver, hence the title of the work”.

W nieużytkowanych garażach łódzkiej dzielnicy mieszkaniowej przy ul. Piłsudskiego, została otwarta wystawa instalacji i performance **Lochy Manhattanu – sztuka innych mediów** (18 maja – 18 czerwca 1989), kurator Józef Robakowski.

Wśród zaproszonych artystów byli m.in. Bałdyga, Bałka, Bruszewski, Dłużniewski, Gruppa (Grzyb, Kowalewski, Modzelewski, Pawlak, Sobczyk, Woźniak), Grzegorski, Gustowska, Kalinowska, Klimczak, Lachowicz, Natalia LL, Mikołajczyk, Murak, Płotnicka, Przybyła, Robakowski, Różycki, Rytko, Warpechowski, Winiarski.

Bruszewski zaplanował działanie interaktywne, oparte na programie komputerowym, jednak zapylenie garaży uniemożliwiło pełną realizację projektu. Wykonał symboliczny performance, ilustrujący dotychczasowy model sprawowania władzy. **Akt przemocy** – dokonywany automatycznie, obojętnie, bez osobistego zaangażowania. Gwałt będący nieodłączną częścią narzuconej bezprawnej dominacji (także w sztuce). W roli ofiary wystąpił „miś”.



Wjazd do garaży z informacją o wystawie **Lochy Manhattanu – sztuka innych mediów**, Łódź (1989)

The garage entrance with information about the exhibition **The Dungeon of Manhattan – the Art of Other Media**, Łódź (1989)



Performance **Akt przemocy**, Łódź (1989)



Performance **Act of Violence**, Łódź (1989)

In the unused garages of the Łódź residential district at Piłsudskiego Street, an exhibition was opened of installations and performance **The Dungeons of Manhattan – the Art of Other Media** (18 May – 18 June 1989), curated by Józef Robakowski.

The invited artists included: Bałdyga, Bałka, Bruszewski, Dłużniewski, Gruppa (Grzyb, Kowalewski, Modzelewski, Pawlak, Sobczyk, Woźniak), Grzegorski, Gustowska, Kalinowska, Klimczak, Lachowicz, Natalia LL, Mikołajczyk, Murak, Płotnicka, Przybyła, Robakowski, Różycki, Rytko, Warpechowski, Winiarski. Bruszewski planned an interactive action, based on a computer program, however, the dust level in garages prevented the full implementation of the project. Bruszewski gave a symbolic performance, illustrating the existing model of governance. **Act of Violence** – done automatically, indifferently, without personal involvement. Violence being an integral part of the unlawfully imposed domination (also in art). The role of the victim was given to a “teddy bear”.

We wrześniu 1989 roku w Wiesbaden odbył się Kongres Międzynarodowego Stowarzyszenia Artystów/IKG – Internationales Künstler Gremium. Uczestniczył w nim Bruszewski, który przedstawił idee nowopowstałego Stowarzyszenia Konstrukcja w Procesie, zaprosił artystów do współpracy przy tworzeniu w Łodzi wystawy **Konstrukcja w procesie** i nowego miejsca dla sztuki – **Muzeum Artystów**. Wystąpienie wzbudziło ostry sprzeciw Ryszarda Stanisławskiego. Bruszewski po powrocie zrelacjonował zaistniałą sytuację („Muzeum Artystów”, Łódź, 1996):

„Dyrektor Muzeum Sztuki w Łodzi obawia się utraty monopolu w dystrybucji sztuki współczesnej na zagranicę, a także obawia się sztuki żywej wobec martwego muzeum. Taką widzę przyczynę jego ataków”.

W czasie wystąpienia w Galerii Akumulatory 2, Poznań (27 lutego 1990), Bruszewski zaprezentował interaktywny performance, wykorzystując program komputerowy umożliwiający losowy montaż poezji Adama Mickiewicza i muzyki Fryderyka Chopina **Romantica** (1989–1990).

Rok 1990 w Łodzi upłynął przy pracy nad organizacją III edycji wystawy **Konstrukcja w procesie**, zainicjowanej w 1981 roku przez Ryszarda Waśko. W numerze 1 „Biuletynu Informacyjnego Stowarzyszenia **Konstrukcja w procesie**” (maj 1990), założonym i wydawanym przez Bruszewskiego czytamy:

„Stowarzyszenie... skupia artystów i animatorów kultury. Ma charakter międzynarodowy. Jest otwarte. Stowarzyszenie pragnie nawiązać do łódzkich tradycji sztuki awangardowej... Stowarzyszenie programowo nawiązuje do dwóch międzynarodowych wydarzeń artystycznych jakimi były: łódzka KONSTRUKCJA W PROCESIE z 1981 roku i monachijska PROCESS UND KONSTRUKTION z 1985 roku.

In September 1989, in Wiesbaden the Congress of the International Association of Artists/IKG – Internationales Künstler Gremium was held. Bruszewski participated in the event, introduced the ideas of the newly created Association of Construction in Process, and invited artists to collaborate on an exhibition in Łódź **Construction in Process** and a new space for art, **Artists' Museum**. His address aroused a strong opposition from Ryszard Stanisławski. Bruszewski, after his return, reported the situation („Artists' Museum”, Łódź, 1996):

“The director of the Museum of Art in Łódź fears losing the monopoly in the distribution of contemporary art abroad, as well as being afraid of live art as opposed to a dead museum. I see this as the cause of his attacks”.

While speaking at the Akumulatory 2 Gallery, Poznań (27 February 1990), Bruszewski presented an interactive performance, using a computer program that allows a random assembly of poetry of Adam Mickiewicz and Chopin's music, entitled **Romantica** (1989–1990).

Bruszewski spent 1990 in Łódź organizing the 3rd edition of the exhibition **Construction in process**, initiated in 1981 by Ryszard Waśko. Issue 1 of the “Information Bulletin of the Construction in Process Association” (May 1990), founded and run by Bruszewski, we read:

“The Association... brings together artists and culture activists. It is international in nature. It is open. The Association wishes to refer to the tradition of avant-garde art in Łódź... The Association in its program refers to two international art events, that is the Łódź CONSTRUCTION IN PROCESS in 1981 and the Munich PROCESS UND KONSTRUKTION in 1985. The present objective of the Associa-

Najbliższym celem stowarzyszenia jest zorganizowanie w Łodzi kolejnej międzynarodowej imprezy z udziałem artystów interdyscyplinarnej awangardy".

Monumentalna ekspozycja **Konstrukcja w procesie – z powrotem w Łodzi** (16 października – 15 listopada 1990), została pokazana w Muzeum Historii Miasta, w wielu instytucjach i przestrzeni miejskiej. Kuratorem był Ryszard Waśko, a jego najbliższym współpracownikiem Wojciech Bruszewski.

W wystawie udział wzięli m.in.: Marina Abramović, Carl Andre, Mirosław Bałka, Hartmut Böhm, Wojciech Bruszewski, Daniel Buren, Peter Downsbrough, Taka Iimura, Stanislav Kolibal, Sol LeWitt, Edward Łazikowski, Antoni Mikołajczyk, Richard Nonas, Denis Oppenheim, Józef Robakowski, Mikołaj Smoczyński, Endre Tót, Ken Unsworth, Ryszard Waśko, Lawrence Weiner, Emmett Williams. Uczestnicy wystawy i Stowarzyszenie Konstrukcja w Procesie, w porozumieniu z władzami miasta utworzyli Muzeum Artystów – Międzynarodową Prowizoryczną Wspólnotę Artystów, której pierwszym Prezydentem został Emmett Williams. W latach 1990–1992 Prezydentem Stowarzyszenia Konstrukcja w Procesie był Wojciech Bruszewski.



Ryszard Waśko, Wojciech Bruszewski, Emmett Williams podczas otwarcia wystawy **Konstrukcja w procesie – z powrotem w Łodzi** (1990)

Ryszard Waśko, Wojciech Bruszewski, Emmett Williams during the opening of the exhibition **Construction in Process – Back in Łódź** (1990)

tion is to organize the next international event in Łódź, involving interdisciplinary avant-garde artists".

The monumental exhibition **Construction in Process – Back in Łódź** (16 October – 15 November 1990) was shown at the Museum of Civic History, in many institutions and urban space. It was curated by Ryszard Waśko and his closest collaborator was Wojciech Bruszewski.

The artists featured at the exhibition included: Marina Abramović, Carl Andre, Mirosław Bałka, Hartmut Böhm, Wojciech Bruszewski, Daniel Buren, Peter Downsbrough, Taka Iimura, Stanislav Kolibal, Sol LeWitt, Edward Łazikowski, Antoni Mikołajczyk, Richard Nonas, Denis Oppenheim, Józef Robakowski, Mikołaj Smoczyński, Endre Tót, Ken Unsworth, Ryszard Waśko, Lawrence Weiner, Emmett Williams. Participants of the exhibition and the Construction in Process Association, in agreement with the city authorities, created The Artists' Museum – International Provisory Artists' Community, whose first president was Emmett Williams. In the years 1990 – 1992, the president of the Construction in Process Association was Wojciech Bruszewski.

Wypowiedzi organizatorów zamieścił „Projekt” (nr 1, 1991).

Ryszard Waśko:

„Konstrukcja w procesie nigdy nie była jednorazową, zamkniętą akcją, lecz była to pewna idea, jak iskra roznosząca impulsy w przestrzeni”.

Wojciech Bruszewski:

„Bardzo trudno mi zdefiniować »Konstrukcję w procesie«. Ponieważ zdefiniować można coś, co jest zatrzymane w czasie. Konstrukcja to dzianie się, to egzystencja w czasie, to spotkanie sztuki z życiem”.

Wśród wielu multimedialnych prac wyróżniała się realizacja dźwiękowa Bruszewskiego **Romantica** (1989-1990), przeprowadzona na antenie Radia Łódź:

„Moim wystąpieniem była dwugodzinna audycja w publicznym Radiu Łódź. Od 22.00 do 24.00 komputer Amiga, w oparciu o procedury losowe, realizował kontrowersyjny, akustyczny performance, a radio transmitowało go w eter do ćwierć miliona słuchaczy czterech województw centralnej Polski.

Podziwiam odwagę ówczesnego szefa tego radia, Zbigniewa Wojciechowskiego. Coś takiego zdarza się tylko we wczesnych okresach odzyskanej wolności”.



Zapis audio-instalacji
Romantica, Łódź (1990),
na ekranie komputera

Recording of the audio installation
Romantica, Łódź (1990),
on a computer screen

Romantica (1989/1990)

POEZJA - Adam Mickiewicz

MUZYKA - Fryderyk Chopin

GŁOS - Wojciech Bruszewski

PIANO - Karol Nicze

SZCZĘKANIE - pies

WYKONANIE - losowe

Quotes of the organizers were printed in “Projekt” (Issue 1, 1991).

Ryszard Waśko:

“Construction in process has never been a single, closed-ended action, but it was a certain idea, like a spark spreading impulses in space”.

Wojciech Bruszewski:

“It's very difficult for me to define 'Construction in process'. This is because you can define something that is stopped in time. The construction is happening, it is existence in time, it is the meeting between art and life”.

Among the many multimedia works, especially notable was Bruszewski's sound realization, **Romantica** (1989-1990), performed on Radio Łódź:

“My performance was of a two-hour broadcast on the public Radio Łódź. From 10.00 PM to 0.00 PM, an Amiga computer, based on a random procedure, realized controversial, acoustic performance, and the radio broadcast it in the ether, for two hundred and fifty thousand listeners in four central Polish provinces.

I admire the courage of the then head of radio, Zbigniew Wojciechowski. Something like this only happens in the early periods of recovered freedom”.

Romantica (1989/1990)

POETRY - Adam Mickiewicz

MUSIC - Frederic Chopin

VOICE - Wojciech Bruszewski

PIANO - Karol Nicze

BARKING - the dog

EXECUTION - random

Na wystawie **Kolekcja sztuki XX wieku w Muzeum Sztuki w Łodzi**, Galeria Zachęta, Warszawa (6 maja – 2 czerwca 1991), eksponowana była praca Bruszewskiego **Fotografia dźwięku [och...!]** (1971).

Galeria Foto-Medium-Art i Ośrodek Kultury i Sztuki zorganizowały międzynarodową wystawę **Nowe przestrzenie fotografii**, w ramach II Fotokonferencji Wschód – Zachód „Europejska Wymiana”, Wrocław (17–20 października 1991). Komisarzami wystawy byli Romuald Kuterka i Jerzy Olek, a głównym miejscem ekspozycji Muzeum Architektury, Wrocław. Założenia przedstawił m.in. Kuterka:

„Wystawa ujawnia prawdziwy potencjał twórczy fotografii i przybliża zjawiska, które stymulują nowe jakości w sztuce i są przykładem nieograniczonej wolności tworzenia. »Nowe przestrzenie fotografii« to manifestacja artystów nieskrępowanych żadną doktryną artystyczną, indywidualistów idących własną drogą tworzenia sztuki fotografią”. Bruszewski przedstawił: video-instalację **Principe – Réalité** (1983), instalację **Visuality 1 – Extra Żytunia** (1980).

Muzeum Artystów – Międzynarodowa Prowizoryczna Wspólnota Artystów w Łodzi, zostało oficjalnie otwarte wystawami Emmetta Williamsa (14 października 1991), Emilie Benes Brzeziński (15 listopada 1991), Edwarda Łazikowskiego (16 stycznia – 15 lutego 1992). Wybitny amerykański politolog Zbigniew Brzeziński objął funkcję Przewodniczącego Międzynarodowej Rady Muzeum Artystów.

At the exhibition, **Twentieth century art collection at the Museum of Art in Łódź**, Zachęta Gallery, Warsaw (6 May – 2 June 1991), Bruszewski's work was exhibited, **Photography of Sound [oh...!]** (1971).

The Foto-Medium-Art Gallery and the Center for Art and Culture organized an international exhibition **New Spaces of Photography**, at the 2nd East – West Photoconference “European Exchange”, Wrocław (17–20 October 1991). Commissioners of the exhibition were Romuald Kuterka and Jerzy Olek, and the principal place of exhibition was the Museum of Architecture, Wrocław. The premise were presented by Kuterka: “The exhibition reveals the true creative potential of photography and brings closer the phenomena which stimulate new qualities in art and are an example of unlimited freedom to create.

‘New Spaces of Photography’ is a manifestation of the artists unfettered by any artistic doctrine, individualists following their own path in creating art through photography”.

Bruszewski presented: video installation **Principe – Réalité** (1983) and the installation **Visuality 1 – Extra Żytunia** (1980).

The Artists' Museum – Provisory International Artists' Community in Łódź was officially opened with exhibitions of Emmett Williams (14 October 1991), Emilie Benes Brzeziński (15 November 1991) and Edward Łazikowski (16 January – 15 February 1992). An eminent American political scientist, Zbigniew Brzeziński, became the Chairman of the International Council of the Artists' Museum.

Emmett Williams i Wojciech Bruszewski
Emmett Williams and Wojciech Bruszewski



Rekonstrukcja video-instalacji
Principe - Réalité, Łódź (1983-1992)

Reconstruction of the video installation
Principe - Réalité, Łódź (1983-1992)

Koncepcję Muzeum zaprezentował Ryszard Waśko („Projekt”, nr 1, 1991): „Nie chodzi o to aby »dopomagać« twórczości plastycznej w Polsce, lecz o to, aby doprowadzić do wspólnej, międzynarodowej akcji, która może w istotny sposób wpłynąć na sztukę w ogóle. System jej funkcjonowania na zachodzie uważam za nieelastyczny i niedopuszczający zmian. Artyści stracili ją z oczu, są odsunięci od współdecydowania w organizacji i kierunku rozwoju sztuki. Pozamykali się w swoich pracowniach i zajmują się produkowaniem zamówionych już obiektów. Gdy tylko sztuka chce przejąć jakąś określoną funkcję, zostaje wchłonięta przez system i staje się jego elementem. Sensem Muzeum Artystów jest jego otwartość”.

Wojciech Bruszewski przedstawił wystawę retrospektywną **Święto Pracy 1 maja 1992** (1-8 maja 1992). Na wystawę złożyły się prace z lat 1967-1992: fotografie, filmy, rysunki, instalacje video, instalacje akustyczne, realizacje dźwiękowe i komputerowe.



Zaproszenie na wystawę **Święto Pracy**,
Muzeum Artystów, Łódź (1992)

Invitation to the exhibition **May Day**,
The Artists' Museum, Łódź (1992)

The concept of the Museum was presented by Ryszard Waśko (“Projekt”, issue 1, 1991): “The point is not to ‘support’ the visual art in Poland but to lead to a common, international action that could significantly affect art in general. I consider the system of its operation in the west inflexible and not allowing changes. Artists have lost the sight of it, they are isolated from the participation in the decision-making in organization and direction of development of art. They are locked in their studios, busy producing pre-ordered objects. Whenever art wants to take a specific function, it is absorbed by the system and becomes its element. The significance of The Artists’ Museum is its openness”.

Wojciech Bruszewski presented a retrospective exhibition **May Day 1 May 1992** (1-8 May 1992). The exhibition was composed of works from years 1967-1992: photographs, films, drawings, video installations, sound installations, audio and computer projects.



Ryszard Waśko, Jerzy Grzegorski, Wojciech Bruszewski, Zbigniew Brzeziński w Muzeum Artystów
Ryszard Waśko, Jerzy Grzegorski, Wojciech Bruszewski, Zbigniew Brzeziński at The Artists' Museum.



Wśród nowych prac eksponowanych na wystawie Bruszewski pokazał **Sonety**, których „Tom 1”, liczący 359 wierszy, powstał w nocy z 18 na 19 marca 1992. Współautorem była **Maszyna poetycka**, jaką stał się program komputerowy, generujący dwa sonety w ciągu minuty:

„SONETY powstały poprzez losowanie liter – losowanie poddane pewnym rygorom następstwa samogłosek i spółgłosek (chodzi o wymawialność słów), długości wylosowanych słów i oczywiście rygorowi klasycznej struktury literackiej.

Losowała maszyna (komputer Amiga), generując nie tylko same sonety, ale również wygląd książki w języku TeX oraz wersję mówioną głosem syntetycznym. Pierwszy tom powstał w 1992 roku. W następnych latach wydrukowałem jeszcze siedem tomów. Każdy tom publikowany był w jednym egzemplarzu”.

Z okazji otwarcia Międzynarodowego Centrum Sztuki, Poznań (24 maja 1992), odbyły się wspólne prezentacje artystów polskich i niemieckich **Spotkanie i tworzenie** (10–24 maja 1992). Bruszewski wziął udział w dyskusji nad koncepcją Centrum, które miało być zarządzane przez artystów, w katalogu umieszczono informację:

„Pewnego wieczoru zademonstrował swój program poezji komputerowej, 1000 wierszy, napisanych, wygłoszonych i stworzonych przez komputer, lecz pod kierunkiem programu artysty”.

Among the new works exhibited at the exhibition Bruszewski showed **Sonnets**, whose “Volume 1”, consisting of 359 lines, was created on the night of 18 and 19 March, 1992. The co-author was the poetry machine into which a computer program was turned, generating two sonnets per a minute:

“SONNETS were created by drawing letters – the draw was subjected to certain rules of succession of vowels and consonants (the words had to be possible to pronounce), length of the randomly selected words and of course the rigor of classical literary structure. The drawing was done by the machine (an Amiga computer), generating not only the sonnets themselves, but also the appearance of the book written in TeX, and a audio version spoken in a synthetic voice. The first volume was created in 1992. In subsequent years, I printed seven more volumes. Each volume was published in one copy”.

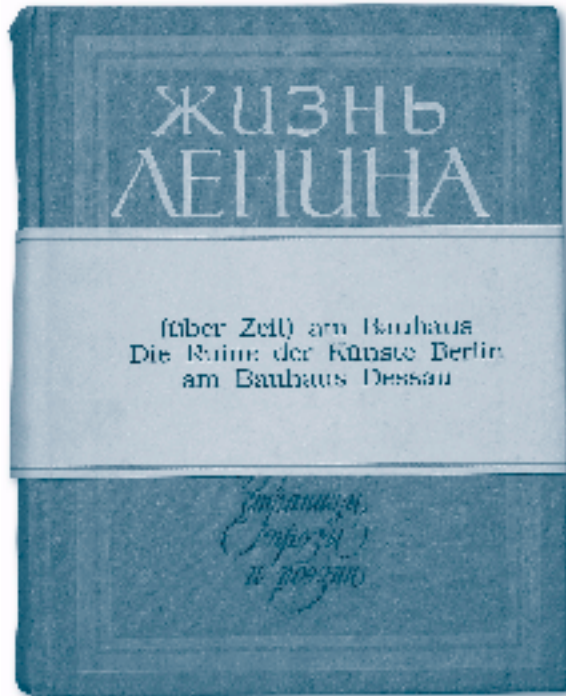
On the occasion of the opening of the International Art Centre, Poznań (24 May 1992), a joint presentation of Polish and German artists was held, **Meeting and Creating** (10–24 May 1992).

Bruszewski took part in the discussion on the concept of the Centre, which was to be managed by artists; the following information was issued in the catalogue:

“One evening, he demonstrated his computer poetry program, 1000 poems, written, created and delivered by the computer, but the under the direction of the artist's program”.

Wydawnictwo spełniające rolę katalogu,
Dessau (1992)

Publication used as the catalogue,
Dessau (1992)



Ślady liter na ścianie szpitala,
Dessau (1992)

Traces of letters on a hospital wall,
Dessau (1992)

Na zaproszenie Wolfa Kahlena Bruszewski uczestniczył w projekcie **(über Zeit) am Bauhaus. Ruine der Künste Berlin am Bauhaus Dessau** (3 czerwca – 25 lipca 1992). Wydarzenia polityczne w Niemczech: upadek muru berlińskiego (9 listopada 1989), włączenie NRD do RFN (3 października 1990), rozwiązanie RWPG i Układu Warszawskiego (23–25 lutego 1991), wycofywanie wojsk radzieckich (począwszy od 1 lipca 1991), skłoniły artystę do podsumowania wydarzeń doniosłym aktem indywidualnym – **Bombą filozoficzną**. W łódzkiej Księgarni Akademickiej zakupił (po cenie makulatury) 116 egzemplarzy 1 tomu „Kapitału” Karola Marksa (Książka i Wiedza, Warszawa, 1970) – każdy tom to 495 kart papieru z ważnym społecznym przesłaniem. Po usunięciu okładek i grzbietów otrzymał blisko 60 000 filozoficznych ulotek.

Projekt w Dessau przygotowywany był na terenie koszar niedawno opuszczonych przez rosyjskich żołnierzy (szpital wojskowy). Na ścianie budynku pozostały jeszcze ślady styropianowych liter układających się w metafizyczną ideę: „Lenin żył. Lenin żyje. Lenin będzie żył!” Symboliczne przesłanie rodem z poprzedniej epoki stanowiło komentarz do instalacji Bruszewskiego, a historia „wiecznie żywego” przywódcy („Żizn Lenina”, Dzieckaja Literatura, Moskwa, 1984), jako towarzyszące akcji wydawnictwo, zawierała na luźnych kartach umieszczonych między stronicami, informacje o artystycznym programie wystawy, stając się wykładnią twórczego działania.

Wybuch **Bomby filozoficznej** poprzedzała instalacja **Verspäteter 1. Mai/Spóźniony 1 Maja** (1992), setki kart filozofii marksistowskiej wypełniły ściany dawnego rosyjskiego szpitala w Dessau. **Bomba** wybuchła w momencie rozniesienia podmuchami wiatru 60 000 ulotek rozrzuconych z dachu przez artystę.

At the invitation of Wolf Kahlen, Bruszewski participated in the **(über Zeit) am Bauhaus. Ruine der Künste Berlin am Bauhaus Dessau** project (3 June – 25 July 1992). Political events in Germany: the fall of the Berlin Wall (9 November 1989), the reunification of East Germany and West Germany (3 October 1990), dissolution of COMECON and the Warsaw Pact (23–25 February 1991), the withdrawal of Soviet troops (from 1 July 1991), led the artist to summarize the major events with an individual act – **Philosophical Bomb**. At the Łódź's Academic Bookstore, he purchased (at the price of waste paper) 116 copies of volume 1 of “The Capital” by Karl Marx (*Książka i Wiedza*, Warsaw, 1970) – each volume was 495 sheets of paper with important social message. After removing the covers and backs, he had nearly 60 000 philosophical leaflets.

The project in Dessau was prepared in the barracks recently abandoned by Russian troops (military hospital). On the wall of the building, there still remain the traces of the styrofoam letters arranged in the metaphysical idea: ‘Lenin lived. Lenin lives. Lenin will live!’ The symbolic message straight from the previous era was a comment to Bruszewski's installation, and the story of the ‘forever alive’ leader (*Zhizn Lenina*, ‘Dzieckaja Literatura’, Moscow, 1984), as an accompanying publication, on loose sheets inserted between pages, included information about the artistic program of the exhibition, becoming an interpretation of the creative action.

The explosion of the **Philosophical Bomb** was preceded by the installation **Verspäteter 1. Mai/The Late 1st May** (1992), hundreds of pages of Marxist philosophy filled the walls of the former Russian hospital in Dessau. The **Bomb** exploded at the time when the gusts of wind spread 60 000 leaflets thrown from the roof by the artist.

W uzupełnieniu zdarzenia autor przekazał zabawną instrukcję artystycznych, a może politycznych zachowań („Fotograf”, Kraków, 2007):

„Sposób walki narodowo-wyzwoleńczej, który polega na wejściu na dach wysokiego budynku i ciśnięciu przed siebie politycznego konfetti... [aby] w ramach nowych porządków w Europie, zwrócić Niemcom to, co Polakom jest już niepotrzebne”.



Instalacja
Verspäteter 1. Mai/Spóźniony 1 Maja,
Dessau (1992)

Installation
Verspäteter 1. Mai/The Late 1st May,
Dessau (1992)



Bomba filozoficzna, Dessau (1992)

Philosophical Bomb, Dessau (1992)

In addition to the incident, the author gave an amusing instruction of artistic and perhaps political behavior („The Photographer”, Kraków, 2007):

“The method of fighting for the national liberation, which is climbing up to the roof of a tall building and throwing the political confetti out of it... [so that] as a part of the new order in Europe, give the Germans back what the Poles no longer need”.

Département Arts et Médias Electroniques zorganizował pokaz **Vidéos Polonaises**, Genewa (10-12 lipca 1992). Program opracowany przez Ryszarda Kluszczyńskiego rozpoczynał zapis video Bruszewskiego **10 prac** (1973-1977), 30 min.

Na **Medienbiennale 92**, Lipsk (październik 1992) i **Ostranenie 93. Internationales Video Festival**, Bauhaus Dessau (4-7 listopada 1993), zostały przedstawione **Sonet**y Bruszewskiego.

Kolejne prezentacje **Sonetów** miały miejsce na wystawach Centrum Sztuki Współczesnej, Zamek Ujazdowski, Warszawa: **Książki i strony** (13 listopada - 26 grudnia 1992); **Kolekcja 2. Międzynarodowa Kolekcja Sztuki Współczesnej** (14 marca 1994 - 26 lutego 1995); **Kolekcja 3** (26 kwietnia 1996 - 31 sierpnia 1997). Centrum Sztuki Współczesnej, Zamek Ujazdowski, Warszawa, zakupiło instalację **Sonet**y warszawskie.

Artysta uczestniczył również w Przeglądach Polskiej Sztuki Nowych Mediów: **WRO 93. 4 Międzynarodowy Festiwal Wizualnych Realizacji Okołomuzycznych/4th International Sound Basis Visual Art Festival** (5-8 maja 1993), instytucje miasta Wrocław; **WRO 94. Monitor Polski**, TV-studio 5, Wrocław (maj 1994); **WRO 95. Sztuka między wysoką a niską technologią**, Galeria Awangarda, Wrocław (3-7 maja 1995); **WRO 99. VII Międzynarodowe Biennale Sztuki Mediów/7th International Media Art Biennale, Siła taśmy/The Power of Tape**, Wrocław (28 kwietnia - 2 maja 1999).

W prywatnym studio **Agencji InfoExpress** w Łodzi, założonej przez Wojciecha Bruszewskiego i jego żonę Małgorzatę Kamińską w roku 1984, artysta zrealizował płytę kompaktową **C.H.O.P.I.N** CD-Audio (1993-1994). Prace nad nagraniem trwały około roku. Głównym sponsorem były Siedleckie Fabryki Wódek - producent wódki Chopin.

Département Arts et Médias Électroniques organized a demonstration **Vidéos Polonaises**, Genève (10-12 July 1992). The program developed by Ryszard Kluszczyński opened with a video recording by Bruszewski, **10 Works** (1973-1977), 30 min.

At the **Medienbiennale 92**, Leipzig (October 1992) and **Ostranenie 93. Internationales Video Festival**, Bauhaus Dessau (4-7 November 1993), Bruszewski's **Sonnets** were presented.

Subsequent presentations of **Sonnets** took place at the exhibitions of the Contemporary Art Center, Zamek Ujazdowski, Warsaw: **Book and pages** (13 November - 26 December 1992); **Collection 2. International Collection of Contemporary Art** (14 March 1994 - 26 February 1995), Collection 3 (26 April 1996 - 31 August 1997). The Center for Contemporary Art, Zamek Ujazdowski, Warsaw, purchased the installation **Warsaw Sonnets**.

The artist also participated in the Reviews of Polish New Media Art: WRO 93. **4th International Sound Basis Visual Art Festival** (5-8 May 1993), the institutions of the city of Wrocław, **WRO 94. The Polish Monitor**, TV-Studio 5, Wrocław, Poland (May 1994); **WRO 95. Art Between High and Low Technology**, The *Awangarda* Gallery, Wrocław (3-7 May 1995); WRO 99 **7th International Media Art Biennale, Siła taśmy/The Power of Tape**, Wrocław (28 April - 2 May 1999).

In a private studio at **Agencja InfoExpress** in Łódź, founded by Wojciech Bruszewski and his wife Małgorzata Kamińska in 1984, the artist made the **C.H.O.P.I.N** CD-Audio (1993-1994). Work on the recording lasted about a year. The main sponsor was the *Siedleckie Fabryki Wódek* - the Chopin vodka manufacturer.

Okładka płyty **C.H.O.P.I.N** (1994)

Okładka płyty **C.H.O.P.I.N** (1994)



Płyta zawiera nagrania:

Preludium c-moll, Mazurek, Preludium a-moll, Nokturn c-moll, Primo solo, Repetition, Preludium f-moll, Bolero, Preludium tybetańskie, Wariacje na flet, Preludium deszczowe, wprawki, Polonez g-moll, Życzenie, Etiuda rewolucyjna.

Koncert promocyjny płyty **C.H.O.P.I.N** odbył się w Muzeum Historii Miasta Łodzi (19 grudnia 1994).

Płyta Voytki B. (Bruszelewskiego) uzyskała III nagrodę w I Otwartym Konkursie Chopińskim na wszystkie instrumenty z wyjątkiem fortepianu, Kraków (1999).



Płyta **C.H.O.P.I.N** (1994)

The CD **C.H.O.P.I.N** (1994)



Wojciech Bruszelewski z żoną Małgorzatą Kamińską, wieloletnią dziennikarką radiową i telewizyjną, do niedawna Prezesem Radia Łódź i córką Balbiną, absolwentką PWSFTviT w Łodzi, operatorem, reżyserem i scenarzystą filmów animowanych

Wojciech Bruszelewski with his wife Małgorzata Kamińska, an accomplished radio and television broadcaster, until recently the president of Radio Łódź, and the daughter Balbina, a graduate from the PWSFTviT in Łódź, cinematographer, director and scriptwriter of animated films



The CD contains the following recordings:

Prelude in C Minor, Mazurka, Prelude in A minor, Nocturne in C minor, Primo solo, Repetition, Prelude in F minor, Bolero, Tibetan Prelude, Variations for flute, The Rain Prelude, exercises, Polonaise in G minor, The Wish, Revolutionary Etude.

The promotional concert of the **C.H.O.P.I.N** album took place at the Łódź History Museum (19 December 1994).

The album by Voytek B. (Bruszelewski) was awarded the third prize in the Open Chopin Competition for all instruments except piano, Kraków (1999).

Narodowy Instytut Fryderyka Chopina z okazji obchodów roku chopinowskiego przygotował dwupłytowe wydawnictwo **Chopinimy** (2010): 1. The Real; 2. Mixed.

Na 2 płycie, obok dzieł m.in. Leszka Możdżera i Andrzeja Makowicza umieszczono trzy utwory komputerowe Voytka B. – Wojciecha Bruszewskiego z płyty **C.H.O.P.I.N** (1994): Nokturn c-moll op. 48 nr 1, Mazurek a-moll op. 7 nr 2, Preludium e-moll op. 28 nr 4.

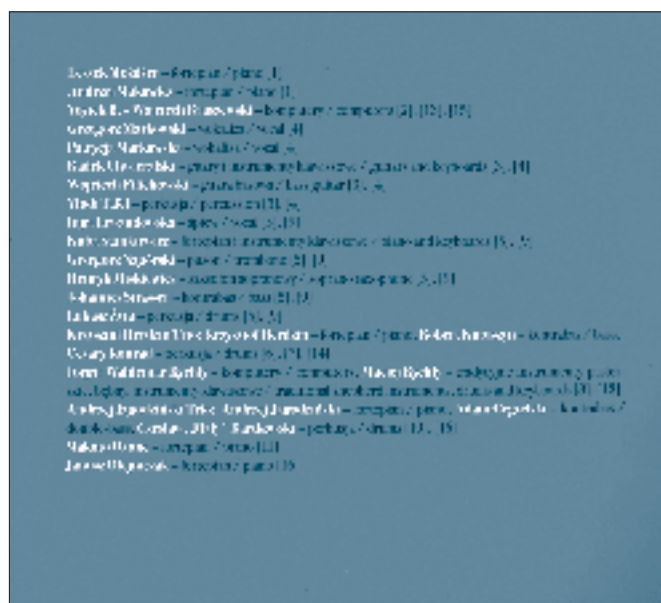
W komentarzu wydawniczym Bogdan Pociąg podkreślał, iż autorzy w nawiązaniu do muzyki Chopina tworzą „kompozycje nowe, własne”:

„W utworach zestawionych na naszej drugiej płycie jest również coś istotnie chopinowskiego: iskra, tchnienie, impuls, inspiracja, wyraziste reminiscencje jego muzyki i stylu melodycznego. Każdy zaś z utworów – improwizowanych kompozycji czy zkomponowanych improwizacji – nawiązuje do jakiegoś konkretnego utworu Chopina, rozwijany jest na jego kanwie”.



Okladka wydawnictwa **Chopinimy** (2010)

Cover of the publication **Chopinimy** (2010)



Spis utworów płyty 2 **Chopinimy** (2010)

Index on the album 2 **Chopinimy** (2010)

To celebrate the year of Chopin, The National Frederic Chopin Institute prepared a double album **Chopinimy** (2010): 1. The Real, 2. Mixed.

On the second disc, alongside the works by Leszek Możdżer and Andrzej Makowicz, there are three computer pieces by Voytek B. – Wojciech Bruszewski from the album **C.H.O.P.I.N** (1994): Nocturne in C minor, Op. 48 No. 1, Mazurka in A minor, Op. 7 No. 2, Prelude in E minor, Op. 28 No. 4.

In the commentary, Bogdan Pociąg emphasized that the authors, in reference to Chopin's music, create 'new compositions of their own':

"There is something very Chopin-like in the works compiled on our second album: a spark, a breath, an impulse, inspiration, vivid reminiscences of his music and melodic style. Each of the tracks – improvised compositions or composed improvisations – refers to a particular piece by Chopin, it is developed on its groundwork".



Fotografie autorów Leszka Możdżera, Adama Makowicza, Wojtka Bruszewskiego, **Chopinimy** (2010)

Photographs of authors: Leszek Możdżer, Adam Makowicz, Wojtek Bruszewski, **Chopinimy** (2010)

Galeria Sztuki Współczesnej Muzeum Okręgowego im. Leona Wyczółkowskiego, Bydgoszcz, przygotowała **Wystawę artystów polskich uczestników „Documenta” w Kassel w latach 1959–1992** (lipiec 1993). W katalogu zamieszczono dwa sonety komputerowe **CCLXII Zanoguc hacnado ow...** (23.59, 2 kwietnia 1992) i **CCLXIII Lir qlemz radr...** (0.00, 3 kwietnia 1992). Tom **Sonetów** znajduje się w kolekcji Muzeum Okręgowego im. Leona Wyczółkowskiego, Bydgoszcz.

Następstwem cofnięcia koncesji dla radia w Berlinie był pokaz prac Bruszewskiego **1952 dni Radia Ruiny Sztuki Berlin i ciąg dalszy**, Galeria Wschodnia, Łódź (1 maja 1994). Artysta przedstawił dwie instalacje akustyczne:

„Kiedy w 1993 roku zamilkło Radio Ruiny Sztuki Berlin, postanowiłem kontynuować ideę nieskończonej rozmowy o nieskończoności. W 1994 roku w Galerii Wschodniej w Łodzi zaprezentowałem »Monolog« – maszynę filozofującą w języku polskim. Gary opuszczony przez Paulę samotnie rozważa istotę nieskończoności. Zarówno berliński »The Infinite Talk« jak i łódzki »Monolog« to ten sam labirynt filozoficzny. Zbudowany jest na kształt budynku o 12-tu piętrach. Na każdym piętrze jest 8 pokoi. W pokojach, jak sterty papieru, walają się jakieś myśli. Gary losowo wybiera jedno wejście, odczytuje tekst i przechodzi o jedno piętro wzwyż, gdzie znowu losowo wybiera jedno wejście i znów przechodzi jedno piętro wzwyż. Kiedy znajduje się na najwyższym piętrze, zjeżdża na parter itd”.



Zapis audio-instalacji
Monolog, Łódź (1994)

Recording of the audio installation
Monologue, Łódź (1994)



Zaproszenie na wystawę, Galeria Wschodnia,
na ekranie komputera, Łódź (1994)

Invitation to an exhibition, Wschodnia Gallery,
on a computer screen, Łódź (1994)

The Contemporary Art Gallery of The Leon Wyczółkowski District Museum in Bydgoszcz prepared the exhibition of **Polish artists participating in the “Documenta” in Kassel from 1959–1992** (July 1993). The catalogue contains two computer sonnets **CCLXII Zanoguc hacnado ow...** (23.59, 2 April 1992) and **CCLXIII Lir qlemz radr...** (0.00, 3 April 1992). The volume **Sonnets** in the collection of The Leon Wyczółkowski District Museum in Bydgoszcz.

The consequence of revoking the license for the radio in Berlin was the presentation of Bruszewski's work, **1952 Days of The Ruin of Art Radio Berlin and Continued**, Wschodnia Gallery, Łódź (1 May 1994). Artist presented two acoustic installations: “When in 1993 The Ruin of Art Radio Berlin fell silent, I decided to continue the idea of infinite talk about infinity. In 1994, at the Wschodnia Gallery in Łódź, I presented ‘Monologue’ – a machine philosophizing in Polish. Gary, abandoned by Paul, considers the essence of infinity by himself.

Both the Berlin's ‘The Infinite Talk’ and Łódź's ‘Monologue’ is the same philosophical maze. It is constructed like a 12-storey building. Each storey has eight rooms. In these rooms, like piles of paper, some thoughts are scattered. Gary randomly selects entrance, reads the text and goes one floor up, where he again randomly chooses one entrance, and again goes one floor up. When he reaches the top floor, he goes down to the ground floor, etc”.

Kolejne **Medienbiennale Lipsk 94. Minima Media. Wystawa w Buntgarnwerke** (22 października - 1 listopada 1994) zostało opracowane przez Dietera Danielsa. Autor podzielił wystawę na dwie części międzynarodową i regionalną (gdzie wystąpili przede wszystkim artyści z Lipska). Wyróżnił siedem klasycznych dzieł, a zarazem wydarzeń sztuki medialnej, których autorami byli: Wojciech Bruszewski, Jochen Gerz, Allan Kaprow, Bruce Newman, Nam June Paik, Józef Robakowski, Mieko Shiomi. Założeniem wystawy było ujawnienie twórczych indywidualności wprowadzających do medialnego obiegu wizualne paradoksy. Prace artystów powstające w tym samym czasie, dzięki swej różnorodności i wielu wątkom tematycznym stanowią krytyczne odbicie problemów współczesności, ale dzieła sztuki wykorzystujące media elektroniczne wydają się być bliższe życia i dlatego bardziej reprezentatywne - pisał Daniels.

Bruszewski został wyróżniony podwójnie, jako wyjątkowo ważną audio-instalację Daniels wskazał **Niekończącą się rozmowę** (1988), a wśród otwierających wystawę siedmiu historycznych taśm video umieścił **10 Prac** (1973-1977).

W wystawie **Grenzüberschreitungen**, Sommerakademie der Akademie der Künste, Schloss Trebnitz (maj 1995), uczestniczyli m.in. Krzysztof Knittel i Wojciech Bruszewski. Artysta przedstawił instalację akustyczną z wykorzystaniem komputera.

Zorganizowana przez PWSSP w Poznaniu wystawa **Krag fotografii**, Galeria Miejska BWA Arsenał, Poznań (listopad 1995), była przeglądem prac artystów działających na pograniczu fotografii. Wśród zaproszonych byli m.in.: Jan Berdyszak, Wojciech Bruszewski, Izabella Gustowska, Jarosław Kozłowski, Antoni Mikołajczyk, Jerzy Olek, Stefan Wojnecki. Główne przesłanie wystawy omówiła we wstępie do katalogu Alicja Kępińska:

Another **Medienbiennale Leipzig 94th Minima Media. Exhibition in the Buntgarnwerke** (22 October - 1 November 1994) was developed by Dieter Daniels. The author divided the exhibition into two parts, international and regional (where primarily artists from Leipzig were featured). He distinguished seven classic works of which were also media art events at the same time, whose authors were: Wojciech Bruszewski, Jochen Gerz, Allan Kaprow, Bruce Newman, Nam June Paik, Józef Robakowski, Mieko Shiomi. The exhibition was meant to identify creative individuals who introduce visual paradoxes into media circulation. The work of artists created at the same time, thanks to their diversity and the number of thematic threads are a critical reflection of contemporary problems, but those works of art which are using electronic media seem to be closer to life and therefore more representative - Daniels wrote. Bruszewski was distinguished twice, Daniels indicated **The Infinite Talk** (1988) as an extremely important audio installation (1988), and he included **10 Works** (1973-1977) among the seven historical video tapes opening the exhibition.

The exhibition **Grenzüberschreitungen**, Sommerakademie der Akademie der Künste, Schloss Trebnitz (May 1995), was attended by Krzysztof Knittel and Wojciech Bruszewski. The artist presented a sound installation using a computer.

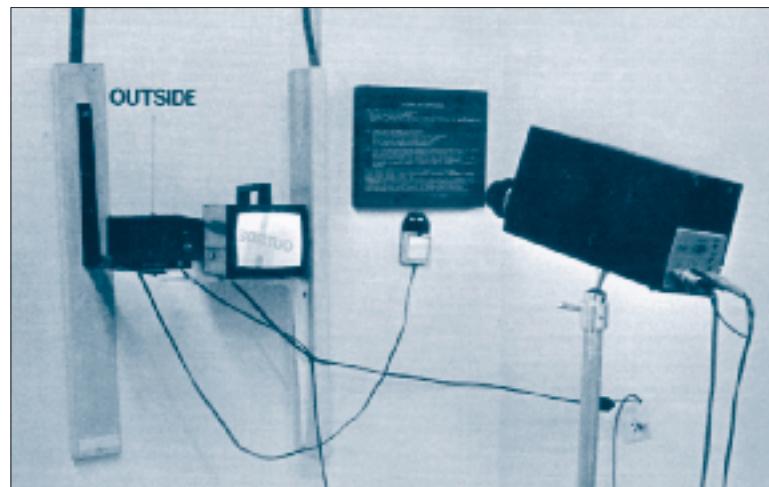
The Academy of Fine Arts in Poznań organized the exhibition **Photography Circle**, City BWA Gallery Arsenal, Poznań (November 1995) which was a review of the work of artists active at the borderlines of photography. Among those invited were: Jan Berdyszak, Wojciech Bruszewski, Izabella Gustowska, Jarosław Kozłowski, Antoni Mikołajczyk, Jerzy Olek, Stefan Wojnecki. Alicja Kępińska discussed the main message of the exhibition in the introduction to the catalogue:

„Fotografia, świadoma swych wzrastających możliwości oddziaływania na naszą wyobraźnię, współbrzmiąca z intuicjami sztuki, żegluguje – podobnie jak sztuka – ku nieprzewidywalnej przyszłości. Abigail Solomon-Godeau powiada, że »fotografia po fotografii« jawi się jako pole rozszerzone. Czy pole to może mieć jakieś granice? Nie próbujemy podejrzewać o to sztuki. Wojciech Bruszewski autor doświadczeń z Horyzontem – aparatem, którego ruchoma soczewka omiata obiekty, poddając ich kształty i wymiary znaczącym transformacjom, włącza niekiedy do innych swych prac efekty akustyczne. One także mogą być częścią fotografii. Dlaczegożby nie? Fotografia wdarła się z powodzeniem na tak wiele »obcych« terytoriów, aby ukazać, że jest tam na swoim miejscu. Nie będąc już zakładnikiem nowoczesności, nie musi przestrzegać takich jej wymogów jak autonomia i autoreferencja dzieła. Może sterować samą siebie w kierunku własnej irrelevancji: może być niepodobna do samej siebie. Może być tym, czym zechce”.

Bruszewski wystawił instalację **Horyzont** (1979).

Muzeum Rzeźby Współczesnej zorganizowało wystawę **Wokół polskiej rzeźby lat 70-tych i 80-tych XX wieku**, Orońsko (28 października – 20 grudnia 1995), katalog wydano w 1997 roku.

Bruszewski przedstawił wersję instalacji **Outside** (1975–1976).



Wersja instalacji
Outside (1975–1976),
Orońsko (1995)

A version of the installation
Outside (1975–1976),
Orońsko (1995)

“Photography, aware of its growing capacity to influence our imagination, compliant with intuitions of art, is sailing – just as art – towards the unpredictable future. Abigail Solomon-Godeau says that ‘photography after photography’ appears as an expanded field. Can such a field have any boundaries? Let us not try to suspect art of that art. Wojciech Bruszewski, author of experiments with Horyzont – a camera whose lens sweeps moving objects, making their shapes and dimensions undergo major transformations, sometimes includes sound effects in his other works. They may also be a part of photography. Why not? Photo successfully broke into so many ‘foreign’ territories in order to show that it is at home there. No longer being held hostage to modernity, it does not need not comply with its requirements such as autonomy and self-referentiality of the work. It can steer itself towards its own irrelevance: it may not be similar to itself. It may be whatever it wants to be”.

Bruszewski featured the installation of **Horizon** (1979).

Museum of Contemporary Sculpture organized the exhibition **On the Polish Sculpture of the 1970s and the 1980s**, Orońsko (28 October – 20 December 1995), the catalogue was published in 1997.

Bruszewski presented a version of the installation **Outside** (1975–1976).

Nową prezentację **Sonetów** zaaranżował Bruszewski na wystawie **A pillangó-hatás/ The Butterfly Effect**, C3 Center for Culture and Communication, Budapeszt (1996): „Podczas otwarcia wystawy, aktor węgierski, Tibor Kristóf, tubalnym głosem recytował sonety z pierwszego tomu.

Ja – po polsku, a Dóra Maurer po węgiersku, na zmianę czytaliśmy »Wstęp do Słownika Frazeologicznego«. W trakcie trwania wystawy maszyna generowała sonety »life«, mówiła je i drukowała. Na podłodze powiększał się kłęb papieru zadrukowany utworami »Poezji Absolutnej«.



Prezentacja komputerowa
Sonetów budapesztańskich, Budapeszt (1996)

Computer presentation
of **The Budapest Sonnets**, Budapest (1996)



Okladka katalogu **The Butterfly Effect**,
Budapeszt (1996)

Cover of the catalogue **The Butterfly Effect**,
Budapest (1996)



Tibor Kristóf, Dóra Maurer, Wojciech
Bruszewski, podczas prezentowania
Sonetów, Budapeszt (1996)

Tibor Kristóf, Dóra Maurer, Wojciech
Bruszewski, during the presentation
of **Sonnets**, Budapest (1996)

Bruszewski arranged a new presentation of **Sonnets** at the exhibition **A pillangó-hatás/ The Butterfly Effect**, C3 Center for Culture and Communication, Budapest (1996).

“During the opening of the exhibition, a Hungarian actor, Tibor Kristóf, recited sonnets from the first volume in a stentorian voice.

We took turns reading, myself in Polish and Maurer Dóra in Hungarian, ‘Introduction to the Phraseological Dictionary’. During the exhibition, the machine generated sonnets ‘live’, it delivered them and printed. On the floor, there was an ever-growing bundle of paper printed in pieces of ‘Absolute Poetry’.”

Wstęp do Słownika Frazeologicznego (1993), napisał Bruszewski w Skokach:

„Myśl opracowania Słownika Frazeologicznego powstała po upływie roku od chwili wydania Sonetów. Tych 365 dni jest cyfrą całkowicie przypadkową. Wspominam o tym, aby nie być posądzonym o próbę »wyjaśnienia« kolejnych utworów. Gdyby tak było, rok istnienia sześciu tomów Sonetów bez Słownika byłby rokiem czytelniczego bezsensu.

Słownik Frazeologiczny nie obejmuje wszystkich Sonetów. Odnosi się wprost tylko do Tomu Pierwszego. Innymi słowy jest Słownikiem Języka Tomu Pierwszego. Fakt powstania Słownika ani nie wzbogaca Tomu 1, ani nie zubaża pozostałych Tomów ponieważ Sonety istnieją jako byty Poezji Absolutnej.

Słownik Frazeologiczny jest NIEZALEŻNYM dziełem poetyckim. Niezależność Słownika jest z natury każdego słownika względna.

Jest to »zależność« dokładnie taka jak Sonetów Krymskich Adama Mickiewicza od samego Krymu. Nieznajomość Krymu nie przeszkadza w przeżywaniu Sonetów Krymskich; ale również nic nie przeszkadza, aby udać się w podróż na Krym celem przeczytania tam Sonetów Krymskich.

Terytorium moich Sonetów jest Poezja Absolutna; stopień abstrakcji przedmiotów poetyckich jest najwyższy z możliwych do pomyślenia; stąd można mówić o niezależności Słownika Frazeologicznego i mylić się w niewielkim stopniu. Wzmianka o NIEZALEŻNOSCI Słownika jest konieczna z uwagi na nieznane dalsze losy tej książki. Jednakże to co stanowi o istnieniu Poezji to nie same słowa, a związki słów. Stąd, przy lekturze Słownika, dobrze jest mieć wgląd w Tom 1 Sonetów lub odwrotnie – czytając Sonety, mieć Słownik pod ręką. W tym drugim wypadku dobrze jest wiedzieć, że KAŻDE słowo Pierwszego Tomu Sonetów znajduje się w Słowniku, ale nie każde przypadkowo wzięte słowo jest początkiem alfabetycznie uporządkowanych haseł

Introduction to the Phraseological Dictionary (1993), written by Bruszewski in Skoki:

“The idea to develop The Phraseological Dictionary came to me one year after the publication of the Sonnets. These 365 days is an entirely accidental number. I mention this so as not to be suspected of trying to 'explain' the subsequent pieces. If it were so, the year of the six volumes of the Sonnets without the Dictionary would have been a year of reading nonsense.

The Phraseological Dictionary does not cover all the Sonnets. It applies directly only to the first volume. In other words, it is the First Volume Language Dictionary. The development of the Dictionary neither enhances Volume 1, nor diminishes the remaining volumes, as the Sonnets exist as entities of the Absolute Poetry.

The Phraseological Dictionary is an INDEPENDENT work of poetry. The Independence of the Dictionary is relative as it is the nature of each dictionary.

This is a 'dependence' exactly like the one between Adam Mickiewicz's Crimean Sonnets and the Crimea itself. The ignorance of the Crimea does not get in the way of the experience of the Crimean Sonnets; but there is also no reason not to travel to the Crimea to read the Crimean Sonnets there.

The territory of my Sonnets is the Absolute Poetry; the degree of abstraction of poetic objects is the highest conceivable; therefore, we can speak of independence of The Phraseological Dictionary without risking being mistaken. The mention of the INDEPENDENCE of the Dictionary is necessary because of the unknown further fate of this book. However, what constitutes the existence of poetry is not the words themselves but word relationships. Thus, while reading the Dictionary, it is good to have an insight into Volume 1 of the Sonnets or vice versa – reading the Sonnets, have the Dictionary at hand. In the latter case, it is good to know that EVERY word of the

Słownika. To chyba oczywiste, że niektóre słowa wyrwane z kontekstu są pozbawione znaczenia a niektóre związki słów mogą być poza obszarem zainteresowania autora.

Na przykład:

Poszukując słowa DOG, nie znajdziemy go w Słowniku jako niezależnego pojęcia. Znajdziemy jedynie dwa różne znaczeniowo zwroty rozpoczynające się od słowa DOG: *dog fudc ana* i *dog uda*. Jeżeli impulsem pobudzającym zainteresowanie czytelnika słowem DOG, był sonet *Yk dog fudc...* (str. 5 tom 1) zwrot *dog fudc ana* jest wyborem właściwym ale nie wyjaśnia rzeczy do końca: *dog fudc ana* oznacza... pochlebcy, lizusy.

Konieczne wydaje się sprawdzenie jednego z 20-tu zwrotów rozpoczynających się od słowa YK: *yk dog fudc* jest tłumaczone jako... jeżeli ktoś rzuci. Aby w pełni zrozumieć wpływ słowa DOG na poetyckie otoczenie, warto również sprawdzić w Słowniku hasło rozpoczynające się od FUDC; okazuje się, że nie ma takiego hasła. Nawiasem mówiąc nie ma nawet słowa FUDC występującego gdziekolwiek w innym kontekście. A zatem DOG FUDC stanowi mocną zbitkę znaczeniową, niezależnie od silnych dewiacji, jakie wprowadzają w znaczenia tej konstrukcji słowa YK i ANA.

Szukając ANA znajdujemy trzy zwroty rozpoczynające się od ANA: *ana ak*, *ana i vude*, *ana iffulci*. Wybieramy oczywiście konstrukcję *ana iffulci*, ponieważ (przypomnę) analizujemy wiersz *Yk dog fudc ana iffulci faz re ztyw...*

A więc *ana iffulci* można rozumieć jako... bezwiednie robiła natomiast szukając IF-FULCI znajdziemy: *iffulci faz* co oznacza... tak zawieszona u natomiast zamiast FAZ znajdziemy: *faz re* co można tłumaczyć jako... ślicznymi białymi lub *faz re ztyw*, co odpowiada polskiemu... strażacy dopadli. I tak dalej.

First Volume of Sonnets is in the Dictionary but not every randomly taken word is the beginning of alphabetically arranged entries of the Dictionary. It is probably obvious that certain words are meaningless out of context and some word relationships may not be of interest to the author.

For example:

Searching for the word DOG, we will not find it in the Dictionary as an independent concept. We will only find two different semantic phrases beginning with the word DOG: *dog fudc ana* and *dog uda*. If the reason why the reader became interested in the word DOG was the sonnet *Yk fudc dog...* (p. 5, Volume 1), the phrase *dog fudc ana* is the right choice but it does not explain things entirely: *dog fudc ana* means... sycophants, flatterers.

It seems necessary to check one of the twenty phrases beginning with the word YK: *yk dog fudc* is translated as... if someone throws. To fully understand the impact of the word DOG on the poetic environment, we should also look in the Dictionary for entries beginning with FUDC; it turns out that there is no such entry. Incidentally, there is not even the word FUDC occurring anywhere in a different context.

Thus, DOG FUDC provides a strong cluster of meaning, regardless of the strong deviation introduced into the meanings of this structure by the words YK and ANA.

Searching for ANA, we find three phrases beginning with ANA: *ana ak*, *ana i vude*, *ana iffulci*. Of course, we chose the construction *ana iffulci*, because (let me remind it) we are analyzing the poem *Yk dog fudc ana iffulci faz re ztyw...*

Thus, *ana iffulci* can be understood as... she unintentionally did while looking for IF-FULCI we find: *iffulci faz*, which means... so hang at and instead of FAZ we find: *faz re* which can be translated as... with lovely white or *faz re ztyw* which is the equivalent of the Polish... firefighters caught. And so on.

Przykład ten wzięty z pierwszego sonetu *Yk dog fudc...* wskazuje w jak skomplikowany proces fluktuacji znaczeń wmieszane jest abstrakcyjne, przypuszczalnie pozbawione indywidualnego desygnatu słowo DOG. Dodam, że nie należy trzymać się tych interpretacji w sposób niewolniczy. Tak ja (!) rozumiem Język Tomu Pierwszego i w ten sposób, opracowując 29.319 haseł, sprowadzam Poezję Absolutną na ziemię. Warto jedynie wspomnieć, że w Tomie 1 Sonetów, w 359 utworach DOG występuje zaledwie pięć razy: *dog uda*, *qi zom dog*, *uwipuvt dog*, *zom dog ceniku* oraz jednocześnie w dwóch zwrotach *yk dog fudc* i *dog fudc ana*.

DOG, jako słowo trzyliterowe, może wystąpić z niewielką częstotliwością. Częstotliwość pojawiania się tych samych słów w Sonetach jest odwrotnie proporcjonalna do ich długości. Słowa czteroliterowe powtarzają się sporadycznie a pięcioliterowe i dłuższe praktycznie występują tylko jeden raz.

Jest to niezwykła cecha Języka Pierwszego Tomu, zupełnie nieznana w językach naturalnych. Poezja, nazwijmy ją NORMALNA, jest w istocie kombinatoryką ubogiej ilości słów. Poezja Absolutna żongluje wprost oszałamiającym słownictwem.

W przeciwieństwie do Sonetów, Słownik Frazeologiczny jest kroplą w oceanie znaczeń. Prawa strona Słownika na wieki pozostanie bladym echem strony lewej. Na dodatek prawa strona Słownika zawsze będzie napisana w jakimś języku naturalnym - w tym wypadku po polsku. Wersje językowe otoczy dodatkowa mgiełka znaczeń wprowadzona przez giętkość warsztatu tłumacza.

Staję więc przed poważnym dylematem. Czy rzucić czytelnika »na głęboką wodę« nie dbając o konsekwencje, czy też rzucić mu dodatkowo »koło ratunkowe«, jakim może być Słownik Frazeologiczny?"

This example taken from the first sonnet *Yk fudc dog...* demonstrates how the abstract and probably lacking an individual designate word DOG is mixed into the complicated process of fluctuation of meanings. Let me add that one should hold onto these interpretations as the only appropriate ones. This is how I (!) understand the language of the first volume, and thus, developing 29,319 entries, I am bringing the Absolute Poetry to the ground. It is worth mentioning that in Volume 1 of the Sonnets, in 359 pieces, DOG occurs only five times: *dog uda*, *qi zom dog*, *uwipuvt dog*, *zom dog ceniku* and in two phrases at the same time: *yk dog fudc* and *dog fudc ana*

DOG, a three-letter word, may occur with little frequency. The frequency of occurrence of the same words in the Sonnets is inversely proportionate to their length. Four-letter words are repeated occasionally and five-letter and longer ones practically occur only once.

This is an unusual feature of the Language of Volume One, completely unheard of in natural languages. The so-called NORMAL poetry is in fact a combinatorics of a poor quantity of words. The Absolute Poetry juggles a dizzying vocabulary.

In contrast to the Sonnets, The Phraseological Dictionary is a drop in the ocean of meanings. The right side of the Dictionary will for ever remain a pale echo of the left side. In addition, the right side of the Dictionary will always be written in a natural language - in this case Polish. The language versions additional are surrounded by an additional mist of meanings introduced by the flexibility of the translator's skill.

Thus, I am facing a serious dilemma. Should I throw the reader in 'at the deep end', not caring about the consequences, or toss a 'lifebuoy' which The Phraseological Dictionary may turn out to be?"

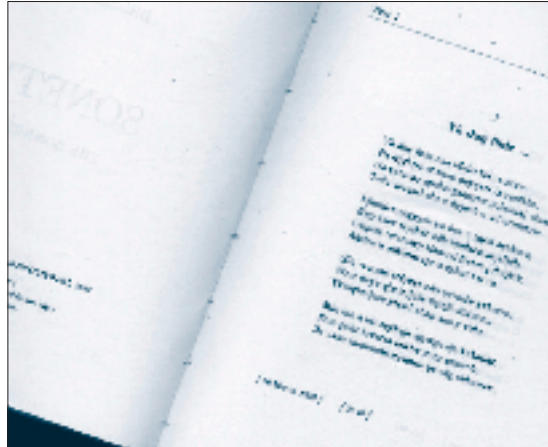
Tekst **Sonety**, przedstawiający historię ich oddziaływania opublikował Bruszewski w czasopiśmie „tytuł roboczy” (nr 1-2, 2005):

„SONETY mają swój początek w małym urządzeniu, które nazwałam Maszyną Do Produkcji Słów; »urządzenie« natomiast ma swój początek w metafizycznym pytaniu: czy na początku było słowo? SONETY to doświadczenie chaosu. Aby w miejsce zwierzęcego skowytu wydawać dźwięki godne człowieka, aby nie popaść w fonetyczną paranoję, która akceptuje spółgłoski, a wyklucza samogłoski lub odwrotnie, chaosowi (na który składa się kombinatoryczna otchłań dwudziestu kilku znaków) zakładam kulturowy kaganiec, krępuję go klasyczną formą i zasadą wymawialności słów.



1 Tom **Sonetów**, Łódź (1992)

Sonnets Volume 1, Łódź (1992)



Sonet **Yk dog fudc...**, Łódź (1992)

Sonnet Yk dog fudc..., Łódź (1992)



Sonet - **Yk dog fudc...** (1992),
w interpretacji Leona Niemczyka

Sonnet - Yk dog fudc... (1992),
read by Leon Niemczyk

Bruszewski published the text **Sonnets**, presenting the history of their impact, in the journal “tytuł roboczy” (issue 1-2, 2005):

“SONNETS have their origin in a small device that I called Machine For Making Words; the ‘device’ has its origins in the metaphysical question: was there the word at the beginning? SONNETS is an experience of chaos. In order to replace animal howling with sounds worthy of man, in order not to fall into phonetic paranoia which accepts consonants and excludes vowels or vice versa, I am putting chaos (which consists of combinatorial abyss of the twenty-odd characters) in a cultural muzzle, I am inhibiting it with the classical form and the principle of pronounceability of words.

Ponieważ jestem Polakiem, po dwóch kolejnych spółgłoskach musi wystąpić samogłoska. Gdybym urodził się Czechem, dopuściłbym możliwość wystąpienia czterech spółgłosek jedna po drugiej.

Klasyczna forma to ABBA ABBA AA BB CC lub ABBA ABBA ABC ABC. Maszyna losuje jedną z dwóch struktur, następnie losuje serię liter o długości od jednego do ośmiu znaków, sprawdza wymawialność słów, tworzy rym przez kopiowanie trzech ostatnich znaków w linii, tworzy tytuł przez kopiowanie trzech pierwszych słów i dodanie trzech kropek..., a na koniec notuje datę i godzinę kreacji. Tą metodą wygenerowałem 8 tomów po 359 sonetów w każdym.

W roku 1992 posługiwałem się dość powolną maszyną – komputerem Amiga 2000. Generowała dwa sonety na minutę. Automatycznie pisała nie tylko poszczególne utwory, ale również automatycznie tworzyła projekt poligraficzny książki w języku TeX oraz wersję mówioną w oparciu o cyfrową syntezę mowy. Amiga 2000 jeden tom generowała przez całą noc. Rano tom był drukowany, a po południu szedł do oprawy introligatorskiej.

Później, gdy w pracy pomagała mi Amiga 4000, jeden tom SONETÓW powstał w dwie godziny.

Kilka lat temu Maria Waśko zrealizowała film o legendarnej łódzkiej Grupie Warsztat. Czterem dinozaurom stworzyła szansę nakręcenia współczesnej sekwencji filmowej. Zaproponowałem (jako jeden z dinozaurów), aby w mojej sekwencji wystąpiła Nina Andrycz i w sobie właściwy, mistrzowski sposób zinterpretowała jeden z moich SONETÓW. Uważam, że deklamacja wiersza napisanego w nieistniejącym języku jest ambitnym, żeby nie powiedzieć karkołomnym wyzwaniem dla aktora. Ku mojemu wielkiemu rozczarowaniu Nina Andrycz odmówiła. Miała powiedzieć producentowi filmu: „nie mogę mówić czegoś, czego nie rozumiem. Nie odmówił

Since I am a Pole, after two consecutive consonants a vowel must appear. If I was born a Czech, I would allow the possibility of four consonants in a row.

The classic form is ABBA ABBA AA BB CC or ABBA ABBA ABC ABC. The machine draws one of the two structures, then draws a series of letters one to eight characters long, checks the pronounceability of words, creates rhyme by copying the last three characters in a line, creates a title by copying the first three words and adding three dots... and at the end records the date and time of creation. Using this method, I have generated 8 volumes of 359 sonnets each.

In 1992, I was using a relatively slow machine – Amiga 2000 computer. It could generate two sonnets per minute. It not only automatically wrote the individual pieces, but also automatically created a printing design of the books in the TeX language as well as the audio version based on digital speech synthesis. Amiga 2000 generated a single volume in the whole night. In the morning, the volume was printed, and in the afternoon it was sent to bookbinding.

Later, when I had Amiga 4000, a volume of SONNETS was ready in two hours.

Several years ago, Maria Waśko realized a film about the legendary Łódź group Workshop. Four dinosaurs had a chance to shoot a sequence of contemporary film. I suggested (as one of the dinosaurs) that my sequence featured Nina Andrycz who in her typical masterful way would interpret one of my SONNETS. I believe that the declamation of a poem written in a non-existent language is an ambitious, not to say breakneck, challenge for an actor. To my great disappointment Nina Andrycz refused. She told the film producer: 'I can not say anything I do not understand'. The person who did not refuse was Tibor Kristóf, a Hungarian actor, who at the opening of the exhibition 'The Butterfly Effect' in Budapest, gave a show of classical interpretation of the four SONNETS. I must stress that I categorically reject the performance of

Tibor Kristóf, aktor węgierski, który na otwarciu wystawy »The Butterfly Effect« w Budapeszcie, dał popis klasycznej interpretacji czterech SONETÓW.

Muszę podkreślić, że kategorycznie wykluczam wykonywanie SONETÓW przez aktorów kojarzonych z kabaretem czy hecą – krótko mówiąc wykluczam wesółków. Chodzi mi o interpretację na serio, a aktor powinien cieszyć się wysokim zawodowym autorytetem. W Polsce, po sympatycznej rozmowie przy kawie i zaprezentowaniu moich tytułów naukowych, które powinny zaświadczyć, że nie jestem wariatem, odważył się znany i ceniony Leon Niemczyk. Słynny łódzianin pokazał prawdziwą klasę recytując »Yk dog fudc...«, mój ulubiony, pierwszy SONET z pierwszego tomu.

Tym, co widzieli film, wyjaśniam, że co prawda ja siedzę przy fortepianie i »gram« jako akompaniator, ale sumienie każe mi wspomnieć laureata jednego z Konkursów Chopinowskich w Warszawie, ś.p. Karola Nicze. Dźwięki z fortepianu wydobywały jego palce, a »chopinowska« improwizacja była dziełem jego talentu.

SONETY ujrzały również światło dzienne w postaci tak zwanej instalacji. Maszyna ustawiona w galerii sztuki generuje SONETY live, mówi i drukuje na wstędze papieru bez końca.

SONETY WROCŁAWSKIE, LIPSKIE, BUDAPESZTAŃSKIE lub WARSZAWSKIE (odpowiednio do miejsca ich wystawienia), widziała jedna Pani, krytyk sztuki z Ameryki. Wiadomość o interesującym dziele przekazała innym Paniom, które prowadzą w Wiedniu instytucję pod nazwą Art & Literature.

Panie z Wiednia zapytały o SONETY; wywiązała się ożywiona korespondencja. Nareszcie – pomyślałem – zainteresowało się mną jakieś inne towarzystwo – nareszcie ludzie związani ze słowem, a nie z »czystymi« fine arts. W którymś z kolejnych listów Panie postanowiły zaprosić mnie na doroczną imprezę/zjazd. Kiedyś ich gościem była Laurie Anderson. Pomyślałem, że pojawię się nie tylko w ciekawym, ale we właściwym miej-

SONNETS by actors associated with comedy and farce – in short, I exclude comedians. I mean a serious interpretation, and the actor should command high professional respect.

In Poland, after a pleasant conversation over coffee and the presentation of my academic qualifications which should certify that I am not crazy, the legendary and distinguished Leon Niemczyk was brave enough. The famous resident of Łódź showed real class reciting 'Yk fudc dog...', my favorite, the first SONNET from the first volume. To those who saw the film I would like to explain that while I am sitting at the piano and 'playing' as an accompanist, my conscience tells me to mention the winner of one of the Chopin Competitions in Warsaw, the late Karol Nicze. It was his fingers that created the sounds of the piano, and the 'Chopin-like' improvisation was the work of his talent.

SONNETS also saw the light of day in the form of the so-called installation. The machine set in an art gallery generates SONNETS live, recites them and prints them on stripe of paper without end.

The WROCŁAW, LEIPZIG, BUDAPEST or WARSAW SONNETS (depending on the place of performance), were seen by one lady, an art critic from America. She sent the news of an interesting work to other ladies who run an institution in Vienna under the name of Art & Literature.

The ladies of Vienna asked about the SONNETS; a lively correspondence commenced. Finally – I thought – some other group became interested in me, at last people of the word, not 'pure' fine arts. In one of the subsequent letters, the ladies decided to invite me to the annual event/convention. Once, their guest was Laurie Anderson. I thought that I was to go to not only interesting, but also the right place. After all, I am doing a coup in literature and not in visual arts. Once all details of my

scu. Dokonuję przecież przewrotu w literaturze, a nie w sztukach plastycznych. Kiedy wszystkie szczegóły mojego wystąpienia były dopięte, a ja zacząłem odkurzać walizki, w przedostatnim liście Panie zapytały: w jakim języku napisane są SONY? Wydało mi się, że sprawa jest jasna od początku – a tu, na koniec – takie pytanie. Odpowiedziałem dość pokrętnie, trochę obcesowo, trochę śmiesznie, licząc na nagłe olśnienie liderów Art & Literature. W ostatnim liście zaproszenie (ze względu na chwilowy brak funduszy) zostało odwołane”.

Obrazy na wolności. Przegląd polskich filmów eksperymentalnych, animowanych, o sztuce oraz video art, Mücsarnók, Budapeszt (17 stycznia – 26 lutego 1997). W projekcji uczestniczyły filmy **Warsztatu**.

Szeroką prezentacją łódzkiej awangardy była wystawa **Żywa Galeria – łódzki progresywny ruch artystyczny 1969–1992**, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa (28 lipca – 17 sierpnia 1997). Wystawa obejmowała dokumentacje, fotografie, obiekty, instalacje, projekcje i performance. Kurator Józef Robakowski we wstępie do publikacji **Żywa Galeria – łódzki progresywny ruch artystyczny 1969–1981** (Łódź, 2000) napisał:

„Książka przedstawia przeszło trzydziestoletnią historię grupy artystów wywodzących się z tzw. ruchu alternatywnego, działającego na marginesie oficjalnej polityki kulturalnej PRL. Pierwszy tom obejmuje okres od 1969 do 1980 włącznie, tom drugi dotyczy lat 1982–1992” (Tom 2 dotychczas się nie ukazał).

W wydawnictwie zostały zamieszczone następujące teksty Bruszewskiego: **Język obrazowy** (1973), **Postulaty** (1974), **Problem satori** (1974), **Transmisja przestrzenna – realizacja telewizyjna** (1974), **Doświadczenie audiowizualne** (1975), **O narracji przestrzennej** (1975).

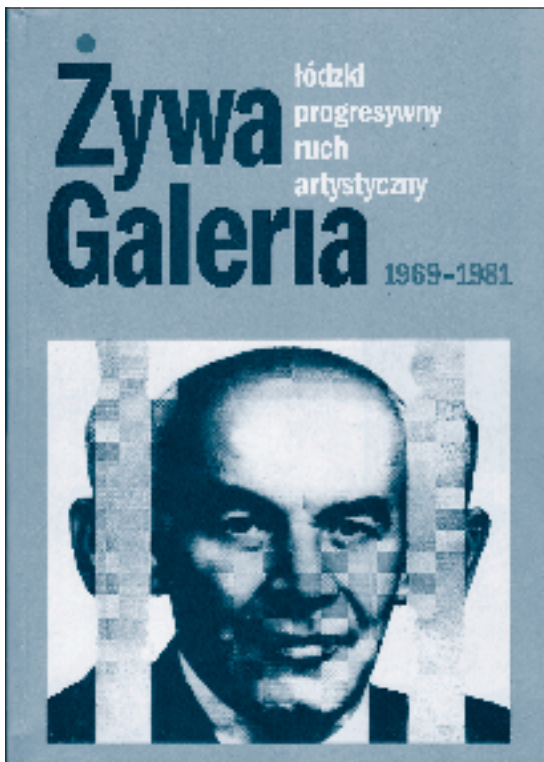
performance were sorted and I started to dust my bags, in the penultimate letter the ladies asked: in what language are SONYETS written? It seemed to me that the case was clear from the beginning – and here, at the end – such a question. I answered quite ambiguously, somewhat brusquely, a little jokingly, counting on a sudden illumination of the leaders of Art & Literature. In their last letter, the invitation (because of the temporary lack of funds) was canceled”.

Free Images. Review of Polish experimental film, animation, art and video art, Mücsarnók, Budapest (17 January – 26 February 1997). The screening featured the **Workshop** films.

The Łódź avant-garde was presented at the exhibition **The Living Gallery – Łódź Progressive Art Movement 1969–1992**, Contemporary Art Gallery *Zachęta*, Warsaw (28 July – 17 August 1997). The exhibition included documentation, photographs, objects, installations, screenings and performances. Curator Józef Robakowski, in the preface to the publication **The Living Gallery – Łódź Progressive Art Movement 1969–1992** (Łódź, 2000), wrote:

“The book presents more than thirty-year history of the group of artists originating from the so-called alternative movement, operating on the margins of official cultural policy of the People’s Republic of Poland. The first volume covers the period from 1969 to 1980, the second volume covers the period between 1982–1992” (Volume 2 has not been released yet).

The publication features the following articles by Bruszewski: **Pictures Language** (1973), **Postulates** (1974), **The Satori Problem** (1974), **The Space Transmission – Television Realization** (1974), **Audio-Visual Research** (1975), **On Space Narration** (1975).



Okladka wydawnictwa
Żywa Galeria – łódzki progresywny ruch artystyczny 1969–1981, Łódź (2000)

Cover of the publication
The Living Gallery – Łódź Progressive Art Movement 1969–1992, Łódź (2000)

Ostranienie 97. Internationales Video Festival, Bauhaus Dessau (październik 1997). Festiwal połączony był z konferencją naukową poświęconą pionierom Art & Technology – Lwa Termena i Nicolii Tesli.

Bruszewski wygłosił referat **Horyzont lub opowieść o białych myszkach** (1997), w archiwum artysty pozostał skrót tekstu:

„1. Jeżeli w tej sali znajdują się dwie osoby, z których jedna jest kompletnie pijana i do tego chora umysłowo na skutek długotrwałego i ciężkiego picia, a druga to osobnik trzeźwy, dobrze wykształcony, reprezentujący chłodny, analityczny umysł i jeżeli ten pierwszy twierdzi, że widzi białe myszki biegające po tej sali a drugi twierdzi, że ich nie ma; obaj są przekonani, że mówią prawdę; to spór o widok zewnętrznego świata jest pomiędzy nimi nie do rozstrzygnięcia.

2. Jeżeli w tej sali znajdować się będzie 50 osób, z czego 49 jest kompletnie pijanych, i do tego chorych umysłowo na skutek długotrwałego i ciężkiego picia, a tylko jeden osobnik jest trzeźwy, dobrze wykształcony, reprezentujący chłodny, analityczny umysł i jeżeli tych 49-ciu twierdzi, że wokół biegają białe myszki: to dowód statystyczny wypada na niekorzyść tego jednego, który jest trzeźwy, dobrze wykształcony, reprezentujący chłodny, analityczny umysł.

Słabszy charakterem może zacząć wątpić w swój chłodny analityczny umysł lub dojść do wniosku, że zwariował.

Można też powiedzieć, że wizja tych pijanych jest bardziej kompletna (widzą nie tylko materialne przedmioty, ale i halucynacje postrzegają jako część świata materialnego); lub, że wizja świata tego trzeźwego jest bardziej nudna.

Ostranienie 97. Internationales Video Festival, Bauhaus Dessau (October 1997). The festival was accompanied by an academic conference dedicated to the pioneers of Art & Technology – Lev Theremin and Nicola Tesla. Bruszewski presented his paper, **Horizon, Or A Story Of White Mice** (1997); an abstract of the paper can be found in the artist's archives:

“1. If in this room there are two people, one of whom is completely drunk and mentally ill as a result of prolonged and heavy drinking, and the other person is sober, well-educated, possessed of a cool analytical mind, and when the first one claims that he saw white mice running around this room and the other says that they do not exist; both of them are convinced that they are telling the truth; then the argument about the view of the outside world between them is impossible to settle.

2. If in this room there are 50 people, 49 of which are completely drunk and mentally ill as a result of prolonged and heavy drinking, and only one person is sober, well-educated and possessed of a cool analytical mind, and if those 49 people claim that white mice running around: the statistical evidence is to unfavorable for one who is sober, well-educated and possessed of a cool analytical mind.

Someone with a weaker character may begin to doubt his cool analytical mind or come to the conclusion that he is crazy.

One can also say that the drunken vision is more complete (they see not only material objects but they perceive hallucinations as a part of the material world); or that of the sober vision of the world is more boring.

3. Potrzebny jest zatem jakiś obiektywny świadek, który potwierdzi, że świat zewnętrzny wygląda tak a tak. Świadka takiego znaleziono około 100 lat temu, kiedy wynaleziono fotografię. Fotografujemy tę salę i patrzymy czy na fotografii są białe myszki. Nie ma.

A więc ten jeden, który jest trzeźwy, dobrze wykształcony, reprezentujący chłodny analityczny umysł – może spać spokojnie.

On ma rację!

4. Punktem wyjścia takiego uspokajającego rozumowania jest fakt, że aparat fotograficzny jest powtórzeniem modelu ludzkiego oka. Widzi podobnie, ale jako maszyna nie ulega nastrojom, nie ma halucynacji. Jest »obiektywnym« świadkiem. Skąd bierze się niezwykła siła fotografii. Świat i fotografia, jako mechaniczne odwzorowanie, są ze sobą w bezpiecznym i logicznym związku. Fotografia jest wynikiem kontaktu materii z materią (Z. Dłubak).

5. W 1979 roku zadałem sobie pytanie: jak wygląda świat myślącej istoty, której oko funkcjonuje na innych zasadach. Jedną z takich »istot« jest aparat fotograficzny HORYZONT. Rejestruje on świat za pomocą ruchomej pionowej szczeliny. Widzenie tej »istoty« w dramatyczny sposób uwikłane jest w pojęcie continuum czasu, w przeciwieństwie do »mgnieniowego« widzenia, typowego dla istoty ludzkiej lub zwykłego aparatu fotograficznego.

HORYZONT nie zna pojęcia »Augenblick«. Przedmioty w ruchu rejestruje w całkowitej niezgodzie z ludzką logiką a fotografuje przecież materialny świat, wspólny dla wszystkich myślących istot.

Na podstawie teoretycznych dociekań, doszedł do wniosku, że obiekt jadący z szybkością 432 km/h, poruszający się z zachodu na wschód (z lewej w prawo), mijający HORYZONT w odległości 6 metrów, zostanie zarejestrowany jako jadący w przeciwnym

3. Therefore, we need an objective witness who will confirm that the outside world looks so and so. Such a witness was found about 100 years ago, when photography was invented. We take pictures of this room and see whether there are white mice in the photograph.

There are not.

So the one who is sober, well-educated and possessed of a cool analytical mind – can sleep peacefully.

He is right!

4. The starting point of such reassuring reasoning is that a camera is a reproduction of the model of human eye. It sees in a similar way but, as the machine, it does not succumb to moods, has no hallucinations. It is an 'objective' witness. Hence the extraordinary power of photography. World and photography, as a mechanical reproduction, are in a direct and logical connection with each other. Photography is the result of the matter contacting the matter (Z. Dłubak).

5. In 1979, I asked myself: what does the world of a thinking being look like, one whose eye operates on different principles. One of such 'beings' could be a HORYZONT camera. It registers the world by means of a mobile vertical slit. Seeing of this 'being' is involved in a dramatic way in the concept of a continuum of time, as opposed to the 'flash' view, typical of a human being or a regular camera.

HORYZONT does not know the concept of *Augenblick*. It records objects in motion in a total disagreement with human logic and after all, it photographs the material world, common for all thinking beings.

Based on theoretical investigations, he came to the conclusion that an object going at the speed of 432 km/h., moving from west to east (left to right), passing the HORYZONT camera within 6 meters, will be registered as running in the opposite direc-



www.voytek.pl

Wojciech Bruszewski i David Hall

kierunku, ze wschodu na zachód (z prawej w lewo), a wszystkie elementy obiektu zostaną odwrócone, jak w lustrzanym odbiciu. Odwrócony zostanie tylko obiekt w ruchu – nieruchome tło zarejestrowane zostanie zgodnie z rzeczywistością ludzkiego oka. Obiekty poruszające się szybciej, zostaną nie tylko odwrócone, ale ich wymiary zaczęły skracać się proporcjonalnie do ich szybkości.

Obiekty poruszające się wolniej będą odwrócone lub nie – a ich wymiary oscylować będą pomiędzy »rzeczywistym« wymiarem a wymiarem, którego granicą jest nieskończoność.

Widok przedmiotów fantastycznie skomplikuje się, gdy odstąpimy od sztywnej odległości 6 metrów i pozwolimy obiektom poruszać się nie tylko z zachodu na wschód, nie tylko po linii prostej i nie tylko z jednostajną szybkością. Seria praktycznych testów potwierdziła moje przypuszczenia.

6. Można powiedzieć, że logika widzenia aparatu HORYZONT jest dla człowieka nie do przyjęcia. HORYZONT może generować filozofię, z którą nie sposób dyskutować. Wizja świata aparatu HORYZONT jest zgodna z wizją człowieka tylko w zakresie małych szybkości poruszających się obiektów.

Gdy wzrasta szybkość poruszania się obiektów lub gdy wzrasta szybkość poruszania się obserwatora, wizje te odklejają się od siebie.

To, co dla jednej istoty jest nonsensem lub doświadczeniem ze świata snu, dla istoty, która obserwuje świat za pomocą innego oka, może być sensowną, koherentną, realistyczną i praktyczną wizją. Ta inna istota, funkcjonująca w tym samym materialnym świecie, jest w stanie generować sądy, które istota ludzka musi odrzucić jako brednie. I odwrotnie – sądy ludzi są bredniami dla aparatu HORYZONT. Nawzajem mogą oskarżać się o halucynacje".

[Fragmenty części 5 i 6 powtarzają tekst **Horyzont** (1979)].

tion, with east to west (right to left), and all elements of the object will be inverted as in the mirror. Only the object in motion will be reverse. Stationary background will be recorded in accordance with the reality of a human eye.

Objects moving faster will not only be reversed but their size will reduce in proportion to the increase in speed.

Objects moving slower will be reversed or not reversed and their size will oscillate between the 'real' dimension and the dimension where the limit is infinity.

The view of objects becomes fantastically complicated when we relinquish the exact distance of 6 meters and allow the objects to move not only from west to east, not only in a straight line and not only with unvarying speed. A series of practical tests confirmed my assumption.

6. One could say that HORYZONT's logic is impossible to accept for humans. HORYZONT can generate a philosophy that cannot be disputed. The world view of a HORYZONT camera is compatible with the vision of man only in the small speed of moving objects.

When the speed of moving objects increases or the speed of movement of the observer increases, these views split away from each other.

What for one being may be nonsense or an experience from the realm of dreams, for a being who watches the world through a different eye, it may be a sensible, coherent, realistic and practical vision. This other being, functioning in the material world, is able to generate judgments, which a human being must reject as rubbish. And vice versa – the judgments of humans are rubbish for the HORYZONT camera. They can accuse each other of hallucinations".

[Fragments of sections 5 and 6 repeat the text of **Horizon** (1979)].

18 lipca 1998 roku Bruszewski zwrócił się do Dziekana Wydziału Reżyserii PWSFTviT w Łodzi, z propozycją powołania w ramach wydziału nowej pracowni:

„Film w nowych mediach:

- to tradycyjnie zorganizowany film dla którego nowe media są nową formą dystrybucji;
- to nowe pomysły na zaistnienie zjawiska filmowego”.

W uzasadnieniu projektu pisał:

„Myślę, że dużą korzyścią dla Szkoły Filmowej byłoby wprowadzenie zajęć związanych z nowymi mediami. Powinna powstać pracownia, która analizuje i realizuje prace na CD-ROMie i w Internecie a w niedługiej perspektywie i na DVD. Obecni studenci Szkoły Filmowej to oczywiście dzieci XXI wieku, wychowane na grach komputerowych i podchodzące do komputera jako narzędzia pracy bez kompleksów. Moim zdaniem Szkoła Filmowa powinna zadbać o to, aby absolwent tej uczelni bez kompleksów podchodził również do nowych mediów. Wyobrażam sobie, że niezwykle adekwatną formą pracy dyplomowej w Wyższej Szkole Filmowej byłby plastikowy krążek CD-ROM w miejsce maszynopisu. Absolwent Szkoły mógłby opuszczać uczelnię z krążkiem DVD w kieszeni z zapisanymi na nim wszystkimi swoimi pracami, a Szkoła miałaby niezniszczalne i łatwo dostępne archiwum. Absolwent Szkoły wyposażony w wiedzę o nowych mediach byłby lepiej przygotowany do wejścia na rynek pracy, który otwiera dziś przed nim zupełnie nowe, nieznane wcześniej obszary”.

W Centrum Sztuki Współczesnej, Zamek Ujazdowski w Warszawie miała miejsce wystawa dokumentująca wydarzenia łódzkiej **Galerii „Ślad” 1979–1987** (5 listopada – 6 grudnia 1998). Istotą działalności galerii było współistnienie różnych form przekazu artystycznego, od spektakli audiowizualnych, poprzez projekcje filmowe, fotografię,

On 18 July 1998, Bruszewski addressed the Dean of the Faculty of Directing of the PWSFTviT in Łódź, suggesting the founding of a new studio within the faculty,

“Film in the new media:

- a traditionally structured film for which the new media are a new form of distribution;
- new ideas for the film phenomenon”.

In support of the project, he wrote:

“I think the Film School would benefit from classes related to the new media. There should there be a studio which examines and realizes works on CD – ROM and in the Internet, as well as, in the near future, on DVD. Current Film School students are, of course, the children of the 21st century, raised on computer games and approaching the computer as an instrument without any complexes. In my opinion, the Film School should ensure that every graduate of this university also approached the new media without complexes. I imagine that at the Higher Film School, a plastic CD-ROM disc would be it very adequate form of a diploma project in place of the manuscript. A graduate of the School would leave the university with the DVD disc in his pocket with all the works stored on it, and the school would be in possession of an indestructible and easily accessible archive. The graduate, equipped with the knowledge of new media would be better prepared to enter the labor market, which today opens completely new, previously unknown areas”.

The Centre for Contemporary Art, Zamek Ujazdowski in Warsaw hosted an exhibition documenting the events of the **Łódź Ślad Gallery 1979–1987** (5 November – 6 December 1998). The essence of the gallery was the coexistence of different forms of artistic expression, from audio-visual productions, film projections, photography, video, elec-

video, przekształcenia elektroniczne, po akcje i performance. W wystawie brali udział: Wojciech Bruszewski, Andrzej Chętko, Andrzej Ciesielski, Witosław Czerwonka, Milan Grygar, Taka Imura, Andrzej Janaszewski, Wolf Kahlen, Elżbieta Kalinowska, Paweł Kwiek, Edward Łazikowski, Antoni Mikołajczyk, Andrzej Partum, Józef Piwkowski, Józef Robakowski, Andrzej Różycki, Zygmunt Rytka, Zbigniew Warpechowski, Ryszard Waśko. Bruszewski pokazał działanie audiowizualne **Transmisja** (1977), obrazy z serii **Fotografia na płótnie** (1979) i dokumentację twórczości.

Wystawa **Grupy Zero 61** odbyła się w Muzeum Okręgowym im. Leona Wyczółkowskiego, Bydgoszcz (16 stycznia – 20 lutego 1999). Pokazano prace: Wojciecha Bruszewskiego, Michała Kokota, Czesława Kuchty, Antoniego Mikołajczyka, Lucjana Oczkowskiego, Józefa Robakowskiego, Andrzeja Różyckiego, Jerzego Wardaka i Wiesława Wojczulanisa.

Gerard Kwiatkowski zorganizował wystawę **Niekończąca się linia/Die Unendliche Linie**, Muzeum Sztuki Reduktywnej. Fundacja Gerarda na rzecz Sztuki Współczesnej, Świeradów Zdrój (sierpień 1999 – grudzień 2000).

W katalogu Lech Lechowicz pisał:

„Z oczywistego, choć potocznie nieuświadomianego faktu, że widzenie kamery fotograficznej jest odmienne od widzenia człowieka Bruszewski wyciąga bardzo interesujące wnioski. Nadaje kamerze cechy podmiotowe, podmiotu obserwującego i rejestrującego świat według swych reguł, ale w warunkach zadanych przez autora. Dochodzi w ten sposób do konkluzji teoretycznych – potwierdzonych załączonymi efektami doświadczeń – o wzajemnej nonsensowności obu, opartych przecież na doświadczeniu, sposobów widzenia i wynikających z nich nieprzystających sposobów rozumienia tego obrazu świata”. Bruszewski przedstawił instalację **Horyzont** (1979).

tronic conversion, to actions and performance. In the exhibition participated: Wojciech Bruszewski, Andrzej Chętko, Andrzej Ciesielski, Witosław Czerwonka, Milan Grygar, Taka Imura, Andrzej Janaszewski, Wolf Kahlen, Elżbieta Kalinowska, Paweł Kwiek, Edward Łazikowski, Antoni Mikołajczyk, Andrzej Partum, Józef Piwkowski, Józef Robakowski, Andrzej Różycki, Zygmunt Rytka, Zbigniew Warpechowski, Ryszard Waśko. Bruszewski showed the audio-visual action, **Transmission** (1977), works from the series **Photography on Canvas** (1979) and the documentation of his output.

The **Zero 61 Group** exhibition was held in the Leon Wyczółkowski District Museum, Bydgoszcz (16 January – 20 February 1999). Featured authors included: Wojciech Bruszewski, Michał Kokot, Czesław Kuchta, Antoni Mikołajczyk, Lucjan Oczkowski, Józef Robakowski, Andrzej Różycki, Jerzy Wardak and Wiesław Wojczulanis.

Gerard Kwiatkowski organized the exhibition **The Endless line/Die unendliche Linie**, Museum of Reductive Art, Gerard's Foundation for Contemporary Art, Świeradów Zdrój (August 1999 – December 2000).

Lech Lechowicz wrote in the catalogue:

“Bruszewski uses the obvious, though commonly unnoticed fact that the vision of a photo camera is different from the human vision to draw very interesting conclusions. He equips the camera with the characteristics of a subject observing and recording the world according to its own rules, but in the conditions given by the author. Thus, he reaches theoretical conclusions – confirmed by the included results of research – about mutual nonsense of both, based on experience, after all, ways of seeing and the resulting unmatching ways of understanding the world view”.

Bruszewski presented the installation **Horizon** (1979).

W październiku 1999 roku Bruszewski rozpoczął wykłady na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, w Zakładzie Plastyki Intermedialnej prowadził Pracownię multimediów, od 30 września 2003 roku na stanowisku profesora nadzwyczajnego.

W „tytule roboczym” (nr 7-8, 2005) ukazał się fragment przygotowywanej przez Bruszewskiego powieści „paradokumentalnej” **Fotograf**. Artysta przekazał w nim fakty towarzyszące powstaniu **Projektu Expo 2000**, jaki przedstawił Ministrowi Gospodarki i Dyrektorowi Polskiego Pawilonu – „własnej wizji udziału Polski na wystawie” w Hanowerze, która nie doczekała się realizacji:

„Proponuje umieścić na terytorium Polski 400 miniaturowych kamer telewizyjnych. Mają być zainstalowane w pancernych, wandaloodpornych słupkach. Można je nazywać elektronicznymi »słupami milowymi«. Każda z 400 kamer i każdy z 400 mikrofonów to miniaturowa, telewizyjna stacja nadawcza. Ma być włączona i zasilana non stop. 400 cyfrowych linii transmisyjnych ISDN ma przekazywać obraz i dźwięk live do polskiego pawilonu w Hanowerze. Konsekwentnie, przez trzy miesiące, od godziny 9.00 do 21.00. Obiektem wystawowym ma być polskie TERAZ wysyłane do Hanoweru w czasie rzeczywistym nowoczesnym strumieniem telekomunikacyjnym i wyświetlane na panoramicznej ścianie złożonej z 400 monitorów. Pozostaje pytanie, GDZIE zainstalować kamery. Czy umieszczenie jednej z kamer w sypialni Lecha Wałęsy jest dobrym pomysłem? A czy kamera stojąca vis a vis napisu »Arbeit macht frei« jest dobrym pomysłem na Niemcy? Napis wisi nad wejściem do obozu zagłady w Oświęcimiu. Niemcom do dziś jest trochę głupio z tego powodu. A jeżeli Polska koniecznie chce się pochwalić żubrami, to jeden ze »słupków« można postawić w Puszczy Białowieskiej. Fotograf ma parę pomysłów (a właściwie długą listę), ale chce wywołać

In October 1999, Bruszewski began to lecture at the Faculty of Fine Arts, Nicholas Copernicus University in Toruń, where, at the Department of Intermedia Visual Arts, he chaired over the Multimedia Studio, from 30 September 2003 as a professor.

The *tytuł roboczy* magazine (issue 7-8, 2005) released a fragment of a para-documentary novel prepared by Bruszewski, "The Photographer". In it, the artist gave an account of the creation of the **Project Expo 2000**, which he presented to the Minister of Economy and the Director of the Polish Pavilion – "his own vision of Polish participation in the exhibition in Hanover, which was never to be implemented:

"It is proposed to set up 400 miniature television cameras on the Polish territory. They are to be installed on secured posts, resistant to vandalism. They can be called electronic 'milestones'. Each of the 400 cameras and each of the 400 microphones is a miniature television broadcaster. It is to be switched on and powered non-stop. 400 digital ISDN transmission lines are to transmit live video and audio to the Polish pavilion in Hanover. Consistently, for three months, from 9.00 AM to 9.00 PM. The object of the exhibition is the Polish NOW sent to Hanover in real-time via a modern telecommunications stream and displayed on a panoramic wall consisting of 400 monitor screens. The question remains, WHERE to install the cameras. Is putting one of the cameras in the bedroom of Lech Wałęsa a good idea? And what about a camera standing vis a vis the inscription *Arbeit macht frei* – is it a good idea for Germany? The inscription hangs over the entrance to the extermination camp at Auschwitz. To this day, the Germans feel bad because of this. And Poland wants to boast about its bison, is one of the 'posts' can be placed in the Białowieża Forest. The photographer has a few ideas (actually a long list), but wants to provoke a national debate, and thus select 399 places in Poland, which are worthy to be broadcast to the world. Place

ogólnonarodową dyskusję i w ten sposób wytypować 399 miejsc w Polsce, które są godne wyemitowania w świat. Miejsce nr 400 (jako autor) rezerwuję na sielski obrazek swojego maleńkiego ogródka. Nie mówi, że w tym ogródku często bawi się lokalna bohema. Siwucha, Chopin, Polonez, Extra Żytnia, a czasami nawet Żubrówka, na koszt Telekomunikacji Polskiej SA miałyby darmowy serial reklamowy. Wiceprezes TP SA prosi ekspertów o opinię. Specjalista od reklamy ma własne pomysły na rozdawanie banknotów, ale przyznaje, że projekt jest super... Inżynier od transmisji ISDN nie widzi problemów technicznych...

Są gotowi projekt zrealizować.

Ale w »Polskim Biurze Expo 2000« nikt tego nie chce słuchać. Skutecznie forsują ideę Polski jako centrali Przemysłu Ludowego i Artystycznego. W polskim pawilonie w Hanowerze szumi sztuczna puszcza, a w niej ryczy atrapa polskiego żubra. Obok replika fragmentu historycznej kopalni soli w Wieliczce. Wszystko wciśnięte w drewniane chatki kryte gontem – puszcza, kopalnia i restauracja”.



Pawilon polski w Hanowerze na Expo 2000

Polish Pavilion at the Hanover Expo 2000

400 (as the author), he reserves for the idyllic picture of his tiny garden. He does not say that in this garden the local bohemians often gather. Various vodka manufacturers, such as *Siwucha*, *Chopin*, *Polonaise*, *Extra Żytnia* and sometimes even *Żubrówka*, would have a free advertising series at the expense of Polish Telecom. The Vice-President of the Telecom asks experts for an opinion. An advertising specialist has his own ideas as to the distribution of banknotes, but admits that the project is great... an ISDN transmissions engineer can see no technical problems...

They are ready to implement the project.

But at the 'Polish Office Expo 2000' nobody wants to listen. They effectively push the idea of Poland as the Polish Folk and Art Industry Centre. In the Polish pavilion in Hanover an artificial forest rustles, and in it roars a dummy of a Polish bison. In addition, a replica of a portion of the historic salt mine in Wieliczka. All squeezed into wooden huts covered with shingles – the forest, the mine and a restaurant”.

Retrospektywna wystawa **Warsztat Formy Filmowej 1970–1977** odbyła się w Centrum Sztuki Współczesnej, Zamek Ujazdowski, Warszawa (16 czerwca – 3 września 2000). W katalogu zostały zamieszczone teksty i dokumentacje Bruszewskiego: **Transmisja przestrzenna** (1974), **Język obrazów** (1973), **Doświadczenie audiowizualne** (1975), **Zapis video** (1975), **Manifest II** (1975), **Problem satori** (1974), **Praktyka pułapek** (1975).



Janusz Połom, Paweł Kwiek, Andrzej Różycki, Leszek Czołnowski, Józef Robakowski i Wojciech Bruszewski, na wystawie **Warsztat Formy Filmowej 1970–1977**, Warszawa (2000)

Janusz Połom, Paweł Kwiek, Andrzej Różycki, Leszek Czołnowski, Józef Robakowski and Wojciech Bruszewski, exhibition **Workshop of the Film Form 1970–1977**, Warsaw (2000)



Zaproszenie na wystawę, CSW, Warszawa (2000)

Invitation to an exhibition, CSW, Warsaw (2000)

Retrospective exhibition **Film Form Workshop 1970–1977** was held at the Centre for Contemporary Art, Zamek Ujazdowski, Warsaw (16 June – 3 September 2000). The catalog features texts and documentation by Bruszewski: **Space Transmission** (1974), **Pictures Language** (1973), **Audio-Visual Research** (1975), **Video Recording** (1975), **Manifesto II** (1975), **The Satori Problem** (1974), **Practice of Traps** (1975).

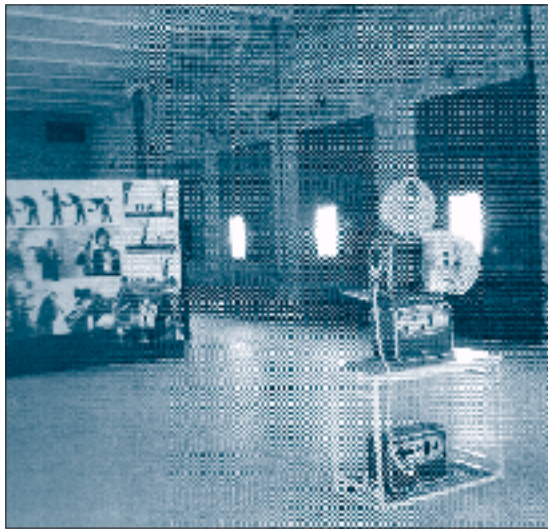
Kurator wystawy Ryszard W. Kluszczyński oprócz prezentacji stałej, przedstawił w przestrzeni wystawy 8 programów na video, we wstępie do katalogu pisał o relacjach pomiędzy rzeczywistością a jej audiowizualnym przedstawieniem:

„Szczególnie wnikliwie problem ten rozpatrywał Wojciech Bruszewski (przenosząc następnie te analizy również na teren sztuki video). Podkreślał on zwłaszcza dualizm pojęcia rzeczywistości, rozróżniając jej wymiar materialny (to, co istnieje poza nami, czyli rzeczywistość sama w sobie) oraz mentalny (to, czym jest ona dla nas, rzeczywistość doświadczalna). To drugie znaczenie traktował jako produkt kultury – wytwór konwencji porządkujących dane, przynoszone przez doświadczenia percepcyjne. Pogląd ten prowadził w dalszej konsekwencji do powstania tezy, że nasz kontakt z rzeczywistością nie ma charakteru bezpośredniego, lecz jest zapośredniczony przez język. Bruszewski zwrócił także uwagę, że mechaniczne i elektroniczne media (fotografia, film, video etc.) działają w pewnej mierze niezależnie od naszego umysłu, że obraz świata przez nie komunikowany nie jest tożsamy z naszym własnym jego wyobrażeniem, podporządkowanym obowiązującym konwencjom”.



Projekcja filmu **YYAA** (1973)

Screening of the film **YYAA** (1973)



Wystawa
Warsztat Formy Filmowej 1970–1977 (2000)

The exhibition
Film Form Workshop 1970–1977 (2000)

In the exhibition space, aside from the permanent exhibition, curator Ryszard W. Kluszczyński presented 8 programs on video, and in the preface to the catalogue, he wrote about the relationship between the reality and its audio-visual representation: “Wojciech Bruszewski consider this problem especially carefully (transferring then the analysis also into video art). He emphasized in particular the duality of the concept of reality, distinguishing between the material dimension (that is what exists outside of us, or the reality in itself) and mental (what it is for us, the empirical reality). He treated this latter meaning as a product of culture – a product of convention ordering the data generated by perceptual experience. This view further led to a theory that our contact with reality is not direct but it is mediated by language. Bruszewski also noted that the mechanical and electronic media (photography, film, video, etc...) operate to a certain extent independently of our mind, that the image of the world communicated by them is not identical with our own image of it, subordinate to the existing conventions”.

Forum des images, Vidéotheque de Paris zorganizowało pokaz **Pologne 1970–1990. La veille expérimentale** (2000). W projekcji uczestniczyły filmy **Warsztatu Formy Filmowej**.

W publikacji „Kolekcja 04. Collection 04 2001 – 2005” towarzyszącej **Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Współczesnej. IV Edycja** (20 grudnia 2001 – 13 listopada 2005), Centrum Sztuki Współczesnej, Zamek Ujazdowski, Warszawa, zamieszczono niezwykle trudną do odczytania informację o instalacji Bruszewskiego **Sonetów warszawskich** (1993):

„Analizę mediów połączył Bruszewski z analizą komunikacyjnej relacji »rzeczywistość – przekaz – obraz rzeczywistości«, z odniesieniem do uwarunkowania i zapośredniczenia postrzegania przez język i media oraz do koncepcji świadomości jako konstruktu językowego lub medialnego tworzonego przez środki przekazu, utożsamionego przez człowieka Zachodu z »materialną« rzeczywistością. Z relacją tą związana była koncepcja dzieła sztuki »jako pułapki na rzeczywistość« (pojawiało się ono tam, gdzie pojawiał się przekaz), na »pozajęzykowe doświadczenie Satori«. »Sonety« nawiązują do koncepcji poezji absolutnej oraz do »Biblioteki Babel« Borgesa, zgodnie z którą »wszystkie informacje o rzeczywistości« można uzyskać poprzez »wyczerpanie wszystkich możliwych połączeń [liter] alfabetu [...]«, poprzez »odwrócenie relacji rzeczywistość – przekaz – obraz rzeczywistości«. Wykonanie na literach alfabetu tego rodzaju operacji wbrew schematom języka niewiele ma wspólnego »z preparowaniem materiału informacyjnego«, ale »spełnia warunki transmisji w kierunku swojego desygnatu« – dlatego też mogłoby stanowić, zgodnie z intencją Bruszewskiego, potwierdzenie »realnego istnienia rzeczywistości, której nie doświadczamy nigdy, a której obecność możemy jedynie przeczuwać«”.

Autor tej niepodpisanej „informacji” nie został ujawniony.

Forum des images, Vidéotheque de Paris organized the show **Pologne 1970–1990. La veille expérimentale** (2000). The screening featured films by the **Film Form Workshop**.

The publication ‘Kolekcja 04. Collection 04 2001 – 2005’, accompanying The 4th Edition of The International Collection of Contemporary Art (20 December 2001 – 13 November 2005), Centre for Contemporary Art, Zamek Ujazdowski, Warsaw, featured an extremely difficult-to-read information about Bruszewski’s installation, **The Warsaw Sonnets** (1993):

“Bruszewski combined the analysis of media with an analysis of the communication relationship ‘reality – message – reality image’, with reference to the conditions and the mediation of the perception through language and media and the concept of consciousness as a construct of language or media created by the mass media, identified by man of the West with the ‘material’ reality. This relation was linked to the concept of a work of art “as a trap for reality” (it appeared where the message appeared), for a ‘non-linguistic experience of Satori’. ‘Sonnets’ refer to the concept of absolute poetry and to the ‘Library of Babel’ by Borges, according to which ‘all the information about reality’ can be obtained through ‘exhausting all possible combinations of the [letters of] alphabet [...]’ by ‘reversing the relationship between ‘reality – message – reality image’. Conducting this operation of sorts on the letters of alphabet contrary to the patterns of language has little in common ‘with the preparation of information material’ but it ‘satisfies the conditions of transmission in the direction of its designate’ – and therefore could provide, in accordance with the intention of Bruszewski, the confirmation of “the actual existence of reality which we never experience and whose presence we can only guess”.

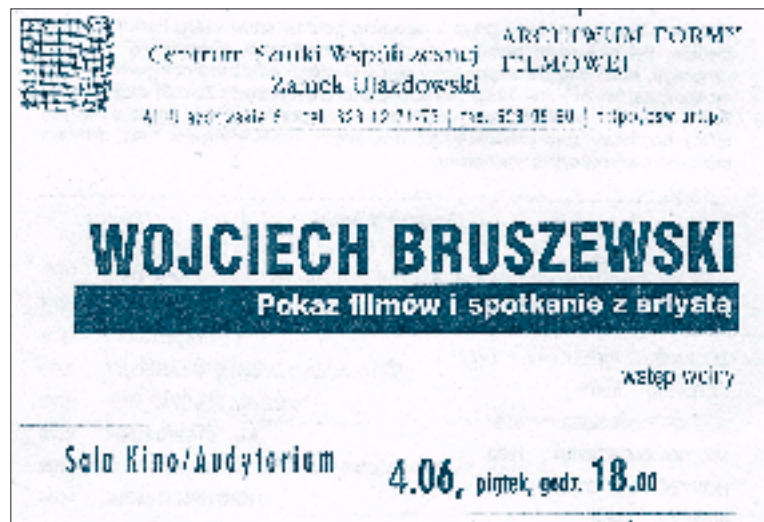
The author of this unsigned ‘information’ has not been disclosed.

Przypomnienie **Toruńskiej Grupy Fotograficznej Zero 61**, Muzeum Okręgowe, Toruń, Biblioteka Uniwersytecka, Toruń (luty-kwiecień 2001); Akademia Sztuk Pięknych, Wilno (maj-czerwiec 2001). Katalog opracowany przy współpracy Muzeum Sztuki w Łodzi tylko symbolicznie nawiązał do twórczości Bruszewskiego. Nie pokazano żadnej jego pracy.

W ramach Leeds International Film Festival, zorganizowano pokaz **Evolution 2003** (9-11 października 2003). Bruszewski przedstawił: **Film/Video/Phenomena**.

W ramach Archiwum Formy Filmowej odbyło się Indywidualne wystąpienie **Wojciech Bruszewski. Pokaz filmów i spotkanie z artystą** Centrum Sztuki Współczesnej, Zamek Ujazdowski, Warszawa (4 czerwca 2004).

W programie pokazu znalazły się: **Klaskacz** (1971), **YYAA** (1973), **Transmisja przestrzenna** (1974), **Przekaz tekstu ruchem drzwi** (1974), **Doświadczenie audiowizualne – paczka zapalek** (1975), **Doświadczenie audiowizualne – Łyżeczka** (1976), **Instalacja dla Galerii Labirynt** (1976), **Dotknięcie video 7/77** (1977), **Muzyka telewizyjna** (1979), **Telewizyjna kura** (1979), **Sternmusic** (1979), **Horyzont** (1979), **Szklanki** (1982), **Radio Ruiny Sztuki Berlin** (1988-1993), **Sonety** (1992), **Nokturn c-mol** (1994).



Zaproszenie na spotkanie z artystą,
CSW, Warszawa (2004)

Invitation to a meeting with the artist,
CSW, Warsaw (2004)

A revisit of the **Toruń Photography Group Zero 61**, Regional Museum, Toruń University Library, Toruń (February - April 2001); Academy of Fine Arts, Vilnius (May-June 2001). The catalogue developed in cooperation with the Museum of Art in Łódź only symbolically referred to the work of Bruszewski. None of his works was featured.

As a part of the Leeds International Film Festival, the show **Evolution 2003** was organized (9-11 October 2003). Bruszewski presented: **Film/Video/Phenomena**.

As a part of the Film Form Archive, an individual event was held, **Wojciech Bruszewski. Film screening and meeting with the artist**; Centre for Contemporary Art, Zamek Ujazdowski, Warsaw (4 June 2004).

The program of the show featured: **Clapper** (1971), **YYAA** (1973), **Space Transmission** (1974), **Transmission of the Text Performed by Means of the Movement of the Door** (1974), **Audio-Visual Research – Matchbox** (1975), **Audio-Visual Research – Teapsoon** (1976), **Installation for the Labyrinth Gallery** (1976), **The Video Touch 7/77** (1977), **Television Music** (1979), **Television Chicken** (1979), **Sternmusic** (1979), **Horizon** (1979), **Drinking Glasses** (1982), **Ruin of Art Radio Berlin** (1988-1993), **Sonnets** (Sonety, 1992), **Nocturne C Minor** (1994).

Postanowieniem Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej z dnia 5 marca 2004 roku Wojciechowi Bruszewskiemu nadano tytuł – **profesora sztuk plastycznych**.

Zakład Plastyki Intermedialnej Wydziału Sztuk Pięknych UMK, Toruń, zorganizował medialne spotkanie **Wyobrażenia ekranu. Festiwal Sztuki Internetowej** (6-10 października 2004), pojmowanej zarówno jako przestrzeń prezentowania sztuki, jak i przestrzeń jej tworzenia. Kuratorem interaktywnej wystawy netartu – „Netakt” była Grupa Twożywo.

W festiwalu uczestniczyli również Wojciech Bruszewski, Wolf Kahlen, Ivan Ladislav Gáleta, David Hall. Pod kierunkiem Bruszewskiego, w Pracowni Multimediów, wydano płytę DVD **Opera** (2002).

W „tytuł roboczym” artysta opublikował tekst interwencyjny (nr 1-2, 2005):

„W okolicach Gołdapi jest most znikąd donikąd. Przerzucony jest pomiędzy dwoma wzgórzami. Fantastyczna, potężna budowla konkurująca wielkością i pięknem z rzymskimi akweduktami. Ważny i niezbędny element na trasie Od Do. Nagle straciła swoje strategiczne znaczenie. Coś się skończyło. Rosjanie rozkradli szyny, a miejscowa ludność podkłada kolejowe. Został nikomu niepotrzebny, absurdalny most. W dziedzinie sztuki ideę marnotrawstwa ludzkiej energii utrwalają magazyny wyższych uczelni artystycznych, a w nich porastające kurzem prace studentów. Szczególnie żal magisterskich prac dyplomowych. Niesamowity poziom intelektualny, który drzemie jak Śpiąca Królewna w oczekiwaniu na odkrycie i przywrócenie do życia...

OPERA jest wyborem najlepszych prac, jakie powstały w mojej Pracowni w roku akademickim 2001/2002. Dwie prace z III roku, sześć prac z roku IV i jeden dyplom. Moim wkładem w OPERĘ jest estradowe wykonanie SONETU przy współudziale wybitnego aktora Leona Niemczyka.

By order of the President of the Republic of Poland, on 5 March 2004, Wojciech Bruszewski was given the title of **professor of visual art**.

Intermedia Arts Department of the Faculty of Fine Arts, UMK, Toruń, Poland, organized a media meeting **Screen Imagination. Internet Art Festival** (6-10 October 2004), understood both as a space for presenting art and the space for its creation. The interactive netart exhibition – ‘Netakt’ was curated by the Twożywo Group. The festival was also attended by Wojciech Bruszewski, Wolf Kahlen, Ivan Ladislav Gáleta, David Hall. Under the direction of Bruszewski, the Multimedia Studio issued a DVD **Opera** (2002).

In the ‘*tytuł roboczy*’ magazine, the artist published the intervention text (issue 1-2, 2005):

“Near the town of Gołdap, there is a bridge leading from nowhere to nowhere. It is placed between two hills. A fantastic, powerful structure competing in size and beauty with Roman aqueducts. Important and essential part of the route From To. Suddenly, it lost its strategic importance. Something is over. The Russians have stolen the rails and the local population – sleepers. What is left is pointless, absurd bridge. In the field of art, the idea of wasting human energy is fixed by the art school magazines and the dust covering students’ works. It is especially a shame about masters theses. Incredible intellectual level, which lies dormant like the Sleeping Beauty in anticipation of discovery and restoration to life...

The OPERA is the selection of the best works that have been created in my studio in the academic year 2001/2002. Two works from the third year, six work from the fourth year and a diploma project. My contribution in the OPERA is a stage performance of SONNET with the help of an outstanding actor, Leon Niemczyk.

Boom w dziedzinie multimediiów robi się nieznośny. Organizatorzy festiwalu MM i krytycy MM robią wszystko, aby MM były łatwo rozpoznawalnym stereotypem. Osobnik inteligentny i obdarzony techniczną smykałką dość łatwo jest w stanie przewidzieć oczekiwania specjalistów od MM. Osobnik gardzący sztampą, osobnik chodzący własnymi ścieżkami (czytaj: artysta) spychany jest na boczny tor. Nie pasuje do powszechnie akceptowanego schematu MM.

Boczny tor na międzynarodowych festiwalach sztuki w Polsce nazywa się »Sekcją Polską«. Świadczy, że Polaków też się zaprasza, ale w obawie, że zaniżą poziom wystawy głównej, trzyma się ich z boku, jako alibi dla sponsorów. Jest oczywiście kilku wybrańców z polskiej pierwszej ligi, którzy dostępują zaszczytu uczestnictwa w »Sekcji Międzynarodowej«. »Sekcja Polska« w grze interesów towarzystwa międzynarodowej adoracji nie stanowi istotnego elementu. »Sekcja Polska« ma najczęściej te same godziny projekcji co »Sekcja Międzynarodowa«, a zatem na sali projekcyjnej siedzą samotni autorzy i jedna, do dwóch osób, które pomyliły sale. Taką strategię stosują Festiwal WRO i Łódź Biennale.

Moi studenci i ja najczęściej trafiamy do »Sekcji Polskiej« jako że:

1. jesteśmy Polakami,
2. organizatorom wystawy nie mamy do zaoferowania rewizyty w USA, Niemczech, Izraelu lub Japonii.

Na początku roku akademickiego 2001/2002, studentom IV roku powiedziałem: W sztuce MM jest nadmiar interaktywnych guziczków, nadmiar dętych konferencji i niejasnych interesów. Natomiast brakuje w niej żywych ludzi, sopranów, tenorów, kurtyny, ukłonów, oklasków i kwiatów. Zróbmy OPERĘ".

The boom in the field of multimedia is getting unbearable. MM festival organizers and MM critics are doing everything in their power to make MM an easily recognizable stereotype. An intelligent individual, endowed with enough technical know-how, is able to easily anticipate the expectations of MM experts. An individual despising clichés, an individual following his own path (read: an artist) is relegated to the siding. He does not fit the generally accepted pattern of MM.

The siding at international art festivals in Poland is called the 'Polish Section'. It demonstrates that Poles are also invited, but out of fear that they would drag the level of the main exhibition down, they are kept on the side as an alibi for sponsors. There are, of course, a few chosen ones from the Polish first division, who are honored with the participation in the 'International Section'. In the game of interests of the international adoration society the 'Polish Section' is not a major component. The 'Polish Section' is mostly featured at the same time as the 'International Section', and therefore, in the screening room, there is a lonely author and two people who have wondered there by mistake. Such a strategy is used by the WRO Festival and Łódź Biennale.

My students and I usually end up in the 'Polish section', since:

1. We are Polish,
2. we cannot offer the exhibition organizers a return visit in the U.S., Germany, Israel or Japan.

At the beginning of the academic year 2001/2002, I told my fourth-year students: In the MM art, there is an excess of interactive buttons, an excess of bloated conferences and obscure interests. However, it lacks living people, sopranos, tenors, curtains, bows, applause and flowers. Let us do OPERA".

Inc. Sztuka wobec korporacyjnego przejmowania miejsc publicznej ekspresji, Galeria XXI i Galeria Program, Warszawa (4 listopada – 4 grudnia 2004); BWA, Zielona Góra (2–28 stycznia 2004), kurator Kazimierz Piotrowski.



Okładka katalogu wystawy **The Workshop of the Film Form: Early Film Work from Poland**, Nowy Jork (2004)

Cover of the exhibition catalogue **The Workshop of the Film Form: Early Film Work from Poland**, New York (2004)

Electronic Arts Intermix przy współpracy Polskiego Instytutu Kultury zorganizowało wystawę **The Workshop of the Film Form: Early Film Work from Poland**, Nowy Jork (12–16 października 2004). Kuratorami byli: Galen Joseph-Hunter, Łukasz Ronduda. Wydano katalog z wypowiedziami krytyków i artystów (teksty pisali m.in. Galen Joseph-Hunter i Barbara London) oraz płytę DVD. Wśród 10 filmów **Warsztatu** uwzględniony został tylko film **YYAA** (1973).

Tekst **Zachód Wschodni i Zachód Zachodni** przygotowany przez Bruszewskiego nie został opublikowany (maszynopis w archiwum rodziny artysty):

„Na Documenta 6 w Kassel w 1977 roku poznaliśmy Paula Sharits’a. Braliśmy udział w tej samej sekcji filmu eksperymentalnego, a ja dodatkowo w sekcji video. My całkowicie nieznani, trochę egzotyczni artyści zza Żelaznej Kurtyny i Paul światowej sławy filmmaker.

Paul, będąc niewątpliwie jednym z najwybitniejszych artystów tego czasu, przy okazji, nieskromnie i niesłusznie uważał się za najwybitniejszego pijaka na świecie i w związku z tym w Kassel lekcewał bezwzględnie wszystkich.

Grupa Warsztat pokazała mu wtedy polską alkoholową klasę, którą początkowo był zaszokowany a później szanował przez resztę życia. I tak rozpoczęła się nasza prawdziwa przyjaźń.

Miał wtedy narzeczoną w Jugosławii, będąc w Niemczech zapytał mnie czy Polska i Jugosławia to kraje położone blisko czy daleko od siebie?

Dziś odpowiadam.

Inc. Art Against The Corporate Takeover Of Public Expression Sites, XXI Gallery and Program Gallery, Warsaw (4 November – 4 December 2004), BWA, Zielona Góra (2–28 January 2004), curator Kazimierz Piotrowski.

Electronic Arts Intermix, in cooperation with the Polish Cultural Institute organized the exhibition **The Workshop of the Film Form: Early Film Work from Poland**, New York (12 – 16 October 2004). The curators were: Galen Joseph-Hunter, Łukasz Ronduda. A catalogue was published with the statements from critics and artists (including texts written by Galen Joseph-Hunter and Barbara London) and a DVD. One of the 10 films of the **Workshop** included was the film **YYAA** (1973).

The text **Eastern West and Western East** prepared by Bruszewski was not published (the manuscript is in the archives of the artist's family):

“At **Documenta 6** in Kassel in 1976, we met Paul Sharits. We participated in the same section of experimental film, and I was also in the video section. We were completely unknown, somewhat exotic artists from behind the Iron Curtain and the world-famous filmmaker Paul.

Paul, being undoubtedly one of the greatest artists of the time, also believed himself, arrogantly and wrongly, to be the world's greatest drunkard and therefore had everyone in Kassel in absolute disdain. The Workshop Group showed him the Polish alcohol class, which initially shocked him and which he then respected for the rest of his life. And so began our true friendship.

He had a fiancée in Yugoslavia, so while in Germany, he asked me whether Poland and Yugoslavia are countries near or far apart?

Today I answer.

Z amerykańskiego (globalnego punktu widzenia to bardzo blisko, a w latach 70. to wręcz ten sam kraj gdzieś daleko usytuowany w tzw. Europie Wschodniej.

Z naszego (lokalnego) punktu widzenia to bardzo daleko pod względem geograficznym a dziś pod względem politycznym, kiedy Jugosławię zastąpiła Serbia, dzieli nas istna przepaść. Serbia uwikłana w etniczne konflikty, rozdarta pomiędzy sympatie proeuropejskie i prorosyjskie i Polska, która nigdy nie chciała rosyjskiej dominacji, w latach 70. w stu procentach uzależniona od Rosji, dziś wolna od rosyjskich wpływów i zjednoczona z UE.

Piszę o tym aby widzowie wystawy Warsztatu w Nowym Jorku dobrze rozumieli kontekst w jakim działał Warsztat.

Grupa Warsztat powstała w 1970 roku. Od początku czując się częścią kultury Zachodu działaliśmy początkowo w całkowitej informacyjnej izolacji. Terenem naszego działania była słynna łódzka Szkoła Filmowa. Szkoła była wyspą wolności w socjalistycznej Polsce, ale mimo to Warsztat był opozycją wobec tej Szkoły. Narodził się na gruncie rozczarowania Szkołą jako ośrodkiem artystycznym. Szkoła do której tak trudno było się dostać była beznadziejna. Mit Andrzeja Wajdy i Romana Polańskiego był dla nas całkowicie zwietrzały. Byliśmy spragnieni nowych idei i nowych oryginalnych myśli. Ale jako miejsce spotkania grupy inteligentnych ludzi Szkoła była miejscem idealnym. W Szkole dysponowaliśmy profesjonalnym sprzętem. Był to chyba jedyny ruch awangardowego, niezależnego kina, który robił filmy na taśmie 35 mm. Warto wspomnieć, że nie robiliśmy tylko filmów. Były happeningi, interwencje, zabawy, awantury na oficjalnych festiwalach filmowych, równie ważne jak filmy. Działaliśmy w opozycji nie tylko wobec Szkoły, czyli profesury, ale i wobec studentów Szkoły, którzy w większości nie akceptowali tego, co robiliśmy. Oni chcieli wtopić się w istniejącą strukturę socjalistycznej kinematografii, a my chcieliśmy przewrócić do

From the American (global) point of view, they are very close, and in the 1970s it was almost the same country, located far away in the so-called Eastern Europe.

From our (local) point of view they are very far away geographically, and today - politically, since Yugoslavia was replaced by Serbia, a genuine gulf divides us. Serbia is embroiled in ethnic conflict, torn between pro-European and pro-Russian sympathies, and Poland, which never wanted Russian domination, in the 1970's used to be completely dependent on Russia and now is free from the Russian influence and united with the EU.

I am writing about it so that viewers of the Workshop exhibition in New York could truly understand the context in which the Workshop used to operate.

The Workshop Group was founded in 1970. Since the beginning feeling a part of the Western culture, we initially operated in complete isolation from information. The area of our activities was the famous Łódź Film School. The school was an island of freedom in socialist Poland, but still, the Workshop was in opposition to this school. It was born out of our disappointment of the School as an art center. The school which was so hard to get to, was hopeless. The myth of Andrzej Wajda and Roman Polański was completely stale for us. We were hungry for new ideas and new original thoughts. But as the meeting place for intelligent people, the school was the right choice. At school, we had professional equipment at our disposal. This was probably the only avant-garde movement of independent cinema that made films on 35 mm tape. It is worth mentioning that we not only made films. There were happenings, interventions, games, rows made at official film festivals, as important as films themselves. We acted in opposition not just to the School, that is professors but also to the students of the School, most of whom did not accept what we were doing. They wanted to melt into the existing structure of socialist cinema, and we wanted to turn the Polish cinema

góry nogami kino polskie. To była sprzeczność interesów. Szydziliśmy z amatorszczyzny i patriotycznego zadęcia polskich filmowców. Oni do dziś nie rozumieją o co nam chodziło. Słynna książka »Filmówka«, która szczegółowo opisuje historię Szkoły całkowicie przemilcza istnienie Warsztatu. Naszym problemem wtedy i teraz była i jest informacyjna izolacja. Kiedy w 1973 roku zrobiłem pierwszy w Polsce artystyczny zapis video, nazwałam go »tv-tape« bo samo słowo »video« było nieznane. Robiliśmy rzeczy, które robiono po drugiej stronie Żelaznej Kurtyny. Śmiem twierdzić, że robiliśmy Fluxus nie znając ani tego słowa ani jego zachodnich reprezentantów. O ruchu Fluxus powstało kilkadziesiąt książek, wiele prac naukowych i artykułów prasowych. O ruchu Warsztat powstały dwie prace magisterskie i ani jednej książki. Izolację przełamywaliśmy na kilka sposobów.

Po pierwsze – podróże z filmami, czyli własna niezależna dystrybucja. Początkowo były to podróże z projekcjami po Polsce, później po Europie. Wygłupy i hece na festiwalach polskich i zagranicznych. Na własnych projekcjach gwizdaliśmy i krzyczeliśmy »Skandal!« wprowadzając w osłupienie nie tylko naszych przeciwników ale i zwolenników.

W Polsce w galeriach i klubach studenckich Warsztat uczestniczył w szerokim ruchu alternatywnym i tworzył ten ruch.

Nie rozumieli nas koledzy w Szkole, ale rozumieli i popierali studenci Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie: Przemysław Kwiek, Zofia Kulik, Jan Stanisław Wojciechowski, Paweł Freisler, Krzysztof Zarębski, Ryszard Gajewski (Galeria Remont). Popierali inteligentni krytycy i galerzyści – Andrzej Mroczek z Lublina (Galeria Labirynt), Gerard Kwiatkowski (Galeria EL), Cieślarrowie (Galeria Repassage). Był to ruch poza kontrolą totalitarnego państwa. Wesoły i zadziorny w smutnej, szarej i biednej rzeczywistości.

upside-down. It was a conflict of interest. We mocked the amateurishness and patriotic pomposity of Polish filmmakers. They still do not understand what we meant. The famous book 'Filmówka', which describes in detail the history of the School, is completely silent about the existence of the Workshop. Our problem then and now was and still is information isolation. When in 1973 I made the first artistic video record in Poland, I called it 'TV-tape' because the word 'video' was unknown. We did things that were done on the other side of the Iron Curtain. I daresay that we did Fluxus not knowing the word or its Western representatives.

There are a few dozen books about the Fluxus movement, many academic papers and journal articles. As for the Workshop movement, there have been two master theses and not even one book. We dealt with the isolation in several ways.

First of all – traveling with the films, or our own independent distribution. Initially, these were travels with screenings in Poland and later in Europe. Tomfoolery and scenes at Polish and international festivals. At our own screenings, we whistled and screamed "scandal!" shocking not only our enemies but also supporters.

In Poland, in galleries and student clubs, The Workshop participated in a broad alternative movement which we also created.

Our colleagues at the School did not understand us but we did find understanding and support from students of the Academy of Fine Arts in Warsaw: Przemysław Kwiek, Zofia Kulik (PDDiU), Jan Stanisław Wojciechowski, Paweł Freisler, Krzysztof Zarębski, Ryszard Gajewski (Remont Gallery). We were supported by intelligent critics and gallery managers – Andrzej Mroczek from Lublin (The Labyrinth Gallery), Gerard Kwiatkowski (Gallery EL), The Cieślars (The Repassage Gallery). It was a movement outside the control of a totalitarian state. Cheerful and pugnacious in a sad, gray and poor reality.

W Europie bywaliśmy na festiwalach filmowych i w szkołach artystycznych; w alternatywnych miejscach takich jak Abaton Kino w Hamburgu. Oczywiście był to heroizm finansowy. Nasze zarobki i zachodnie ceny – to była absolutna przepaść. Pierwszy wyjazd na Zachód to udział w Atelier 72 w Edynburgu w Galerii Demarco. Potem w 1974 roku udział w festiwalu w Knokke-Heist w Belgii, a tam pierwsze kontakty z »kinem strukturalnym«, niemieckim (Birgit i Wilhelm Hein) i angielskim (Malcolm Le Grice). Inicjowaliśmy również podróże artystów zachodnich do Polski. Birgit, Wilhelm, Malcolm oraz Wolf Kahlen byli naszymi gośćmi w Lublinie. David Hall i Peter Weibel byli moimi gośćmi w Warszawie. Był z wizytą w Muzeum Sztuki w Łodzi Wulf Herzogenrath, organizator pierwszych wystaw video w Niemczech. Później, dzięki niemu dostałem stypendium DAAD w Zachodnim Berlinie. Istniała więc wymiana ponad Żelazną Kurtyną. Wieńczy ten okres udział w Documenta 6 w Kassel.

W sekcji filmu eksperymentalnego wzięli udział Józef Robakowski, Ryszard Waśko i ja. Zaproszony Paweł Kwiek nie zdołał się zorganizować. Ponadto ja wziąłem udział w sekcji video Documenta 6 (a Barbara London podczas otwarcia wystawy robiła notatki oglądając samotnie moje prace – być może sama już tego nie pamięta). Innym sposobem wychodzenia z izolacji były niskonakładowe, ręcznie robione, niezależne wydawnictwa i sztuka poczty.

Warsztat jest prekursorem »samizdatu« w Polsce. Pierwszy zeszyt zatytułowany »Warsztat« wydany został w 1974 roku. Ostatni, siódmy zatytułowany »7« w 1975. Za wyjątkiem pierwszego wszystkie zeszyty powstały poza kontrolą cenzury. Dziś będąc profesorami wyższych uczelni, będąc zapraszani na wystawy i festiwale, jako tzw. pionierzy, mamy lekki żal do losu, który skazał nas na funkcjonowanie przez wiele lat na bocznym torze kultury zachodu.

In Europe, we would visit film festivals and art schools; in alternative places such as the Abaton cinema in Hamburg. Of course, it was a financial heroism. Our earnings and Western prices – it was an enormous gap. Our first trip to the West was when we participated in the Atelier 72 in Edinburgh, Demarco Gallery. Then in 1974, we participated in the festival in Knokke-Heist in Belgium, and this was where we had the first contact with the 'structural cinema', German (Birgit and Wilhelm Hein) and English (Malcolm Le Grice).

We also initiated trips of western artists to Poland. Birgit, William, Malcolm and Wolf Kahlen were our guests in Lublin. David Hall and Peter Weibel were my guests in Warsaw. Wulf Herzogenrath visited the Museum of Art in Łódź, who was the organizer of the first video exhibition in Germany. Later, thanks to him I got the DAAD scholarship in West Berlin. So there was an exchange over the Iron Curtain. What completes this period is the participation in Documenta 6 in Kassel.

The experimental film section was attended by Józef Robakowski, Ryszard Waśko and me. Paweł Kwiek was invited but failed to organize his trip. In addition, I took part in the video section of the Documenta 6 (and at the opening of the exhibition Barbara London took notes while watching my work alone – she herself probably does not remember that). Another way to overcome the isolation involved making small, hand-made, independent publications and mail art.

The Workshop is a forerunner of 'samizdat' in Poland. The first booklet entitled 'Workshop' was released in 1974. The last, seventh, entitled '7' in 1975. With the exception of the first one, all books were created outside the control of censorship. Today, while university professors, invited to exhibitions and festivals as the so-called pioneers, we hold a slight grudge against fate which condemned us to function for many years on the side lane of the Western culture.

Z jednej strony podziwiano nas za wytrwałą walkę z głupotą i zakłamaniem, a z drugiej strony organizowano takie wystawy jak »West Kunst« w Kolonii gdzie Zachód demonstracyjnie skazywał nas, część jego kultury, na niebyt. Później, próbując naprawić ten błąd, organizowano takie wystawy jak »Europa, Europa«, które odkrywając Europę Wschodnią utrwały podział na Zachód Wschodni i Zachód Zachodni. We are still alive".

W październiku 2005 roku Bruszewski rozpoczął wykłady na Wydziale Filmu i Fotografii Wyższej Szkoły Sztuki i Projektowania w Łodzi, prowadził autorski program **Sztuki mediów**.

Faculty of Arts, Humanities and Social Sciences, University of Central Lancashire (UCLAN), Preston, wydał publikację **Analogue. Pioneering Video from UK, Canada and Poland (1968–1988)** i zorganizował cykl paneli dyskusyjnych w Anglii i Kanadzie, połączonych z projekcją prac video.

Łukasz Ronduda przygotował tekst „Polish Analogue Video – The History of Polish video Art from the 70s and 80s/Polski Analogue – Historia polskiej sztuki wideo w latach 70-tych i 80-tych” oraz dokonał wyboru prac. Tekst został opracowany w oparciu o twórczość: Wojciecha Bruszewskiego, Janusza Szczerka, Józefa Robakowskiego, Zbigniewa Libery. Analizując video Bruszewskiego autor podkreślał „dualizm pojęcia rzeczywistości”, ich „aspekt materialny” i „mentalny”. W UCLAN, Preston (7 kwietnia 2006) pokazany był 10 min. fragment zapisu **10 prac** (1973–1977).

W kolejnych pokazach **Analogue**: Tate Modern, London (24 listopada 2006); Norwich Gallery, Norwich (8–20 stycznia 2007), MOCCA Museum of Contemporary Canadian Art, Toronto (2–3 listopada 2007); prace Bruszewskiego nie uczestniczyły.

On the one hand, we were admired for the tenacious struggle with stupidity and hypocrisy, on the other hand, exhibitions such as 'West Kunst' in Cologne were organized, where the West conspicuously condemned us, part of its culture, to non-existence. Later, in an attempt to fix this error, exhibitions such as 'Europa, Europa' were organized, which, discovering Eastern Europe, reinforced the division into the Eastern West and Western the East. We are still alive".

In October 2005, Bruszewski began to lecture at the Department of Film and Photography of the School of Art and Design in Łódź; he taught an author's program **Media Art**. Faculty of Arts, Humanities and Social Sciences, University of Central Lancashire (UCLAN), Preston, published **Analogue. Pioneering Video from the UK, Canada and Poland (1968–1988)** and organized a series of discussion panels in England and Canada, combined with video work screening.

Łukasz Ronduda prepared the text 'Polish Analogue Video – The History of Polish video art from the 70s and 80s and selected the works. The text was developed on the basis of the artistic output of: Wojciech Bruszewski, Janusz Szczerk, Józef Robakowski, Zbigniew Libera. Analyzing Bruszewski's video the author stressed 'the duality of the concept of reality,' their 'material' and 'mental aspect'. At UCLAN, Preston (7 April 2006) a 10-minute extract of the record of **10 Works** (1973–1977) was shown.

The subsequent shows of **Analogue**: Tate Modern, London (24 November 2006), Norwich Gallery, Norwich (8–20 January 2007), MOCCA Museum of Contemporary Canadian Art, Toronto (2–3 November 2007) did not feature Bruszewski's work.

W czasie **Warszawskiego Biennale Sztuki Mediów**, ASP, Warszawa (20 listopada 2005 – 15 stycznia 2006), Bruszewski prezentował problematykę **netart**.

W ramach 5 Międzynarodowego Fotofestiwalu w Łodzi odbyła się wystawa **Fotoobrazy. Gest plastyczny w fotografii ze zbiorów Dariusza i Krzysztofa Bieńkowskich**, Muzeum Sztuki, Łódź (11 maja – 2 lipca 2006), w ekspozycji uczestniczyły strukturalne fotogramy Bruszewskiego **x x x** (1968–1969).



Wojciech Bruszewski, Warszawa (2006)

Wojciech Bruszewski, Warsaw (2006)

During the **Warsaw Biennial of Media Art**, Academy of Fine Arts, Warsaw (20 November 2005 – 15 January 2006), Bruszewski presented the problems of **netart**.

At the 5th International Festival of Photography in Łódź, the exhibition was held **Fotoobrazy. Artistic gesture in photography from the collections of Dariusz and Krzysztof Bieńkowski**, Museum of Art, Łódź (11 May – 2 July 2006), the exposition featured Bruszewski structural photograms **x x x** (1968–1969).

W Galerii XX1, Warszawa, zostały pokazane dwie indywidualne wystawy: **Wojciech Bruszewski www.voytek.pl Gabinet śmiechu** (9–22 czerwca 2006) i **Wojciech Bruszewski www.voytek.pl Ściana ogniowa** (23 czerwca – 8 lipca 2006).

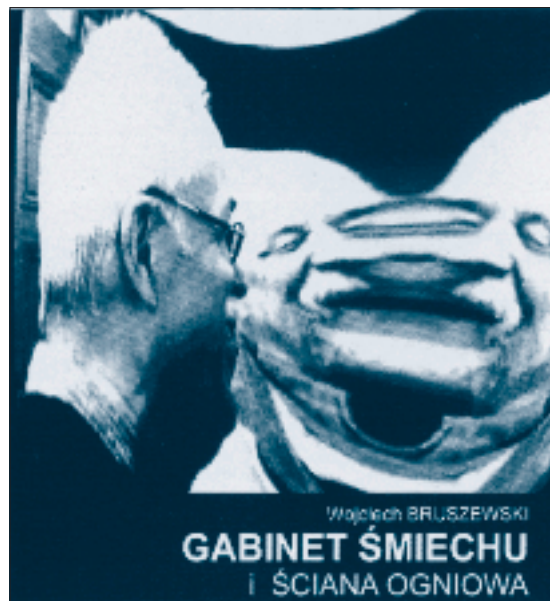
Komentarz do wystawy **Gabinet śmiechu** przedstawiła kurator Anna Maria Leśniewska w tekście wprowadzającym:

„W pracy twórczej Wojciecha Bruszewskiego sztuka staje się wysublimowaną zabawą, a kolejne dzieła zawieszone między obrazem a dźwiękiem pozwalają rozpoznać materię rzeczywistości. Nieco przerośnięty chłopiec bawiąc się procesem kreacji wymyśla ruchome szarady, zaprasza widza do beztroskiej rozrywki, gdzie media traktowane żartobliwie, określają pole gry, uczą swobodnego poruszania w nowo określonym obszarze sztuki, w którym możliwe są wszelkie sposoby przeobrażeń sensu realnego przekazu. Dzięki tej zabawie, a może właśnie przez nią, absurdalna rzeczywistość funkcjonująca wokół nas może być źródłem radości, zamiast wzbudzać przygnębienie”.



Zaproszenie na wystawę,
Galeria XX1, Warszawa (2006)

[Invitation to an exhibition,
XX1 Gallery, Warsaw \(2006\)](#)



Projekt plakatu, Galeria XX1, Warszawa (2006)

[Poster design, XX1 Gallery, Warsaw \(2006\)](#)

The XX1 Gallery, Warsaw, featured two solo exhibitions: **Wojciech Bruszewski www.voytek.pl Cabinet of laughter** (9–22 June 2006) and **Wojciech Bruszewski www.voytek.pl Fire Wall** (23 June – 8 July 2006).

A commentary to the exhibition **Cabinet of laughter** came from the curator, Anna Maria Leśniewska, in the introductory text:

“In the creative work of Wojciech Bruszewski art becomes a sublime game and the subsequent works suspended between image and sound allow to recognize the fabric of reality. A somewhat overgrown boy playing with the process of creation invents mobile charades, invites the viewer to a carefree entertainment where media are treated humorously, determine the field of play, teach to move freely in the newly defined area of art, where all ways of transforming the meaning of real communication are possible. Thanks to this game, or perhaps because of it, the absurd reality functioning around us may be a source of joy, rather than inspire despondency”.

Instalacja na 10 telewizorów i 4 kompromituja-
ce fotografie, **Gabinet śmiechu**,
Galeria XX1, Warszawa (2006)

Installation for 10 TV-sets and 4 embarrassing
photographs **Cabinet of laughter**,
XX1 Gallery, Warsaw (2006)



Zaproszenie na wystawę,
Galeria XX1, Warszawa (2006)

Invitation to an exhibition,
XX1 Gallery, Warsaw (2006)

Fragment ekspozycji **Ściana ogniowa**,
Galeria XX1, Warszawa (2006)

Fragment of the exposition **Fire Wall**,
XX1 Gallery, Warsaw (2006)



Wystawa **Ściana ogniowa** była konsekwencją wznoszenia zapór mentalnych przed zewnętrznymi ingerencjami. Artysta w sposób naturalny wyjaśniał logikę przyczynowości zjawisk – śmiechu i ognia:

„Jeżeli bariera śmiechu nie wystarcza buduję ścianę ognia, aby odgrodzić się od kalekiej współczesności. Ukryci za nią ci, którzy cenią sobie istnienie intymne, bez nachalnych ingerencji, mogą dać odpór wszelkim zagrożeniom”.

Określając rolę sztuki w tym zagmatwanym splocie wzajemnych zależności, w katalogu wystawy Bruszewski umieścił list do prof. dr hab. Urszuli Żegleń, w nawiązaniu do konferencji naukowej zorganizowanej na UMK przez Towarzystwo Kognitywistyczne: „Próbując być może nieudolnie i pośrednio, nakreślić moją definicję sztuki, pod koniec debaty wyrwało mi się niefortunne zdanie: »Sztuka istnieje między innymi po to, aby się wam, kochani kognitywiści, nie udało...«.

Chciałem dać do zrozumienia zebranym, że sztuka to bardziej skomplikowane zwierzę niż malujący obrazy, szczekający czy merdający ogonem robot. Żywię nadzieję, że ciemną (w znaczeniu »nieodgadnioną«) inteligencją ludzką, będziemy zachwycać się jeszcze dość długo. Wgląd w jej zakłócone czeluście należy raczej do przedstawicieli sztuki.

Nie przeczę, że nauki abstrakcyjne, nauki »bujające w obłokach«, nauki dalekie od codziennych zastosowań, mają tu także wiele do zrobienia...

Automat, który nieudolnie naśladuje inteligencję człowieka może przydać się w wojsku, ale nie w operze.

Stąd być może, prymitywny robot, który nie da się ogłupić ładnymi widokami przyrody nazywa się Intelligentną Bombą. Leci sobie taka bomba i z dokładnością do trzech centymetrów trafia we wroga instalację wojskową.

Naprawdę inteligentna bomba mogłaby w połowie drogi zmienić zdanie.

The exhibition **Fire Wall** was a consequence of erecting mental barriers against external interference. The artist in a natural way explained the logic of causality of phenomena – laughter and fire:

“If the barrier of laughter is not enough, I am building a fire wall to separate myself from the crippled present. Hidden behind it, those who value an intimate existence, without intrusive interference, can resist any threat”.

Defining the role of art in the tangled weave of mutual dependence, in the exhibition catalogue Bruszewski put a letter to prof. dr hab. Urszula Żegleń, with reference to the academic conference organized at the UMK by the Polish Society of Cognitive Science:

“Trying, perhaps clumsily and indirectly, to outline my definition of art, at the end of the debate I blurted the unfortunate sentence: ‘Art exists, among other things, so that to you, dear cognitivists, would not succeed’...

I wanted to let the audience know that art is a more complicated animal than a picture-painting, barking or tail-wiggling robot. I hope that the dark (in the sense of ‘mysterious’) human intelligence will delight us for quite a long time. Insight into its complex chasms belongs to the representatives of art.

I do not deny that abstract science, one ‘up in the clouds’, far removed from everyday applications, have also a lot to do here...

A machine which clumsily imitates human intelligence might be useful in the army, but not in opera.

Hence, perhaps, a primitive robot which cannot be fooled with nice views of nature, is called the Intelligent Bomb. Such a bomb is flying and, with the accuracy up to three centimeters, hits the hostile military installation.

»A chrzanię to bombardowanie« – mówi sobie bomba – zmienia trasę, leci do neutralnej Szwajcarii i wpada do Jeziora Bodeńskiego. Dopiero takie urządzenie zasługuje moim zdaniem na to zaszczytne miano, że jest inteligentne...

Wniosek, być może pochopny, jaki jawi mi się po naszym spotkaniu jest następujący. Obawiam się, że nauki kognitywne oraz specjaliści od sztucznej inteligencji, nie mają bladego pojęcia do jak ciemnego kąta wpędzili sztukę jej najbardziej radykalni reprezentanci i jak niejasna, żeby nie powiedzieć »ciemna«, była, jest i będzie dwudziestowieczna definicja sztuki”.

www.voytek.pl

A really smart bomb could change its mind halfway.

‘Screw this bombing’, says the bomb, changes the route, flying to the neutral Switzerland and falling into Lake Constance. Only such a device in my opinion deserves the honorable title of being intelligent...

A conclusion, perhaps a bit hasty, that occurs to me after our meeting is as follows. I am afraid that cognitive science and artificial intelligence specialists do not have the faintest idea into how dark a corner art has been driven by its most radical representatives and how unclear, not to say ‘dark’, was, is and will be the twentieth-century definition of art”.

Dla upamiętniania niezależnej postawy środowiska twórczego, wycofania się artystów z oficjalnego obiegu sztuki w momencie wprowadzenia stanu wojennego, w 25 rocznicę grudnia 1981 zorganizowano wystawę **Ikony zwycięstwa**, Fabryka Norblina, Warszawa (5–30 czerwca 2006). Kuratorzy Klara Kopcińska i Józef Żuk Piwkowski zaproponowali aby „poprzez sztukę i dokumentację epoki – opowiedzieć o atmosferze tamtych czasów” i dopełnić ją współczesnym komentarzem.

Bruszewski jako ikonę przywołał spektakl telewizji niemieckiej (z przełomu 80/81 roku), według scenariusza Ludwika Zimmerera, obserwatora „sierpnia” w Stoczni Gdańskiej:

„Niemcy odtwarzają te wydarzenia minuta po minucie. Robią to na zasadach »brechtowskich«. Niemiecki Wałęsa niekoniecznie ma powtarzać fizyczny wygląd polskiego Wałęsy... Umawiamy się więc, że stoimy przez obwieszoną kwiatami bramą Stoczni Gdańskiej. To nie film, to teatr. Operuje się skrótem, symbolem. Sala BHP z białym popiersiem Lenina. Robotnicy oglądają telewizję. W telewizji przemawia polski premier Edward Babiuch. Niemiecki Babiuch całkiem nie przypomina polskiego. I nagle olśnienie. W brechtowskiej konwencji Babiucha gra Rainer Werner Fassbinder. Najwybitniejszy w tym momencie reżyser zachodnich Niemiec. Mała rólka w telewizorze... Niemcy mówią po niemiecku, ale słowo »Solidarność« starają się mówić zgodnie z polską wymową... Z ekranu lecą nieoczekiwane, bardzo przyjazne Polsce fluidy. W pewnym momencie niemieccy aktorzy (czyli niby polscy robotnicy) śpiewają polski hymn. W zachodnio niemieckiej telewizji, zachodni Niemcy, najwięksi nasi wrogowie, ci od Adenauera i Hupki, śpiewają »Jeszcze Polska nie zginęła« po polsku. Powtórzmy to jeszcze raz – po polsku”.

To celebrate the independent stance of the creative circle, the withdrawal of artists from the official circulation of art at the time the martial law was introduced, on the 25th anniversary of December 1981, an exhibition **Icons of Victory** was organized, Norblin Factory, Warsaw (5–30 June 2006). Curators, Klara Kopcińska and Józef Żuk Piwkowski suggested to, 'through art and documentation of the era - talk about the atmosphere of those times' and complement it with a contemporary commentary.

As an icon, Bruszewski indicated a German television show (from the turn of 1980/81), written by Ludwig Zimmerer, an observer of 'August' in the Gdańsk Shipyard:

"The Germans reconstruct these events minute by minute. They do it based on the 'Brechtian' principles. The German Wałęsa does not necessarily have to reflect the physical appearance of the Polish Wałęsa... Thus, we agree that we are standing at the gate of the Gdańsk shipyard, festooned with flowers. It's not film it is theater. It operates with a shortcut and symbol. The *BHP* Hall with a white bust of Lenin. The workers are watching television. On TV, Polish Prime Minister Edward Babiuch is giving a speech. The German Babiuch does not quite resemble the Polish one. And the sudden illumination. In the Brechtian convention, Babiuch is played by Rainer Werner Fassbinder. The most prominent director of West Germany at that time. A small role on TV... The Germans speak German, but they try to say the word *Solidarność* in accordance with the Polish pronunciation... Unexpectedly, very Poland-friendly fluids are flying from the screen. At one point, German actors (that is, supposedly the Polish workers) sing the Polish national anthem. On the West German television, the West Germans, our greatest enemies, those from Adenauer and Hupka, sing 'Poland has not perished' in Polish. Let us repeat it again - in Polish".

Przytoczony fragment, zamieszczony w katalogu („tytuł roboczy”, nr 3/4-5/6, 2006), był częścią przygotowywanej powieści „Fotograf” (Kraków, 2007).

Dopełnieniem udziału Bruszewskiego w wystawie była historyczna video-instalacja **Principe-Réalité** (1983) i współczesna video-instalacja **Ostatnia wieczerza** (2006).

Ikony zwycięstwa eksponowane były: Łódź Art Center (dawna fabryka Scheiblera i Grohmana (październik 2006); MCSW Elektrownia, Radom (czerwiec-wrzesień 2007); nowa wersja wystawy **Ikony zwycięstwa/Icons of victory – transFORM**, Humboldt Umspannwerk, Berlin (30 sierpnia – 3 września 2009).



Rekonstrukcja video-instalacji
Principe – Réalité, Warszawa (2006)

Reconstruction of the video installation
Principe – Réalité, Warsaw (2006)



Video-instalacja **Ostatnia wieczerza**,
Warszawa (2006)

Video installation **The Last Supper**,
Warsaw (2006)

The quoted passage, contained in the catalogue (*“tytuł roboczy”*, issue 3/4-5/6, 2006), was part of the forthcoming novel “The Photographer” (Kraków, 2007).

The complement of Bruszewski's participation in the exhibition was a historical video-installation **Principe-Réalité** (1983) and a contemporary video installation **The Last Supper** (2006).

Icons of Victory were featured: Łódź Art Center (former Scheibler and Grohman factory, October 2006); MCSW Elektrownia, Radom (June–September 2007), a new version of the exhibition **Icons of Victory – transFORM**, Umspannwerk Humboldt, Berlin (30 August – 3 September 2009).

W programie Kino Audytorium przedstawiono **Found Footage/Realizacje filmowe i video artystów polskich stworzone z „gotowego” materiału medialnego**, Centrum Sztuki Współczesnej, Zamek Ujazdowski, Warszawa (2 lipca 2006). Prezentacje przygotował Łukasz Ronduda.

W czasie projekcji został pokazany film Bruszewskiego **Klaskacz** (1971).

W Japonii przedstawiono wystawę **XX wiek w fotografii polskiej w kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi**: The Shoto Museum of Art, Tokyo (25 lipca – 27 sierpnia 2006); Niigata City Art Museum, Niigata (1 września – 22 października 2006).

Wśród wybranych prac Bruszewskiego znalazły się: **Fotografie dźwięków** (1971), **YYAA** (1973), **Doświadczenie audiowizualne – paczka zapalek** (1975), **Doświadczenie audiowizualne – Łyżeczka** (1976), **Horyzont** (1979).



Wojciech Bruszewski z żoną Małgorzatą Kamińską i córką Balbiną Bruszevska, w czasie uroczystości 60. urodzin (Kalonka, 8 marca 2007)

Wojciech Bruszewski with his wife, Małgorzata Kamińska and daughter, Balbina Bruszevska, during celebrations of his 60th birthday (Kalonka, 8 March 2007)

The Kino Auditorium program featured **Found Footage/Film and video productions by Polish artists created with ‘finished’ media material**, Centre for Contemporary Art, Zamek Ujazdowski, Warsaw (2 July 2006). Presentations were prepared by Łukasz Ronduda.

During the screening Bruszewski's video **Clapper** (1971) was shown.

In Japan, the exhibition **100 Years of Polish Photography from the Collection of Art Museum in Łódź**: The Shoto Museum of Art, Tokyo (25 July – 27 August 2006), Niigata City Art Museum, Niigata (1 September – 22 October 2006). The selected works by Bruszewski included: **Photography of Sound** (1971), **YYAA** (1973), **Audio-Visual Research – Matchbox** (1975), **Audio-Visual Research – Teaspoon** (1976), **Horizon** (1979).

Interface, VI Międzynarodowe Spotkania Sztuki, Galeria Sztuki Współczesnej, Katowice (9-12 maja 2007) udział wzięli m.in.: Włodzimierz Borowski, Wojciech Bruszewski, Józef Bury, Andrzej Pawłowski, Artur Tajber.
Bruszewski przedstawił: **YYAA** (1973), **Muzyka telewizyjna** (1979).

Galeria sztuki - Program przedstawiła wystawę **Mamidło. Kobieta jako fenomen nasycony** (maj-czerwiec 2007) według koncepcji Kazimierza Piotrowskiego. W wystawie wykorzystany został utwór z płyty **C.H.O.P.I.N** (1994) Bruszewskiego.

Kolejną wystawę **Dowcip i władza sądenia (asteizm w Polsce)** Piotrowski przygotował w Centrum Sztuki Współczesnej, Zamek Ujazdowski, Warszawa (26 lipca - 2 września 2007). Kurator przedstawił przemyślenia nad „twórczą mocą dowcipnych pomysłów w sztuce i postsztuce - w filmie, w sztuce performance i w plastyce”.
Udział wzięli m.in.: Wojciech Bruszewski, Tomasz Ciecierski, Ryszard Grzyb, Janusz Haka, Zuzanna Janin, Paweł Jarodzki, Tadeusz Kantor, Marek Koterski, Grzegorz Kowalski, Andrzej Partum, Józef Robakowski, Andrzej Różycki, Zygmunt Rytka, Zbigniew Warpechowski, Ryszard Waśko, Ewa Zarzycka, Artur Żmijewski.

Nowa * 07. Małopolskie Kolekcje Sztuki Nowoczesnej, Muzeum Narodowe, Kraków (16 czerwca - 26 sierpnia 2007).
W Kolekcji Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Niepołomice, znajduje się praca Bruszewskiego **Horyzont** (1979).

6th International Art Meeting, Contemporary Art Gallery, Katowice (9-12 May 2007) was attended by: Włodzimierz Borowski, Wojciech Bruszewski, Józef Bury, Andrzej Pawłowski, Artur Tajber. Bruszewski presented: **YYAA** (1973), **Television Music** (1979).

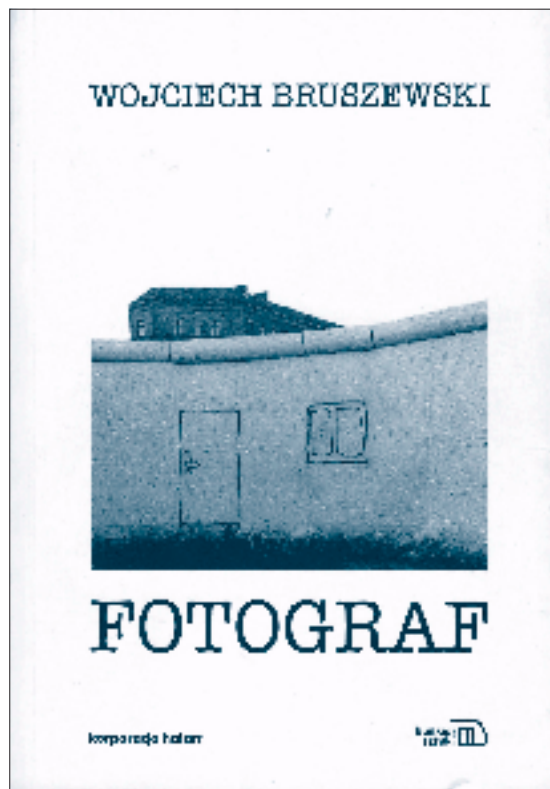
Program - Art Gallery presented the exhibition **Allure. Woman as a Sated Phenomenon** (May-June 2007) according to the concept by Kazimierz Piotrowski. The exhibition used a track from the **C.H.O.P.I.N** album (1994) by Bruszewski.

Another exhibition, **Wit and Judgement (Asteism in Poland)** was prepared by Piotrowski at the Centre for Contemporary Art, Zamek Ujazdowski, Warsaw (26 July - 2 September 2007). The curator presented his thoughts on the “creative power of witty ideas in art and post-art - in film, performance art and visual arts”.
It was attended by Wojciech Bruszewski, Tomasz Ciecierski, Ryszard Grzyb, Janusz Haka, Zuzanna Janin, Paweł Jarocki, Tadeusz Kantor, Marek Koterski, Grzegorz Kowalski, Andrzej Partum, Józef Robakowski, Andrzej Różycki, Zygmunt Rytka, Zbigniew Warpechowski, Ryszard Waśko, Ewa Zarzycka, Artur Żmijewski.

Nowa * 07. Małopolska Collections of Modern Art, National Museum, Kraków, (16 June - 26 August 2007).
The Collection of the Museum of Modern Art, Niepołomice, includes a piece by Bruszewski, **Horizon** (1979).

Okladka powieści **Fotograf**, Kraków (2007)

Cover of the novel **The Photographer**, Kraków (2007)



Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, Kraków i Korporacja Ha!art, Kraków wydały pierwszą powieść Wojciecha Bruszewskiego **Fotograf** (Kraków, 2007). Notę redakcyjną opracowała Maria Anna Potocka:

„Fotograf to postmodernistyczny obraz życia artysty awangardowego w Polsce Ludowej. Tłem jest historia fotografii, która udziela życiu symboli i przy okazji sama się ożywia. To, co prawdziwe staje się symboliczne, a to, co symboliczne zamienia się w prawdę. Na tym polega obłąkańcza przewrotność tej książki, która igra z prawdą faktu na rzecz prawdy symbolicznej. I temu zabiegowi podporządkowane jest wszystko: tok opowieści, gwałt na języku, zasada opisu, szarpanie treści. Autor w sposób zaskakująco perfekcyjny zmusza narzędzia literackie do tańca pomiędzy dwoma prawdami. W efekcie przebija się przez zasłonę literatury, przechytrza banał faktu i zagląda egzystencji w »majtki«.

Entuzjastyczną recenzję opublikował Tadeusz Nyczek („Przekrój”, nr 26, 2008):

„Oczom własnym nie wierzę. Nie tylko, że całkiem normalna książka, to jeszcze znakomita! Powieść jak dzwon, z bohaterami, akcjami, anegdotami, faktami historycznymi, szczyptą erotyki, rewelacyjnymi obserwacjami, a w dodatku z niezmiernym poczuciem humoru napisana. Ten filmowiec, fotograf i akcjonista okazał się nadzwyczajnym artystą pióra. Bijącym na głowę dziesiątki naszych zawodowców, dziergających swoje akapity w poczuciu dziejowej misji. Książka utkana jest z obrazków-fotografii poukładanych achronologicznie i opisuje przygody artystów w PRL, choć nie tylko. Sam zaś portret minionej epoki, przenikliwy i złośliwy, jest jednym z najcelniejszych, jakie znam. Nie będzie łatwo tę powieść znaleźć, bo wydała ją elitarna krakowska korporacja Ha!art do spółki z Bunkrem Sztuki. Ale szukajcie, nie pożałujecie.

Ach, bym zapomniał: dzieło fotografa nazywa się »**Fotograf**«, a fotograf nazywa się **Wojciech Bruszewski**”.



Projekt okładki powieści **Big Dick** (2008)

Cover design of the novel **Big Dick** (2008)

Contemporary Art Gallery Art Bunker, Kraków and Corporation Ha!art, Kraków published the first novel by Wojciech Bruszewski, **‘The Photographer’** (Kraków, 2007). Editorial note was written by Maria Anna Potocka:

‘The Photographer’ is a postmodern portrayal of an avant-garde artist's life in Communist Poland. The background is the history of photography, which gives symbols to life and, at the same time, comes alive itself. What is true, becomes symbolic, and what is symbolic – turns into truth. This is the mad perversity of this book, which is playing with the truth of fact in favor of symbolic truth. And to this treatment everything is subordinated: the course of the story, the rape on the language, the principle of description, the yanking of the contents. The author, in a surprisingly perfect way, makes literary instruments to dance between two truths. As a result, he breaks through the veil of literature, outwits the banal of fact and peeks into the ‘underwear’ of existence. Tadeusz Nyczek published an enthusiastic review (‘Przekrój’, issue 26, 2008):

“I cannot believe my eyes. Not only that a pretty normal book, it still excellent, too! The novel like a bell, with characters, actions, anecdotes, historical facts, a hint of eroticism, amazing observations, in addition to being written an immense sense of humor. This filmmaker, photographer and performer has turned out to be an extraordinary master of pen. Much better than dozens of our professionals, knitting their paragraphs with a sense of historic mission. The book is woven out of images, photographs organized non-chronologically and describes the adventures of artists in the Soviet-occupied Poland, but not only. The portrait of a past era, shrewd and mischievous, is one of the most accurate I know. It will not be easy to find this book because it was published by an elite Kraków corporation Ha!art with the Art Bunker. But look for it and you will not be sorry. Oh, I forgot: the work of a photographer is called **‘The Photographer’**, and the photographer is named **Wojciech Bruszewski**”.

Kolejna powieść Bruszewskiego **Big Dick** została umieszczona w internecie, artysta zachęca do odnalezienia tajnych materiałów w medialnym labiryncie:
 „Autor, ów ponury »...ski« brał udział w pracach komisji, która obradowała latem 2006 w hotelu Kempinski w Berlinie. Początkowo na potrzeby członków komisji (a później dla autoreklamy) uporządkował zebrane materiały w elektronicznej kartotece. Wejście do kartoteki znajduje się pod adresem www.voytek.pl/-bigdick/. Poszczególne zapisy chronione są cyfrowymi kluczami. Dzięki ich znajomości czytelnik ma dostęp do niektórych dokumentów zebranych przez asów policyjnej »wieży Babel«. Oto przykład: Klucz 37110813666 ujawnia domniemany portret bohatera tej książki”.



Maria Anna Potocka i Wojciech Bruszewski, Kraków (2007)

[Maria Anna Potocka and Wojciech Bruszewski Kraków \(2007\)](#)



Wojciech Bruszewski w czasie promocji książki, Gorzów Wielkopolski (2008)

[Wojciech Bruszewski promoting his book, Gorzów Wielkopolski \(2008\)](#)

Another novel by Bruszewski, **Big Dick**, was posted on the Internet, and the artist invites us to find secret materials in the media labyrinth:

“The author, that grim '...ski' took part in the work of the committee which was held in summer 2006 at the Kempinski Hotel in Berlin. Initially, for the needs of the committee members (and later for self-promotion), he tidied up the collected materials in the electronic record.

The records can be accessed at www.voytek.pl/-bigdick/. Individual records are protected by digital keys. Having learned them, the reader is granted access to certain documents gathered by the aces of the police 'Babel tower.'

Here is an example: key 37110813666 discloses an alleged portrait of the hero of this book”.

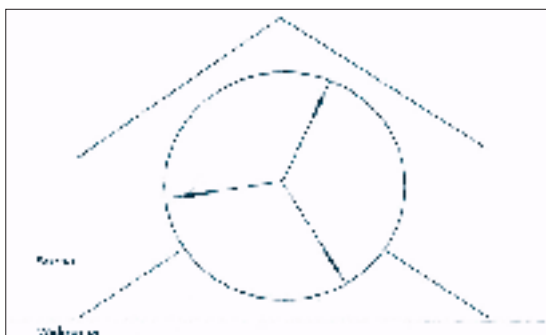
Ostatnim dziełem literackim Bruszewskiego stała się jednoaktówka **Dryl**, krótka forma dramatyczna, komiczna, pomyślana jako zestaw zmieniających się epizodów przedstawianych na ruchomej scenie jednym ciągiem, bez przerw (ok. 50 min.). W przedśłowiu autor zawarł założenia i wskazówki dla realizatorów proponowanego spektaklu:

„»Dryl« jest spektaklem grany w klinice dentystycznej. Zadaniem scenografa jest stworzenie wrażenia przebywania w podobnych przestrzeniach wielkiej serii gabinetów stomatologicznych. Gabinety niemal identyczne różnią się ustawieniem i ilością stanowisk pracy. Do wystawienia »Dryla« kluczowym elementem technologii teatralnej jest scena obrotowa. Przestrzeń spektaklu zaplanowana jest jak wycinek tortu o promieniu ok. 10 metrów. Podział scenicznego tortu na trzy równe części pozostawi do grania dość ograniczoną przestrzeń...



Projekt okładki jednoaktówki **Dryl** (2009)

Cover design for the play **Drill** (2009)



Schemat konstrukcji sceny

Diagram of the scene construction

The last literary work by Bruszewski is the play **Drill**, a short comic dramatic form, conceived as a set of evolving episodes presented on a moving stage in one sequence, without interruption (about 50 min.).

In the preface, the author included assumptions and guidance for producers of the proposed performance:

“»Drill« is a spectacle set in a dental clinic. The task of the stage designer is to create the feeling of being in similar areas of a great series of dentist's offices. These offices are almost identical, the only difference is the setting and number of working places. To stage 'Drill,' a key element of theater technology is a revolving stage. The spectacle space is designed as a slice of cake with a radius of 10 meters. The breakdown of the stage cake into three equal parts to leaves a fairly limited space to play...

Trzy części sceny, jedna widoczna i dwie niewidoczne, są identyczne. Każda widoczna część sceny ma dwie ściany, które spotykają się w centrum okręgu. W ścianach są drzwi wahadłowe z możliwością uchylania w obu kierunkach. Ściany na obrotowej scenie, po zatrzymaniu, powinny mieć kontynuację na nieruchomej części scenicznych desek. Ściany nieruchome ukrywają zaplecze, które ukazuje się na chwilę w czasie obrotu sceny. Zaplecze powinno być wizualną kontynuacją architektury kliniki... Akustyczną przestrzenią »Dryla« jest musical. W warstwie słownej pojawiają się piosenki. Są również muzyko-podobne efekty akustyczne związane z ruchem obrotowej sceny, oraz muzyka ilustracyjna. W tle huczy kombinat stomatologiczny; na początku spektaklu industrialnie, a na końcu animalistycznie. Bardzo ważnym elementem »Dryla« jest tempo. Epizod, który znika na skutek obrotu sceny jest grany tak długo dopóki widownia widzi aktorów. Tak więc bardzo często dwa epizody grane są równolegle i jednocześnie... Słowo »Dryl« ma kilka znaczeń - dryl wojskowy, drylowanie wiśni - ale najważniejsze są dwa - wiertło (wiertarka) oraz gatunek małpy wąskonosej z rodziny makakowatych »mandrillus leucophaeus«.

Three parts of the scene, one visible and two invisible, are identical. Every visible part of the scene has two walls which meet in the center of the circle. In these walls swinging doors are set, which can be slanted in both directions. The walls on the revolving stage, after a stop, should be continued in the immobile portion of the stage boards. The unmoving walls hide the backstage which appears for a moment during the turn of the stage. The backstage should also be a visual continuation of the architecture of a clinic...

The acoustic space of 'Drill' is a musical. The verbal layer is comprised of songs. There are also music-like sound effects associated with the rotational movement of the stage, and illustrative music. In the background, a dentist factory roars, at the beginning of the play industrially, and finally, in an animalistic way.

A very important element of 'Drill' is the pace. An episode which disappears as a result of a turn of the scene is played for as long as the audience can see the actors. Thus, very often two episodes are played at the same time...

The word 'drill' has several meanings - a military drill, drilling a wall - but most importantly there are two - a drill as a tool and a primate of the Cercopithecidae (Old-world Monkeys) family, 'mandrillus leucophaeus'".

Równoległe do pracy literackiej Bruszewski przygotowuje wystawę z cyklu **Ściana ogniowa** w Galerii Sztuki Najnowszej, Gorzów Wielkopolski (29 marca – 27 kwietnia 2008). Artysta odniósł się bezpośrednio do wydarzeń politycznych, wprowadzając do wnętrza ogniowej przestrzeni, określonej symbolicznie przez krąg 9 monitorów, znamienity znak – kanister z benzyną. Instalację poświęcił bohaterom, którzy w imię idei dokonali aktu samospalenia:

- Szmul Zygelbojm (1943)
- Lâm Văn Tú'c (1963)
- Alice Herz (1965)
- Norman Morrison (1965)
- Roger Allen LaPorte (1965)
- Ryszard Siwiec (1968)
- Jan Palach (1969)
- Romas Kalanta (1972)
- Walenty Badylak (1980)

Romuald Kutera w zbiorczym katalogu galerii podsumował wystąpienie artysty („Galeria Sztuki Najnowszej 2008”, Gorzów Wielkopolski, 2009):

„»Ściana ogniowa« przywołuje cytaty, fragmenty dokumentów fotograficznych i filmowych z protestów politycznych przeciwko działaniom totalitarnym rządów w Europie i na świecie, zwracając w ten sposób szczególną uwagę na znaczenie poświęcenia się, oddania życia jednostki w imię wyższych idei związanych z zagrożeniem naszej cywilizacji”.

Parallel to the literary work, Bruszewski prepared an exhibition of the series **Fire Wall** at the Gallery of Contemporary Art, Gorzów Wielkopolski (29 March – 27 April 2008). The artist referred directly to political events, introducing into the fire space interior defined symbolically by a circle of nine monitors, a significant symbol – can of gasoline. The installation was dedicated to heroes who, in the name of ideas, committed a self-immolation act:

- Szmul Zygelboim (1943)
- Lâm Văn Tú'c (1963)
- Alice Herz (1965)
- Norman Morrison (1965)
- Roger Allen LaPorte (1965)
- Ryszard Siwiec (1968)
- Jan Palach (1969)
- Romas Kalanta (1972)
- Walenty Badylak (1980)

Romuald Kutera, in a collective gallery catalogue, summed up the artist's performance (“The Gallery of Contemporary Art 2008”, Gorzów Wielkopolski, 2009):

“‘Fire Wall’ evokes quotations, fragments of photographic and film documents of political protests against the totalitarian governments in Europe and the world, thus placing special emphasis on the importance of sacrifice, giving one's life for the sake of the higher ideas associated with a threat to our civilization”.

Ze zbiorów łódzkiego Muzeum Sztuki, wyodrębniono najważniejszą część **Kolekcji sztuki XX i XXI wieku** i na terenie Manufaktury otwarto nową galerię muzealną – **ms²** (20 listopada 2008).

W stałej ekspozycji zostały umieszczone prace Bruszewskiego **Fotografia dźwięku [och...!]** (1971) i film **Klaskacz** (1971).

Na wystawie **Marzyciele i świadkowie. Fotografia polska XX wieku**, Muzeum Narodowe, Kraków (2008), pokazano instalację Bruszewskiego **Horyzont** (1979).

W Centrum Sztuki Współczesnej, Zamek Ujazdowski, Warszawa, przedstawiono **Międzynarodową Kolekcję Sztuki Współczesnej. Edycja 5** (28 marca – 6 września 2009), w prezentacji uczestniczyła instalacja Bruszewskiego **Sonety warszawskie** (1993).

Na wystawie **Kolekcja zdarzeń. Sztuka istnieje poza obrazem... Ze zbioru Dariusza Bieńkowskiego**, Atlas Sztuki, Łódź (24 kwietnia – 14 czerwca 2009), przedstawiono strukturalne fotogramy **x x x** (1968–1969) i film **YYAA** (1973) Bruszewskiego.

The Museum of Art in Łódź selected the most important part of its **20th and 21st art collection** and a new museum gallery was opened in Manufaktura – **ms²** (20 November 2008).

The permanent exhibition features Bruszewski's works **Photography of Sound [oh...!]** (1971) and the film **Clapper** (1971).

At the exhibition **Dreamers and Witnesses. Polish Photography of the 20th century**, National Museum, Kraków, Poland (2008), Bruszewski's installation **Horizon** (1979) was shown.

The Centre for Contemporary Art, Zamek Ujazdowski, Warsaw, presented **The International Collection of Contemporary Art** (28 March – 6 September 2009); the show featured Bruszewski's installation **The Warsaw Sonnets** (1993).

The exhibition **Collection of events. Art exists outside of image... From the Collection of Dariusz Bieńkowski**, Atlas Sztuki, Łódź (24 April – 14 June 2009), featured the structural photograms **x x x** (1968–1969) and the film **YYAA** (1973) by Bruszewski.

W rocznicę 35-letniej przyjaźni odbyła się wystawa **Wojciech Bruszewski, Wolf Kahlen Artists 35 years Friends**, Ruine der Künste, Berlin (30 sierpnia – 9 września 2009). Wystawa towarzyszyła prezentacji **Ikony zwycięstwa – transFORM** (Humboldt Umspannwerk, Berlin), pokazano taśmy video, rzeźby video, prace dźwiękowe, radiowe oraz fotografie i dokumenty.



Wojciech Bruszewski, Mariannenplatz, Berlin (2005)

[Wojciech Bruszewski at Mariannenplatz Berlin \(2005\)](#)



Ruine der Künste, Berlin (2009)

[Ruine der Künste, Berlin \(2009\)](#)

On the 35th anniversary of friendship an exhibition was held: **Wojciech Bruszewski, Wolf Kahlen Artists 35 years Friends**, Ruine der Künste, Berlin (August 30 – September 9, 2009). The exhibition accompanied the presentation **Icons of Victory – TransFORM** featuring video tapes, video sculptures, sound and radio works as well as photographs and documents.



Ruine der Künste Berlin

Hittorfstr. 5
U 3 Thielplatz
Berlin-Dahlem
So. 30. Aug. 09
Vernissage
Empfang 20h

30.8.–9.9.
tgl. 15–19
Eintritt frei

Wojciech
Wolf

Bruszczyński
Kawaler

artists

35 years

friends

videotapes videosculpture soundworks
radio photos documents

Botschaft der
Republik Polen
in Berlin



DA
AD Berliner Künstlerprogramm
des DAAD

Zaproszenie na wystawę, Ruine der Künste,
Berlin (2009)

Invitation to the exhibition, Ruine der Künste,
Berlin (2009)

Wojciech Bruszewski rygorystycznie oddzielał pracę artystyczną od komercyjnej. Mimo trafności tego rozumowania, w każdej regule istnieją znaczące wyjątki. Do nich należy spora część twórczości Zbigniewa Rybczyńskiego, a także promocja Łodzi realizowana konsekwentnie przez Bruszewskiego.

Swój pogląd na działalność komercyjną artysta przedstawił już w wywiadzie udzielonym w roku 1988 („Zeszyty Artystyczne”, nr 7, 1994):

„W szkole filmowej, gdy byłem studentem, zawsze podziwiano szkołę czeską, a szczególnie Formana, za to, że robi filmy takie naturalne, że one są takie nie zagrane, że wszystko to są chyba naturszczycy, że wszystko jest improwizacją i że on to potrafi tak świetnie robić. I teraz czytam wypowiedź Formana mieszkającego w Stanach i okazuje się, że te czeskie filmy miały precyzyjny scenariusz, którego „Lot nad kukułczym gniazdem” już nie posiadał. Tak dokładnie mijają się opinie polskiego filmowca, polskiego reżysera z rzeczywistością. Wierzy w przypadek, wierzy w improwizację, wierzy w naturszczyka, a nie wierzy w umiejętności zawodowe...

Sztukę można różnie definiować, jest przejawem wolności, natomiast paradoksalnie wolną dziedziną jest komercja... Rybczyński jest bardziej wolnym artystą w tej chwili niż niejeden artysta awangardowy, który uważa, że jest wolny. Artysta jest skuty pętami presji środowiska, presji towarzystwa wzajemnej adoracji, presji, że muszę lub nie muszę wystawiać, bo w takim a takim kraju żyję... to są wszystko pęta. Sztuka jest spętana, jest zniewolona. A komercja jest wolna. Dlatego mam w tej chwili pewien pociąg do komercji. I jeśli mam być wolny jako artysta, to pewnie prędzej będę wolny w dziedzinie komercyjnej”.

Wojciech Bruszewski rigorously separated artistic activity from commercial work. Despite the relevance of such reasoning, there are significant exceptions from every rule. Much of the work of Zbigniew Rybczyński is such an exception, as well as promotion of Łódź consistently pursued by Bruszewski.

The artist outlined his view on commercial activity in an interview in 1988 („Zeszyty Artystyczne”, issue 7, 1994):

“At film school, when I was a student, they always admired the Czech school, especially Forman, for making films which are so natural that they don't seem acted, that actors don't seem like professionals, that everything is improvised, and that he is able to do it so well. And now I am reading a statement by Forman, who lives in the USA and it turns out that those Czech films had a precise script which ‘One Flew Over the Cuckoo's Nest’ did not have. This is how the opinions of a Polish filmmaker, Polish director depart from reality. He believes in coincidence, in improvisation, in an amateur, but does not believe in professional skills...

Art can be variously defined, it is a manifestation of freedom, but, paradoxically, it is the commercial field which is free... Rybczyński is more free at this point than many avant-garde artists who believe themselves to be free. An artist is bound with chains of peer pressures, pressures from the mutual admiration society, pressure to exhibit or not exhibit, because I live in such and such country... these are all chains. Art is shackled, it is enslaved. And commerce is free. Therefore, I am at the moment somewhat attracted to commercialism. And if I am to be free as an artist, I will probably be sooner free in the commercial field”.

Zawarte w wywiadzie spostrzeżenia rozwinął w czasie odczytu **8 i pół razy Łódź** (manusynopis przechowywany w archiwum rodziny artysty), który wygłosił na zaproszenie Fundacji Europe 2009, PWSFTviT, Łódź (26 lutego 2009):

„Tutaj sztuka – a tutaj komercja. Nie wstydzę się tego podziału, przeciwnie – doświadczenia zdobyte w dziedzinie sztuki staram się twórczo zastosować w produkcjach komercyjnych. Robiłem to najpierw przez 25 lat jako zawodowy fotograf. Potem do spółki z moją żoną, Małgorzatą Kamińską, przez 15 lat, realizujemy ten kawałek komercyjnej działalności jako **Agencja InfoExpress**...

Zawsze interesowały nas nośniki CD-ROM i DVD z trzech powodów:

1. Narodził się nowy system dystrybucji filmu i filmopodobnych dzieł – insert prasowy.
2. Bajecznie niska cena powielania – tym niższa dla jednego plastikowego krążka im wyższy nakład. Idealny pod względem widowiskowym i ekonomicznym nośnik.
3. Tak zrealizowany produkt łatwo daje się zaadoptować do emisji telewizyjnej...

Kłopoty z systemami operacyjnymi rozczarowują nas i zniechęcają do realizacji inteligentnych CD-ROMów. Pojawia się coś nowego, Windows XP, Windows Vista i rzeczy zrealizowane w innym systemie operacyjnym przestają działać. DVD jest standardem na całym świecie i wszystko wszędzie działa. Stąd następne prace realizowaliśmy na nieinteligentnym, ale oferującym wysoką jakość projekcji krążku DVD”.



Ulotka reklamowa Info Express s.c., Łódź (2009)

Leaflet Info Express s.c., Łódź (2009)

Observations included in the interview Bruszewski developed in the lecture **8 and a half times Łódź** (manuscript stored in the archives of the artist's family) which he delivered at the invitation of the Foundation Europe 2009, PWSFTviT, Łódź (26 February 2009):

“Art here – and commerce there. I am not ashamed of this division, on the contrary – whatever the experience I have gained in the field of art, I try to creatively apply it in commercial productions. At first I have been doing it, for 25 years, as a professional photographer. Then, together with my wife, Małgorzata Kamińska, for 15 years, we have been realizing this piece of commercial activity as **Agencja InfoExpress**...

We have always been interested in media such as CD-ROM and DVD for three reasons:

1. A new system of film and film-like works distribution emerged – press insert.
2. The fabulously low price of duplication – the lower for one plastic disc, the higher circulation. An ideal medium in terms of spectacular and economic effects.
3. Such a product can be easily adapted to a TV broadcast...

Trouble with operating systems are disappointing and discourage from implementing intelligent CD-ROMs. Something new appears, Windows XP, Windows Vista, and things made in other operating systems no longer work. DVD is standard throughout the world and everything works everywhere. Hence, we carried out further work on a non-intelligent but high quality DVD disc”.

Spośród wielu prac na CD-ROM i DVD zostały wybrane 4 bezpośrednio związane z artystycznym wizerunkiem Łodzi: **Łódź na wszystkie pory roku** (2000); **Łódź Miasto Przyszłości** (2001); **Łódź Miasto Kultury** (2007); **Theo, wir fahr'n nach Łódź** (2009). Wypowiedzi artysty zawierające autorski komentarz pochodzą z odczytu **8 i pół razy Łódź** (2009).

Łódź na wszystkie pory roku (2000)

„Bogato ilustrowane kompendium wiedzy o niezwykłym mieście, o jego krótkiej i burzliwej historii, o jego nadzwyczajnej architekturze, o imprezach kulturalnych, o wybitnych łodzianach i o współczesnej awangardzie artystycznej”.

„Inteligentny CD-ROM. Jedna godzina projekcji w strukturze labiryntu. Inteligencja tego projektu polegała na dyskretnym sprawdzaniu przez maszynę daty i godziny uruchomienia prezentacji. Prosta arytmetyka, zastosowanie zmiennych oraz instrukcje »if« i »else« powodowały ukazywanie się Łodzi w adekwatnej do widoku za oknem szacie graficznej...

»Łódź na wszystkie pory roku« została dość szybko zadołowana w UM, bo nastał nowy prezydent. Nie chciał promować Łodzi z wizerunkiem nieaktualnego gospodarza miasta”.

Among the many works on CD and DVD, four have been selected, directly related to the artistic image of Łódź: **Łódź for all seasons** (2000); **Łódź City of the Future** (2001), **Łódź City of Culture** (2007); **Theo, wir fahr'n nach Łódź** (2009). Quotes containing the artist's original comment are taken from the reading **8 and a half times Łódź** (2009).

Łódź for all seasons (2000)

“A richly illustrated compendium of the remarkable city, with its short and turbulent history, with its extraordinary architecture, the cultural events, prominent Łódź citizens and contemporary avant-garde art”.

“An intelligent CD-ROM. One-hour screening in the structure of a labyrinth. Intelligence of this project consisted in discrete machine verification of the date and time the presentation was run. Simple arithmetic, variables, and instructions ‘if’ and ‘else’ caused that Łódź appeared in a layout matching the view outside the window... ‘**Łódź for all seasons**’ was pretty fast earthed at the Municipality Office, because a new mayor came. He did not want to promote Łódź with the image of the former leader of the city”.

Łódź Miasto Przyszłości (2001)

„Film prezentuje wyjątkowe miasto Łódź, z jego krótką historią, pięknem dziewiętnastowiecznej architektury, ze współczesną ofertą inwestycyjną, kulturalną i rozrywkową”.

„Pomysł, który do perfekcji doprowadzili twórcy »Guadalupe - Light of Extremadura« - lot kamery przez miasto, był podstawą techniczną i narracyjną. Jednym z ważnych bohaterów tego filmu jest steady-cam. Po raz pierwszy pojawia się fotoplastykon”.

- II Nagroda na Międzynarodowym Festiwalu Tour Film - Międzynarodowe Targi Turystyki Tour Salon, Poznań (2002).



CD-ROM **Łódź na wszystkie pory roku** (2000)

CD-ROM **Łódź for all seasons** (2000)



Film DVD **Łódź Miasto Przyszłości** (2001)

DVD movie **Łódź City of the Future** (2001)

Łódź City of the Future (2001)

“The film presents the unique city of Łódź, with its short history, the beauty of the nineteenth-century architecture, with its modern range of investment, culture and entertainment”.

“The idea perfected by the authors of 'Guadalupe - Light of Extremadura' - the flight of a camera through the city, provided the technical and narrative basis. One of the important characters of this film is a steady-cam. For the first time stereoscope appears”.

- Second Prize at the International Tour Film Festival - International Tourism Fair Tour Salon, Poznań (2002).

Łódź Miasto Kultury (2007)

„Mam wyniesioną ze świata sztuki potrzebę realizacji dzieła oryginalnego, jedynego w swoim rodzaju. Konkurencją na terenie filmu turystycznego zainteresowałem się dopiero po wiedeńskim Grand Prix. Obejrzałem zestaw filmów, z którymi walczyliśmy o ten zaszczytny tytuł i uświadomiłem sobie, że nagrodę za najlepszy film turystyczny roku na świecie otrzymujemy z rąk naszych konkurentów. Można powiedzieć przyjacielski uścisk dłoni.

Czym różni się nasz film? Stawia NA PROMOCJĘ MIEJSCA POPRZECZ LUDZI. Piękna architektura, w Łodzi kuriozalna, i piękny ruch kamery, to już nie wystarcza. Człowiek, który myśli i mówi – David Lynch, Artur Rubinstein, Karl Dedecius, to »obiekty« równie ważne jak Manufaktura – czyli zrewitalizowanie terytorium króla bawełny – Izraela Poznańskiego, ulica Piotrkowska – rzecz najważniejsza w tym mieście lub słynne Muzeum Sztuki”.

- Grand Prix Międzynarodowego Festiwalu TOUR Film – Międzynarodowe Targi Turystyki Tour Salon, Poznań (2007) – Nagroda I stopnia przyznana przez TV Biznes – MTT Tour Salon, Poznań (2007)
- Nagroda Prezesa Polskiej Izby Turystyki – MTT Tour Salon, Poznań (2007)



Film DVD **Łódź Miasto Kultury** (2007)
Okładka filmu DVD **Łódź Miasto Kultury** (2007)

Łódź City of Culture – DVD film (2007)
Łódź City of Culture – DVD film cover (2007)

Łódź City of Culture (2007)

“I inherited something from the world of art, namely, the need for an original and unique work. I became interested in the competition in the field of tourism film only after the Vienna Grand Prix. I watched a set of films against which we were competing for this prestigious title and I realized that we are receiving the prize for best tourism film of the year from the hands of our competitors. One could call it a friendly handshake. How is our film different? It puts special emphasis on PEOPLE PROMOTING THE PLACE. Beautiful architecture (in case of Łódź – bizarre) and beautiful camera movement are no longer enough. Man who thinks and talks – David Lynch, Arthur Rubinstein, Karl Dedecius, is an 'object' just as important as *Manufaktura* – the revitalized territory of the cotton king – Izrael Poznański; Piotrkowska Street – the main thing in this city; or the famous Museum of Art”.

- Grand Prix at the International TOUR Film Festival – International Fair of Tourism Tour Salon, Poznań (2007)
- 1st degree Award awarded by TV Business – MTT Tour Salon, Poznań (2007)

- Nagroda Prezesa Polskiej Organizacji Turystycznej - MTT Tour Salon, Poznań (2007)
- I Nagroda, statuetka »Das goldene Stadttor/Złota Brama Miasta« - Międzynarodowy Konkurs Filmów o Regionach, Miastach i Turystyce, kategoria Turystyka Miejska, Targi Turystyczne ITB, Berlin (2008)
- III Nagroda w konkursie Złote Formaty - II Festiwal Promocji Miast i Regionów, kategoria wydawnictwo promocyjne, Warszawa (2008)
- Nagroda za najlepszy film promujący kraj, region miasto - III Międzynarodowy Festiwal Filmów Turystycznych, Płock (2008)
- Nagroda za najlepszy scenariusz filmu dla Małgorzaty Kamińskiej i Wojciecha Bruszewskiego - III Międzynarodowy Festiwal Filmów Turystycznych, Płock (2008)
- Nagroda za najlepszy film turystyczny - XII Film Festival Dokument Art, Câmpulung Muscel (2008)
- Nagroda dla Wojciecha Bruszewskiego za reżyserię - XII Film Festival Dokument Art, Câmpulung Muscel (2008)
- Grand Prix - 8 Mefest International Festival of Touristic, Ecological, Sport and Culinary Films, Veliko Gradište (2008)
- Nagroda Golden Pine - 8 Mefest International Festival of Touristic, Ecological, Sport and Culinary Films, Veliko Gradište (2008)
- Nagroda - Art & Tour International Tourism Film Festival, Barcelos (2008)
- Grand Prix CIFFT (International Committee of Tourism Film Festivals) za najlepszy film turystyczny roku - Festiwal CIFFT, Wiedeń (2008)

- Award of the President of the Polish Chamber of Tourism - MTT Tour Salon, Poznań (2007)
- Award of the President of Polish Tourism Organization - MTT Tour Salon, Poznań (2007)
- First Prize, statue "Das Goldene Stadttor/Golden City Gate" - International Competition for Films on Regions, Cities and Tourism, Urban Tourism category, Tourism Fair ITB in Berlin (2008)
- Third Prize in the Golden Formats competition - 2nd Festival of Promotion of Cities and Regions, category of promotional publication, Warsaw (2008)
- Award for best film promoting the country, region, city - III International Festival of Tourism Films, Płock (2008)
- Award for the best screenplay for Małgorzata Kamińska and Wojciech Bruszewski - 3rd International Festival of Tourism Films, Płock (2008)
- Award for best tourism film - 12th Document Art Film Festival, Câmpulung Muscel (2008)
- Award for Wojciech Bruszewski's directing - 12th Document Art Film Festival, Câmpulung Muscel (2008)
- Grand Prix - 8 Mefest International Festival of Touristic, Ecological, Sport and Culinary Films, Veliko Gradište (2008)
- The Golden Pine Award - 8 Mefest International Festival of Touristic, Ecological, Sport and Culinary Films, Veliko Gradište (2008)
- Award - Art & Tourism Tour International Film Festival, Barcelos (2008)
- Grand Prix CIFFT (International Committee of Tourism Film Festivals) for the best tourism film of the year - CIFFT Festival, Vienna (2008)

Theo, wir fahr'n nach Łódź (2009)

Najnowszy film odwoływał się do znanego przeboju lat 70. Płyta ukazała się również w wersji karaoke:

„Zna tę piosenkę przede wszystkim moje pokolenie i kojarzy się ona z radosną młodością. Znamy ją z niemieckojęzycznych dyskotek lat 70. Także z polskiego radia... Korzystamy więc z mechanizmu psychologicznego »inprintu«. Mnóstwo ludzi dobrze reaguje na ten refren »Theo, wir fahr'n nach Łódź«. W »inprincie« zmieniliśmy tylko pewien drobiazg – wymowę nazwy naszego miasta nie »Lodz«, a Łódź.

Dokonaliśmy nowej aranżacji w kierunku uszlachetnienia jej w formę musicalu... Zastosowaliśmy gigantycznych rozmiarów green-box i materiały wizualne zrealizowane w lecie, które pełnią rolę elektronicznej scenografii...

W przeciwieństwie do meandrycznej struktury nagrodzonego Grand Prix filmu [Łódź Miasto Kultury (2007)], scenariusz »Theo, wir fahr'n...« to historyjka bardzo prosta. Turyści z niemieckojęzycznej Europy, z Berlina, Zurychu i Wiednia mają już dość tej wiochy, tej prowincji, na której przyszło im mieszkać. Chcą wyrwać się z tego gnoju i pojechać do wspaniałego miasta, przedmiotu ich marzeń i westchnień – do Łodzi. Pierwsza śpiewana sekwencja zaczyna się na peronie dworca głównego w Berlinie”.



Theo, wir fahr'n nach Łódź
Film DVD (2009)
Theo, wir fahr'n nach Łódź
Okładka filmu DVD (2009)

Theo, wir fahr'n nach Łódź
DVD film (2009)
Theo, wir fahr'n nach Łódź
DVD film cover (2009)

Theo, wir fahr'n nach Łódź (2009)

The latest film referred to the well-known 1970s hit song. The album was also released in a karaoke version:

“The song is known especially to my generation and we associate it with carefree youth. We know it from German disco of the 1970s. Also, Polish radio... so use the psychological mechanism of an 'imprint'. Lots of people responds well to the refrain of “Theo, wir nach Lodz fahr'n”. Only, we changed a little about the 'imprint' – the pronunciation of the name of our town from 'Lodz' to 'Łódź’.

We changed the arrangement of the song, giving it a more noble form of a musical... We used a giant green-box and visual materials made in summer, acting as electronic scenery... In contrast to the meandric structure of the Grand Prix winning film [Łódź City of Culture (2007)], the script of 'Theo, wir fahren...' is a very simple story. Tourists from German-speaking Europe, Berlin, Zurich and Vienna, are fed up with the country-side, the province where they have to live. They want to break out of the dung and go to a wonderful city, the object of their dreams and sighs – to Łódź. The first sung sequence begins at the main train station platform in Berlin”.

Niemieckie słowa piosenki:

„Wstawaj, ty wstrętny śpiochu, zanim stracę cierpliwość.
Dosyć mam już tego wiejskiego powietrza, chcę znowu być w mieście.
W tej zapadłej wsi, gdzie pełno jest siana i błota,
gdzie w oborze ryczy krowa i pieją koguty jest nie do wytrzymania.
Muszę się stąd wyrwać!
Theo, jedziemy do Łodzi.
Tam złapiemy szczęście za ogon. Tam wszystko przepuścimy.
Potrzebna mi muzyka i taniec i nieco elegancji.
Będziemy się bawić i szaleć. Zapomnimy o całym świecie.
To będzie życie, to będzie wolność, to będzie czas miłości.
Theo, konie czekają, bądź moim woźnicą.
Theo, jedziemy do Łodzi”.

- II Nagroda w konkursie »Das goldene Stadttor/Złota Brama Miasta« – Międzynarodowy Konkurs Filmów o Regionach, Miastach i Turystyce, kategoria Turystyka Miejska, Targi Turystyczne ITB, Berlin (2009)

W podsumowaniu swojej wypowiedzi **8 i pół razy Łódź** (2009) Wojciech Bruszewski wyraził nadzieję, że jego praca promocyjna dla miasta zostanie właściwie doceniona.

German lyrics:

“Get up, you nasty sleepyhead, before I lose my patience.
I've had enough of the rural air, I want to be in the city again.
In this godforsaken village, full of hay and mud,
where in the barn cow is bellowing and roosters crowing, it is unbearable.
I have to get out of here!
Theo, we're going to Łódź.
We'll grab luck by the tail.
We'll blow all our money there.
I need music and dance and a bit of elegance.
We will have fun and mess around. We will forget about the world.
It will be life, it will be freedom, it will be time of love.
Theo, the horses are waiting, be my coachman.
Theo, we're going to Łódź”.

- 2nd Prize in the competition 'Das Goldene Stadttor/Golden City Gate' – International Competition for Films about Regions, Cities and Tourism, Urban Tourism category, Tourism Fair ITB in Berlin (2009).

Concluding of his address, **8 and a half times Łódź** (2009), Wojciech Bruszewski expressed the hope that his promotional work for the city would be properly appreciated.

Wojciech Braszewski

Enomeny bercebi



**Miejska Galeria Sztuki w Łodzi / Municipal Art Gallery in Łódź**

ul. H. Sienkiewicza 44, 90-009 Łódź
tel. 42 674 10 59, fax 676 03 85
www.miejskagaleria.lodz.pl
e-mail: galerie@miejskagaleria.lodz.pl

Dyrektor / Director

Elżbieta Fuchs

Idea wystawy / Exhibition idea

Małgorzata Kamińska-Bruszevska, Janusz Zagrodzki

Wystawa / Exhibition

Wojciech Bruszewski. Fenomeny percepcji
3 września - 3 października 2010
Ośrodek Propagandy Sztuki
Łódź, Park im. H. Sienkiewicza

Wystawa zorganizowana w ramach / Exhibition organized as a part of

Fokus Łódź Biennale



www.biennalelodz.pl

Kurator wystawy / Exhibition curator

Janusz Zagrodzki

Projekt ekspozycji / Exposition design

Janusz Zagrodzki

Współpraca / Cooperation

Jerzy Grzegorski

Redakcja katalogu / Catalogue

Elżbieta Fuchs, Janusz Zagrodzki

Korekta / Editing

Marcin Kieruzel

Tłumaczenie / Translation

Katarzyna Gućio

Projekt graficzny katalogu / Catalogue graphic design

Sławomir Iwański

Współpraca i DTP / Cooperation and DTP

Impressum

Zdjęcia i ilustracje / Photographs and illustrations

Archiwum Rodziny

Wydrukowano / Printed

na papierze powlekany MediaPrint silk 150 g/m² - Europapier-Impap
on MediaPrint silk 150 g/m² coated paper - Europapier-Impap

**Druk / Print**

Drukarnia Offsetowa WOWO

Wydawca / Publisher

Miejska Galeria Sztuki w Łodzi
Muzeum Miasta Łodzi

© Miejska Galeria Sztuki w Łodzi i Autorzy, Łódź 2010

ISBN: 978-83-89216-81-6

Patronat medialny / Media partners