

Warsztat formy eksperymentalnej

[RECENZJA]

Czym był grupa Warsztat Formy Filmowej? Powstała w 1970 roku jako koło naukowe studentów i absolwentów Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi i niebawem stała się najważniejszą polską awangardową formacją artystyczną tego czasu. Działała do 1977 roku. Artyści eksperymentowali ze sposobem filmowania, z tematami, narzędziami, przekraczając dotychczasowe granice sztuki i konwencje, zapraszali do filmu inne dziedziny artystyczne. Mierzył ich akademicki program nauczania, skupiony na kinie narracyjnym – oni chcieli twórczości bezinteresownej, czystej, niekomercyjnej. Nie opowiadającej, nie przedstawiającej, ale skupionej na samej sobie, na własnych możliwościach. Wzorem była dla nich między innymi nowatorska, powstająca od lat 30. XX wieku sztuka Stefana i Franciszki Themersonów oraz konstruktywizm Władysława Strzemińskiego i Katarzyny Kobro. Dziś WFF to klasycy artystycznego kina, sztuki wideo – swoje miejsce w historii już dawno wywalczyli, teraz wystarczy przypominać ich działalność. Robi to właśnie Galeria Atlas Sztuki.

Najbardziej znani członkowie WFF to Józef Robakowski, Wojciech Bruszewski, Andrzej Różycki, Antoni Mikołajczyk, Ryszard Waśko, Zbigniew Rybczyński (przypomnijmy, że w 1983 r. otrzymał Oscara za „Tango”) czy Paweł Kwiek. Jak pisze Alicja Cichowicz w tekście do wystawy, Warsztatowcy „(...) uważali, iż sztuka powinna zaprzestać naśladowania rzeczywistości. Nie może też spełniać służebnych ról, być wyrazem lub przedmiotem emocji czy dekoracji. Działając w duchu konceptualizmu, nie chcieli traktować filmu jako obiektu artystycznego, kładąc główny nacisk na sam proces twórczy i jego wymiar komunikacyjny. Artysta (...) odrzuca postawę estetyczną na rzecz poznawczej. Interesuje go bowiem nie wygląd dzieła, lecz jego funkcje i struktura. (...) Jednocześnie ich poczynaniom towarzyszył dadaistyczny duch ironii, przekory, prowokacji i burzenia zastanych, skostniałych konwencji w sztuce. (...)”.

Rzuca się w oczy, że badania członków WFF dotyczące przekazu były silnie związane z tożsamością twórców. Ich autoportrety: młode twarze i sylwetki oglądamy na wielu pracach. Sztukę z ja najwyraźniej połączył Józef Robakowski. To ja robię film, ja trzymam kamerę, ja pokazuję świat wokół mnie – więc muszę go pokazywać poprzez siebie (a jeśli nie autoportret albo liczone przez siebie własne kroki, to tabliczka „moje” przy kamieniu, skrzynkach, śmietniku). Często w żartobliwej konwencji – Robakowski i Andrzej Różycki, ale też inni członkowie WFF nie traktowali swojej pracy przesadnie serio. W tym dystansie tkwi duża wartość tych dzieł – dzięki niemu wiele z nich staje się bardziej strawnych. Kto chciałby oglądać efekty śmiertelnie poważnych, nudnych eksperymentów? Nie tylko o analizę tu chodzi, ale o czerpanie – zarówno przez autorów, jak i widzów – przyjemności z przekraczania granic, wymykania się konwencjom.

Takim często pojawiającym się w sztuce Warsztatowców „żartem” jest postać Waława Antczaka – aktora, reprezentanta „łódzkiego folkloru”, przedstawianego najczęściej jako eleganta we fraku i cylindrze. WFF zorganizowało nawet „Przekaz osobowości Waława Antczaka” (w ramach XII Biennale Sztuki w São Paulo w 1973 roku): przez dźwięk i obraz. Artyści zatrudnili go też (we wspomnianym stroju) do sfilmowanej sprzedaży przedmiotów po ciotce Józefa Robakowskiego na Czerwonym Rynku, zakończonej spalaniem kanapy przez tłum. Mam wrażenie, że artyści traktowali Antczaka trochę jak maskotkę – ale on, jak się wydaje, godził się na to z ochotą, uznajmy więc, że było to w porządku. I z przyjemnością oglądamy na przykład dowcipny efekt „wycinanki” Andrzeja Różyckiego: po wycięciu klinów z brzucha wyprostowanej postaci Antczaka jawi nam się figura uniżenie skłoniona.

Andrzej Różycki bawi się percepcją, przedstawiając rzecz z różnych punktów widzenia, a czasem te punkty mieszając. Na przykład nakłada na siebie zewnętrzny widok domu z oknem i widok z tego okna. Obraz resoraka sfotografowanego pod różnymi kątami składa tak, że wygląda jak autko

widziane z jednego miejsca. Ta sama rzeźba kobiecego aktu sfotografowana z wielu stron zdaje się przesuwać wokół fontanny. Artysta bawił się skłonnością mózgu do interpretowania obrazów. Do zdjęcia ceglanego muru Różycki dokleił wyciętą z tektury geometryczną formę – i oto widzimy zadaszony dom...

Ryszard Waśko mierzy się z przestrzenią, jej wymiarami. Próbuje ją opisywać, formować, stosując minimalistyczne środki.

Na „Niewykonanych rysunkach” Pawła Kwieka widzimy zdjęcia kolejnych faz powstawania rysunku, a obok ukończony rysunek. Na zdjęciach Janusza Połoma pt. „Kamuflaż” mężczyzna niemal zlewa się z odrapanym murem.

Wojciech Bruszewski próbował sfotografować dźwięk, skonstruował też obiekt do tworzenia nowych pięcioliterowych słów. I opracował alfabet baletowy, w którym literom odpowiadają pozy nagiego ciała. Zbigniew Rybczyński na eksperymentalnym filmie „Kwadrat” przetwarza sylwetki ludzi na zbiór małych kwadracików – pikseli. Józef Robakowski, odwołując się zarazem do dzieł Kobro i Strzemińskiego, stworzył rzeźbę „Studium cienia” – powyginany drut rzuca cień na płaszczyznę, na której ten cień jest zarazem namalowany. Na wystawie na dwóch ekranach puszczone jest film tego artysty, nagrywany równocześnie z dwóch kamer, trzymany swobodnie w obu rękach podczas spaceru – jeden czas, dwa obrazy. Nie tylko nie ma tu narracji, ale nawet ingerencja człowieka jest mocno ograniczona – autor pełni rolę statywu (raczej mało stabilnego), nie wpływa świadomie na wygląd obrazu, choć jednocześnie to on decyduje, dokąd pójdzie i w jaki sposób uniesie rękę. Oczywiście nie wszystkie dokonania Warsztatowców są ekscytujące – wiele filmów po prostu nudzi lub męczy, ale ważny jest całokształt.

Dobrze się złożyło, że wystawę w Atlasie poprzedziło otwarcie ciekawej ekspozycji w Muzeum Sztuki, poświęconej toruńskiej Grupie Zero-61 – prekursorce Warsztatu Formy Filmowej. To tam działali najpierw – w latach 60. – Józef Robakowski, Wojciech Bruszewski, Andrzej Różycki i Antoni Mikołajczyk. Zrobiono krok pierwszy i krok drugi, teraz dobrze byłoby zobaczyć gdzieś efekty wpływu działań tych artystów na rozwój sztuki czy filmu.

„Warsztat Formy Filmowej” – wystawa w Galerii Atlas Sztuki, czynna do 19 lutego 2017.

Aleksandra Talaga-Nowacka

Fot. Dominik Szwemberg

Poniżej fragment wywiadu z Józefem Robakowskim, przeprowadzonego w 2014 roku:

Jesteśmy wkurzeni!

Aleksandra Talaga-Nowacka: - Skąd w artyście potrzeba eksperymentowania, przekraczania norm?

Józef Robakowski: – Sztuka musi być poszukiwaniem, efektem przemian mentalnościowych. Gdy norma powszednieje, dobrze, że są ludzie, którzy próbują zmienić sytuację. Niekoniecznie ulepszyć, wystarczy pokazać w innym kontekście. Należę do pierwszego pokolenia, które postawiło na rozwój multimediiów. W Toruniu historii sztuki uczyli nas kapitalni profesorowie wysiedleni z Wilna, którzy postanowili wykształcić ludzi niezależnych, krytycznych wobec współczesności. Nakierowali nas na sztukę dla sztuki – zwracali uwagę na wartości etyczne, estetyczne. Trzeba było znaleźć nowe środki, sposoby rozumienia działania artysty. Mieliśmy ambicje artystyczne i tak powstało polskie kino eksperymentalne. Jeszcze w Toruniu organizowaliśmy pierwsze ogólnopolskie festiwale nowej sztuki.

Powstało środowisko rozszerzone o poezję, teatr. Potem z tymi wszystkimi ludźmi spotkałem się w Szkole Filmowej w Łodzi – przyjechali tu m.in.: Andrzej Różycki, Antoni Mikołajczyk, Wojciech Bruszewski, historyk sztuki Janusz Zagrodzki.

Czego tradycyjna szkoła filmowa mogła nauczyć eksperymentatorów?

- Do Łodzi przyjechaliśmy, żeby się nauczyć warsztatu, zawodowstwa, zyskać nowe środki wyrazu. Gdy pozna się technologię, zasady optyki, inaczej rozmawia się z fachowcami. A artyści na Zachodzie to ludzie wykształceni, trzeba być ich partnerem. Ja byłem też dobrze wykształcony historycznie, awangardę rosyjską znałem dużo lepiej od amerykańskich artystów. Wiedza i to, że pracowaliśmy na profesjonalnym sprzęcie, to były nasze walory. Gdy zestawimy prace najwybitniejszego amerykańskiego artysty wideo Vito Acconciego z lat 1969-70 z naszymi filmami, to jego ledwo widać, a nasze są znakomite technicznie, świetnie udźwiękowione. To, że z socjalizmu przywieźliśmy nową technologię i taką jakość, to, że w socjalizmie narodził się taki Zbigniew Rybczyński, który potem technologicznie przebił ich wszystkich, to była zasługa szkoły filmowej. Ale postawiliśmy na samokształcenie. Jako Warsztat Formy Filmowej robiliśmy kino, które miało być totalnie inne niż polska kinematografia. Odwoływaliśmy się do pojęcia czystego kina – bez zakodowanej treści. Przedwojenni artyści i teoretycy: Themersonowie, Karol Irzykowski to byli ojcowie naszych poszukiwań nowego rodzaju kina, polegającego na wizualności, na bodźcach świetlnych, na kontemplacji, estetycznej satysfakcji. Stworzyliśmy pierwsze w Polsce filmy czysto abstrakcyjne. Eksperyment był wtedy potrzebny. Choć kojarzy się z tym, że robi się coś, żeby to potem gdzieś zastosować – a w sztuce niekoniecznie trzeba ideę zastosować, ona może być tylko rzucona, buduje człowieka w inny sposób: daje świadomość wolności, kontaktu. Wtedy kontakt ze światem, komunikacja była podstawowym elementem naszego działania. Gdy ludzie się łączą, rozwijają się. W grupie po jakimś czasie będą konkurować, ale kiedy ona się tworzy, następuje dodawanie racji jednej osoby do drugiej, budowanie jakości dużo szybciej niż mozolnie w pojedynkę. Warsztat Formy Filmowej na tym polegał. Byliśmy indywidualistami, właściwie nie mającymi ze sobą nic wspólnego – ale w latach 1970-75 wzbogacaliśmy się nawzajem. A także szkołę filmową. Obserwowali nas reżyserzy, operatorzy. Koterski, Wiszniewski, Barański, Szulkin, Królikiewicz korzystali z tego, co powstało w Warsztacie, a było to zupełnie inne kino, kino rozszerzone. Walczyliśmy o nowe media w muzeach, bo uważaliśmy, że nowoczesna fotografia, instalacje, filmy, wideo spowodują, że gama możliwości się rozszerzy – tworzyć będą nie tylko wykształceni plastycy czy ludzie filmu. To otwarcie było koniecznością w socjalizmie, który prowadził do zagłady. Szukaliśmy zwolenników sami, z jednym wyjątkiem – dyrektor Muzeum Sztuki w Łodzi Ryszard Stanisławski umożliwiał nam kontakty. W 1972 r. przyjechał tu Richard Demarco, który zabrał nas z całym highlifem polskiej sztuki na wielką wystawę do Edynburga. Okazało się, że nasze prace są interesujące, nowatorskie. Nawiązaliśmy pierwsze kontakty z artystami zachodnimi. Staliśmy się ich partnerami. Byliśmy na wszystkich największych imprezach świata, z najwybitniejszymi twórcami. Wymienialiśmy się doświadczeniami. Powstała w Łodzi Exchange Gallery/Galeria Wymiany. Nie można już było tego zatrzymać. W 1981 r. zorganizowaliśmy w Łodzi wystawę Konstrukcja w Procesie – przyjechało około 50 wybitnych artystów, krytyków i kuratorów z całego świata. Za własne pieniądze, bo chcieli tu być, bo imponowało im Muzeum Sztuki, szkoła filmowa, Warsztat Formy Filmowej. Stawaliśmy się ich partnerami.

Jak szkoła przyjmowała eksperymenty Warsztatu?

- Różnie. Gdy w 1980 r. chcieliśmy zamienić szkołę filmową na multimedialną i ogłosiliśmy strajk, odpór był taki, że cała młoda kadra musiała odejść. To był spór na śmierć i życie. Starzy profesorowie byli w różnych radach nadzorczych na świecie i szkoła była im potrzebna jako baza, wielu z nich nie interesowało już nauczanie, dlatego podnieśliśmy bunt, dlatego powstał Warsztat Formy Filmowej. Zmiany były dobrze przygotowane, ale stan wojenny to zatrzymał. Rektorem został powołany przez Wojciecha Jaruzelskiego Henryk Klubka. Dalej się tam pracować nie dało.

Rozpierzchlił się, niektórzy powyjeżdżali. Ja zostałem. W 1995 r. zostałem ponownie zaproszony do wykładania, ale przez 15 lat nie miałem pracy, żyłem w biedzie, ale byłem usatysfakcjonowany, bo sytuacja w sztuce ciekawie się rozwijała, świat do nas przyjeżdżał.

Jak wyglądała walka o nowe media w muzeach?

- Dziś nie wyobrażam sobie galerii bez fotografii, wideo, instalacji, ale kiedyś w Muzeum Sztuki takich mediów w ogóle nie było. Obiekty fotograficzne zaczęliśmy robić dlatego, że fotografia nie była traktowana jako sztuka. Poprzez foto-przedmiot zbliżaliśmy się do rzeźby, a rzeźby interesowały muzeum. To była cała strategia wprowadzenia fotografii, a potem filmu i wideo do muzeum. Sprytnie się tam wcisnęliśmy, dowodząc, że foto-przedmiot może być równie interesujący jak rzeźba z kamienia, a w dodatku jest interaktywny, można go dotknąć. Taki też był nasz cel - zmiana statusu obiektu sztuki. To zmieniło także nasze postrzeganie - zrozumieliśmy, że fotografia nie musi być realnym obrazem świata, może być tylko śladem, zdjęcie może być nieostre, podrapane, a sens może mieć piekielnie głęboki. To były gesty dadaistyczne. Polska nie przeżyła dadaizmu, nie rozumiała go, a to było intelektualnie bardzo ciekawe działanie - do sztuki weszły gotowe przedmioty. Dadaizm przewartościował światową twórczość. Kiedyś sztuka miała być piękna - nie, ona musi być też mądra, w kontakcie z zachodzącymi przemianami mentalnościowymi. A kontakt można zbudować i przez list, i przez film, i przez performance. To wszystko musiało się pojawić w Polsce. I pojawił się Jerzy Bereś, Zbigniew Warpechowski, który mieszkał w Łodzi, tu mieszkała też Ewa Partum. W latach 70. powstało w naszym mieście niesłychanie silne multimedialne środowisko artystyczne.