

Między OP-em, EPI i Fluxusem

The Flicker Tony'ego Conrada jako przykład
artystycznej strategii symulacji działania
substancji psychoaktywnych

ANTONI MICHNIK

I

The Flicker (1966) Tony'ego Conrada otwiera komunikat ostrzegający widzów przed możliwymi skutkami ubocznymi oglądania filmu. Napisy początkowe ostrzegają przed ewentualnością *fizycznej lub mentalnej kontuzji*. Dalsza część tekstu wyjaśnia, że film może u niektórych osób wywołać wstrząsy epileptyczne lub *łagodne symptomy terapii szokowej* (tzn. elektrowstrząsów). Z opisu notatek Conrada dokonanego przez Brandona Josepha wynika jednak, że dla projektu filmu kluczowe znaczenie miał inny rodzaj doświadczenia ¹.

The Flicker to klasyka kina strukturalnego ², film którego tytuł dał określenie dla całej grupy eksperymentów neoawangardowych (tzw. *Flicker Movies* ³), pobudzających wzrok za pomocą serii poklatkowych zmian barw (w wypadku filmu Conrada czerni i bieli). Częstotliwość oraz szybkość zmian wywołuje efekt analogiczny do efektu patrzenia na żarówkę silnej lampy stroboskopowej. Napis otwierający film Conrada jest zatem uzasadniony. Jego znaczenie wykracza jednak poza funkcję komunikatu medycznego. Autor *The Flicker*, muzyk eksperymentalny związany z awangardą nowojorską, wysyłał w ten sposób komunikat do widzów początkowo rekrutujących się także z kręgu nowojorskiej awangardy. Informacja ta tworzy wokół filmu aurę dzieła niebezpiecznego, które zapewnia wyjątkowe doznania. Owa otoczka miała mu towarzyszyć przynajmniej przez kilka lat.

Conrad gromadził notatki do *The Flicker* w kilku kolorowych zeszytach. Z zawartych tam zapisów wynika, że jego zamierzeniem było stworzenie nowego modelu percepcji dzieła filmowego. Jego celem było silne, bezpośrednie i fizyczne oddziaływanie na widzów obejmujące całe ciało. Podstawą tego nowego modelu miało być radykalne pobudzenie organizmów widzów. Planowanym efektem było wywołanie halucynacji. Conrad prowadził długotrwałe precyzyjne obliczenia dotyczące struktury filmu (sekwencje białych i czarnych klatek) jak również różnych prędkości jego wyświetlania w celu maksymalizacji prawdopodobieństwa wywołania stanu odmiennej percepcji.

Można powiedzieć, że istotą *The Flicker* było zaprojektowanie przez Conrada konkretnej reakcji psychofizycznej na film. Oko miało pobudzać mózg i w konsekwencji całe ciało. Liczne wzmianki w zeszytach Conrada ⁴ nie pozostawiają wątpliwości, że punktem odniesienia dla tego modelu było działanie substancji

psychoaktywnych. Joseph w swojej znakomitej książce powiązał model percepcji zakładany przez *The Flicker* z tendencjami sztuki, muzyki oraz estetyki wyrastającej z twórczości Johna Cage'a. W dalszej części niniejszego tekstu pragnę przesunąć akcenty i postawić w centrum owego nowego modelu odbioru „doświadczenie psychoaktywne”. Debiut filmowy Conrada należy do grupy dzieł, które problematyzują związki kultury amerykańskiej lat 50. i 60. z nowym modelem percepcji – powstałym pomiędzy estetyką Cage'a, Williama Burroughsa i Norberta Weinerja – oraz tendencjami ówczesnej kultury masowej. Posługując się terminologią Jonathana Crary'ego, można powiedzieć, że w latach 50. ukształtował się nowy model sterowania uwagą, „zawieszania percepcji”. W dalszej części tekstu chciałbym się przyjrzeć, w jaki sposób ten nowy model funkcjonował na różnych polach kultury wizualnej, sztuk plastycznych oraz muzyki eksperymentalnej epoki, aby na końcu zastanowić się nad ich funkcjonowaniem na gruncie awangardy filmowej omawianego okresu.

Wydaje się, że to szeroki kontekst aluzji kulturowych związanych z reprezentacją oraz kodowaniem efektów działania substancji psychoaktywnych przyczynił się do powstania specyficznej aury otaczającej film Conrada oraz inne eksperymenty twórców, dla których stał się punktem odniesienia. Podczas pokazów *The Flicker* widzom przydarzały się omdlenia, zawroty głowy, halucynacje, duszności itd. Sposoby interpretacji tych zachowań były związane bezpośrednio z kodami kulturowymi, o których zamierzam powiedzieć w tej pracy.

II

Pragnąc częściowo objaśnić działanie *The Flicker*, Conrad wykonał trójwymiarowy model jego struktury, tzw. *Exposure Timing Sheet*. Jest to prostokąt podzielony drobną siatką na 1645 kwadratów, z których część została wypełniona białym materiałem. W efekcie powstały różnej długości ciągi pustych oraz wypełnionych kwadratów. *Exposure Timing Sheet* oglądany jako obraz, budzi jednoznaczne skojarzenia z twórczością artystów z kręgu op-artu – przede wszystkim Bridget Riley. Połowa lat 60. to okres wielkiego medialnego rozgłosu op-artu (termin ten ukuł w roku 1964 Jon Borgzinner, krytyk „Time'a”). Otwarta w lutym 1965 r. wystawa *The Responsive Eye* szybko stała się największym sukcesem frekwencyjnym w historii MOMA. Kompozycje wzorowane na twórczości czołowych artystów op-artu błyskawicznie zaadaptowali projektanci mody oraz designerzy, op-art zaczął zmieniać wygląd ludzi (przez stroje) oraz wnętrza. Już na samym początku wokół nowego zjawiska artystycznego skonstruowano dwie narracje. Pierwsza głosiła, że jest to sztuka doskonale racjonalna, oparta na poznaniu praw optyki. Druga narracja, wykreowana przede wszystkim w odniesieniu do prac Riley, opisywała op-art jako sztukę niebezpieczną, która może wywoływać halucynacje, prowadzić do kontroli umysłu oraz stanowić wizualny ekwiwalent substancji psychoaktywnych.

Pamela M. Lee przeanalizowała oba te dyskursy⁵ i pokazała, do jakiego stopnia naukowa narracja na temat op-artu rozbrajała niepokoje związane z silnym pierwiastkiem irracjonalnym sztuki mającej na celu nie odwołanie do umysłu, lecz oddziaływanie na organizm przez wzrok. Wykreowana narracja odwoływała się do lęków związanych z ówczesną kulturą masową, wiążąc z jej oddziaływaniem fenomen popularności op-artu. Zarówno chwytliwe hasła w stylu „pop goes op”, jak

i liczne rozbudowane analizy kulturowe sugerowały, że op-art stanowi doskonały symbol epoki mody, reklamy, telewizji oraz substancji psychoaktywnych – wyrażający owe czasy nawet lepiej niż pop-art.

W USA lęki związane z możliwością obezwładnienia ludzi przez kulturę masową sięgały czasu debat toczonych w okresie międzywojnia oraz II wojny światowej, kiedy to na szeroką skalę rozwinięto maszynę propagandy państwowej. Lęki te były spowodowane wykorzystywaniem w Europie mechanizmów demokratycznych do przejmowania władzy przez ugrupowania antydemokratyczne. Wykorzystywanie nowoczesnych mediów jako narzędzi masowej propagandy budziło przerażenie wśród progresywnych intelektualistów, którzy w owych mediach widzieli wcześniej wehikuł społecznej demokratyzacji oraz emancypacji. Z chwilą przystąpienia Ameryki do wojny oraz rozrostu własnej maszyny propagandowej pojawiły się obawy, czy nie będzie to miało długofalowych skutków negatywnych dla amerykańskiej demokracji ⁶.

W ten sposób zostały zarysowane kontury dyskursu zagrożenia amerykańskiej tożsamości demokratycznej przez nowoczesne środki kontroli, który to dyskurs wielokrotnie odbijał się echem w czasach zimnej wojny. Sięgano wówczas do sposobów opisu oraz argumentacji analogicznych do wcześniejszych narracji dotyczących przejęcia władzy przez Hitlera. Negacja „wartości amerykańskich” była przedstawiana jako akt masowej hipnozy. Przypomnijmy klasyczny film polityczny *Przeżyliśmy wojnę* (*The Manchurian Candidate*, 1962) Johna Frankenheimera, czy całą masę produkcji science fiction z lat 50., z *Najeźdźcami z Marsa* (*Invaders from Mars*, 1953) Williama Camerona Menziesa oraz *Inwazją porwaczy ciała* (*Invasion of the Bodysnatchers*, 1956) Dona Siegela na czele. Głównym celem wrogów Ameryki jest tu zawsze przejęcie władzy nad ludzkimi umysłami, co szczególnie widać w filmach, w których antagonistami są rozmaite „mózgi”, jak np. w *Creature with the Atom Brain* Edwarda L. Cahna (1955) czy w *Mózgu z Planety Arous* (*The Brain from Planet Arous*, 1957) Nathana Jurana. Teksty kultury masowej stanowiły potencjalne wehikuly masowej hipnozy. W komiksie *Is This Tomorrow: America Under Communism* (autor nieznany, 1947) istotą planu złych komunistów jest opanowanie środków masowego przekazu, natomiast centrum ich organizacji jest Hollywood. Być może najbardziej wymownym świadectwem kulturowego lęku przed opanowaniem amerykańskich umysłów przez komunistów jest wydana w roku 1965 broszura Davida A. Noebela *Communism, Hypnotism and The Beatles*. Już sam tytuł wyraża lęk przed zmianą społeczną, jaką niosła ze sobą kultura młodzieżowa. Muzyka The Beatles nie tylko jest tam opisywana jako niemoralna, ale też fenomen jej popularności ma stanowić wynik przemyślanego planu przejęcia kontroli nad amerykańską młodzieżą.

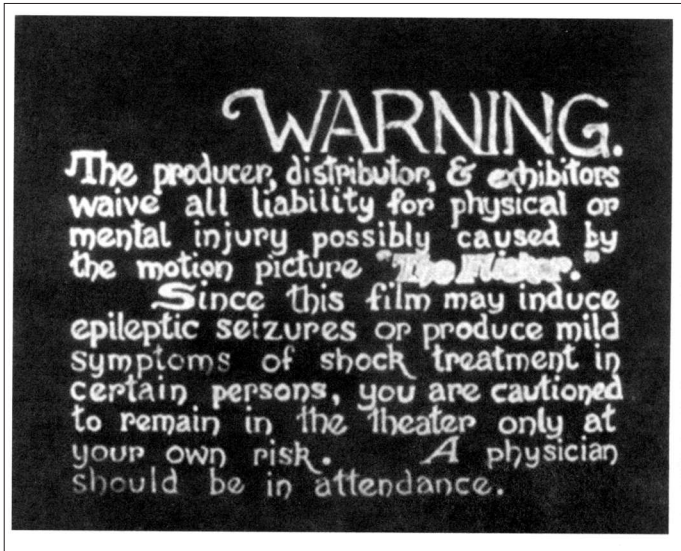
Op-art został umiejscowiony w kontekście podobnych obaw dotyczących kontroli sprawowanej poprzez telewizję, reklamę, modę czy substancje psychoaktywne. Bardzo szybko wizualne kody op-artu przeniknęły do popkultury, stając się czytelnymi znakami przejmowania kontroli nad umysłem. Szczególnie popularne stało się włączanie do filmów scen, w których głównym motywem jest wirująca dwukolorowa (przeważnie czarno-biała) spirala łącząca skojarzenia op-artowskie z odniesieniem do *Zawrotu głowy* (*Vertigo*, 1958) Alfreda Hitchcocka. Obraz tego typu stał się konwencjonalnym znakiem hipnozy i zaczęto go wykorzystywać nie tylko w filmach, lecz również w kreskówkach i reklamach. Op-artowe wzory stały

się częstym motywem rozmaitych komiksów oraz rysunków satyrycznych sugerujących rozmaicie opisywane nietypowe stany samopoczucia (m.in. *sickness, dizziness, bedazzlement*) wywoływane przez kompozycje Riley, Victora Vasarely'ego, i innych.

W krótkim czasie aluzje oraz porównania doświadczeń wywoływanych przez działanie wizualne op-artu do stymulacji substancjami psychoaktywnymi stały się powszechnym elementem kultury połowy lat 60. Analogie te rozwinął Gerald Oster, biofizyk zajmujący się badaniem percepcji oraz oddziaływania światła. W latach 60. zaczął też działać na polu sztuki, starając się – w oparciu o naukowe doświadczenie – tworzyć wizualne kompozycje oddziałujące na ludzki organizm analogicznie do konkretnych substancji psychoaktywnych. Dla Oстера op-art był w pierwszej kolejności techniką stymulacji organizmu. Jego celem było wywoływanie stanów halucynacji projektowanych na wzór doświadczenia zażywania LSD. Stawką jego twórczości było zatem stworzenie wizualnych narkotyków zapewniających legalne oraz potencjalnie nieskończone doświadczenie psychoaktywne. Na tym polu Oster poniósł sromotną klęskę, choć miał indywidualną wystawę w Howard Wise Gallery na Manhattanie a jedna z jego prac trafiła na okładkę „Vogue” (czerwiec 1965). Potem Oster zmienił nieco obszar swoich zainteresowań i zajął się badaniem dźwięków fal generowanych przez stymulację mózgu. Badania te miały służyć temu samemu co jego działania w świecie sztuk plastycznych – poznanie specyfiki dźwięków generowanych przez pobudzony mózg miało dać nowe możliwości stymulacji organizmu. Artykuł Oстера *Auditory Beats in the Brain* (1973) niektórzy uważają za przełomowy w swej dziedzinie. Stał się on później jedną z podstaw badań prowadzonych nad synchronizacją fal mózgowych.

Wizualne wzorce op-artu zostały szybko przejęte również przez środowiska kontrkultury skupione wokół kalifornijskiej sceny muzycznej. Trzydniowy Trips Festiwal (styczeń 1966) ostatecznie utrwalił związek między estetyką op-artu, angażującymi widownię wyczerpującymi koncertami oraz substancjami psychoaktywnymi. Festiwal wyznaczył ówczesne standardy intensywnego klubowego maratonu muzycznego. Estetyka op-artu została wykorzystana na projektach bileto- w, plakatów oraz monumentalnych wizualizacji wyświetlanych podczas imprezy. Do końca lat 60. pozostała wizualnym kodem kalifornijskiej sceny muzyki psychodelicznej, stając się elementem identyfikacji wizualnej różnych zespołów oraz miejsc. Szczególnie istotne jest to, że przetworzony op-art stał się ważną częścią estetyki *light shows*, które stanowiły w drugiej połowie lat 60. integralną część koncertów rockowych. Miało to szczególne znaczenie w kontekście projektu Andy'ego Warhola *Exploding Plastic Inevitable* – w skrócie EPI (1966-1967).

Było to multi- oraz intermedialne przedsięwzięcie koncertowe, w którym udział brała grupa The Velvet Underground oraz różni ludzie z kręgu Factory. Forma koncertów odpowiadała nazwie (EPI) sugerującej epileptyczne doznania. Projekt od początku był nastawiony na konfrontację z widzami/słuchaczami. Początkowo – wówczas funkcjonował pod nazwą *Up-Tight* – konfrontacja ta przyjmowała formę prowokacji czy wręcz fizycznego ataku na widownię (celowała w tym zwłaszcza eksperymentalna reżyserka Barbara Rubin). W późniejszym okresie, wraz ze zmianą formuły przedsięwzięcia, główną bronią EPI stał się sam spektakl. Radykalne brzmienie, przeniesione na grunt muzyki popularnej przez Johna Cale'a, Angusa MacLise'a oraz Lou Reeda, atakowało słuch, podczas gdy intensywne światła



Plansza otwierająca film *The Flicker*, reż. Tony Conrad (1966)

męczyły wzrok. Całość budziła jednoznaczne skojarzenia z doświadczeniami psychodelicznymi, jednak specyficzna atmosfera panująca na koncertach nie pasowała do tego, co się działo w Kalifornii. Tamtejsza scena psychodelii była najbardziej wyrazistym centrum optymistycznej ideologii poszerzania świadomości za pomocą substancji psychodelicznych – ideologii, której symbolami stali się Timothy Leary, Trips Festiwal oraz *Odyseja Kosmiczna 2001* Stanleya Kubricka. EPI stanowiło subwersywną odpowiedź na optymizm hipisowskiej kontrkultury. Sposób kreacji doświadczeń podczas „psychodelicznych” imprez szybko przeciwstawiono spektakłom EPI. Projekt Warhola i The Velvet Underground uznano za reprezentację introwertycznego doświadczenia heroinowego, kontrastując je z hipisowską „kulturą LSD”.

Wizualno-muzyczny spektakl EPI miał oddziaływać bezpośrednio na ciała, które teraz znalazły się w centrum zdarzeń. Dotyczyło to w równej mierze widzów, jak i performerów. Gerard Malanga oraz Mary Voronov (dwoje spośród Warholorowskich „gwiazd”) wykonywali regularnie szokujący wówczas taniec z elementami S&M. Na twarze muzyków były skierowane ostre światła, powodując wręcz fizyczny ból. Członkowie The Velvet Underground zaczęli wówczas występować w ciemnych okularach, dzięki czemu zyskali przydomek ludzi-kretów (*The Mole People*). Celem spektaklu znów było doprowadzenie do stanu odmiennej świadomości, lecz tym razem miało się to dokonać przez wybicie z codziennych nawyków percepcyjnych. Można spojrzeć na EPI jako na radykalny projekt badawczy problematyzujący granicę między wolą oraz automatyzmem ludzkich reakcji. Wizualne oraz audialne doznania EPI stanowiły wyzwanie dla zagadnień artystycznej oraz osobistej wolności oraz kontroli. To kluczowe zagadnienie ówczesnej kultury amerykańskiej było szczególnie istotne w środowisku nowojorskiej awangardy.

Conrad był bezpośrednio zaangażowany w eksperymentalne działania, które położyły podwaliny pod późniejszą estetykę EPI. Był wówczas blisko zaprzyjaź-

niony z ekscentrycznym filmowcem Jackiem Smithem, który tworzył porywające estetycznie, migotliwe (*flickering*) kino, nasycone estetyką campu oraz erotyką. Smith przywiązywał wielką wagę do wizualnej strony swoich filmów, jako reżyser rozbijał także kody tradycyjnie rozumianej narracji. Wizualność produkcji wiązała się także z eksperymentalnym traktowaniem oświetlenia: na filmowane powierzchnie kierował światło stroboskopowe, na aktorów tańczących w kolorowych strojach rzutował obrazy filmowe z projektora. Notatki Conrada poczynione po jednym z tego typu performatywnych seansów były entuzjastyczne: *jedno z najbardziej sugestywnych, hipnotycznych, bogato psychodelicznych i najmocniejszych wizualnie zdarzeń, jakie kiedykolwiek widziałem*⁷. Wszystkie te zabiegi stanowiły element szerszej koncepcji twórczej Smitha, wedle której działalność artystyczna powinna prowadzić do wieloaspektowych aktów transgresji podważających dominujące kulturowe normy represji. W swoim – do pewnego stopnia programowym – eseju *Lobotomy in Lobsterland* pisał o transgresji dokonywanej przez zaangażowanego artystę jako koniecznej drodze ku tym doświadczeniom, które są wypychane przez społeczność poza obręb dozwolonych norm kulturowych. Zazywanie substancji psychoaktywnych zostało określone mianem „szybkiej i prostej drogi” do ustawienia siebie na takiej właśnie pozycji względem kulturowej władzy norm społecznych⁸.

Gdyby w twórczości Conrada szukać jego własnej wizji pokazu filmowego połączonego z muzyką wykonywaną na żywo, to z jednej strony można się odwołać do *Bowed Film* (1974) – intymnej pracy, w której taśma filmowa stanowi jednocześnie część instrumentu, jak i obiekt kontemplacji w świetle płynącym z pustego rzutnika. Z drugiej zaś do *Ten Years Alive On An Infinite Plain* (1972) – wielokranowego pokazu zapętlonych *Flicker Movies*, połączonego z muzyczną, dronową improwizacją. Niektórzy twierdzą, że ten intermedialny projekt stanowi najpełniejszą syntezę estetycznych poszukiwań Conrada. Z pewnością zaś zmienił muzykę eksperymentalną – wciągnięty w projekt Rhys Chatham młody dyrektor artystyczny The Kitchen pod wpływem doświadczeń przy pracy nad *Ten Years Alive...* zaczął eksperymentować z przeszczepieniem dronowej muzyki Conrada na grunt muzyki gitarowej, zapowiadając najciekawsze tendencje nowojorskiej muzyki końca lat 70.

III

Tony Conrad to przede wszystkim muzyk. W latach 60. podziały na ludzi muzyki, teatru oraz sztuk plastycznych były jednak płynne. Estetyka, której reprezentantem stał się również Conrad, zakładała integrację różnych rodzajów kreatywności w celu stworzenia nowych form doświadczenia artystycznego. Autor *The Flicker* stanowił ważną postać nowojorskiej awangardy w najszerszym możliwym rozumieniu tych słów. Był bardzo blisko związany z The Velvet Underground. Wedle legendy to właśnie on podsunął Reedowi pomysł na samą nazwę zespołu. Był również członkiem formacji The Primitives, z której ostatecznie wyłoniło się VU. Większe znaczenie miały jednak jego występy z Cale'em, La Monte Youngiem oraz Marianą Zazeelą w Theatre of Eternal Music, zwanym również The Dream Syndicate. Gra w tym wyjątkowym kwartecie, który w bezprecedensowy sposób przekształcił tradycyjne struktury harmoniczne muzyki zachodniej oraz w praktyce otworzył ją na dźwięki dronów, wymagała niebywalej kontroli, chociaż jednocześnie

nie wiązała się ze swobodną improwizacją. Grupa potrafiła wytworzyć niespotykane dotąd brzmienie, które wedle relacji różnych członków zespołu mogło być odczuwane przez całe ciało.

Kwestia kontroli ciała w ówczesnym środowisku nowojorskiej awangardy muzycznej odgrywała rolę kluczową. To właśnie doświadczenie niemożności pełnej władzy nad własnym organizmem wpłynęło w decydujący sposób na Johna Cage'a, pchając go do napisania utworu na (pozorną) ciszę. Problem kontroli w muzyce Cage'a nabrał nowego znaczenia – od tej pory zadaniem muzyka stało się projektowanie ogólnej ramy konceptualnej utworu, który został otwarty na elementy niezdeteterminowane. Ten aspekt twórczości Cage'a stanowił wyzwanie, wobec którego każdy ambitny kompozytor działający na początku lat 60. musiał się jakoś ustosunkować. Był to jeden z elementów wyznaczających horyzont estetyki postcage'owskiej, w której zamkniętą formę dzieła zastępuje pluralizm doznań odbiorców. Kreatywny punkt ciężkości został wówczas przeniesiony na projektowanie ram owych doznań. W centrum działalności artystycznej znalazło się „doświadczenie”. Hannah Higgins opisała to przesunięcie, pisząc o twórczości artystów związanych z Fluxusem. Jej zdaniem działania twórców z kręgu Fluxusu łączy wspólny paradygmat estetyczny, który w centrum stawia „doświadczenie” (*experience*). Koncentracja na doświadczeniu nadaje tej twórczości wymiar eksperymentalny, czy raczej doświadczalny (*experimental*), który wypływa z „doświadczeniowego” (*experiental*) charakteru działania artystycznego⁹.

Uznanie projektowania ram doświadczenia za istotę artystycznej twórczości ukierunkowało postcage'owską sztukę (zarówno muzykę, jak i sztuki wizualne) na problematyzowanie ludzkiej percepcji. Z dzisiejszej perspektywy taka postawa stanowi jedno z najważniejszych spoiw estetycznych różnorodnych działań, dla których Cage stanowił istotny punkt odniesienia. Twórczość autora 4'33" stanowi w tym kontekście symbol szerszych wątków kultury amerykańskiej lat 40. i 50. Fred Turner w książce *The Democratic Surround* pokazał, w jaki sposób twórczość Cage'a – zapowiadająca różne estetyki lat 60. – wypływała z szerszego kontekstu myśli oraz działań liberalnych intelektualistów, którzy w okresie II wojny światowej działali na rzecz stworzenia w Ameryce estetyki kształtującej nowego, demokratycznego człowieka (*democratic personality*). Antropolodzy, filozofowie, psychologowie i pedagodzy skupieni w Committee for National Morale obawiali się powrotu z wojny ludzi autorytarnych, zmienionych przez doświadczenia wojenne. Nowa estetyka, którą zaczęli promować, zakładała zmianę modelu komunikacji – przede wszystkim wizualnej – w celu odejścia od modelu, w którym jeden nadawca wysyła ten sam komunikat do wielu odbiorców. Ten rodzaj komunikacji masowej (zwłaszcza w odniesieniu do radia) uznawano za technologiczną podstawę przejścia kontroli nad społeczeństwem niemieckim przez Hitlera. We współpracy z postweimarskimi emigrantami związanymi z Bauhausem środowiska amerykańskich intelektualistów liberalnych dążyły do wypracowania estetyki komunikacji zdecentralizowanej, w której odbiorca ma możliwość wyboru spośród wielu narracji. Formami, które zyskały szczególne zainteresowanie w tych kręgach, stały się projekcje wieloekranowe, wystawy muzealne oraz malarstwo ekspresjonizmu abstrakcyjnego. Kiedy nastąpiła zimna wojna, właśnie te formy – a także muzyka Cage'a – stały się elementami kulturowej rywalizacji USA ze Związkiem Radzieckim¹⁰.

Równocześnie lata 50. stanowiły okres ekspansji tzw. teorii systemów stworzonej przez Norberta Wienera. Stała się ona podstawą toczonych wówczas dyskusji na temat nabierającej rozpędu „drugiej fali rewolucji przemysłowej” polegającej na automatyzacji procesu produkcji. Teoria systemów stanowiła jeden z kulturowych kontekstów recepcji zwrotu Cage’a w stronę praktyk niezdeterninowanych¹¹. Kwestia artystycznej kontroli stała się w tej sytuacji zagadnieniem kluczowym. Myślenie kategoriami systemowymi było również przenoszone na grunt krytyki artystycznej w odniesieniu do procesu komunikacji między artystą a odbiorcą¹², oraz relacji między różnymi aspektami multi- oraz intermedialnych przedsięwzięć artystycznych.

Przejście od kreacji artystycznej opartej na ustalonej formie dzieła do projektowania odbiorcom ram doświadczenia dokonywało się równoległe z rozwojem badań nad możliwościami sterowania ludzką uwagą przez hipnozę lub stymulację mózgu. Pozostawmy na boku parapsychologiczne eksperymenty przeprowadzane przez CIA¹³, większe znaczenie ma dla nas wydana w roku 1953 książka *The Living Brain* fizjologa W. Grey Waltera. Walter przedstawił efektoną interpretację wyników swych badań nad falami mózgowymi mierzonymi oraz wizualizowanymi przez elektroencefalograf. Analiza zakładała pobudzenie mózgu za pomocą migotania obrazu. W ten sposób doświadczenie odbioru *Flicker Movies* uzyskało teoretyczną nadbudowę, zanim jeszcze zaczęły powstawać artystyczne realizacje tej idei.

Badania Waltera stały się punktem odniesienia dla różnych postaci świata nowojorskich ruchów awangardowych. Szczególną obsesję na punkcie związku między kontrolowaniem jednostek a stymulacją umysłu miał William S. Burroughs. W jego twórczości temat ten stale powracał, poddawany ciągłej rewizji na kolejnych polach problematyzujących przecinanie się technologii oraz różnych form władzy. W dyskursie dotyczącym *oeuvre* Burroughsa najczęściej przywoływanym motywem jest kwestia oddziaływania na jednostkę substancji psychoaktywnych. Możemy jednak jego twórczość czytać z perspektywy dowolnie ustanowionej relacji centrum-margines i zamiast *Junkie* postawić w centrum jego twórczości np. *Queer* – struktura jego wywodu pozostanie podobna: Burroughs zawsze badał relacje władzy, problem kontroli jednostki spajał jego zainteresowania¹⁴. Tymczasem Walter uważał, że każdy człowiek ma własną częstotliwość fal mózgowych, co stanowi jeden z fizycznych przejawów indywidualnej osobowości. Zmiana częstotliwości fal mózgowych danej osoby przez stymulację mózgu innymi falami prowadziłyby wówczas do znacznej zmiany osobowości, otwierając nowe możliwości kontroli jednostek.

Pod koniec lat 50. w kręgu przyjaciół Burroughsa znaleźli się Brian Gysin, fascynowany okultyzmem artysta plastyk, oraz Ian Sommersville – inżynier, matematyk, programista komputerowy. Wspólnie skonstruowali, opierając się na książce Waltera dostarczonej przez Burroughsa, tzw. Dreamachine – urządzenie przeznaczone do wprowadzania użytkowników w stany halucynacyjne. Dreamachine to tuba/cylinder z wydrążonymi bocznymi otworami zamontowany na obrotowej płycie gramofonu. Wewnątrz tego cylindra znajduje się źródło światła. Całość w pierwotnym projekcie mogła się obracać z szybkością 45, lub 78 obrotów na minutę. Zaprojektowany przez konstruktorów model percepcji zakładał „patrzenie” na urządzenie z zamkniętymi oczami. Gysin, Sommersville oraz Burroughs – podobnie jak

Oster – dążyli do znalezienia sposobu na wywoływanie odmiennych stanów świadomości bez użycia substancji psychoaktywnych. Burroughs na początku lat 60. dość sceptycznie odnosił się do hipisowskiej kontrkultury psychodelików. Timothy Leary próbował zaangażować go w tworzony przez siebie ruch, jednak Burroughs zachował dystans. Poszukiwał możliwości utrzymania kontroli nad psychodelicznym doświadczeniem przez urządzenie, nad którym panuje jednostka.

Nazwa Dreamachine stanowiła poręczną metaforę, jednak opisując działanie urządzenia Gysin, Sommerville oraz Burroughs używali przeważnie słowa „Flicker”. Pod takim tytułem w piśmie „Olympia” (1962) ukazał się artykuł Sommerville’a na temat wynalazku. W tekście tym została nakreślona wizja zastosowania Dreamachine na gruncie kina. Idąc za Walterem, Sommerville pisał, że podstawowe niebezpieczeństwo nowoczesnych technologii komunikacji polega na potencjalnej możliwości zmiany ludzkiej osobowości. Dreamachine miała być odpowiedzią na to zagrożenie – urządzeniem umożliwiającym jednostce swobodny rozwój wewnętrzny. Udoskonalone wersje zakładały wprowadzenie dodatkowych warstw cylindra, a prędkość poszczególnych okręgów przy takim założeniu mogłaby być niezależnie regulowana. Zakładano eksplorację różnych sposobów użytkowania urządzenia służącego poznaniu całej palety stanów umysłu.

Klasyczny pokaz filmu był jednym z kilku potencjalnych sposobów realizacji idei *The Flicker* przez Conrada. Innymi były m.in. stworzenie „neonowego hula-hop” lub maszyny przywodzącej na myśl Dreamachine (Eyelid-lite Environment Stimulators) albo urządzenia, dla którego inspirację stanowił elektroencefalograf¹⁵. Joseph twierdzi, że w notatkach Conrada są ślady lektury tekstów Burroughsa na temat sposobów poszerzania świadomości; wiadomo również, że autor *The Flicker* zapisał się na kursy neurofizjologii, na których zetknął się z teoriami Waltera. Po latach Conrad zaprzeczał bezpośredniej inspiracji Dreamachine, zdaje się jednak, że w tym wypadku możemy mówić o „podprogowym” oddziaływaniu modelu percepcji zakładanego przez urządzenie Gysina, Sommerville’a i Burroughsa. Conrad opracował doświadczalnie szereg wariantów prędkości odtwarzania taśmy, podkreślał również, że równie uprawnione jest oglądanie filmu z otwartymi i z zamkniętymi oczami. Rama projektowanego doświadczenia pozostała elastyczna.

IV

Działanie filmów migawkowych opiera się na mikrocyklach zmian naświetlenia. Na głębszym, dostrzeganym przez Conrada (krótki tekst *On 60 Cycles* z roku 1972) poziomie ich podstawą jest jednak wykorzystanie mikrocykli przepływu energii elektrycznej – podstawowego rytmu współczesności¹⁶. W tym kontekście szczególnie interesująca jest zależność rytmiczno-czasowa będąca podstawą prac artystów operujących światłem elektrycznym, jak choćby w przypadku działań Dana Flavina. W roku 1964 Flavin podjął decyzję, że jedynym medium jego dalszej twórczości staną się kolorowe lampy jarzeniowe. W konsekwencji uczestnictwo w wystawach Flavina polegało na konfrontacji ze światłem jarzeniówek ułożonych w struktury i serie. Flavin opisywał działanie swoich instalacji jako wystawienie widza na serie *in and out situations* – sytuacji czasowego narzucenia specyficznej percepcji, uniemożliwiającej klasyczną kontemplację dzieła sztuki. Istotą ekspozycji było to, że w zasadzie nic się tu nie działo, światła po prostu świeciły. Robert

Smithson w tekście *Entropy and the New Monuments* (1969) jako pierwszy przeanalizował konsekwencje założeń Flavina¹⁷. Zdaniem Smithsona specyfika tych prac polega na przeniesieniu punktu ciężkości z ich egzystencji w przestrzeni, na zanurzenie w czasie. To czas bezpośrednio związany z indywidualną percepcją, odmienny od czasu obiektywnego. Czas historyczny zostaje zawieszony, zaś w jego miejsce pojawia się Borgesiana świadomość nieskończoności nawarstwiających się totalnych przekrojów poprzez kolejne momenty rzeczywistości. Przy takim rozumieniu prac Flavina centralną kategorią staje się powtórzenie. Spłaszczenie czasu postępuje przez przekształcenie miejsca w serialny układ elementów, nadanie mu wymiaru przestrzennego diagramu¹⁸. Możemy jednak potraktować tę kwestię głębiej: ten sam efekt ma miejsce w wypadku ekspozycji pojedynczych jarzeniówek. Wszak emitowany przez nie strumień światła polega na płynącej w mikrocyklach elektryczności, a prędkość tego przepływu może być różna. Elektryczność potraktowana jako fenomen rytmiczny staje się czasową podstawą nie tylko percepcji prac Flavina, ale również ich „działania”. Mamy bowiem do czynienia z obiektem, który znajduje się w stanie „pracy” – instalacji Flavina nie wystarczy umieścić w przestrzeni, trzeba je również uruchomić.

Tekst Smithsona można potraktować jako szkielet analizy instalacji Flavina z perspektywy muzyki postcage'owskiej. Wspomniany tekst Conrada pozwala dodatkowo pogłębić tę refleksję i odnieść bezpośrednio do twórczości autora *The Flicker*. W latach 60. w kręgu oddziaływania Cage'a istotą muzyki – rozumianej szeroko, a nie jako zbiór skomponowanych utworów – stały się struktury czasowych podziałów dźwięków pojmowanych jako immanentny aspekt interakcji człowieka z rzeczywistością. W kontekście funkcjonowania muzyki nacisk położony na jej doświadczanie doprowadził do powiązania muzyki z indywidualną rytmiką życia codziennego, zapowiadając późniejsze analizy rytmiczne rzeczywistości Henry'ego Lefebvre'a.

Spojrzenie na elektryczność jako fenomen rytmiczny odpowiada zarówno postcage'owskiemu totalnemu postrzeganiu muzycznych aspektów wszystkich fenomenów rzeczywistości, jak i szerszej fascynacji artystów lat 60. możliwościami integracji działalności twórczej z nowymi technologiami. Modele komunikacji oparte na teorii systemów oraz dążenie do tworzenia kolektywnych działań muzycznych doprowadziły do sytuacji, w której modelem partytury stał się sam obwód elektryczny, przy czym sama partytura była równocześnie fenomenem wizualnym. Conrad również eksperymentował z możliwościami, jakie dawała nowa technologia. Jego utwory oraz działania mają jednak wspólny znamieny rys – tworzą obwody zamknięte, w których technologia zwraca się ku samej sobie. Kasetą z zapisem nagrania z kasy (*Three Loops for Performers and Tape Recorders*, 1961) czy też kamerą rejestrującą wyświetlany z projektora obraz rejestrowany przez nią w tym samym momencie (*Film Feedback*, 1974) tworzą przestrzeń autotematycznej kontemplacji medium. Wkroczenie w taką przestrzeń oznacza wejście w obręb przestrzeni współtworzącej daną sytuację artystyczną.

Analogiczny zabieg stanowił istotną część praktyki Theatre of Eternal Music. W swoich tekstach na ten temat Conrad wiele miejsca poświęca „przebywaniu we wnętrzu dźwięku”, co oznaczało wielogodzinne, ekstremalnie spowolnione improwizacje oparte na wychwytywaniu mikrozmian dźwięku przy pozornym granie tego samego. Pozornie jednostajny strumień muzyki tworzyły minimalne ekspe-

rymentalno-procesualne ciągi brzmień wywoływane zmianami tonów różnicujących (wzbudzanych przez tony podstawowe). Dronowa muzyka Theatre of Eternal Music dotarła do granicy procesualnej architektury. Granicę tę przekroczył Young, realizując projekt Dream House – trwający wiele lat (jako idea – wykonywane są jego fragmenty) utwór muzyczny, któremu towarzyszą światła zaaranżowane przez Marian Zazeelę. Światło oraz dźwięk są zsynchronizowane na poziomie częstotliwości fal. Dream House stanowi w zamierzeniu przestrzeń poszerzonej percepcji, „dronowego stanu umysłu” wypełniającego zaaranżowane pomieszczenie. Projektowana percepcja ma w zamierzeniu umożliwić postrzeganie mikrozmian dźwięku wynikających z samego procesu słuchania – powiązanych przede wszystkim ze zmianami miejsca oraz pozycji słuchania

W momencie wejścia na inny poziom percepcji statyczność Dream House okazuje się pozorna. Fenomen ten stanowił podstawę działań Theatre of Eternal Music, jak również wielu aktywności oraz prac powstałych w kręgu Fluxusu. Dick Higgins w jednym ze swych tekstów teoretycznych wręcz podkreślał konieczność operowania przez artystę nudą, która stając się „supernudą” umożliwia wprowadzenie w stan nowej kontemplacji otwierającej nieznaną wcześniej możliwości percepcji¹⁹. W ten sposób podążał bezpośrednio za licznymi instrukcjami-bon motami Cage’a, który w przypadku niezbyt interesującego efektu muzycznego zalecał powtarzanie danej czynności tak długo, aż w końcu można będzie w niej dostrzec nowe interesujące aspekty. Higgins opisuje również sytuację, w której Cage zachęcił jego oraz George’a Brechta do wykonywania utworów w ciemności, dzięki czemu widownia będzie mogła przesunąć swą koncentrację z obrazu oraz przepływu czasu na samo brzmienie.

Donald Judd zastosował taki sposób percepcji w odniesieniu do opisanych wyżej instalacji Flavina. Zaaranżowana przestrzeń instalacji świetlnych, oddziałując bezpośrednio na oko, może również wywoływać efekt poczucia „przebywania wewnątrz”, szczególnie w pracach takich, jak *Greens crossing greens (For Piet Mondrian who lacked green, 1966)*, obliczonych na wywoływanie określonych powidoków dzięki wykorzystaniu specyficznej percepcji ludzkiego oka²⁰. Wypełnienie zaciemnionej przestrzeni intensywnym zielonym światłem powoduje przy powrocie do pomieszczenia z dziennym oświetleniem falę zalewającej wzrok czerwieni – element przystosowywania oka do zmiany światła. Bazując na doświadczeniach op-artu, Flavin stworzył przestrzeń (a nie obiekt) intensywnego doświadczenia psychodelicznego. Jak słusznie zauważyła Briony Fer²¹, Judd opisując doświadczenie długotrwałej obserwacji działania prac Flavina, odstąpił tkwiący w nich potencjał percepcji opartej na odmiennym przekształceniu czasu niż to, które zakładał sam autor, a tak sugestywnie opisał Smithson. Oba modele percepcji instalacji Flavina zasadzają się jednak na estetyce Cage’a, sytuując działalność artystyczną jako projektowanie doświadczenia czasowego. Dążenia do maksymalnego ściągnięcia bądź też rozciągnięcia czasu to dwie strategie alteracji percepcji. Conrad badał obie te drogi – *The Flicker*, operujący zróżnicowanymi przedziałami czasu, w tym ograniczonymi do pojedynczych klatek, stanowił w tym kontekście projekt komplementarny wobec eksperymentów prowadzonych w Theatre Of Eternal Music. W latach 70. Conrad rozwinął koncepcję rozciągniętego na wiele lat parakina, tworząc serię tzw. *Yellow Movies (1972-1973)* – prac wykorzystujących ekrany filmowe pokryte zwykłą farbą. *Yellow Movies* stanowią

konceptualną próbę stworzenia doświadczenia kinematograficznego rozciągniętego na lata – z wykorzystaniem naturalnych zmian kolorów farb.

*Problem stanowiło to, że naprawdę długi film nie zmieści się na rolce. Tak więc praca w skali całego życia wymusiła zmianę myślenia o całym mechanicznym systemie [kina]. Leżąc w łóżku w moim łóźnie na 42 ulicy, myśląc o tym problemie i patrząc pustym wzrokiem na sufit, powiedziałem do siebie „Cholera! Dopiero co pomalowałem sufit w zeszłym roku i już żółtki!” W tym momencie uświadomiłem sobie, że tania ścienna farba miała dokładnie takie właściwości, jakie mnie interesowały: oddziałuje na oddziaływanie środowiska w bardzo, bardzo długiej skali czasu*²².

V

Na początku lat 60. Conrad poszukiwał formy zwiezłych partytur konceptualnych układających się w ciąg eksploracji odmiennych stanów percepcji, koncentracji, uwagi, świadomości. W tym okresie blisko przyjaźnił się z Henrym Flyntem, kompozytorem oraz radykalnym teoretykiem antyszuki, związanym wówczas również z kręgiem Fluxusu. Flynt uważał, że zdecydowana większość ludzkich działań oraz upodobań jest narzucona jednostkom przez sprawny aparat kulturowej opresji nastawiony na tłumienie indywidualnych pragnień czy też preferencji estetycznych. Kulturową przemoc rozumiał on bardzo szeroko, jedyną nadzieję wyzwolenia jednostek widząc w pogłębionej eksploracji własnych upodobań (*just likings*), prowadzących do zrozumienia osobistej, wewnętrznej, niepowtarzalnej i *de facto* niekomunikowalnej estetyki (BREND)²³. Koncepcje Flynta bardzo szybko ewoluowały; starał się on sformułować teorię działań akognitywnych, które mogłyby stanowić zachętę do eksploracji *just likings* bez popadania w kulturową dominację, jednak próby dookreślenia takiej działalności (*Veramusement*) przeciwstawianej sztuce kończyły się niepowodzeniem. Jednym z etapów owych zmagania teoretycznych była idea Ćwiczeń Stanów Koncentracji (Exercise Awareness States; później określał je również mianem Mock Risk Games). Były to instrukcje pobudzania koncentracji przez ćwiczenia oparte na pracy wyobraźni. Polecenia dotyczyły wyobrażenia własnego ciała w nietypowych sytuacjach wymuszających odmienną percepcję (np. wiszenie do góry nogami, przecięcie ciała w pół, nagłe zniknięcie podłogi pod stopami itd.). Conrad w notatkach z roku 1961 umieścił zarysy partytur opartych na idei słuchania przez wykonawcę samego siebie w określonych stanach odmiennej percepcji – np. podczas orgazmu lub pod wpływem substancji psychoaktywnych. Eksperymentalne ćwiczenie koncentracji miało w tym wypadku prowadzić do głębszego autopoźnienia²⁴.

Wydaje się, że to znajomość z Flyntem nadała Conradowskiemu poszukiwaniom odmiennych stanów percepcji kluczowy wymiar emancypacyjny oraz kontekst społeczny. Conrad kładł na ten aspekt znacznie większy nacisk niż dążący do zanurzenia w kontemplacji Young. Uczestniczył w protestach oraz pikietach, znalazł także wspólny język ze wspomnianym już Smithem, który poszerzanie percepcji wpisywał w szersze dążenie do kompleksowej transgresji. Po doświadczeniu wprowadzania w stan odmiennej percepcji przez długotrwałe przebywanie „wewnątrz dźwięku” Conrad stworzył film oparty – tak jak muzyka, z którą miał do czynienia – na interwałach czasowych, film mający strukturę kompozycji muzycznej, który miał wprowadzać w stan odmiennej percepcji przez bezpośrednie oddziaływanie na zmysł wzroku.

Takie podejście strukturalne zaprezentował w roku 1960 Peter Kubelka w filmie *Rainer Arnulf*. Tym, co odróżnia *The Flicker* od filmu Kubelki, jest jednak skupienie na wywołaniu zaprojektowanego doświadczenia halucynacji. Kubelka stworzył film-ćwiczenie, mocno zakorzeniony w strukturach kompozycji Antona Weberna. Podejście Conrada było związane z zupełnie odmiennym celem. Eksperymenty z prędkością wyświetlania taśmy filmowej oraz odmienny cel filmu sprawiły, że film Conrada znacznie silniej oddziałuje na wzrok. Nieregularne interwały czasowe między klatkami jasnymi oraz zaciemnionymi stanowiły nie tylko manifestację rytmicznego wymiaru wizualnej kompozycji, lecz przede wszystkim miały dodatkowo utrudniać przyzwyczajenie do prędkości zmian. Widać to wyraźnie, kiedy zestawia się *The Flicker* z powstałym w tym samym roku filmem migawkowym *Blink* Johna Cavanaugh, włączonym do zbioru tzw. Fluxfilmów – eksperymentalnych filmów rozpowszechnianych za pośrednictwem systemu dystrybucji Fluxusu. Film Cavanaugh opiera się na męczącym oczy regularnym pulsie światła, który nie ma jednak owych halucynogennych właściwości będących istotą przedsięwzięcia Conrada.

Hannah Higgins opisała film Cavanaugha jako jeden z modelowych przykładów podejścia do zagadnienia percepcji w szerokich kręgach Fluxusu²⁵. Szczególnie istotne w tym miejscu wydaje się dążenie do bezpośredniego oddziaływania na ludzki organizm. Doświadczenia projektowane przez fluxusowców zmierzały stopniowo do intensywnego cielesnego oddziaływania na odbiorców. O ile pierwsze festiwale Fluxusu (1962-1963) opierały się na wykonywaniu utworów muzycznych o tyle później przybrały formę prowokacyjnych happeningów, tak jak w Aachen w roku 1964, kiedy Wolf Vostell rozpylił wśród widowni gryzący dym. George Maciunas dążył wówczas do oddziaływania bezpośredniego przez przeprowadzanie w przestrzeni publicznej prowokacyjnych akcji (anty)artystycznego terroru. Flynt oraz Conrad brali udział w związanych z tym pikietach. Za symbol ówczesnych postaw ludzi z kręgu Fluxusu można uznać pracę *L'Optique Moderne* Daniela Spoerriego oraz François Dufrêne'a. To książka artystyczna, fantazyjnie przedstawiająca oraz opisująca różne sposoby zmiany widzenia. Na jednym z opublikowanych tam zdjęć widać mężczyznę pochylonego nad okularami, do których zostały przymocowane długie szpile: Fluxusowe przedmioty oraz zdarzenia miały prowadzić do takiej właśnie radykalnej zmiany percepcji przez intensywne oddziaływanie na ciało. Conrad poruszał się wówczas na obrzeżach środowiska Fluxusu i w tym zakresie jego poszukiwania były z nim zbieżne.

Maciunas był żywotnie zainteresowany zarówno praktyką, jak i teorią filmu eksperymentalnego, czemu dał wyraz w wielokrotnie przywoływanej polemice z tezami Paula A. Sitneya na temat pojęcia „filmu strukturalnego”²⁶. Krytyka koncepcji Sitneya wcale nie oznaczała, że Maciunas nie był zainteresowany kwestiami struktur filmowych, uważał jednak, że narracja Sitneya ogranicza się do jednego środowiska (Film-makers Coop.). Conrad nigdy nie stworzył „Fluxfilmu” dla Maciunasa, jednak jego wizja „kina poszerzonego” wiele zawdzięczała intermedialnym koncepcjom formułowanym w kręgach Fluxusu. Związek ten jest wyraźny zwłaszcza w kontekście jego filmów z lat 70. Serię *Yellow Movies* można potraktować jako eksperyment z kinem pozbawionym elementów tradycyjnego aparatu kinematograficznego – podobnie jak *Zen for Film* Nam June Paika. Paikowski kontekst nasuwa się również jako skojarzenie sposobu aranżacji przez Conrada przestrzeni jego prezentacji *Yellow Movies* w *The Kitchen* (1973)²⁷, gdzie ekrany

przywodzą na myśl rzeźby/installacje z telewizorów autorstwa Paika. Wreszcie, liczne filmy Conrada z pierwszej połowy lat 70., skupiające się na bezpośrednim oddziaływaniu na taśmę filmową – m.in. rażoną prądem (*Electrocuted 4-X, Brine Damaged*, 1973; *Electrocuted 4-X, Second Series*, 1974), niszczoną młotkiem (*4-X Attack*, 1973), smażoną (np. *Deep Fried 4-X*, 1973; *Curried 7302*, 1973) czy piklowaną (np. *Pickled 3M 150 10544-31 #2*, 1974) – można potraktować jako echo rozmagnesowywania sygnału telewizyjnego przez Paika. Co jednak najważniejsze, w myśli Paika możemy odnaleźć analogiczne dążenie do radykalnego oddziaływania na odbiorcę. Także on porównywał oddziaływanie swoich projektów (w tym przypadku video-syntezatora Paik-Abe) do działania narkotyków, podkreślając ich społeczny, kulturotwórczy wymiar²⁸. Wbrew obiegowym opiniom Paik uważał, że substancje psychoaktywne wybijają odbiorcę z pasywnego odbioru kultury, przerzucając na niego zindywidualizowaną percepcję. Tego typu dyskurs budował już wokół swojej przełomowej wystawy *Exposition of Music. Electronic Television* z Galerii Parnass w Wuppertallu, podobne sformułowania konsekwentnie stosował w odniesieniu do swoich koncepcji telewizji interaktywnej – doznania nietypowych stanów percepcyjnych miały być istotą jej funkcjonowania²⁹.

* * *

Tony Conrad zmarł 9 kwietnia 2016 roku. Większość poświęconych mu tekstów, które ukazały się w ostatnich miesiącach, przypominała o jego znaczeniu dla nowojorskiej awangardy filmowej, koncentrując się jednak wokół jego dokonań muzycznych. W latach 60. działał przede wszystkim jako muzyk, przez następne dwie dekady był znacznie silniej kojarzony z kinem eksperymentalnym. Dopiero jego wydawnictwa płytowe z połowy lat 90. z powrotem ustawiły go na mapie muzyki³⁰. Jakie jest jednak dzisiaj jego miejsce w historii filmowej (neo)awangardy?

Ostatnia dekada to powrót do zainteresowania twórczością Conrada, wywołany w wielkiej mierze przez książkę Brandena Josepha. Publikacja *Beyond the Dream Syndicate* wykreowała poręczny paradygmat interpretacyjny przejścia Conrada ze świata muzyki eksperymentalnej poprzez krąg Jacka Smitha do kina strukturalnego. Na tym podłożu powstała np. książka Tabei Lurk, która jako pierwsza kompleksowo spojrzała na jego twórczość filmową i wideo lat 70., 80. i 90³¹. Conrad jest obecny również w polskiej myśli o amerykańskiej awangardzie filmowej, o czym świadczy poświęcenie mu miejsca w książce Marty Kosińskiej *Ciało filmu*. Recepcja jego twórczości jest wyraźnie „flickerocentryczna”, co jest zrozumiałe – debiutancki film artysty wywołał skandal, do tej pory jest inspirujący, a do tego relatywnie łatwo i przyjemnie się o nim pisze: mamy na jego temat wiele świadectw i opracowań, a ponadto otwiera nas na liczne kulturowe tendencje epoki. Skoro jednak tekst ten ukazuje się niedługo po śmierci Conrada, pozwolę sobie na koniec zarysować szersze znaczenie jego twórczości dla amerykańskiej awangardy filmowej.

Conrad należał do ludzi, którzy działali zespołowo – przez długi czas tworzył przede wszystkim jako część szerszego kolektywu, czy to w Theatre of Eternal Music, czy w The Primitives, czy też jako dźwiękowiec i kompozytor dla Jacka Smitha lub Pietro Heliczera. Był postacią, która łączyła różne kręgi awangardy nowojorskiej lat 60. Równocześnie jego eksperymenty filmowe pozostawały –

zwłaszcza w latach 60. i 70. – w ciągłym, otwartym dialogu z twórczością innych postaci tejże awangardy. O dialogu z ludźmi działającymi we Fluxusie była już mowa, jednak to nie wszystko. *Yellow Movies* powstały jako otwarta próba przekroczenia granicy kinematografii, jaką w *Sleep* oraz *Empire* wytyczył Andy Warhol. *Straight and Narrow* (stworzone z żoną Beverly) powstało jako wizualna odpowiedź na strukturę utworu *Ides of March* Johna Cale'a i Terry'ego Riley'a (z płyty *Church of Anthrax*, 1971). Z kolei przedsięwzięcia takie, jak *Ten Years Alive On an Infinite Plain*, dawały możliwość nawiązania współpracy z młodszym pokoleniem muzyków, którzy później kontynuowali tradycję współpracy między środowiskami filmowego undergroundu i muzycznej awangardy, tworząc pod koniec lat 70. scenę No Wave. W późniejszych latach Conrad współpracował również z twórcami wideo-artu, m.in. Woody'm Vasulką i Tony'm Ourslerem. I być może właśnie w przekazywaniu ducha współpracy między różnymi środowiskami zawiera się główne znaczenie Conrada dla dzisiejszego undergroundu. W latach 70. i 80. Conrad był przede wszystkim mentorem kina eksperymentalnego znajdującym się na swoistej emigracji w Buffalo. Być może to rodzaj splaty swoistego długu, jaki zaciągnął w młodości u Jonasa Mekasa, który pożyczył mu kamerę – na niej powstał *The Flicker*, a kiedy film wywołał skandal – Mekas stanął po jego stronie.

ANTONI MICHNIK

¹ B. Joseph, *Beyond the Dream Syndicate: Tony Conrad and the Arts after Cage*, Zone Books, New York 2008, s. 284, 301, 312-313, 437, 442.

² Na temat miejsca filmu Conrada w sporach o znaczenie terminu „kino strukturalne” zob. B. Joseph *Beyond the Dream Syndicate: Tony Conrad and the Arts after Cage*, Zone Books, New York 2008, s. 291-300; M. Kosińska, *Ciało filmu. Medium obecnego w powojennej amerykańskiej awangardzie filmowej*, Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2012, s. 140-152.

³ Ze względu na brak dobrego przekładu tego terminu na język polski proponowałbym frazę „film migawkowy”, lub „film poklatkowy”, m.in. dla odróżnienia od „migotania”, a więc eksperymentów z zakresu kina poszerzonego, które dokonywały się m.in. w kręgu Jacka Smitha, inspirując u Conrada inne podejście do kwestii „migotania” ekranu filmowego.

⁴ B. Joseph, *Beyond the Dream Syndicate: Tony Conrad and the Arts after Cage*, Zone Books, New York 2008, s. 284, 301, 312-313, 437, 442.

⁵ P. M. Lee, *Chronophobia: On time in the art of the 1960's*, MIT Press, Cambridge and London 2004, s. 155-199.

⁶ M. J. Sproule, *Propaganda and Democracy. The American Experience of Media and Mass Persuasion*, Cambridge University, Press Cam-

bridge and New York 1997, s. 92-128, 154-177.

⁷ B. Joseph, *Beyond the Dream Syndicate: Tony Conrad and the Arts after Cage*, Zone Books, New York 2008, s. 274.

⁸ J. Smith, *Lobotomy in Lobsterland*, w: *Wait for me at the Bottom of the Pool*, red. J. Hoberman, E. Leffingwell, Serpent's Tail, New York and London 1997, s. 82.

⁹ H. Higgins, *Fluxus Experience*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles and London 2002, s. 17-33.

¹⁰ F. Turner, *The Democratic Surround: Multimedia and American Liberalism from World War II to the Psychedelic Sixties*, University of Chicago Press, Chicago – London 2013. Zob. również: tenże, *John Cage i estetyka demokracji czasów zimnej wojny*, tłum. K. Szulga, w: *Cage100. Materiały z sympozjum z okazji stu-lecia urodzin Johna Cage'a*, red. J. Kutnik, Ośrodek Inicjatyw twórczych „ROZDROŻA”, Lublin 2015, s. 191-216.

¹¹ Zob. F. Turner, *Romantic Automatism: Art, Technology and Collaborative Labor in Cold War America*, „Journal of Visual Culture” 2008, vol. 7, nr 1, s. 5-26.

¹² Zob. P. M. Lee, dz. cyt., s. 62-75.

¹³ Zob. A. Goliszek, *In the Name of Science: A history of Secret Programs, Medical Re-*

- search and Human Experimentation*, St. Martins Press, New York 2003.
- ¹⁴ Zob. na ten temat R. Książczyk, *23 cięcia dla Williama S. Burroughsa*, wydawnictwo w podwórku, Gdańsk 2013, s. 105-109, 119-123.
- ¹⁵ B. Joseph., dz. cyt., s. 302.
- ¹⁶ Por. B. Joseph, dz. cyt., s. 335-336.
- ¹⁷ R. Smithson, *Entropy and the New Monuments*, w: tegoż, *Collected Writings*, red. J. Flam, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – New York, s. 10-23.
- ¹⁸ B. Fer, *The Infinite Line. Re-making Art after Modernism*, Yale University Press, New Haven and London 2004, s. 65-83.
- ¹⁹ D. Higgins, *Boredom and Danger*, „The Something Else Newsletter” 1969, 1 (9), s. 1-6.
- ²⁰ P. Feldman, *Dan Flavin: Site-Specific Installations in the Netherlands, 1966-68*, „The Burlington Magazine”, 2003, nr 145 (1207), s. 721-724.
- ²¹ B. Fer, dz. cyt., s. 65-66, 75-78.
- ²² B. Joseph, *1000 words – Tony Conrad talks about „Yellow Movies”*, „Artforum” t. 45, nr 7/2007, s. 304-305.
- ²³ Por. C. Medina, *The „Kulturbolschewiken” I: Fluxus, the Abolition of Art, the Soviet Union, and „Pure Amusement”*, „RES: Anthropology and Aesthetics” 2005, nr 48, s. 179-192.
- ²⁴ B. Joseph, dz. cyt., s. 186-189.
- ²⁵ H. Higgins, dz. cyt., s. 17-28.
- ²⁶ Zob. np. K. Rachubińska, w: *Fluxfilm: między definicjami*, w: *Narracje, estetyki, geografie: Fluxus w trzech aktach*, red. A. Michnik, K. Rachubińska, Grupa ETC, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014, s. 174--189; M. Kosińska, *Ciało Filmu...* dz. cyt., s. 141-147.
- ²⁷ Zob. <http://www.greenenaftaligallery.com/artists/tony-conrad#2> (dostęp: 26.05.2016).
- ²⁸ N. J. Paik, *Video Synthesizer Plus*, „Radical Software” t. 1, nr 2 / 1970, s. 25.
- ²⁹ Na temat *Exposition of Music. Electronic Television* zob. w tym kontekście *afterlude to the Exposition of Experimental Television*, „Fluxus cc Five Three” czerwiec-lipiec 1964, s. 1, przedruk np. w: *Nam June Paik: Exposition of Music Electronic Television: Revisited*, red. S. Neuburger, Walther König – MUMOK, Köln – Wien 2009, s. 144-148. Paik po latach w rozmowie z Justinem Hoffmannem podkreślał w podobnym kontekście zawieszenie na wejściu odciętej głowy krowy – szamańskiego aktu mającego wprowadzić w stan odrębnej świadomości, zob. *Nam June Paik*, red. S. Neuburger, dz. cyt., s. 83-84. Podobne wątki znajdziemy w jego *Utopian Laser Tv Station*, w: *Manifestos*, red. D. Higgins, Something Else Press, New York 1966, s. 25.
- ³⁰ Więcej na ten temat A. Michnik, *Minimalista jakiego nam dziś potrzeba – pamięci Tony’ego Conrada (1940-2016)*, <http://www.glissando.pl/aktualnosci/minimalista-jakiego-nam-dzis-potrzeba-pamieci-tonyego-conrada-1940-2016/> (dostęp:25.05.2016).
- ³¹ T. Lurk, *Tony Conrad. Video – und darüber hinaus*, Peter Lang, Bern 2016, http://www.peterlang.com/open_access_files/432037e_Lurk_book.pdf (dostęp 1.06.2016).