***Poza scenariuszem. Warsztat Formy Filmowej*Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki
28.03 – 22.06.2025
kuratorka: Jolanta Rycerska**skrypt opracowała: Anna Palacz

Wystawa „Poza scenariuszem” to prezentacja dorobku Warsztatu Formy Filmowej –grupy artystycznej działającej w latach 1970-1977 w Łodzi. Jej twórcy, choć wywodzili się z Łódzkiej Szkoły Filmowej, z założenia przekraczali medium filmu poszukując nowych możliwości wypowiedzi, zarówno na poziomie technologicznym, jak i ideowym. Ich działalność wyrosła z buntu wobec literackiej narracji filmowej, skupiała się na eksperymentalnej analizie zależności między rzeczywistością a jej percepcją i reprezentacją.

Ekspozycja mieści się na parterze budynku Zachęty, w tzw. Małym Salonie oraz kolejnych dwóch salach, ułożonych w kształt litery L. Na wystawę można wejść przechodząc z holu głównego do Małego Salonu, z którego następnie należy kierować się w prawo do drugiego pomieszczenia, a stamtąd na wprost do trzeciego.

W pierwszej sali, czyli Małym Salonie, panuje półmrok; wysokie okna wysłonięte są czarnym materiałem, a światła przygaszone. Zgromadzono tu głównie prace Wojciecha Bruszewskiego – jednego z założycieli Warsztatu Formy Filmowej. Dominującym obiektem jest znajdująca się w centrum instalacja na wąskim długim stole, ciągnącym się wzdłuż około 2/3 sali. Na białym blacie umieszczony jest pas zadrukowany regularnymi czarnymi falami i punktami. To powiększony fragment pracy Bruszewskiego *Fotografia dźwięku [dab]* z roku 1971. Artysta był szczególnie zafascynowany relacjami tego, co widać i tego, co słychać. W swojej oryginalnej pracy przedstawiał wizualne zapisy nieznaczących onomatopeicznych dźwięków. Nagrywał je, a następnie taśmę dźwiękową ciął i powiększał, tworząc z niej niejako abstrakcyjną grafikę. Fale dźwiękowe pozostawiały na taśmie wzory, którym Bruszewski nadawał rangę dzieła sztuki wizualnej. Kuratorka i projektantki ekspozycji zdecydowały się na odwrócenie jego procesu twórczego poprzez odtworzenie w przestrzeni Zachęty dźwięków zapisanych na tych pracach. W przypadku tej instalacji pod sufitem zamontowano czujnik uruchamiany przez zwiedzających – po wykonaniu ruchu nad stołem, rozlega się odgłos odpowiadający danemu fragmentowi taśmy, jednak znacznie spowolniony. Widzowie mogą samodzielnie komponować przestrzeń akustyczną w sali. Analogiczna praca prezentowana jest w pionie, zawieszona na długim wąskim pasie na ścianie naprzeciwko wejścia. W tym przypadku dźwięk wydobywa się automatycznie, a miejsce na taśmie, które jest odtwarzane w danym momencie, zostaje podświetlone.
Po lewej stronie od wejścia, w głębi sali, znajduje się praca *Transmisja rzeczywistości* Antoniego Mikołajczyka z roku 1980. Składa się z kilku elementów: zawieszonego na ścianie płótna, niewielkiej fotografii, odlewu z brązu na niskim postumencie i ścieżki dźwiękowej. Są to materialne dokumenty z performansu artysty, podczas którego wykonywał on odlew posadzki w galerii, a proces rejestrował na wideo. Następnie taśmę dźwiękową z filmu nakleił na pomalowane na biało płótno. Taśma tworzy równe, poziome czarne paski. Artysta zapełnił w ten sposób większość pracy, pozostawiając nieco białego fragmentu w dolnej części. Kolejnym etapem akcji Mikołajczyka było poruszanie mikrofonem po taśmie naklejonej na płótno – ten proces udokumentowany jest na czarno-białej fotografii. W efekcie nagrywany był oryginalny dźwięk z performansu oraz dźwięk tarcia mikrofonu o wypukłe paski na obrazie – można go usłyszeć stając przed płótnem. W ten sposób powstawała paradoksalna sytuacja rejestrowania nieistniejącej rzeczywistości, wytworzonej z nałożenia na siebie dwóch zdarzeń.
Po przeciwnej stronie pomieszczenia zawieszona jest niewielka czarno-biała fotografia. To dokumentacja pracy *Ucho* Wojciecha Bruszewskiego. W 1971 roku artysta w przestrzeni Galerii Współczesnej stworzył instalację złożoną z wielkoformatowych, ponad dwumetrowych pasów fotograficznych, przypominających okienne wertikale. Dopiero z dużej odległości można było rozpoznać, że pasy składają się na powiększoną fotografię ucha – ponoć należącego do Władysława Gomułki.

Druga sala, w porównaniu z pierwszą, jest dużo gęściej zapełniona dziełami i mocniej oświetlona. Proponowana trasa zwiedzania prowadzi wzdłuż ścian ruchem przeciwnym do wskazówek zegara i kończy się w centrum pomieszczenia.
Na lewo od wejścia umieszczono kilka kolejnych prac Wojciecha Bruszewskiego. W rogu sali znajduje się fotografia na tkaninie, zawieszonej na ścianie jak pofałdowany ręcznik. Odbite na białym płótnie czarne napisy są trudne do odczytania – tekst staje się tu estetycznym wzorem, nie nośnikiem treści. Obok, na kineskopowym telewizorze, wyświetlany jest film zatytułowany *YYAA*. Występuje w nim sam Bruszewski – wąsaty mężczyzna o półdługich włosach ubrany w koszulę w kratę. Przez trzy minuty kamera rejestruje jak artysta wykrzykuje dźwięk YYYY. Gdy zmienia się oświetlenie jego twarzy, zmienia się także modulacja głosu. Dalej, na dłuższej ścianie pomieszczenia, wiszą grafika i fotografie wchodzące w skład pracy *Język baletowy*. Bruszewski wiele uwagi poświęcał sposobom komunikacji i analizie języka, związków między jego formą a znaczeniem. W *Języku baletowym* proponuje alternatywną formę komunikacji, w której litery zastąpione są pozami ciała. Grafika przedstawia schematycznie narysowane postacie odpowiadające każdej literze alfabetu; niektóre mają uniesione ręce, inne nogi, robią skłony, skręcają tułów; stoją przodem lub bokiem. Na fotografiach pozy te wykonuje nagi Bruszewski – odtwarza w swoim alfabecie litery A, K, U i P. Kolejne obiekty wchodzą w skład bodaj najbardziej znanego projektu artysty, obejmującego wieloletnie eksperymenty ze zautomatyzowanym słowotwórstwem i rodzajem „mechanicznej poezji”. Pierwszym takim dziełem były *Nowe słowa* z roku 1972 – proste urządzenie zbudowane z czarnych klocków z białymi literami, ułożonych poziomo jak na liczydle. Klocki można było obracać tak, by powstawały nieistniejące, pięcioliterowe wyrazy. Ta praca na wystawie pojawia się w formie dokumentacji na czarno-białych fotografiach. Obok znalazła się unowocześniona wersja tej koncepcji z lat 90., do której Bruszewski wykorzystał dostępne ówcześnie możliwości programowania komputerowego. Napisany przez niego algorytm bazował na analizie realnie istniejącej poezji: tego, jaki ma rytm, długość wyrazów i wierszy, stosunek spółgłosek do samogłosek. Na tej zasadzie komputer losował litery generując tytułowe *Sonety* i drukując je w czasie rzeczywistym. Urządzenie, zwane przez artystę Maszyną Do Produkcji Słów, stało się samodzielnym autorem poezji pozbawionej znaczenia. Na wystawie dzieło prezentowane jest na współczesnym monitorze, na którym pojawiają się nowe „słowa” na zielonym lub czerwonym tle. Na lewo od monitora, w przeszklonej gablocie, znajdują się skłębione zwoje zadrukowane komputerową poezją. Długie rolki papieru z perforowanymi dziurkami po bokach są charakterystyczne dla wczesnych drukarek igłowych z lat 90. Po prawej stronie stoi drukarka z epoki, nieco pożółkły komputer Amiga z kineskopowym monitorem oraz *Sonety* wydane drukiem, oprawione w szare płótno jak prawdziwe tomiki poezji. Nad nimi, na niewielkim ekranie, wyświetlany jest film, na którym aktor Leon Niemczyk recytuje teksty wygenerowane przez komputer. Niemczyk, elegancki starszy pan, z pełną powagą wypowiada sonet zaczynający się od „słów” Yk Dog Fudc. Recytacji towarzyszy muzyka klasyczna, którą na fortepianie gra Bruszewski. W sali przypominającej teatr czy filharmonię panuje podniosła, uroczysta atmosfera, kontrastująca z absurdem nic nieznaczącej poezji.

Dalej wyświetlane jest wideo Ryszarda Waśki *Zaprzeczenie* z 1973 roku. Ta minimalistyczna, konceptualna praca składa się wyłącznie z pojawiającego się na białym tle słowa „nie” napisanego na maszynie. Projekcję przerywają rytmiczne, szybkie cięcia – po każdym z nich pojawia się kolejne „nie”. Początkowo umieszczone w lewym górnym rogu, z czasem słowo zaczyna stopniowo wypełniać cały ekran. Projekcji towarzyszy zawieszony na ścianie zbiór oprawionych w ramy pożółkłych karteczek. Każda z nich zawiera o jedno „nie” więcej niż poprzednia, tworząc wizualny rytm oparty na stopniowej kumulacji słowa. Choć praca bywała interpretowana na Zachodzie jako gest sprzeciwu wobec ustroju PRL, sam Waśko traktował ją jako językowy eksperyment – grę z pojedynczym słowem, które przez powtarzanie traci swój sens i znaczenie, stając się pustym znakiem.

Prostopadle, na krótszej ścianie sali, obok przejścia do kolejnego pomieszczenia, zawieszona jest praca Andrzeja Różyckiego *Projekt uruchomienia obrazu fotograficznego Ikar*. W jednej ramie zgrupowano czternaście niewielkich, kwadratowych zdjęć w czerni i bieli. Na środkowej Różycki, sfotografowany nieco z góry, stoi w lekkim rozkroku i z rękami rozłożonymi na boki. Ubrany jest w czarne spodnie i czarny sweter lub bluzę, znad której wystaje fragment jasnej koszulki. Tłem jest zapewne betonowa ulica. Na pozostałych kadrach ta sama sylwetka jest zmultiplikowana: na jednej trzech Różyckich stoi obok siebie, na innej postać raz jest w pozycji naturalnej, a raz do góry nogami, na jeszcze innych zwielokrotnione wizerunki tworzą spirale i inne rytmiczne układy. Artysta niejako potraktował swoje ciało jak ornament, z którego za pomocą eksperymentalnego fotomontażu tworzy estetyczne kompozycje.

Na prawo od przejścia, w rogu sali, umieszczono na postumencie duży ekran o zaokrąglonych krawędziach. Wyświetlane są na nim trzy animacje filmowe Zbigniewa Rybczyńskiego. Artysta eksperymentował z „ożywianiem” fotografii, nakładaniem na siebie kilkukrotnie tych samych postaci oraz barwieniem form na taśmie filmowej. Jego najbardziej znaną pracą jest *Tango* z roku 1980, za które został uhonorowany Oscarem za najlepszą animację krótkometrażową. Przez osiem minut statyczna kamera rejestruje pokój z trzema ścianami pokrytymi niebieską tapetą w drobny wzór. Na każdej ze ścian są drzwi, na jednej na wprost kadru mieści się również okno. Wewnątrz stoi stół z krzesłami, regał, tapczan i dziecięca kołyska. Do pokoju kolejno wchodzą i wychodzą różne osoby. Gdy jedna postać zakończy swoją sekwencję, dołącza do niej kolejna, by przez niemal całą długość filmu powtarzać w zapętleniu te same ruchy. Jako pierwsza przez okno do pokoju wpada piłka, po którą wchodzi chłopiec. Następnie pojawiają się między innymi karmiąca matka, złodziej, sportowiec stający na głowie, milicjant, mężczyzna spadający ze stołu przy zmienianiu żarówki czy para uprawiająca seks. W szczytowym momencie na ekranie widać jednocześnie 26 postaci, które krążą po pokoju nie zauważając się nawzajem i nie wchodząc w żadne interakcje. Gdy pokój zaczyna stopniowo pustoszeć, pozostaje w nim jedynie staruszka na tapczanie i piłka, która wpadła przez okno. Kobieta wstaje, zabiera piłkę i wychodzi jako ostatnia. Rybczyński ręcznie nakładał na siebie poszczególne klatki z kolejnymi postaciami – wykonał około 16 tysięcy plansz. Na dłuższej ścianie sali prezentowana jest partytura rozrysowana przez artystę z zaznaczonymi kolejnymi osobami pojawiającymi się na filmie.

Dalej zebrano kilka prac Józefa Robakowskiego. Szczególnie interesujące wydają się dwie, które przetwarzają medium fotografii na trójwymiarowe nośniki, zwane przez artystę foto-obiektami. *Portret na rolkach* z roku 1970 to instalacja stworzona przez nawinięcie tego samego zdjęcia – całopostaciowego wizerunku mężczyzny w ciemnych okularach – na osiem pionowych rolek, umieszczonych jedna przy drugiej wewnątrz ramy. W zamyśle artysty rolki można było obracać odsłaniając różne fragmenty sportretowanej postaci i oglądać je z różnych perspektyw. Zestawienie ich obok siebie tworzyło efekt „rozczłonkowania” lub multiplikacji. W rogu sali zawieszony jest kolejny foto-obiekt Robakowskiego – *Poduszki* z 1971. Z sufitu zwieszają się sznurki, do których przymocowanych jest osiem poduszek – od najmniejszych na górze do największych na dole. Ich poszewki wykonane są z płótna fotograficznego, na którym zarejestrowano różne wizerunki: twarze dziecka i kobiety, reprodukcję obrazu Gustava Klimta, portrety amerykańskich ofiar morderstw czy niemal abstrakcyjne zdjęcie mechanicznych trybików w dużym zbliżeniu.

Na środku sali zgrupowano stoły i przeszklone gablotki z rysunkami, fotografiami, tekstami i monitorami. Prezentowane są tam prace Pawła Kwieka. Artysta między innymi fotografował fragmenty swojego ciała, na przykład dłonie, uzupełnione abstrakcyjnymi liniami. Warta uwagi jest dokumentacja fotograficzna performatywnej akcji *Międzyrysunki* z roku 1979. Kwiek zapraszał dwie osoby do rysowania na jednej kartce. Każdy z flamastrów był przytwierdzony do mechanizmu, który rysujący wprawiali w ruch tak, że pomiędzy nimi poruszał się trzeci flamaster – jakby automatycznie tworzący rysunek będący wypadkową prac dwóch osób; ich wspólnym, choć nieintencjonalnym dziełem. Zaprezentowane są również same rysunki: to kilka czarnych nieregularnych, jakby roztrzęsionych linii i figur na białych kartkach.

W trzeciej sali można przyjąć analogiczną ścieżkę zwiedzania, jak w drugiej: przechodząc od wejścia w lewo wzdłuż ścian i kończąc w centrum. To pomieszczenie, w odróżnieniu od pozostałych, wyłożone jest ciemnoszarą wykładziną.
Pierwsza grupa prac na lewo od wejścia to dzieła Andrzeja Różyckiego z serii *Fotografie warunkowe*. Są to między innymi eksperymenty z autoportretem złożonym z fragmentów tego samego zdjęcia, ale w różnej skali, przez co wizerunek jest rozbity, jakby mozaikowy, i zniekształcony. Autor wklejał także swój portret w miejsce na fotografie zmarłych na przypadkowych nagrobkach.
Obok, w pewnej odległości od ściany, na postumentach stoją kolejne foto-obiekty Józefa Robakowskiego. Dwa z nich mają wklęsłe formy przypominające misy o lustrzanych wnętrzach, w których odbicia są odwrócone i zdeformowane. W misie leżącej na podłożu umieszczono kulę szczelnie pokrytą małymi fotografiami męskich twarzy. Druga misa ustawiona jest pionowo na stelażu, z którego zwiesza się sześcian. Na każdym jego boku jest inne zdjęcie, w tym autoportret Robakowskiego. W obu przypadkach zagięta lustrzana powierzchnia odbija fotografie w nienaturalny sposób, zmieniając ich odbiór. Obok ustawiona jest praca składająca się z metalowego obiektu przypominającego powyginany w fale i pętle drucik. Umieszczony jest on na papierze fotograficznym, na którym, po długim naświetlaniu, pojawiło się odbicie formy. Trójwymiarowy kształt, przeznaczony do oglądania z wielu perspektyw, został zatrzymany na płaskiej powierzchni, lecz tylko z jednej strony, co daje bardzo ograniczone wyobrażenie o przedmiocie.
W pobliżu obiektów Robakowskiego, na ścianie prostopadłej do wejścia, zawieszono trzy duże fotografie na płótnie Antoniego Mikołajczyka. Pochodzą z cyklu *Partytury miast,* w którym artysta dzięki wydłużonej ekspozycji rejestrował aparatem ślady pozostawiane przez rożne źródła emisji światła: latarnie, reflektory samochodów czy okna bloków. W efekcie powstały abstrakcyjne kompozycje, na których nocny pejzaż miast przekształcał się w nieregularną siatkę nakładających się na siebie jasnych linii na czarnym tle.
W rogu sali zawieszono kolejne wielkoformatowe fotografie Mikołajczyka, tym razem wykonane na papierze. Wyeksponowane są w formie instalacji zwieszającej się z sufitu. Wszystkie mają ten sam poziomy format i są oprawione w ramy, które stykają się ze sobą po bokach, tworząc zamknięty krąg z ciągiem abstrakcyjnych kompozycji. Można go obejść dookoła. Fotografie powstały tą samą metodą, co *Partytury miast,* a więc poprzez długie naświetlanie, dające efekt rozmytych, falujących linii. W tym przypadku w pracach pojawia się kolor: linie są w odcieniach bordo, a tło kremowe.
Nieco dalej wiszą trzy fotografie Ryszarda Waśki z akcji *Inwentaryzacja przestrzeni*, przeprowadzonej w roku 1975 w warszawskiej Galerii Remont. Artysta na witrynie galerii narysował siatkę dzielącą przestrzeń na numerowane pola, które nakładały się na fotografowany z wnętrza widok za oknem i przechodzących ludzi. Nadawało to rzeczywistości analityczny wymiar i geometryczny porządek.
Na kolejnych dwóch ścianach znajdują się lightboxy z pracami Mikołajczyka i Robakowskiego. Pierwszy z artystów w swojej kompozycji umieścił pionowe pasy taśmy filmowej, głównie z widokiem morskich pejzaży. Mikołajczyk ciął taśmę i układał ją wewnątrz lightboxów niechronologicznie, zaburzając pierwotną filmową narrację. Z kolei Robakowski w czystej, czarnej taśmie filmowej wycinał lub wydrapywał wzory – regularne koła różnej wielkości czy swobodne fale i zygzaki. Pierwotnie wyświetlał je na projektorze, a dziury w taśmie przepuszczały światło tworząc rodzaj abstrakcyjnego filmu.
Mniej więcej środku pomieszczenia, nieco na prawo od wejścia, ustawiony jest ekran o zaokrąglonych rogach, taki jak w poprzedniej sali. Na nim wyświetlane są czarno-białe filmy Wojciecha Bruszewskiego, Ryszarda Waśki i Józefa Robakowskiego. *Klaskacz* pierwszego z artystów to montaż historycznych kronik, między innymi z II wojny światowej czy paryskich demonstracji z 1968 roku. Bruszewski dokonywał tu szeregu zabiegów na archiwalnych taśmach: zmian tempa, kierunku odtwarzania, zatrzymań i powtórzeń. Z kolei Robakowski w filmie *Idę* prowadził zapis wchodzenia po schodach z kamery trzymanej w dłoni – tak, by widz utożsamił się z jego perspektywą i niejako doświadczał razem z artystą coraz bardziej męczącej wspinaczki pod górę, której towarzyszy monotonne liczenie stopni.

Zebrane prace kilku najważniejszych twórców Warsztatu Formy Filmowej prezentują przekrój przez rozległe obszary ich zainteresowań, niekiedy dalece wykraczające poza pierwotnie eksplorowane medium filmu. Z wystawy wyłania się obraz twórców podchodzących do sztuki interdyscyplinarnie, wręcz z naukowym, eksperymentatorskim zacięciem. Od finalnego dzieła zazwyczaj ważniejszy okazuje się proces, często także zdanie się na przypadek i skonfrontowanie z jego efektami. Pół wieku później twórczość Warsztatu Formy Filmowej – wówczas nowatorska i awangardowa – inspiruje liczne nurty i poszukiwania w sztuce najnowszej.