



## **Widok. Theories and Practices of Visual Culture**

**tytuł:**

Wojciech Bruszewski. Transmisyjne aberracje

**autor:**

Filip Gabriel Pudło

**źródło:**

Widok. Theories and Practices of Visual Culture 2020 nr 27

**odsyłacz:**

<https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2020/27-formatowanie-poznej-telewizji/wojciech-bruszewski.-transmisyjne-aberracje>

**doi:**

<https://doi.org/10.36854/widok/2020.27.2250>

**wydawca:**

Widok. Fundacja Kultury Wizualnej

**afiliacja:**

Uniwersytet SWPS

Uniwersytet Warszawski

**słowa kluczowe:**

telewizja; transmisja; Wojciech Bruszewski; nowe media; sztuka; sabotaż

**streszczenie:**

Komentarz do pracy Wojciecha Bruszewskiego.

**Filip Gabriel Pudło** – Ukończył Politechnikę Warszawską i Państwową Wyższą Szkołę Filmową, Telewizyjną i Teatralną w Łodzi na Wydziale Operatorskim i Produkcji Telewizyjnej. Tworzy prace wideo, sztukę generatywną, doświadczenia audiowizualne, wirtualną scenografię. Autor monografii „Bruszewski. Sztuka generatywna”. Adiunkt w łódzkiej Filmówce. Mieszka i pracuje w Warszawie oraz w Łodzi.

## **Wojciech Bruszewski. Transmisyjne aberracje**

W 1948 roku Claude E. Shannon, amerykański matematyk, profesor Massachusetts Institute of Technology, opublikował *Matematyczną teorię komunikacji*, która stała się fundamentem rozwijającej się wówczas teorii informacji. Wraz z Warrenem Weaverem zaproponowali generyczny i matematycznie opisany model komunikacji, w którym wyróżniono nadawców, odbiorców, kanały transmisyjne, zakłócenia, wiadomości oraz pętle zwrotne. Elementem tej teorii było również pojęcie entropii informacji, czyli ilości informacji zawartej w niosącej ją wiadomości. Celem pracy Shannona było bowiem „osiągnięcie maksymalnej przepustowości linii przesyłowej przy minimalnym zniekształceniu sygnału”<sup>1</sup>. Wierne odtwarzanie przesyłanych wiadomości było dla niego wartością nadrzędną, a listę celów dopełniały redukcja niepewności i przeciwstawianie się chaosowi. Koncepcja komunikacji Shannona i Weavera wpłynęła na wiele dziedzin, szczególnie na dynamicznie rozwijające się technologie telekomunikacyjne, komputerowe i transmisyjne.

Lata 40. i 50. XX wieku to również dekady najważniejsze dla rozwoju technologii telewizyjnych. To właśnie wówczas – mimo że pierwsze transmisje realizowano już w latach 20. – rozpoczęto nadawanie stałych programów. Rok przed publikacją *Matematycznej teorii komunikacji* urodził się zaś Wojciech Bruszewski – pionier sztuki mediów i prekursor sztuki komputerowej, który w momencie pierwszej amerykańskiej transmisji kolorowej telewizji miał sześć lat. Lata dynamicznego rozwoju telewizji – zarówno technologicznego, jak i społecznego – przypadają więc na czasy jego młodości. Siłą rzeczy medium to stało się dla niego i ówczesnych artystów medium pokoleniowym. W społeczeństwie i w świecie artystycznym telewizja wzbudzała skrajne emocje – jej potencjał społeczny, możliwości technologiczne, a także polityczne nie mogły zostać pominięte przez młodego artystę o technicznym wykształceniu

i technologicznych inklinacjach. Tematy, które nurtowały Shannona, inspirowały również Bruszewskiego, absolwenta łódzkiej szkoły filmowej, obeznanego z technologicznymi zagadnieniami realizacji telewizyjnej.

W 1977 roku Wojciech Bruszewski zrealizował działanie audiowizualne, które było pewnego rodzaju komentarzem do badań nad koncepcją komunikacji. W *Transmisji* wzięło udział pięciu performerów. W zaprojektowanym przez Bruszewskiego wydarzeniu w pierwszym kroku „performer B opisuje zachowanie performerera A”. W następnym kroku „w oparciu o własny opis słowny performer B odtwarza zachowanie performerera A. Performer C opisuje zachowanie performerera B”. Następnie „w oparciu o własny opis słowny performer C odtwarza zachowanie performerera B. Performer D opisuje zachowanie performerera C”<sup>2</sup> itd. Bruszewski ujawnia w ten sposób fascynację zjawiskami kodowania, przetwarzania i transmisji sygnałów, które odnajdujemy w teorii informacji Shannona. System dążeń Shannona – przeciwstawianie się chaosowi, redukcja niepewności – spotyka się w tej realizacji z artystycznym komentarzem. Niepewność, chaos, szum to – jak dowodzi Bruszewski – immanentne składowe komunikacji międzyludzkiej. Zakłócenia, które inżynierowie starali się minimalizować, były dla Bruszewskiego stałymi elementami naszej komunikacji. Szum nie jest zatem przeszkodą w komunikacji – jak pokażą kolejne prace artysty, może być nawet elementem twórczym.

W 1974 roku artysta wygłosił odczyt *Translacje* z wykorzystaniem zaprojektowanego przez siebie systemu składającego się z mikrofonu, wzmacniacza akustycznego, translatora, głośnika i żarówki. Translator był urządzeniem umożliwiającym transformację sygnału akustycznego na sygnał sterujący światłem żarówki. Czytając tekst, Bruszewski pobudzał źródło światła, umożliwiając sobie tym samym dalsze czytanie tekstu. Brak sygnału akustycznego uniemożliwiał mu kontynuowanie odczytu. W tej instalacji Bruszewski

zainteresowany był badaniem zjawiska komunikacji realizowanej w różnych systemach: poprzez słowo, dźwięki czy światło, a także możliwościami translacji komunikatów dźwiękowych na wizualne i odwrotnie. Model komunikacyjny uzupełniał o wzajemnie przenikające się składowe: słowo czytane, światło i ciało, które nigdy nie funkcjonują w zupełnej izolacji. Artysta zdawał się także pytać o znaczenie i miejsce człowieka w systemach nowoczesnych technologii. Uwięziony w obwodzie audiowizualnego systemu Bruszewski zmagał się z nim, momentami niemal bezsilnie: każda pauza wygaszała źródło światła, więc kontynuowanie odczytu wymagało pobudzenia źródła światła za pomocą nienaturalnych dźwięków.

Stosunek Bruszewskiego do rozwoju technologii ujawnia się w podobnej realizacji z 1973 roku. W filmie *YYAA* autor wydaje z siebie ciągły krzyk, modulowany przez zmieniającą się kombinację ustawień świateł. Zgodnie z opisem artysty zmiany konfiguracji były losowo sterowane przez elektroniczny automat. Podobnie jak w *Translacjach* Bruszewski próbuje badać możliwości przekształcania obrazu w dźwięk. Praca *YYAA* jest jedną z najbardziej emocjonalnych realizacji artysty, przedstawia człowieka będącego częścią systemu – przekaznikiem sygnałów wizualnych i dźwiękowych, otoczonego technologią, na którą nie ma wpływu. Krzyk i grymasy na twarzy autora stają się nośnikami emocji – niezaplanowanych składowych modelu komunikacyjnego. Praca wydaje się bardzo osobistą i autorską wizją technologicznego zagrożenia. Media i funkcjonujące w ich obrębie technologie w sposób totalny wpływają na nasze życie, a emocje są i będą ich stałym elementem. Jak wskazują analizy prac i wypowiedzi Bruszewskiego, jego fascynacji zagadnieniami technologicznymi, a także biegu w poruszaniu się w technologiach z pewnością nie należy odbierać jako afirmacji postępu technologicznego. Bez wątplenia był natomiast wnikliwym krytykiem rozwoju technologicznego i potrafił przedstawiać zawiłe aspekty technologii w sposób bardzo

sugestywny.

Bruszewski latami rozmyślał nad nurtującymi go zagadnieniami – także nad tymi, dla których inspiracje znajdował w świecie nauk ścisłych. W roku 1979 ponownie nawiązał do tematyki transmisyjnej, realizując swego rodzaju warianty jednej koncepcji. W pracach *Muzyka telewizyjna* i *Telewizyjna kura* powrócił do eksperymentów nad możliwościami wzajemnych translacji obrazów i dźwięków. W instalacjach podłączał do odbiornika telewizyjnego sondy, które na bazie analizy jaskrawości obrazu generowały abstrakcyjne dźwięki. Źródłowy sygnał audio wysyłany z odbiornika zastępowany był przez całkowicie zmodyfikowany sygnał, który stanowił pewną funkcję oryginalnego sygnału wideo zaprogramowaną przez artystę. Te eksperymenty z generowaniem dźwięków za pomocą obrazu miały bez wątpienia charakter krytycznego spojrzenia na medium. Pośród archiwalnych dokumentacji *Muzyki telewizyjnej* znajdziemy fotografie, na których telewizor transmittuje „Dziennik Telewizyjny”. Dekonstrukcja ścieżki dźwiękowej takiego materiału jest z jednej strony aktem oporu wobec zagrożeń medium, a z drugiej formą ostrzeżenia, próbą złamania schematu percepcyjnego. Bruszewski wprost objaśniał, że chodzi mu o „pewne zakłócenie”, „o moment gry pomiędzy naszym przyzwyczajeniem, naszym schematem, który nosimy w umyśle w zderzeniu ze zjawiskiem, które powoduje upadek tego schematu...”<sup>3</sup>. Warto zaznaczyć, że *Muzyka telewizyjna* jest jedną z niewielu prac sugerujących wprost odniesienie do bieżącej sytuacji politycznej – większość prac Bruszewskiego ma bowiem charakter uniwersalnych poszukiwań i autotelicznych namysłów nad mediami.

W tym kontekście warto wspomnieć także o aktach dywersji Bruszewskiego w przestrzeniach prywatnych – polegały one na uruchamianiu skonstruowanych przez niego urządzeń w celu zakłócenia sygnału telewizyjnego u odwiedzanych przyjaciół. Jako artysta z przygotowaniem technicznym przewrotnie

zwracał uwagę na technologiczne zagrożenia – propagandę, medialne zapośredniczenie, ryzyko ograniczania rozwoju – eksperymentując przy tym z technologią i pojęciami z nią związanymi. Podobne działania polegające na zakłócaniu pracy odbiorników telewizyjnych za pomocą elektromagnesów były charakterystyczne dla początków sztuki wideo. W warunkach galeryjnych akcje takie realizowali na początku lat 60. uznawani za założycieli tego nurtu Wolf Vostell i Nam June Paik.

Wizja świata przedstawianego i objaśnianego za pomocą nowych mediów telewizji i wideo staje się głównym zagadnieniem cyklu *Praktyka pułapek* powstającego w latach 1974–1978. W teoretycznych eksplikacjach artysta wyjaśniał, że jest to „seria doświadczeń, którą wykonuję od pewnego czasu, jako swoiste oduczanie się wiedzy nabytej; jako kurację odwykową wobec kultury zastanej”<sup>4</sup>. Jednym z przykładów jest instalacja dla galerii Labirynt w Lublinie zrealizowana w 1976 roku. W pracy tej Bruszewski modyfikował obraz kamery za pomocą lustra przełączanego co jakiś czas za pomocą układu elektronicznego. Widz obcował z trudnym do wyobrażenia przekształceniem prostego obrazu. Kontakt z pracą zmuszał go do podjęcia próby rozwikłania sposobu powołania do życia takiej formy wizualnej. Podejmowana z widzem gra zwracała uwagę na pułapki percepcyjne, które czekają na odbiorców medium telewizyjnego opartego na coraz bardziej rozwijającej się technologii. Sam Bruszewski *Praktyką pułapek* zmuszał, by „praktycznie weryfikować stan umysłu wobec świata rzeczy”<sup>5</sup>.

Kody medialne, które wprowadzała telewizja, inspirowały artystów do działań dekonstruujących przekazy telewizyjne, ale także do prób tworzenia nowego języka komunikacji wizualnej. W roku 1973 powstała praca eksperymentalna zrealizowana przez członków Warsztatu Formy Filmowej, której motywem przewodnim była właśnie taka próba. *Język obrazowy* to dwudziestopięciominutowa realizacja telewizyjna na cztery kamery przeprowadzona wspólnie przez Wojciecha

Bruszewskiego, Piotra Bernackiego i Pawła Kwieka przy współudziale realizatorów z WFF. Pomysł polegał na wizualnym zakodowaniu abstrakcyjnej informacji dotyczącej transportu bagażu w firmie LOT. Pierwotna tekstowa postać przekazu została przełożona na system wizualnych znaków z wykorzystaniem podstawowych zabiegów filmowych, takich jak kamerowa panorama lub cięcie. W systemie tym artyści powiązali litery alfabetu z konkretnymi obrazami zarejestrowanymi podczas sesji plenerowej. W pierwszej części widz miał się uczyć nowego systemu znaków, by w następnej podjąć próbę odkodowania przekazywanego tekstu. *Język obrazowy* jest przykładem konstruktywnej i badawczej postawy studentów Szkoły Filmowej w Łodzi – stanowi próbę wypracowania własnego języka medialnego. Tego typu zadania badawcze w obszarze telewizyjnego języka wizualnego realizowali, już indywidualnie, Wojciech Bruszewski, Paweł Kwiek czy Ryszard Waśko.

O ile dla Bruszewskiego telewizja była naturalnym obszarem artystycznych eksploracji – wynikających z wizualnego charakteru tego medium, a także ze znaczenia realizacji telewizyjnej w programie nauczania łódzkiej szkoły filmowej – o tyle świat transmisji radiowych należy uznać za szczególne i indywidualne pole zainteresowań tego artysty. W 1988 roku wspólnie z Wolfem Kahlenem uruchomił instalację *Radio Ruiny Sztuki*, która w eter Berlina Zachodniego wysyłała niekończącą się rozmowę dwóch robotów. Instalacja, wykorzystująca generator mowy, losowała niekończący się dialog dwóch postaci dyskutujących na temat filozofii. Roboty Gary i Paula wygłaszały fragmenty tekstów Platona, Schopenhauera, Gödla i innych, w sposób przypadkowy łącząc wybrane przez artystów fragmenty. Generatywny charakter tej działającej przez aż pięć lat instalacji zdradza wiarę Bruszewskiego w intuicję, przypadek i nieukierunkowane działania. Jako artysta-inżynier przeciwstawia się algorytmicznym odwzorowaniom procesów

twórczych, które zapoczątkowane zostały przez szkołę stuttgarcką w okresie, kiedy rozpoczął edukację w łódzkiej filmówce. W połowie lat 60. skupieni wokół Maxa Bensego artyści-naukowcy ze Stuttgartu wierzyli bowiem w możliwości „przełamania spekulacyjnego i subiektywnego podejścia w tworzeniu sztuki”<sup>6</sup>, a w konsekwencji także w możliwości mechanicznej produkcji sztuki. Bruszewski wierzył, że losowe zestawienia treści mogą doprowadzić do powstawania nowych jakości i inspirować do dalszego eksplorowania świata. Procesy losowe, które wykorzystywał w swoich realizacjach, dokonywały istotnego przekształcenia sygnału. Przekaz wysyłany w eter Berlina był w pewnym stopniu poza kontrolą twórców. Swoboda nadana własnej pracy stanowi znaczący gest w stosunku do radiowego czy telewizyjnego medium, które w latach powstawania wspomnianych prac szczególnie naznaczone były piętnem propagandy.

Pod koniec życia Wojciech Bruszewski zainteresował się Internetem. W 2005 roku na warszawskim Biennale Sztuki Mediów przedstawił prezentację *Netart*. Sztuka Internetu mogła być nowym obszarem jego twórczych poszukiwań w obrębie zagadnień transmisyjnych. Z jednej strony dynamicznie rozwijający się Internet był inspiracją sam w sobie, z drugiej zaś istnieje wiele analogii pomiędzy tym, czym była telewizja w latach 70. XX wieku, a tym, czym stał się Internet w pierwszych dekadach XXI wieku. Można przyjąć, że Sieć w sposób naturalny stała się dla Bruszewskiego kolejnym polem artystycznego działania. Niestety choroba nie pozwoliła mu zrealizować zbyt wielu prac w tym nurcie. Dowody na zainteresowanie Bruszewskiego sztuką Internetu można znaleźć w powieści *Big Dick*, której częścią są zaprojektowane przez artystę interakcje z zasobami sieciowymi, do których prowadzą odpowiednie klucze znajdujące się na stronach książki.

Systemy transmisyjne – w szczególności telewizja – stanowiły istotną inspirację dla twórców sztuki wideo lat 70. w Polsce.

Wiele prac członków Warsztatu Formy Filmowej, który funkcjonował w latach 1970–1977, odnosiło się wprost do telewizji. Za granicą również była ona medium formującym dla szeregu artystów lat 60. i 70. XX wieku. Bez wątpienia twórczość Bruszewskiego wpisywała się w ten wzorzec, co czyni go pionierem sztuki wideo w Polsce. Strategie artystyczne, formy realizacji, przyjęte środki artystyczne, a także punkty odniesienia w zdecydowany sposób wyróżniały jednak jego twórczość na tle Warsztatu Formy Filmowej, a także twórczości światowej. Bruszewski zainteresowany był szerokim spektrum systemów transmisyjnych i wzajemnym przenikaniem się sygnałów: telewizyjnych, radiowych, świetlnych, mowy ludzkiej i internetowych, a jego eksperymenty z systemami transmisyjnymi zwracają uwagę przede wszystkim na uwikłanie człowieka w tak całościowo pojmowaną technologię. Bezpośrednio dostrzec to można w pracach włączających ludzkie ciało w obwody elektronicznych systemów komunikacyjnych – uwięziony w nich człowiek zmuszony jest do wykonywania niemożliwych lub opresyjnych zadań. Na szczególną uwagę zasługuje sama tematyka transmisji, z pewnością związana z technicznym wykształceniem Bruszewskiego. Biegłość i wiedza w zakresie zagadnień technologicznych pozwalała mu przenosić koncepcje techniczne do świata sztuki.

Bruszewski sięgał po formy filmowe, instalacje, działania performatywne i realizacje telewizyjne. Swoją postawą zapowiadał tym samym sztukę multimedialną opartą na technologiach komputerowych i układach elektronicznych. Oprócz krytyki rozwoju technologicznego prace Bruszewskiego zwracają uwagę na przypadek jako immanentny i kulturotwórczy element naszego życia. Ten wątek pojawiał się wielokrotnie w pracach generatywnych; dzięki temu Bruszewski został – obok malarza Ryszarda Winiarskiego – pionierem nurtu sztuki generatywnej w Polsce.

Pojawiające się nowe media zawsze skłaniają artystów do podejmowania zadań badawczych polegających na analizie medium – poprzez prace dekonstruujące medium, zakłócające występujące w nim procesy albo tworzące nowe języki komunikacji. Droga, którą przeszedł Wojciech Bruszewski – od gruntownie wyeksploatowanego medium telewizji po w zasadzie zasygnalizowaną przez niego sztukę Sieci – zwraca uwagę na powtarzające się gesty artystyczne, zbliżone zadania badawcze i podobne zainteresowania twórcze artystów-inżynierów. Przy analizie współczesnych działań w polu sztuki sieciowej, transmisyjnej i hakytywizmu warto pamiętać o paraboli łączącej je z działaniami artystów z lat 70. XX wieku w obszarze medium telewizyjnego.

- 1 Em Griffin, *Podstawy komunikacji społecznej*, przeł. Magdalena Kacmajor, Wojciech Kubiński, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2003, s. 57.
- 2 Janusz Zagrodzki, *Bruszewski. Fenomeny percepcji*, Miejska Galeria Sztuki, Łódź 2010, s. 125.
- 3 Janusz Zagrodzki, *Bruszewski...*, s. 143.
- 4 Ibidem, s. 109.
- 5 Ibidem, s. 109.
- 6 Christoph Klütsch, *Information Aesthetics and the Stuttgart School*, w: *Mainframe Experimentalism: Early Computing and the Foundations of the Digital Arts*, red. H. Higgins, D. Kahn, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London 2012.

## Bibliografia

Griffin, Emory A. Podstawy komunikacji społecznej. Translated by Olga Kubińska, Wojciech Kubiński, Magdalena Kacmajor. Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, 2003.

Zagrodzki, Janusz, and Wojciech Bruszewski. Fenomeny percepcji. Łódź: Miejska Galeria Sztuki, 2010.

Klütsch, Christoph. Formation Aesthetics and the Stuttgart School. In: Mainframe Experimentalism: Early Computing and the Foundations of the Digital Arts. Edited by Hannah B. Higgins, Douglas Kahn. Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press, 2012.