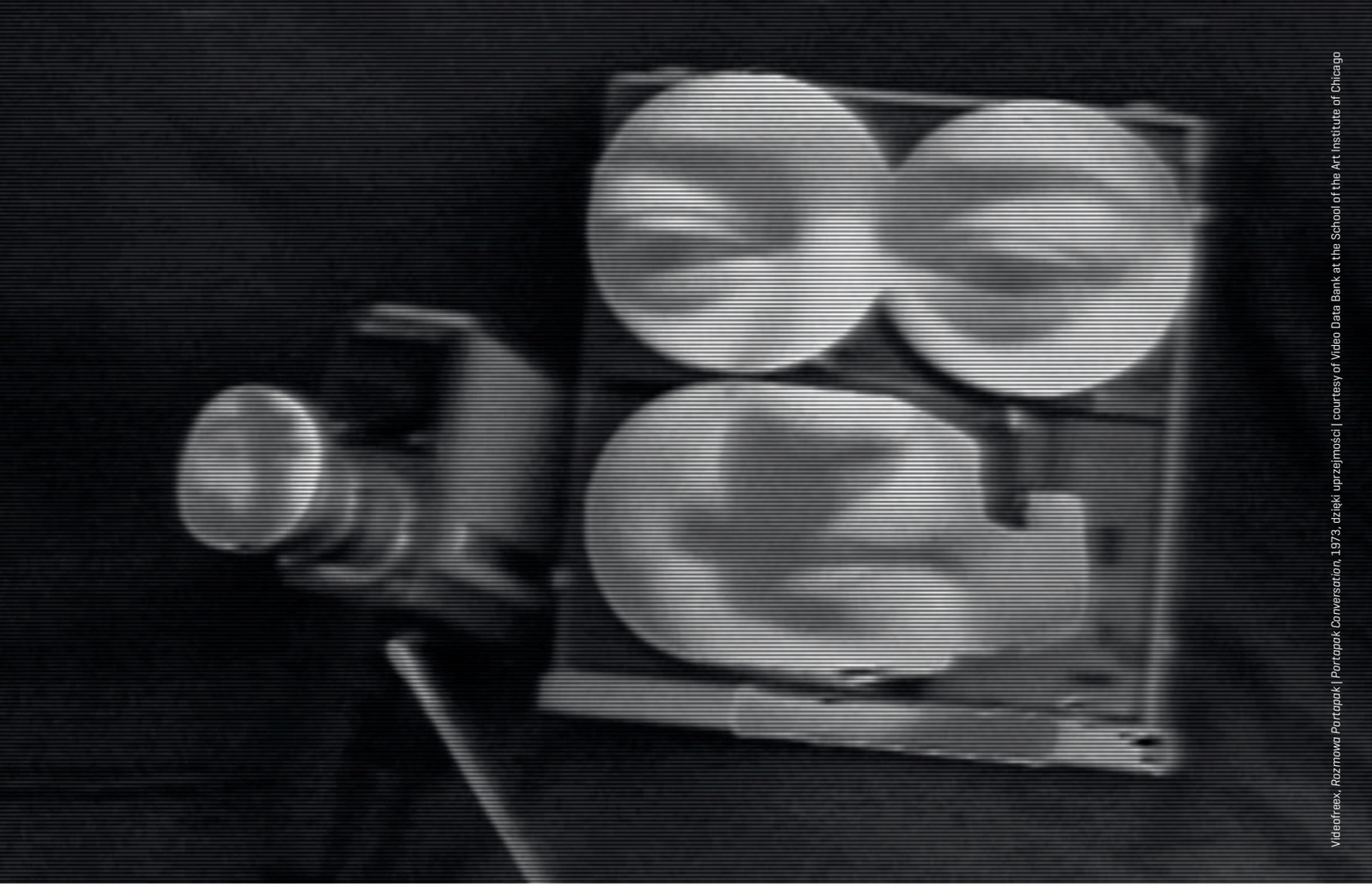


Videofreex, *Rozmowa Portapak* | *Portapak Conversation*, 1973, dzięki uprzejmości | courtesy of Video Data Bank at the School of the Art Institute of Chicago

Vito Acconci, John Baldessari, Lynda Benglis, Dara Birnbaum, Don Burgy, James Byrne, Peter Campus, Douglas Davis, Cara DeVito, Valie Export, Terry Fox, Anna Bella Geiger, Frank Gillette, Tina Girouard, Julie Gustafson, Hermine Freed, Nancy Holt, Joan Jonas, Beryl Korot, Marlene Kos, Paul Kos, Shigeko Kubota, Suzanne Lacy, Richard Landry, Mary Lucier, Ivens Machado, Andy Mann, Cynthia Maughan, Susan Mogul, Antoni Muntadas, Bruce Nauman, Letícia Parente, Nam June Paik, Józef Robakowski, Martha Rosler, Dan Sandin, Ira Schneider, Ilene Segalove, Steina & Woody Vasulka, Videofreex, William Wegman, Lawrence Weiner

WIDEO TAŚMY

Wczesna sztuka wideo (1965–1976)

Videotapes. Early Video Art (1965–1976)

wystawa czynna do 13 kwietnia 2020 | exhibition open until 13 April 2020
zacheta.art.pl

ZACHĘTA

kontakt dla mediów | press:
Olga Gawerska, rzecznik@zacheta.art.pl,
+48 22 556 96 55, +48 603 510 112

15.02–13.04.20

Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki | Zachęta — National Gallery of Art

Wideotaśmy. Wczesna sztuka wideo (1965–1976)

Videotapes. Early Video Art (1965–1976)

kurator | curator: **Michał Jachuła**
współpraca | collaboration: **Julia Leopold**
projekt ekspozycji | exhibition design: **Wojciech Popławski (OP Architekten)**
projekt logotypu wystawy | exhibition logo designed by **Piotr Antonów**
realizacja | production: **Marek Janczewski i zespół** | and team
program edukacyjny | educational programme: **Marta Miś**

artystki i artyści | artists: **Vito Acconci, John Baldessari, Lynda Benglis, Dara Birnbaum, Don Burgy, James Byrne, peter campus, Douglas Davis, Cara DeVito, Valie Export, Terry Fox, Anna Bella Geiger, Frank Gillette, Tina Girouard, Julie Gustafson, Hermine Freed, Nancy Holt, Joan Jonas, Beryl Korot, Marlene Kos, Paul Kos, Shigeko Kubota, Suzanne Lacy, Richard Landry, Mary Lucier, Ivens Machado, Andy Mann, Cynthia Maughan, Susan Mogul, Antoni Muntadas, Bruce Nauman, Letícia Parente, Nam June Paik, Józef Robakowski, Martha Rosler, Dan Sandin, Ira Schneider, Ilene Segalove, Steina & Woody Vasulka, Videofreex, William Wegman, Lawrence Weiner**

> Wideo, forma sztuki o krótkiej tradycji i pozbawiona rytualnego zakotwiczenia..., jest idealnym medium dla artystów konceptualnych, których prace kwestionują istotę sztuki.
>
> David Ross[1]

Początki sztuki wideo w połowie lat sześćdziesiątych XX wieku zbiegły się w czasie z rozkwitem praktyk konceptualnych, performansu, dematerializacją sztuki i działań, w których proces często był ważniejszy niż finalne dzieło. Jej zaistnienie w obiegu artystycznym z jednej strony łączy się z wyczerpaniem formuły „starych" mediów, przede wszystkim malarstwa i rzeźby, z drugiej — z możliwościami technicznymi otwierającymi nowe perspektywy dla twórczości. Sztuka wideo od początku nie ograniczała się do odtwarzania zarejestrowanego materiału na ekranach telewizorów, ale ewoluowała w kierunku wideorzeźby, wideoinstalacji i działań rozgrywających się w czasie rzeczywistym, m.in. z wykorzystaniem kamer telewizyjnych. Łączy ją z telewizją technologia — rejestrowany przez kamerę sygnał jest transmitowany, a następnie odtwarzany przez odbiornik telewizyjny jako obraz i dźwięk, a magnetowidy i analogowe taśmy do rejestracji obrazu były używane przez telewizję przez kilka dekad. Zarazem jednak rozwojowi wideo od początku towarzyszyła krytyka telewizji jako środka masowego przekazu serwującego odbiorcom obraz świata zbudowany na konsumeryzmie. Jako medium artystyczne oraz — w szerszym wymiarze — jako środek wypowiedzi za pomocą udźwiękowionego ruchomego obrazu było ono wykorzystywane w alternatywnych wobec publicznej telewizji naziemnej kanałach telewizji kablowej. Stało się demokratycznym, oddolnym głosem aktywistów i samoorganizujących się społeczności pragnących mówić o ważnych sprawach z innej perspektywy niż mainstreamowe media, w tym telewizja uwikłana w różne zależności polityki i innych interesów.

Badacze jednogłośnie twierdzą, że nie byłoby sztuki wideo, gdyby nie wprowadzenie na rynek amerykański w latach sześćdziesiątych ubiegłego stulecia przenośnego sprzętu wideo i jego popularyzacji na dużą skalę. Największą rolę w tej historii odegrała kamera Sony Portapak — przenośna, przystępna cenowo, stosunkowo lekka i łatwa w obsłudze szybko stała się dla artystów nowym narzędziem twórczych działań. Dzięki wykorzystywaniu taniej taśmy wielokrotnego użytku można było w prosty sposób rejestrować obraz razem z dźwiękiem. Hermine Freed wyjaśnia, dlaczego twórcy wizualni tak chętnie sięgnęli po tę technologię: „ […] wydaje się, że Portapak został stworzony specjalnie dla artystów — właśnie wtedy, gdy wyczerpała się formuła czystego formalizmu, kiedy tworzenie przedmiotów stało się politycznie kompromitujące, lecz niedorzecznością byłoby nie robić niczego […]; kiedy głupio było zadawać to samo stare berkeleyańskie pytanie: »Jeśli zbudujesz rzeźbę na pustyni, gdzie nikt jej nie widzi, to czy ona istnieje?« […]; właśnie kiedy zrozumieliśmy, że aby zdefiniować przestrzeń, konieczne jest uwzględnienie czasu […] — Portapak stał się dostępny"[2].

Obecna wystawa zgodnie z tytułem sytuuje wideo w czasie, gdy nie było ono jeszcze wpisane w główny nurt artystycznego obiegu i funkcjonowało przede wszystkim jako eksperyment pozostający poza obszarem zainteresowania instytucji sztuki, rynku oraz dystrybucji. Obejmuje prace 42 autorów (w tym twórców uznawanych za pionierów sztuki wideo) — jednokanałowe rejestracje na taśmach magnetycznych. Skupia się zatem na ortodoksyjnym i wąskim rozumieniu medium, pomijając inne zapisy obrazu klasyfikowane w literaturze przedmiotu również jako sztuka wideo (takie jak taśmy filmowe 16 mm, 35 mm, Super 8 czy transmisje). Większość prezentowanego materiału to prace z amerykańskiego kręgu kulturowego, w tym liczne wideotaśmy zrealizowane przez kobiety. Można je scharakteryzować jako intymne, spontaniczne zapisy, w większości wykonywane przez samych artystów. Dobór wideo oraz znaczenie samego medium na wystawie bliskie jest myśleniu o rysunku. „Kamera jest ołówkiem"[3] — pisał Douglas Davis. Odręczny szkic na kartce papieru i wideo będące rodzajem notatki na taśmie magnetycznej mają wiele wspólnego. W pokazanych na wystawie pracach ingerencje za pomocą montażu są nieznaczne bądź w ogóle nieobecne, kiedy rejestracje zostały wykonane w jednym ujęciu. Zobaczyć tu można przede wszystkim prace nieprzetworzone komputerowo i niepoddane zabiegom deformującym obraz.

Dla twórców wczesnych prac wideo istotna była możliwość zarejestrowania i zobaczenia siebie na ekranie odbiornika telewizyjnego. Podobnie jak w przypadku autoportretów tworzonych w tradycyjnych mediach nie było to podyktowane tylko chęcią uwiecznienia swojego wizerunku, lecz także względami praktycznymi — dostępnością „modela" w dowolnym momencie. Wielu artystów odgrywało więc jednocześnie rolę aktora, reżysera, operatora czy narratora, snując opowieść w zupełnie innych warunkach niż w wypadku realizacji kosztownego filmu na taśmie celuloidowej. Kwestia różnicy podejścia do pracy w obu tych technologiach powraca w wypowiedziach autorów, m.in. japońskiej artystki Shigeko Kuboty: „Zawsze uważałam, że wideo jest bardzo organiczne, jak brązowy ryż. […] W porównaniu z filmem, ponieważ film jest bardzo chemiczny. Cały proces jest chemiczny. […] Ale wideo jest bardzo organiczne. Przewijasz wstecz i oglądasz" [4].

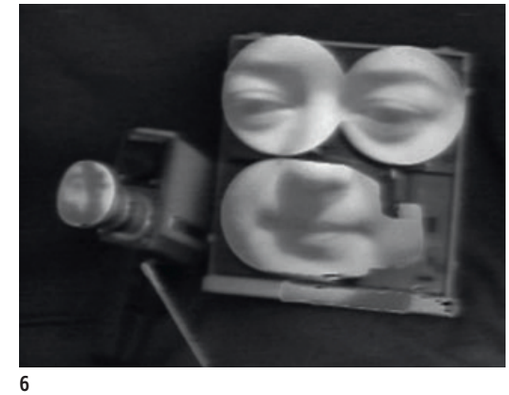
1

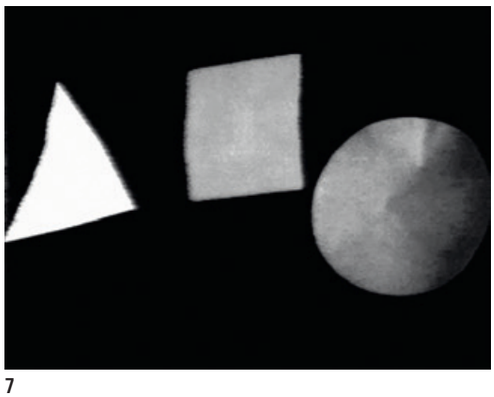
2

3

4

5

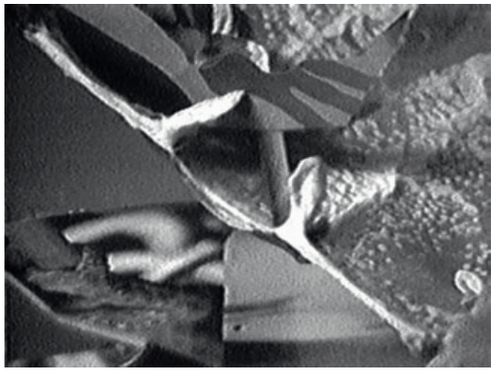

6

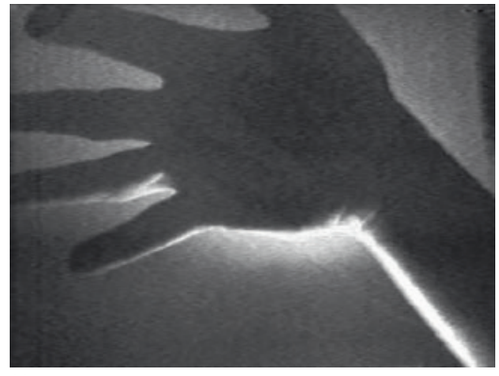

7

8

9

1. Joan Jonas, *Lewa strona, prawa strona*, 1972, dzięki uprzejmości Video Data Bank, School of the Art Institute of Chicago | Joan Jonas, *Left Side Right Side*, 1972, courtesy of Video Data Bank at the School of the Art Institute of Chicago; 2. Ira Schneider, *Telewizja jako medium twórcze*, 1969, dzięki uprzejmości artysty | Ira Schneider, *TV as a Creative Medium*, 1969, courtesy of the artist; 3. Lynda Benglis, *Teraz*, 1973, dzięki uprzejmości Video Data Bank, School of the Art Institute of Chicago | Lynda Benglis, *Now*, 1973, courtesy of Video Data Bank at the School of the Art Institute of Chicago; 4. Beryl Korot, *Zaginiony byk z Lascaux*, 1973, dzięki uprzejmości artystki | Beryl Korot, *Lost Lascaux Bull*, 1973, courtesy of the artist; 5. James Byrne, *Oba*, 1974, dzięki uprzejmości Electronic Arts Intermix (EAI), Nowy Jork | James Byrne, *Both*, 1974, courtesy of Electronic Arts Intermix (EAI), New York; 6. Videofreex, *Rozmowa Portapak*, 1973, dzięki uprzejmości Video Data Bank, School of the Art Institute of Chicago | Videofreex, *Portapak Conversation*, 1973, courtesy of Video Data Bank at the School of the Art Institute of Chicago; 7. Dan Sandin, *Trójkąt przed kwadratem przed kołem przed trójkątem*, 1973, dzięki uprzejmości Video Data Bank, School of the Art Institute of Chicago | Dan Sandin, *Triangle in Front of Square in Front of Circle in Front of Triangle*, 1973, courtesy of Video Data Bank at the School of the Art Institute of Chicago; 8. peter campus, *Podwójne widzenie*, 1971, dzięki uprzejmości artysty i Cristin Tierney Gallery, Nowy Jork | peter campus, *Double Vision*, 1971, courtesy of the artist and Cristin Tierney Gallery, New York; 9. Douglas Davis, *Taśmy kolońskie*, 1974, dzięki uprzejmości Stichting LIMA, Amsterdam | Douglas Davis, *The Cologne Tapes*, 1974, courtesy of Stichting LIMA, Amsterdam; 10. Frank Gillette, *Rytuały dla martwej natury*, 1974–1975, dzięki uprzejmości Electronic Arts Intermix (EAI), Nowy Jork | Frank Gillette, *Rituals for a Still Life*, 1974–1975, courtesy of Electronic Arts Intermix (EAI), New York; 11. Richard Landry, *Raz, dwa, trzy, cztery*, 1972, dzięki uprzejmości Video Data Bank, School of the Art Institute of Chicago | Richard Landry, *One, Two, Three, Four*, 1972, courtesy of Video Data Bank at the School of the Art Institute of Chicago; 12. Julie Gustafson, *Polityka intymności*, 1972, dzięki uprzejmości Electronic Arts Intermix (EAI), Nowy Jork | Julie Gustafson, *The Politics of Intimacy*, 1972, courtesy of Electronic Arts Intermix (EAI), New York; 13. Cara DeVito, *Ama l'uomo tuo (Zawsze kochaj swojego mężczyznę)*, dzięki uprzejmości Electronic Arts Intermix (EAI), Nowy Jork | Cara DeVito, *Ama l'uomo tuo (Always Love Your Man)*, 1975, courtesy of Electronic Arts Intermix (EAI), New York; 14. Andy Mann, *Jednooki włóczęga*, 1974, dzięki uprzejmości Andy Mann Archive, Aurora Picture Show, Houston | Andy Mann, *One-Eyed Bum*, 1974, courtesy of the Andy Mann Archive, Aurora Picture Show, Houston; 15. Shigeko Kubota, *Mój ojciec*, 1973–1975, dzięki uprzejmości Electronic Arts Intermix (EAI), Nowy Jork | Shigeko Kubota, *My Father*, 1973–1975, courtesy of Electronic Arts Intermix (EAI), New York; 16. Hermine Freed, *Album rodzinny*, 1973, dzięki uprzejmości Video Data Bank, School of the Art Institute of Chicago | Hermine Freed, *Family Album*, 1973, courtesy of Video Data Bank at the School of the Art Institute of Chicago; 17. Nancy Holt, *Fragmenty pełnego obrazu*, 1974, dzięki uprzejmości Video Data Bank at the School of the Art Institute of Chicago | Nancy Holt, *Underscan*, 1974, courtesy of Video Data Bank at the School of the Art Institute of Chicago; 18. Mary Lucier, *Uwaga, zbliżenie i ruch*, 1975, dzięki uprzejmości Electronic Arts Intermix (EAI), Nowy Jork | Mary Lucier, *Attention, Focus, and Motion*, 1975, courtesy of Electronic Arts Intermix (EAI), New York; 19. Ilene Segalove, *Wyznanie na temat węgla*, 1972, dzięki uprzejmości Video Data Bank, School of the Art Institute of Chicago | Ilene Segalove, *Coal Confession*, 1972, courtesy of Video Data Bank at the School of the Art Institute of Chicago; 20. Steina & Woody Vasulka, *Let It Be*, 1972, dzięki uprzejmości Video Data Bank, School of the Art Institute of Chicago | Steina & Woody Vasulka, *Let It Be*, 1972, courtesy of Video Data Bank at the School of the Art Institute of Chicago; 21. Paul Kos, Marlene Kos, *Błyskawica*, 1976, dzięki uprzejmości Video Data Bank, School of the Art Institute of Chicago | Paul Kos, Marlene Kos, *Lightning*, 1976, courtesy of Video Data Bank at the School of the Art Institute of Chicago


10


11

12

13

14

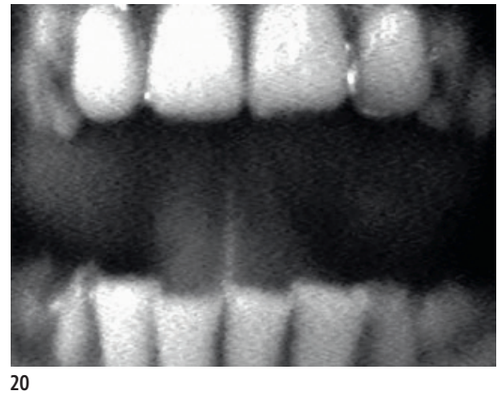
15

16

17

18

19


20

21

Wystawa prezentuje zarówno prace dotykające kwestii społecznych, egzystencjalnych, emancypacyjnych i tożsamościowych, jak i te autotematyczne, podejmujące temat samego medium. Można tu wyróżnić wiele rodzajów ruchomego obrazu: od zapisów o charakterze osobistych narracji, poprzez performans dokamerowy i wypowiedzi konceptualne, skończywszy na pracach bliskich dokumentowi. Taśmy zostały podzielone na cztery grupy. W pierwszej sali znalazły się te, w których wyraźnie widoczna jest fascynacja artystów możliwością pracy z ruchomym obrazem, obecnym również na ekranach telewizorów zarejestrowanych na taśmie. Ruchomy obraz w ruchomym obrazie stał się bohaterem takich prac jak *Lewa strona, prawa strona* (1972) autorstwa Joan Jonas, *Teraz* (1973) Lindy Benglis oraz *Przezroczysty* i *Oba* Jamesa Byrne'a (oba 1974). Inne są wyrazem zainteresowania zagadnieniem iluzoryczności czasu i przestrzeni oraz rzeczywistości realnej przeciwstawionej rzeczywistości zapośredniczonej. W pracy *Zaginiony byk z Lascaux* (1973) Beryl Korot rysunek byka pojawia się na tle płomieni i ostatecznie znika w ogniu, by za chwilę pojawić się w analogicznej sytuacji na ekranie telewizora. *Telewizja jako medium twórcze* (1969) Iry Shneidera to dokumentacja wystawy o tym samym tytule (*TV as a Creative Medium*) w Howard Wise Gallery w Nowym Jorku w 1969 roku, w której artysta uczestniczył razem z Nam June Paikiem i Frankiem Gillette, a która stała się jednym z kluczowych wydarzeń w historii sceny wideo. Artyści skupiają też uwagę na samej kamerze Sony Portapak — *Rozmowa Portapak* (1973) zrealizowana przez kolektyw Videofreex i *Taśmy kolońskie* (1974) Douglasa Davisa — oraz na fenomenach percepcji obrazu z wykorzystaniem prostych trików technicznych, jak m.in. Dan Sandin w wideo *Trójkąt przed kwadratem przed kołem przed trójkątem* (1973).

Następną grupę stanowią wideotaśmy z dominującym tematem namysłu nad własnym i cudzym doświadczeniem egzystencjalnym. W wielu z nich wyraźnie akcentowane są postawy feministyczne. Wideo *Polityka intymności* (1972) Julie Gustafson przedstawia dziesięć kobiet w różnym wieku opowiadających o własnej seksualności, odczuciach i zachowaniach związanych z ich życiem intymnym. Praca Hermine Freed *Album rodzinny* (1973), rodzaj retrospekcyjnej podróży, konfrontuje wspomnienia autorki z dzieciństwa i dorastania z jej dorosłym życiem. Dramatyczne w wymowie wideo *Ama l'uomo tuo (Zawsze kochaj swojego mężczyznę)* (1975) Cary DeVito to portret babci artystki. Z kolei *Mój ojciec* (1973–1975) Shigeko Kuboty jest osobistym zapisem żałoby. Obserwacja świata i jego tajemnic stała się tematem kontemplacyjnych utworów: *Uwaga, zbliżenie i ruch* (1975) Mary Lucier, *Błyskawica* (1976) Paula i Marlene Kos oraz *Let It Be* (1972) duetu Steina & Woody Vasulka.

W kolejnej sali zobaczyć można prace stworzone przez klasyków konceptualizmu oraz artystów eksplorujących teoretycznie i praktycznie kwestie języka i rozmaitych konstruowanych przez nich systemów, m.in. *Tworzę sztukę* (1971) Johna Baldessariego, *Taśmy dziecięce* (1974) Terry'ego Foxa oraz *Tekst wizualny: poemat palców* (1968–1973) Valie Export. Don Burgy w swoim wideo *21 kwietnia 1973* spaceruje po lesie i opowiada o analogii pomiędzy nim a systemem sztuki, w którym artyści funkcjonują jak drzewa. Martha Rosler w *Semiotyce kuchni* (1975) demonstruje codzienność kobiety w gospodarstwie domowym za pomocą narzędzi kuchennych, a Lawrence Weiner w wideo *Na plaży* (1970) definiuje warunki tworzenia sztuki. Razem z taśmami amerykańskich twórców pokazano w tej sali pracę Józefa Robakowskiego — kluczowego artysty dla rozwoju sztuki wideo w Polsce. W konceptualno-performatywnym działaniu *Po linii (idę, skaczę, biegnę)* (1976) Robakowski obrazuje historię, w której kamera wideo stała się przedłużeniem ciała artysty.

W ostatnim zestawie znalazły się taśmy rejestrujące szeroki wachlarz działań artystów. Wybrzmiewają tu kwestie cielesności, tożsamości i indywidualności bohaterów w sytuacjach zaaranżowanych przed kamerą. Wiele z nich jest wyrazem feministycznych poglądów, m.in. prace Letícii Parente, Suzanne Lacy, Tiny Girouard, Cynthii Maughan i Susan Mogul. Prezentowany jest tu także wybór wideo Williama Wegmana z lat 1970–1976, zrealizowanych z dużym poczuciem humoru. Obok nich zobaczyć można kilka prac z motywem ubrań. Należą do nich *Blizna/szal* (1973–1974), *Naszyjnik z żyletek* (1975) i *Jakie naprawdę są majtki* (1975) Cynthii Maughan, w których artystka w krótkich sekwencjach próbuje zakryć bliznę na szyi, prezentuje na sobie tytułowy naszyjnik i dziurawą bieliznę. *Ubieraniu* (1973) Susan Mogul — które można nazwać odwrotnym striptizem — towarzyszy monolog artystki na temat okazyjnie zakupionych ubrań. I wreszcie *Happening z guzikami* (1965) Nam June Paika — najstarsza znana i zachowana wideotaśma artysty dokumentuje czynność zapinania i odpinania płaszcza. Artysta związany z Fluxusem w żartobliwy sposób daje tu wyraz nieufnej postawie wobec elitarnego świata sztuki definiującego, co jest „prawdziwą sztuką". Powstały 55 lat temu utwór „ojca sztuki wideo" to jednocześnie najstarsza z prac prezentowanych na wystawie.

Wczesne wideotaśmy, choć są już pracami historycznymi, wydają się nadal fascynujące. Na ich wyjątkowy charakter złożyły się osobiste, a zarazem uniwersalne koncepcje, prostota przekazu i surowa forma. Bezpretensjonalne wypowiedzi artystów z jednej strony ukazują zaangażowane postawy wobec rzeczywistości, z drugiej — niepozbawione są dystansu i poczucia humoru. Dlatego wciąż pozostają aktualne i zrozumiałe. ●●●

Michał Jachuła

1 David Ross, tekst bez tytułu, „Video Tape Review" 1983 (wyd. Video Data Bank).
2 Hermine Freed, *Where Do We Come From? Where Are We? Where Are We Going?*, w: Ira Schneider, Beryl Korot, *Video Art: An Anthology*, Harcourt Brace Jovanovich, New York–London, 1976, s. 210.
3 Douglas Davis, *Manifesto Exhibition at the Everson Museum*, Syracuse, New York, December 1972, z tekstu *The End of Video: Vapor* (1978), w: *Video Writings by Artists (1970–1990)*, red. Eugeni Bonet, Mousse Publishing, Milano 2017.
4 Shigeko Kubota w rozmowie z Jeanine Mellinger, *Shigeko Kubota: An Interview*, kaseta wideo, Video Data Bank, Chicago 1983.

22. Valie Export, *Tekst wizualny: poemat palców*, 1968–1973, dzięki uprzejmości sixpackfilm, Wiedeń | Valie Export, *Visual Text: Finger Poem*, 1968–1973, courtesy of sixpackfilm, Vienna; 23. Martha Rosler, *Semiotyka kuchni*, 1975, dzięki uprzejmości Video Data Bank, School of the Art Institute of Chicago | Martha Rosler, *Semiotics of the Kitchen*, 1975, courtesy of Video Data Bank at the School of the Art Institute of Chicago; 24. Terry Fox, *Taśmy dziecięce*, 1974, dzięki uprzejmości Electronic Arts Intermix (EAI), Nowy Jork | Terry Fox, *Children's Tapes*, 1974, courtesy of Electronic Arts Intermix (EAI), New York; 25. John Baldessari, *Tworzę sztukę*, 1971, dzięki uprzejmości Video Data Bank, School of the Art Institute of Chicago | John Baldessari, *I Am Making Art*, 1971, courtesy of Video Data Bank at the School of the Art Institute of Chicago; 26. Don Burgy, *April 21, 1973*, 1973, dzięki uprzejmości artysty | Don Burgy, *21 kwietnia 1973*, 1973, courtesy of the artist; 27. Lawrence Weiner, *Na plaży*, 1970, dzięki uprzejmości Video Data Bank, School of the Art Institute of Chicago | Lawrence Weiner, *Beached*, 1970, courtesy of Video Data Bank at the School of the Art Institute of Chicago; 28. Józef Robakowski, *Po linii (idę, skaczę, biegnę)*, 1976, dzięki uprzejmości artysty | Józef Robakowski, *On the Line (I'm Walking, I'm Jumping, I'm Running)*, 1976, courtesy of the artist; 29. Paul Kos, *rEWOLUCJA. Uwagi do inwazji: mar mar marsz*, 1972, dzięki uprzejmości Video Data Bank, School of the Art Institute of Chicago | Paul Kos, *rEVOLUTION: Notes for the Invasion: mar mar march*, 1972, courtesy of Video Data Bank at the School of the Art Institute of Chicago 30. Letícia Parente, *Przygotowania*, 1975, dzięki uprzejmości Galeria Jaqueline Martins, São Paulo | Letícia Parente, *Preparation*, 1975, courtesy of Galeria Jaqueline Martins, São Paulo; 31. Suzanne Lacy, *Dowiedz się, skąd pochodzi mięso,* 1976, dzięki uprzejmości Video Data Bank, School of the Art Institute of Chicago | Suzanne Lacy, *Learn Where the Meat Comes From*, 1976, courtesy of Video Data Bank at the School of the Art Institute of Chicago; 32. Tina Girouard, *Ochrona III: Szycie, mycie, wykręcanie, płukanie i składanie partii Salomona*, 1973, dzięki uprzejmości Amy Bonwell | Tina Girouard, *Maintenance III: Sewing, Washing, Wringing, Rinsing and Folding Solomon's Lot*, 1973, courtesy of Amy Bonwell; 33. Cynthia Maughan, *Naszyjnik z żyletek*, 1975, dzięki uprzejmości Electronic Arts Intermix (EAI), New York | Cynthia Maughan, *Razor Necklace*, 1975, courtesy of Electronic Arts Intermix (EAI), New York

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

> Video, an art form with little tradition and no ritual grounding . . ., is the perfect medium for conceptual artists whose work questions the nature of art itself.[1]
>
> David Ross

The beginnings of video art in the mid-1960s coincided with the flourishing of conceptual practices, performance, dematerialisation of art and activities, in which the process was often more important than the final work. Its existence in circulation of art is, on the one hand, connected with the exhaustion of the formula of 'old' media, mainly painting and sculpture, on the other hand, with technological possibilities opening new perspectives for creativity. From the beginning, video art was not limited to the playback of recorded material on TV screens, but evolved towards video sculpture, video installations and activities taking place in real time, including the use of TV cameras. It is linked to television by technology — the signal recorded by the camera is transmitted and then played on a TV set as picture and sound, and VCRs and analogue image recording tapes have been used by television for several decades. At the same time, however, the development of video has been accompanied from the very beginning by critique of television as a mass medium serving the viewers a picture of the world built on consumerism. As an artistic medium and, more broadly, as a means of expression employing a moving picture with sound, it was used in cable television channels that served as an alternative to public broadcast television. It became a democratic, grassroots voice of activists and self-organising communities who wanted to talk about important issues from a different perspective than mainstream media, including television entangled in different political and other interests.

Researchers unanimously claim that there would not have been video art if not for the introduction of portable video equipment to the American market in the 1960s and its large-scale popularisation. The biggest role in the story was played by the Sony Portapak camera — portable, affordable, relatively lightweight and easy to use, it quickly became a new tool for artists in their creative work. Thanks to the use of cheap reusable tapes, it was possible to easily record images along with sound. Hermine Freed explains why visual artists took to the technology so eagerly: '. . . the Portapak would seem to have been invented specifically for use by artists. Just when pure formalism had run its course; just when it became politically embarrassing to make objects, but ludicrous to make nothing; . . . just when it began to seem silly to ask the same old Berkeleyan question, "If you build a sculpture in the desert where no one can see it, does it exist?"; . . . just when we understood that in order to define space it is necessary to encompass time . . . — just then the Portapak became available.'[2]

The current exhibition, in accordance with the title, situates video in a time when it was not yet in the mainstream of artistic circulation and functioned primarily as an experiment that remained outside the area of interest of art institutions, market and distribution. It includes works by 42 authors (including those considered to be video art pioneers) — single-channel recordings on magnetic tapes. It thus focuses on an 'orthodox' and narrow understanding of the medium, omitting other image records classified as video art in the literature on the subject (such as 16 mm, 35 mm, Super 8 film or broadcasts). Most of the presented material is works from the American cultural circle, including numerous videotapes made by women. They can be characterised as intimate, spontaneous recordings, mostly made by the artists themselves. The selection of videos and the significance of the medium itself in the exhibition is close to thinking about drawing. 'The camera is a pencil',[3] Douglas Davis wrote. A hand-drawn sketch on a piece of paper and a video, which is a kind of note on magnetic tape, have much in common. In the works shown at the exhibition, interference by means of editing is slight or completely absent, when the recordings were made in one shot. What we can see here are above all works that have not been computer-processed and which have not undergone procedures that distort the image.

For creators of early video works, the ability to record and see themselves on a TV screen was important. As in the case of self-portraits created using traditional media, this was not only due to the desire to immortalise their image, but also for practical reasons — the availability of a 'model' at any time. Many artists thus played the roles of actor, director, camera operator and narrator simultaneously, weaving their tale in completely different conditions than costly productions using celluloid film. The issue of the difference in approach to working in both technologies recurs in artists' statements, including Japanese artist Shigeko Kubota: 'I always thought video is very organic, like brown rice. . . . Compared to film. Because film is very chemical. The whole process is chemical. . . . But video is very organic. You play back and you see it.'[4]

The exhibition presents works touching upon social, existential, emancipatory and identity issues, as well as autothematic ones, dealing with the medium itself. One can distinguish here many types of moving image: from recordings of personal narratives, through performances for the camera and conceptual statements, to works close to documentary. The tapes have been divided into four groups. In the first room are those in which the artists' fascination with the ability to work with the moving picture, also present on the screens of TV sets recorded on tape, is clearly visible. The moving picture within the moving picture appears in works such as Joan Jonas' *Left Side, Right Side* (1972), Linda Benglis' *Now* (1972), as well as James Byrne's *Translucent* and *Both* (both from 1974). Others are an expression of interest in the illusory nature of time and space, as well as real reality as opposed to mediated reality. In Beryl Korot's *Lost Lascaux Bull* (1973), the drawing of the bull appears against a background of flames and ultimately vanishes in the fire, only to reappear a moment later in an analogous situation on a TV screen. Ira Schneider's *TV as a Creative Medium* (1969) is a documentation of a 1969 exhibition of the same title at the Howard Wise Gallery in New York, in which the artist participated alongside Nam June Paik and Frank Gillette, and which became one of the key events in the history of the video scene. Artists also devote attention to the Sony Portapak camera itself — *The Portapak Conversation* (1973) made by the Videofreex collective and Douglas Davis' *The Cologne Tapes* (1974) — and to the phenomenon of the perception of the image using simple technical tricks, such as Dan Sandin in the video *Triangle in Front of Square in Front of Circle in Front of Triangle* (1973).

The next group is composed of videotapes with the dominant theme of reflecting on one's own and others' existential experience. In many of them, feminist attitudes are clearly emphasised. Julie Gustafson's video *The Politics of Intimacy* (1972) presents ten women of various ages talking about their own sexuality, feelings and behaviour related to their intimate life. Hermine Freed's work *Family Album* (1973), a kind of retrospective journey, confronts the author's memories of childhood and adolescence with her adult life. Cara DeVito's dramatic video, *Ama l'uomo tuo* (*Always Love Your Man*) (1975) is a portrait of the artist's grandmother. In turn, Shigeko Kubota's *My Father* (1973–1975) is a personal record of mourning. The observation of the world and its mysteries has become the subject of contemplative works *Attention, Focus, and Motion* (1975) by Mary Lucier, *Lightning* (1976) by Paul and Marlene Kos, and *Let It Be* (1972) by the duo Steina & Woody Vasulka.

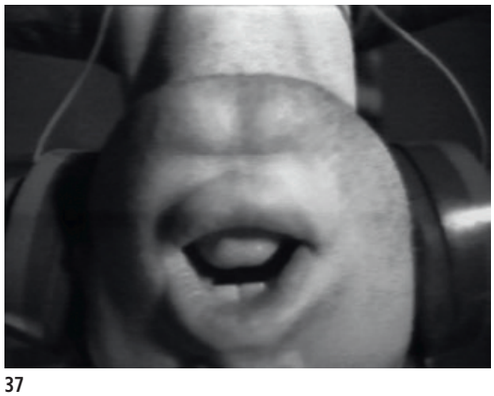
In the next room, we can see works created by classics of conceptualism and artists theoretically and practically exploring the issues of language and the various systems they construct, including John Baldessari's

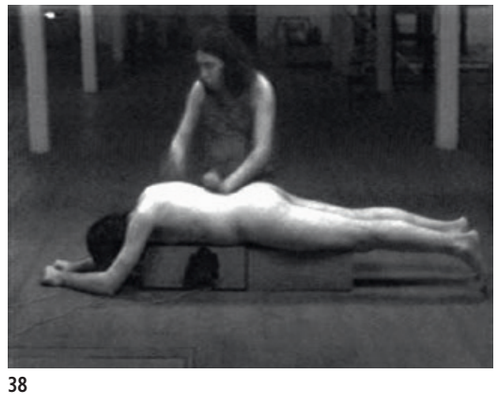
34. Susan Mogul, *Ubieranie*, 1973, dzięki uprzejmości Video Data Bank, School of the Art Institute of Chicago | Susan Mogul, *Dressing Up*, 1973, courtesy of Video Data Bank at the School of the Art Institute of Chicago; 35. Dara Birnbaum, *Ukrzesłowione lęki: obroty*, 1975, dzięki uprzejmości Electronic Arts Intermix (EAI), Nowy Jork | Dara Birnbaum, *Chaired Anxieties: Slewed*, 1975, courtesy of Electronic Arts Intermix (EAI), New York; 36. Anna Bella Geiger, *Przejścia II*, 1974, dzięki uprzejmości artystki | Anna Bella Geiger, *Passages II*, 1974, courtesy of the artist; 37. Bruce Nauman, *Synchronizacja ust*, 1969, dzięki uprzejmości Video Data Bank at the School of the Art Institute of Chicago | Bruce Nauman, *Lip Sync*, 1969, courtesy of Video Data Bank at the School of the Art Institute of Chicago; 38. Vito Acconci, *Płyta rezonansowa*, 1971, dzięki uprzejmości Video Data Bank, School of the Art Institute of Chicago | Vito Acconci, *Sounding Board*, 1971, courtesy of Video Data Bank at the School of the Art Institute of Chicago; 39. Antoni Muntadas, *Działania*, 1971, dzięki uprzejmości Electronic Arts Intermix (EAI), Nowy Jork | Antoni Muntadas, *Actions*, 1971, courtesy of Electronic Arts Intermix (EAI), New York; 40. Ivens Machado, *Versus*, 1974, dzięki uprzejmości Projeto Ivens Machado and Fortes D'Aloia & Gabriel, São Paulo | Rio de Janeiro | Ivens Machado, *Versus*, 1974, courtesy of Projeto Ivens Machado and Fortes D'Aloia & Gabriel, São Paulo | Rio de Janeiro; 41. William Wegman, *Nos*, 1970–1971, dzięki uprzejmości Electronic Arts Intermix (EAI), Nowy Jork | William Wegman, *Nosy*, 1970–1971, courtesy of Electronic Arts Intermix (EAI), New York; 42. Nam June Paik, *Happening z guzikami*, 1965, dzięki uprzejmości Electronic Arts Intermix (EAI), Nowy Jork | Nam June Paik, *Button Happening*, 1965, courtesy of Electronic Arts Intermix (EAI), New York

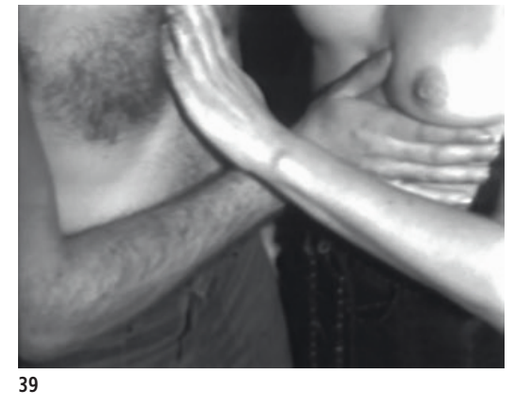
34

35

36


37


38


39

40

41

42

I Am Making Art (1971), Terry Fox's *Children's Tapes* (1974), and Valie Export's *Visual Text: Finger Poem* (1968–1973). In his *April 21, 1973*, Don Burgy walks through a forest and talks about the analogy between it and the system of art, in which artists function like trees. In *Semiotics of the Kitchen* (1975), Martha Rosler demonstrates the daily life of a woman in a household using kitchen utensils, while Lawrence Weiner defines the conditions for creating art in *Beached* (1970). Together with the tapes of American artists, the work of Józef Robakowski — a key artist in the development of video art in Poland — is shown in this room. In the conceptual-performance action *On the Line (I'm Walking, I'm Jumping, I'm Running)* (1976), Robakowski illustrates a story in which the video camera has become an extension of the artists' body.

The last set includes tapes with recordings of a broad range of artists' activities. They resound with the issues of the characters' carnality, identity and individuality in situations arranged in front of the camera. Many of them are an expression of feminist views, such as works by Letícia Parente, Suzanne Lacy, Tina Girouard, Cynthia Maughan and Susan Mogul. Also presented here is a selection of William Wegman's videos from 1970–1976, made with a great sense of humour. Next to them, we can see several works featuring a clothing motif. These include *Scar/Scarf* (1973–1974), *Razor Necklace* (1975) and *The Way Underpants Really Are* (1975) by Cynthia Maughan, short sequences in which the artist tries to cover the scar on her neck, wears the titular necklace and underwear with holes in it. Susan Mogul's *Dressing Up* (1973) — which may be called a reverse strip-tease — is accompanied by the artists' monologue about clothing purchased at a great price. And finally, there is Nam June Paik's *Button Happening* (1965) — the artist's oldest known and preserved video tape documents the action of buttoning and unbuttoning a coat. The artist, associated with Fluxus, jokingly expresses here a distrustful attitude towards the elite art world defining what is 'real art'. The piece by the 'father of video art', created 55 years ago, is also the oldest work presented in the exhibition.

Early video tapes, although they are now historical works, still seem fascinating. They owe their unique character to the personal, yet universal, concepts, simplicity of communication and the raw form. The artists' unpretentious statements on the one hand show engaged attitudes towards reality, and on the other hand, they are not without distance and a sense of humour. And that is why they are still timely and understandable. ●●●

1 David Ross, untitled text, *Video Tape Review 83*, 1983 (Video Data Bank).
2 Hermine Freed, 'Where Do We Come From? Where Are We? Where Are We Going?', in Ira Schneider, Beryl Korot, *Video Art: An Anthology*, New York and London: Harcourt Brace Jovanovich, 1976, pp. 210.
3 Douglas Davis, 'Manifesto Exhibition at the Everson Museum', Syracuse, New York, December 1972, from the text 'The End of Video: Vapor (1978)', in *Video Writings by Artists (1970–1990)*, ed. Eugeni Bonet, Milan: Mousse Publishing, 2017.
4 Shigeko Kubota in conversation with Jeanine Mellinger, in *Shigeko Kubota: An Interview*, video tape, Chicago: Video Data Bank, 1983.