

Guerilla Tv i wideo art jako narzędzia w walce z telewizyjnym establishmentem Stanów Zjednoczonych

ABSTRACT. Giec Marta, *Guerilla Tv i wideo art jako narzędzia w walce z telewizyjnym establishmentem Stanów Zjednoczonych* [Guerilla Tv and video art as a tool in the fight against the television establishment in USA]. „Images” vol. XVIII, no. 27. Poznań 2016. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 183–193. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/pfhy.2016.24.11.

An article is based on the issue of the main mediated model of one-way communication connected with the mass media and looks at the problem of television networks in USA in the 1960s and 70s, which was highly influential. This political and cultural situation had been developing out of technical innovations and become a point of departure for considering alternative video communication, which stood up against the institutionalized television regime. At this time, video art and especially Guerilla Tv were the bearers of the new communication order, at the same time breaking the imposed socio-political discourse.

KEYWORDS: communication, mass media, television network tv, video art, Guerilla Tv, medium, USA

Komunikowanie międzyludzkie w rozumieniu interpersonalnym coraz szerzej oddaje pola komunikowaniu masowemu, które w głównej mierze opiera się na porozumiewaniu realizowanym za pomocą środków masowego przekazu. W miarę rozwoju cywilizacji opartej na technologii w różnych dziedzinach życia społecznego coraz szerzej przejawia się komunikacja oraz działania mające charakter zapośredniczony. Elektroniczne środki masowego przekazu, jak radio, telewizja czy Internet, przełamały barierę przestrzeni, włączając w zakres możliwego przekazu nawet przestrzeń kosmiczną (Mołęda-Zdziech 2001, s. 21–22).

Dziś, w świecie ekranów, wirtualnej rzeczywistości, społeczeństwa sieciowego, zdajemy sobie sprawę z potęgi informacji przekazywanej masowym strumieniem komunikacji. Wiemy, że coraz więcej przestrzeni relacji międzyludzkich tak w życiu prywatnym, jak i zawodowym odchodzi od bezpośredniej interakcji na rzecz zapośredniczonej przez cyfrowe środki przekazu, które służą usprawnieniu komunikacji. Zdajemy sobie również sprawę z zagrożeń płynących z dominującego modelu komunikacji, polegającego na wymianie informacji w przestrzeni Internetu, oddalającego nas od działań społecznych polegających na fizycznym uczestniczeniu, dzieleniu się doświadczeniem z innymi.

Tematem rozprawy nie będą jednak przekształcające się wraz ze zmianami społeczno-kulturowymi modele komunikacji. Punktem

odniesienia będzie przedstawienie sytuacji instytucjonalno-politycznej w odniesieniu do techniki, by w dalszej kolejności przyjrzeć się niezależnej działalności prospołecznej artystów oraz aktywistów działających w odpowiedzi na manipulacyjne taktyki rozszczępcyjących sobie prawa do monopolizowania środków masowego przekazu grup rządzących. Czas i miejsce, które wydają się niezwykle interesujące pod względem niezależnych działań w odpowiedzi na zinstytucjonalizowaną hegemonię komunikacyjną, to koniec lat sześćdziesiątych i lata siedemdziesiąte XX wieku w Stanach Zjednoczonych, a medium stanowiące oręż dyskursu to telewizja.

Lata sześćdziesiąte przyniosły niezwykle dynamiczny rozwój telewizji w Stanach Zjednoczonych. Tuż po II wojnie światowej niespełna 1% amerykańskich domów wyposażony był w odbiorniki telewizyjne, podczas gdy w 1954 roku stały się częścią już ponad 50% gospodarstw, by w 1962 ich liczba w amerykańskich domach zwiększyła się do 90% (*Number of Tv Households in America* 1978). Przemiany te, mające charakter globalny, wpłynęły na dalsze losy sztuki filmowej i jej pochodnych. Wzrosło zainteresowanie audiowizualną rozrywką w prywatnej przestrzeni domu. Ludzie chętnie oglądali na małym ekranie nie tylko filmy, ale i nowe, krótkie formy w postaci programów rozrywkowych i informacyjnych czy reklam, a nawet teledysków. Telewizja szybko okazała się potężnym narzędziem perswazji, a nawet sterowania opinią publiczną. Zrodziło się przekonanie wśród społeczeństwa, że to, co pokazane i powiedziane w trakcie transmisji, musi być prawdą. W istocie już od lat sześćdziesiątych władze nie tylko w krajach totalitarnych, ale i w Stanach Zjednoczonych wykorzystywały takie nastawienie obywateli, by budować u odbiorców określone postawy względem aktualnych spraw.

Ów proces zawłaszczania umysłami i sterowania opiniami społeczeństwa, który wśród Amerykanów lat sześćdziesiątych nie stanowił oczywistej strategii manipulowania informacją i przekazem dla osiągnięcia określonych celów politycznych, demaskowany był wśród pomniejszych grup i jednostek wykazujących większą nieufność wobec ręki, która karmi, głaszczce i nagradza w okresie powojennego prosperity. Nawet wcześniej, bo przed II wojną światową, na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych, Bertolt Brecht zwrócił uwagę na problem jednokierunkowego medium, jakim było radio, służące przekazywaniu informacji na zasadzie czystej dystrybucji. Zamiast tego Brecht proponował „demokratyczny dostęp”, coś w rodzaju „oddolnej demokracji”, umożliwiającej oddanie radia w służbę opinii publicznej naprawdę zasługującej na to miano (Merach 2010, s. 73). Kontynuatorem krytycznej postawy wobec medium o szerokim oddziaływaniu był na początku lat siedemdziesiątych pisarz Hans Magnus Enzensberger, który stwierdził, że telewizja nie służy komunikacji, a raczej ją uniemożliwia, gdyż feedback redukowany jest do najniższego z punktu widzenia teorii systemowej dopuszczalnego minimum (Merach 2010, s. 73). Nawet w późniejszej epoce mediów interaktywnych wciąż silnie

pobrzmiwają głosy upatrujące w telewizji instrument zniewolenia. Lev Manovich mówi o reżimie ekranu dynamicznego, do którego można zaliczyć telewizję – sprzyjającą wytworzeniu całkowitej iluzji, składającą patrzącego do zawieszenia niewiary, by w pełni skupić się na tym, co widzi. Manovich reżim utożsamia z agresywnością medium telewizyjnego, które miało w sposób neutralny dostarczać informacji (Manovich 2001, s. 169–170).

Dezaprobata i rozczarowanie, które towarzyszyły teoretykom kultury wnikliwie obserwującym przemiany zachodzące w nowych modelach komunikowania, wiążą się w głównej mierze z ich linearnością i jednokierunkowością na linii nadawca–odbiorca. W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych konfrontowano ich ograniczenia z komunikowaniem międzyosobowym, podczas którego dochodzi do interaktywnego oddziaływania na siebie jednostek biorących udział w procesie komunikowania. Jest to pierwsza, zasadnicza przyczyna krytyki masowego przekazu telewizji – zorganizowanej instytucji, gdzie szczególnie w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych trudno mówić o partycypującym modelu komunikowania. Drugą stanowi instrumentalny charakter komunikowania poprzez medium telewizyjne, gdzie nadawca stawia sobie określony cel: zmianę postaw lub zachowań odbiorców (Mołęda-Zdziech 2001, s. 22–23). Telewizja w Stanach Zjednoczonych, którą w omawianym okresie reprezentowały trzy oficjalne stacje: NBC, CBS oraz ABC, pełniła funkcję informacyjną i rozrywkową, stanowiąc cenne narzędzie w amerykańskich domach i wydawałoby się, że jako taka winna ograniczyć się do układu *nadawca – przekaz – kanał – odbiorcy – efekt*, ale sam fakt, że jako narzędzie we wschodzącym systemie technologii wideo mogłaby być szerzej wykorzystywana przez jej biernych konsumentów, wzbudził falę nie tylko wspomnianych wyżej krytycznych stanowisk teoretycznych, ale i aktywne, prospołeczne, artystyczne oraz kontrkulturowe działania zasadzające się na zjawisku telewizji.

W otoczeniu ścierających się, żywo dyskutowanych poglądów dotyczących gwałtownego rozwoju techniki i stojących za nią form komunikacji Marshall McLuhan jako pierwszy głosił wpływ mediów masowych na potencjalne zmiany w ludzkiej świadomości (*Mechaniczna panna młoda* 1952, *Galaktyka Gutenberga* 1952). Wraz z publikacją *Zrozumieć media* z 1964 roku McLuhan wywarł ogromny wpływ nie tylko na środowiska intelektualne, ale i na artystów wideo. Wtedy właśnie narodziła się słynna fraza autora „medium is the message”^[1] oraz teza o rozwoju globalnej wioski za sprawą rozrastającej się sieci elektronicznej komunikacji. Jego poglądy okazały się inspirujące dla artystów nowej generacji, którzy rozwijali swoją działalność pod koniec lat sześćdziesiątych (Meigh-Andrews 2014, s. 119–120). Szczególnie nośne okazało się uchwycenie i rozwinięcie tezy znanej chociażby z manifestów artystycznych Dzigi Wiertowa, jakoby medium było

[1] W języku polskim: „Medium jest przekazem”.

przedłużeniem człowieka oraz że w erze elektronicznej nie może być mowy o artyście wyprzedzającym swój czas, ale o technologii, która go wyprzedza, i zadaniem artysty jest wychwycenie jej oraz twórcze wykorzystanie. Wprost wypowiadał się McLuhan również o telewizji, nazywając ją najnowszym i najbardziej spektakularnym elektronicznym przedłużeniem ludzkiego centralnego układu nerwowego. W tonie myśli mcLuhanowskiej pobrzmiewa bardziej afirmacja i nadzieja, którą autor wiązał z mediami elektronicznymi oraz telewizją, aniżeli obawa o kształtujący się w ich cieniu model relacji i komunikacji międzyludzkich z naciskiem na sterowanie opinią publiczną przez nadawcę sygnału. Postawa ta posłuży aktywnej odpowiedzi artystów na zaistniałe w społeczeństwie relacje nadawca – odbiorca w strumieniu owej komunikacji i przejęciu inicjatywy oddolnie przez tych artystów wideo, którzy ośmielą się zmienić ów niezachwiany układ.

Na czym jednak polegała nowa jakość uwielbianej przez artystów i McLuhana technologii? Po pierwsze, w roku 1965 wprowadzono w Stanach Zjednoczonych na komercyjny rynek zestaw do rejestracji wideo Sony Portapak, co stanowiło przełom w dostępności narzędzi tworzenia własnych nagrań wideo dla użytkowników amatorów. Po drugie, pełną skalę możliwości operowania obrazem zarejestrowanym dało wprowadzenie do sprzedaży magnetowidów Ampex, które były, podobnie jak kamery Sony, stosunkowo niewielkie, łatwo przenośne, a poza tym dawały możliwość liniowej edycji materiału wideo.

Fascynacja nowymi możliwościami kreatywnymi stojącymi za nowoczesną technologią spowodowała, że artyści z takich kręgów sztuki alternatywnej lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, jak sztuka performance, body art, Arte Povera, pop-art, sztuka konceptualna, happening czy rzeźba minimalistyczna sięgnęli po kamerę wideo, by w rezultacie móc przedstawić wyniki swych działań za pośrednictwem telewizora. Już sam akt przełamania funkcji narzuconej urządzeniu, jakim był odbiornik telewizyjny, stawia szeroko pojmowaną sztukę wideo w sferze sztuki zaangażowanej. Idąc dalej tym tropem, należy zdać sobie sprawę, że artyści posilkujący się technologią wideo dostrzegali perswazyjną tendencję telewizji jako narzędzia manipulacji przez sfery rządzące społeczeństwem, nieświadomym konsekwencji takich strategii. W przypadku części artystów traktujących wideo jako swój główny oręż w formułowaniu przekazu, posługiwanie się nowymi nośnikami miało przekształcić zastany schemat komunikacyjny, sprzeciwić się hegemonii jednokierunkowego przekazu wpływającego sublimalnie na rzesze odbiorców. Artyści zapragnęli sięgnąć po kamerę dającą możliwość sprawnej i natychmiastowej rejestracji oraz wykorzystać nośnik energii elektronicznej, jaką był odbiornik telewizyjny, dla celów zupełnie odmiennych od tych, które przyświecały telewizji. W ten sposób rozpoczęła się właściwa rewolucja sztuki mediów. W obrębie tych działań powstało wiele podgatunków posilkujących się technologią wideo, począwszy od rejestracji kamerą indywidualnego przeżycia, co stanowiło przedłużenie sztuki performance i konceptualnej, a na wy-

zbytych większych strategii artystycznych działań z technologią wideo-syntezy skończywszy.

Oficjalnie przyjęło się, że sztuka mediów narodziła się wraz z wystawą Nam June Paika „Exposition of Music – Electronic Television”, która odbyła się w 1963 roku. Wtedy po raz pierwszy zostały ukazane w przestrzeni wystawowej odbiorniki telewizyjne jako dzieła sztuki. Artysta zadbał o to, by przekształcić je wizualnie pod kątem wydarzenia, dodatkowo odkształcając obraz i dźwięk telewizyjnego przekazu oraz pozbawiając odbiornik znanego kontekstu. W zamian za to zaprosił widzów do współtworzenia Participation Tv, polegającego na integracji i wreszcie ingerencji widza w audiowizualny sygnał (Krajewski 2012). Instalacja Paika składała się z włączonych odbiorników telewizyjnych i przymocowanych doń magnesów, za pomocą których można było przekształcać obraz wyświetlany na ekranie, zmieniając tor lotu strumienia elektronów w kineskopie telewizora.

Wykazujący się prekursorską postawą, Paik zainicjował szereg działań wokół nowych mediów, które sam nazywał elektroniczną falą wizualną. Jego późniejsze inicjatywy opierały się w dużej mierze na użyciu zestawu Sony Portapak, kiedy ten wszedł na rynek komercyjny. Ów lekki, przenośny zestaw pozwolił mu w akcie niezadowolenia ze sposobów funkcjonowania telewizji przeciwstawić jej – własne, w pełni samodzielnie realizowane taśmy.

Krytyczna postawa wobec komercyjnej telewizji ukształtowała w niedługim czasie nowy imperatyw rozwoju wideo art. Wiązało się to z potrzebą budowy nowego typu modelu komunikacji za pośrednictwem medium telewizyjnego. Spetryfikowana telewizja miała szansę nabrać drugiego oddechu wraz z rozkwitem sztuki wideo i wolą tworzenia przez artystów nowej telewizji, lokalnej, środowiskowej, czy nawet kontrkulturowej (Kluszczyński 2002, s. 71). Ta postawa myślowa, koncentrująca się wokół aktywizacji społecznej i zrzeszania grupy artystów wokół idei alternatywnej telewizji, dała początek idei Guerilla Television i New Television. Ojcem tej pierwszej był Michael Shamberg, bliski współpracownik Marshalla McLuhana. Przy tej okazji ukuł określenie „cybernetyczna partyzantka”, by wskazać, jak kontrkultura lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych powinna używać technologii komunikacyjnych w celu komunikowania się ze społeczeństwem. Pośród artystów, którzy podjęli to wyzwanie, tworząc zdecentralizowane projekty komunikacyjne, znaleźli się między innymi Juan Downey, Julie Gustafson, Ken Marsh, Woody i Steina Vasulka oraz liczne grupy alternatywne, jak Ant Farm, ACTv, Broadside Tv, Portable Channel, Videofreex, Video Free America.

David Antin potwierdza, że u podwalin wideo artu w formalnym oraz technicznym rozumieniu jego medium, leży przemysł telewizyjny. W takim układzie nie należałoby gardzić potężniejszym i starszym wrogiem, który okazuje się być jednocześnie budzącym lęk rodzicem wideo. Antin podkreśla również, że ów przemysł w krótkim czasie obrósł w zasady i regulacje, które leżały u podstaw największych sieci

radiowych, które już od dawna rozporządzały przemysłem elektronicznym poprzez złożone związki własności[2]. Ponieważ nadawcy ci byli jednym z największych potencjalnych klientów elektronicznych komponentów telewizji, komponenty były rozwijane dla ich wygody i zysku. Z tego powodu zjawiska takie jak „kręcenie zdjęć” i „transmisja” stały się niezwykle drogie. Kamery oraz systemy transmisyjne zostały zaprojektowane i wycenione w taki sposób, aby mogły pozwolić sobie na nie jedynie korporacje. Ponadto, rząd Stanów Zjednoczonych ustanowił standardy „jakości obrazu” oraz sygnału transmisji, które skutecznie zapewniły kontrolę transmisji głównemu przemysłowi, któremu rząd przydzielił częstotliwości kanał po kanale (Antin 1986, s. 149).

Zakreślony przez Antina schemat relacji władzy w przemyśle telewizyjnym, który od samego powstania nastawiony był na ścisłą i zamkniętą współpracę z jednostkami rządowymi, wskazuje, jak oddolne i utrudnione były działania artystów wideo, pragnących nadawać własny sygnał w ramach Guerilla Tv.

Nieco inaczej sytuacja przedstawiała się w przypadku telewizji kablowej, która w Stanach Zjednoczonych utożsamiana jest z sieciami lokalnymi. Jej początki określa się na lata pięćdziesiąte, a jej zadaniem było doprowadzenie programu telewizyjnego do tych części kraju, które znajdowały się poza zasięgiem tak zwanej telewizji rozsiewczej. Fale ultrakrótkie, stosowane do precyzyjnego przekazu, działały na krótkim dystansie. W związku z tym kabel okazał się medium zaradczym, rozwiązując problem niedostatecznej mocy konwencjonalnego przekazu telewizyjnego. W dodatku kable były pojemniejsze od elektromagnetycznych fal nośnych i to właśnie z powodu niedostatecznej ilości zasobów umożliwiających transmisję powołano do życia Federalną Komisję Łączności, której strukturom telewizja kablowa nie podlegała i miała nieograniczone możliwości rozwoju, czyli dodawania nowych programów (Levinson 1999, s. 258). Siła telewizji regionalnej tkwiła w jej pozasystemowym użyciu i rozpowszechnianiu. Dzięki temu, iż państwowe instytucje sprawujące nadzór nad głównymi kanałami krajowymi, a w konsekwencji nad rodzajem transmisji, jej jakością oraz wartościami społeczno-politycznymi, które za jej pośrednictwem docierały do domów Amerykanów, nie miały możliwości sprawowania kontroli nad lokalnymi stacjami kablowymi, stały się one głównym obiegiem treści programowych wynikających z oddolnych inicjatyw społecznych, często amatorskich, znajdujących się poza osią zainteresowań władzy.

Ową nieograniczoną możliwość do działania w transmisji spoza głównego nurtu wykorzystała grupa artystów z kolektywu Videofreex, którzy w 1971 roku rozpoczęli działalność w Lanesville Tv (stan Nowy Jork), jako stacja piracka. Telewizja Lanesville była nawet jak na

[2] Na potwierdzenie tej tezy wystarczy zwrócić uwagę na okres prezydentury Johnsona, w kontekście pochodzenia trzech głównych stacji telewizyjnych

w Stanach Zjednoczonych: NBC, CBS i ABC, które wyrosły z sieci radiowych.

owe czasy, kiedy to większość miast w Stanach miało po kilka stacji telewizyjnych, rzadkim eksperymentem z tym, jak scentralizowane media wspólnotowe (żeby nie powiedzieć społecznościowe) mogłyby wyglądać. Cały sprzęt wideo, którym dysponowała stacja, należał do jej twórców, zbierany przez poprzednie lata, kiedy cechowała ich bardziej mobilna forma działania. Antenę, jak wspomina członek kolektywu Skip Blumberg, zainstalowali na najwyższym wzniesieniu w mieście, by lepiej odbierać sygnał telewizyjny. Gdy zaczęli transmisję, udało im się stworzyć małą sieć kablową, którą nazywali pieszczotliwie „prawdopodobnie najmniejszą stacją telewizyjną w Ameryce” (Kimball 2014). Od początku działalności zajęli się nagłaśnianiem lokalnych wydarzeń: przyjęcie urodzinowe u państwa Benjamin czy wyścigi kajakowe (Kimball 2014). Tworzyli również *mockumentaries* o kosmitach lądujących w Lanessville, gdzie przypadkowy przechodzień czy sąsiad, świadomy dowcipu czy nie, stawał się częścią programu jako osoba wypowiadająca się o zaistniałych wydarzeniach przed kamerą. Historia grupy Videofreex to w pewnym sensie nieoficjalna historia Ameryki, ważnych wydarzeń i zjawisk, które przez oficjalną telewizję szerokopasmową były przemilczane lub, wyrażając się śmieiej, nie istniały, bo nie dotarły do szerokiej opinii publicznej za pośrednictwem kontrolowanych środków przekazu. Wyjątkiem była krótka współpraca Videofreex z telewizją CBS z 1969 roku po tym, jak Don West, producent telewizyjny, zapoznał się z materiałami kolektywu nakręconymi na festiwalu w Woodstock. Materiał idealnie wpasował się w nowy pomysł na program, który chciał wprowadzić do CBS o zjawiskach kontrkulturowych. Jako praktycznie odosobniony przypadek w systemie oficjalnego przepływu telewizyjnego dostrzegł brak nie tylko w swojej rodzimej stacji, ale i pozostałych dwóch, poruszania aktualnych spraw związanych z młodzieżowymi ruchami tamtych czasów. Kilka młodych osób z CBS połączyło się z Videofreex, by stworzyć razem następny program. Okoliczności sprawiły, że były to wywiady z czołowymi przedstawicielami kontrkultury, którzy w owym czasie (1969 rok) znajdowali się u szczytu popularności, jak na przykład postawiony wówczas przed sądem Abbie Hoffman oraz przywódca Czarnych Panter Fred Hampton. Ostatecznie telewizja CBS nie zdecydowała się na emisję pilotażowych programów Videofreex. Cały zestaw zabiegów od sposobów realizacji, przez montaż, nie mówiąc już o temacie programu, znajdował się całkowicie poza formatem produkcji telewizji CBS, o czym przekonała się już przy okazji analizy materiałów z Woodstock, pracująca dla Dona Westa, Nancy Cain (Kimball 2014). Jak wspomina:

Najciekawszą rzeczą, którą ukazali w materiałach, były rozciągające się na mile kolejki ludzi czekających do toalet. Był to dokładnie odwrotny punkt widzenia od tego, co było pokazywane w mediach mainstreamowych... Nie mogłam oderwać oczu od tego widoku! Zrozumiałam wtedy, że wszędzie tam, gdzie główne sieci telewizyjne kierują kamery, my tak naprawdę chcemy patrzeć w przeciwnym kierunku. Myślę, że to właśnie sprawia, że Guerilla Tv jest tak fascynującym zjawiskiem. (Kimball 2014)

Charakteryzujące styl Videofreex przetransponowanie materii telewizyjnej na zupełnie nową jakość, z naciskiem na bezpretensjonalność, wymowność oraz charakterystyczne dla żywiołowego stylu pracy niechlujstwo, nie spełniły wymogów, nazywając rzecz oficjalnie kołaudacyjnej, telewizji publicznej, mimo planów na wprowadzenie weń ożywczego ducha 'młodych.' Nazbyt kontrastujący z przyjętym za poprawny, materiał Guerilla Tv mógłby zachwiać stabilnymi podwalinami establishmentu i wprowadzić niechciane pytania, wątpliwości, a nawet zainteresowanie społeczeństwa tematami, które lepiej pozostawić w cieniu niewiedzy.

Już od lat pięćdziesiątych istniał w Stanach Public Broadcast Service, niezależna i niedochodowa organizacja dystrybuująca dla publicznej telewizji programy i seriale. PBS skupiało wokół siebie pomniejsze stacje telewizyjne, jak na przykład lokalną, niekomercyjną stację WGBH z Bostonu, która na początku lat siedemdziesiątych postulowała edukację kulturalną Amerykanów z naciskiem na zaznajomienie ich z nowymi tendencjami w sztuce. Dzięki tym jednostkom doszło do współpracy między artystami wideo a telewizją, i choć przypadki te były incydentalne, to okazały się niezwykle ważne dla rozwoju sztuki wideo. Rezultatem była udana transmisja, przełamująca barierę ugładzonego przekazu epoki Nixona.

W 1973 roku za sprawą rzeczonoj bostońskiej WGBH został wyemitowany program mający eksplorować relatywnie nową przestrzeń w sztuce, jaką był wideo art. W programie zaprezentowano sylwetki kilku artystów eksplorujących nowe medium, transgresywnie podchodząc do jego zastosowania w odniesieniu do przyjętych norm korzystania z telewizji oraz wideo. Program był wyjątkowym projektem wspartym przez grant z Narodowego Funduszu dla Sztuki (Washington). Ponadto w tym samym czasie w Bostonie, San Francisco i Nowym Jorku zostały wyemitowane w programach telewizyjnych taśmy wideo artystów takich jak: Allan Kaprow, Nam June Paik, Otto Piene, James Seawright, Thomas Tedlock czy Aldo Tambellini. Dzięki inicjatywie Instytutu Gugenhaima przy współpracy ze studiem telewizyjnym WGBH w ramach projektu New Television Workshop artyści ci mieli możliwość w ramach ogólnokrajowej transmisji, zaprezentować swoje taśmy połączone w jeden program „The Medium is the Medium”. Oprócz tego w telewizyjnej galerii Gerry Schum został wyprodukowany specjalny film o sztuce ziemi prezentujący dzieła Boezema, De Marii, Dibbetsa, Oppenheima, Longa, Heizera, Smithsona (Krakowski 1981, s. 92).

W San Francisco w 1968 roku powstała grupa Video Ant Farm, założona przez Chipa Lorda i Douga Michelsa. Chociaż działalność Ant Farm była interdyscyplinarna i stanowiła połączenie architektury z performance, mediami elektronicznymi, happeningiem, rzeźbą oraz projektowaniem graficznym, jako artyści zawsze funkcjonowali w trybach krytyki społecznej oraz pop antropologii. Z rozmachem weszli ze swoją telewizją w erę po II wojnie światowej i wojny w Wietnamie, czyniąc z niej jedną z pierwszych stacji ukazującą w krzywym zwier-

ciadle perswazyjną moc telewizji oddziałującej na życie codzienne ludzi (*Ant Farm* 2016). Grupa używała systemu Portapak jako narzędzia improwizacji i komunikacji przy reportażowej rejestracji wydarzeń i performansów, które inicjowała. W 1971 roku Ant Farm zaprojektowali studio i pokój do projekcji wideo dla kolekcjonera sztuki Jima Newmana. Był to jeden z ich pierwszych projektów, zwany później „telematic”, stanowiący połączenie technologii medialnych i architektury (Meigh-Andrews 2014, s. 84). Działanie to, jak i kilka innych, np. „Media van” (1970–1971), „House of the Century” (1971–1973), zbiegły się z ich telewizyjną działalnością. Zaangażowanie, pasja i kreatywność twórców Ant Farm sprawiły, że społeczność, wokół której organizowali swoje przedsięwzięcia, poczuwała się do bardziej odpowiedzialnej roli aniżeli anonimowego odbiorcy jednokierunkowego komunikatu. Znajdując się w centrum wydarzeń, gdzie pojawiła się kamera, byli często wciągani w przebieg komunikacyjny jednocześnie jako uczestnicy i odbiorcy telewizyjnego wydarzenia. Sukcesy na polu integracji społecznej wokół niezależnej działalności telewizyjnej, opartej w dużej mierze na *mockumentaries*, napędzały kolejne działania. Taśmy, które powstawały w obrębie ich studia, były hulaszcze, niechlujne i nieformalne. Charakterystyczne dla ich przekazu było rewolucyjne wręcz rozbijanie form telewizji mainstreamowej, przeobrażające poprawny politycznie i społecznie przekaz w anarchizującą, obrazoburczą komedię. Nadali własny styl takim formom, jak: talk show, magazyn, relacja z podróży, film industrialny, a nawet pamiętnik Tv. Ich program „Apollo” (1972) przedstawia Chipa Lorda i Douga Michelsa oraz kilku innych, podróżujących Hudsonem Hornetem. W materiał wmontowane zostały materiały filmowe z misji Apollo 17 oraz logo NASA zestawione z naklejką na zderzak Uncle Buddie.

Inne medialne zdarzenie Ant Farm, „Media Burn” miało miejsce w San Francisco w 1975 roku. Na przestrzeni jednego wydarzenia zintegrowali performance, spektakl oraz reportaż z miejsca wydarzenia, pozorując kolizję połączoną z wybuchem dwóch amerykańskich najznamienitszych symboli: samochodu i telewizora, nazywając to „ostatecznym wydarzeniem medialnym”. Zrekonstruowany Cadillac El Dorado z 1959 roku wjechał w ścianę zbudowaną z płonących odborników telewizyjnych. Materiał wideo z tego wydarzenia, który w znacznej części został nakręcony kamerą wideo z zamkniętym obwodem zainstalowaną wewnątrz auta, został zestawiony z wiadomościami dostarczonymi przez lokalne stacje telewizyjne. Doug Hall, przedstawiony jako John F. Kennedy wcielił się w rolę dyrektora artystycznego, dając przemówienie o wpływie, jaki mają media masowe na życie w Ameryce (*Media Burn* 2016). Publiczność zebrała się, by słuchać przemówienia i obejrzeć zajście. Krótkie wywiady przed centralnym punktem programu oddały nastroje wśród tłumu oraz bezpośrednich uczestników wydarzenia. Formuła relacji telewizyjnej została utrzymana. Inna kwestia to ta, że reportaż tyczy się absurdu wydarzenia o wyraźnym, zaplanowanym przebiegu, gdzie krytyka mediów została przyobleczona

w postać groteski odbijającej mentalność i kulturę Ameryki w krzywym zwierciadle Guerilla Tv.

Już niedługo minie pięćdziesiąt lat, od kiedy system Portapak dał początek niezależnej telewizji w Stanach Zjednoczonych, a nowa generacja aktywistów wideo użyła kamery jako narzędzia, broni oraz świadka. Niektóre z taśm stojących za Guerilla Tv mogą wydawać się z dzisiejszej perspektywy *pasé*, ale jej utopijny cel, by poprzez wideo przeciwstawić się infrastrukturze informacyjnej Ameryki, jest godny podziwu i z obecnymi zdobyczami techniki nawet bardziej wykonalny (Boyle 1992). Niezależnie od tego, czy obserwujemy z perspektywy czasu działania znanych jako Videofreex yuppies, wideoamatorów, czy Ant Farm, grupy architektów i designerów prowadzących własną działalność telewizyjną, uderza szczególnie w ich podejściu do medium: otwartość, szczerłość i bliskość wobec ludzi. Postawili sobie za cel rozbawienie ich, edukowanie, wyłamanie z kleszczy przewidywalnej ramówki głównych stacji telewizyjnych, nie zważając na skalę, z jaką będą w stanie wyrzucić efekt na widzach, z którymi często chcieli ową telewizję współtworzyć, przełamując jednokierunkowy schemat komunikacyjny. Czy im się udało? Patrząc w skali globalnej, w jakiej działają telewizyjne korporacje – zapewne nie; patrząc lokalnie, z perspektywy jednostki – na pewno tak. Możliwość obejrzenia ich programów dziś, po niemal pięćdziesięciu latach, za pośrednictwem Internetu oraz zapoznanie się z licznymi dokumentacjami i publikacjami na temat ich inicjatyw, wzbudza nadzieję na to, że wszelka chwalebna inicjatywa przeciwstawiająca się monopolowi władzy sterującej opinią publiczną ma sens i znajdzie swoich kontynuatorów.

BIBLIOGRAFIA

- Ant Farm*, 2016 „Video Data Bank”, <<http://www.vdb.org/artists/ant-farm>> [dostęp: 7.01.2016].
- Antin D., 1986, *Video: The distinctive features of the medium*, w: *Video Culture: A Critical Investigation*, ed. J.G. Hanhardt, New York.
- Boyle D., 1992, *From Portapak To Camcorder: a brief history of Guerrilla Television*, „Journal of Film and Video”, vol. 44, nr 1–2 (40545), <<http://www.experimentaltvcenter.org/portapak-camcorder-brief-history-guerrilla-television>> [dostęp: 7.01.2016].
- Kimball W., 2008, *Their Own Private Lanesville: The Videofreex on a Decade of Pirate Tv in the Catskills*, „Art F City”, <<http://artfcity.com/2014/10/08/their-own-private-lanesville-the-videofreex-on-a-decade-of-pirate-tv-in-the-catskills>> [dostęp: 7.01.2016].
- Kluszczyński R.W., 2002, *Film – wideo – multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej*, Kraków.
- Krajewski P., 2012, *Krótką historia instalacji wideo*, Wrocław.
- Levinson P., 1999, *Miękkie ostrze*, Warszawa.
- Manovich L., 2001, *Ku archeologii ekranu komputerowego*, w: *Widzieć, myśleć, być. Technologie mediów*, red. A. Gwóźdź, Kraków.
- Media Burn. Ant Farm: Chip Lord, Doug Michels, Curtis Schrier, Uncle Buddie*, „Electronic Arts Intermix” 2016, <<http://www.eai.org/title.htm?id=1823>> [dostęp: 7.01.2016].

- Meigh-Andrews C., 2014, *A History of Video Art*, 2nd ed., New York.
- Mersch D., 2010, *Teorie mediów*, Warszawa.
- Mołęda-Zdziech M., 2001, *Socjologiczna problematyka komunikowania masowego*, w: *Media, komunikacja, biznes elektroniczny*, red. B. Jung, Warszawa.
- Number of Tv households in America*, 1978, <http://www.tvhistory.tv/Annual_Tv_Households_50-78.JPG> [dostęp: 7.01.2016].



Mieczysław Jahoda (fot. Tomasz Samosionek)

VADEMECUM FILMOZNAWCY

I MEDIOZNAWCY



Wojciech Fangor (fot. Tomasz Samosionek)