

Doing the Impossible Light

Zrobić niemożliwe światło

ROSA BARBA

TONY CONRAD

MARTIN EBNER

KARL HOLMQVIST

ŁUKASZ JASTRUBCZAK

ANNA KUTERA

PAWEŁ KWIEK

ANTHONY MCCALL

FLORIAN ZEYFANG



26.09-25.11.2015

Tytuł wystawy *Zrobić niemożliwe światło* został zaczerpnięty z jednej z prac Pawła Kwieka. Po raz pierwszy zetknąłem się z nim w angielskim tłumaczeniu, gdy Marika Kuźnicz zaprosiła mnie do współpracy przy tworzeniu tej wystawy. Przekład, zarówno rozumiany dosłownie, jak i przekład z jednego języka artystycznego na inny to fundament, na którym zbudowany jest ten pokaz. Koncentruje się on na poetyckim potencjale uruchamianym w sytuacji, gdy tytułu pracy nie da się dokładnie przetłumaczyć na inny język, a także na decyzjach, które trzeba podjąć, gdy medium nie jest w stanie oddać dokładnie treści przekazywanych w innym medium: *Making the Impossible Light*, *Doing the Impossible Light*, *Zrobić niemożliwe światło*.

Punktem wyjścia stała się dla nas twórczość Pawła Kwieka. Pomysły tego artysty zaciekawiły mnie, kiedy wraz z Łukaszem Rondudą współtworzyliśmy w 2006 roku projekt *1,2,3... Awangardy*. Wówczas najbardziej fascynowały mnie filmy Kwieka, co znalazło odzwierciedlenie w tytule wystawy i książki będącym modyfikacją tytułu pracy Kwieka *1,2,3... Ćwiczenia operatorskie* z 1972 roku. (Ten tytuł również widywałem od tamtej pory w różnych angielskich tłumaczeniach.) Natomiast tutaj koncentrujemy się na pracach zrealizowanych przez Kwieka bez udziału medium filmu. Tematem naszej wystawy jest **film bez filmu**.

Zjawisko to ma swoją historię. Film eksperymentalny umarł w połowie lat 70., a przynajmniej tak twierdzili główni reprezentanci tego nurtu. Działający w Stanach Zjednoczonych Tony Conrad – muzyk, kompozytor i autor takich filmów jak *The Flicker* (1965) i *Straight and Narrow* (1970, z Beverly Conrad) – naniósł swoje koncepcje na ściany w słynnej serii *Yellow Movies* (1973). Te 20 "filmów" to w istocie płachty papieru fotograficznego, na których znalazły się namalowane przez artystę farbą i emulsją czworoboki. Wraz z upływem czasu emulsja zmienia kolor, powołując w ten sposób do życia "film", który trwać ma 50 lat albo dłużej. Według Conrada, tradycyjny film nie przetrwałby tak długo. W tym samym okresie artysta stworzył też pracę *Pickled Film*, w której zamiast naświetlać taśmę filmową przy pomocy kamery Conrad zanurzał ją w słoikach z octem. Artysta traktował tę "deformację" zwyczajowego sposobu użycia taśmy filmowej niczym wirusa wpuszczonego w system, który przynieść ma ostatecznie śmierć filmowi.

W Niemczech, Birgit i Wilhelm Hein zrealizowali wówczas swój ostatni "film materialny". *WEISSFILM* (1977) to projekcja skrawków taśmy filmowej, która nie została poddana ani naświetleniu ani wywołaniu, odbywająca się przy akompaniamencie 5-minutowego *staccato* – (nie)dzwięku generowanego w trakcie przesuwu nieistniejącej ścieżki przez czytnik dźwięku optycznego. Film funkcjonuje tylko w jednej wersji, która rwie się przy każdej projekcji, zmieniając za każdym razem jego długość i formę. W latach 60. i wczesnych latach 70. Birgit i Wilhelm Hein walczyli o wpisanie filmu eksperymentalnego w system sztuki tworząc przełomowe prace, takie jak *Rohfilm* (1968) oraz publikując teksty i książki. Po *WEISSFILM*, artyści zwrócili się ku sztuce *performance*, wprzęgając początkowo w swoje działania film, później zaś przebiegając się za Supermana i Wonder Woman albo potwora doktora Frankensteina, aby zaznaczyć w ten sposób swój dystans wobec świata sztuki i rządzących nim mechanizmów, które twórcy odrzucili.

Refleksja Anthony'ego McCalla nad zagadnieniem czasu trwania oraz jego znaczeniem dla sztuki i filmu znalazła wyraz w pracy *Long Film for Ambient Light* z 1975 roku. Projekt ten powstał z myślą o konkretnym kontekście i dużej przestrzeni magazynowej, trwał 24 godziny. Artysta nie korzystał z taśmy filmowej ani projektora, a jego „film” współtworzyły trzy elementy pracy. Pierwszym z nich była żarówka wisząca na środku na wysokości wzroku. Pokryte białym papierem okna na przemian oświetlały wnętrze i odbijały światło zarówno niczym ekrany, a wygląd sali zmieniał się w zależności od pory dnia. Drugim elementem był umieszczony na ścianie schemat wskazujący czas trwania pokazu, a trzecim dwustronny tekst na przeciwległej ścianie zatytułowany *Notes on Duration*. Jak mówi McCall, „film zaistniał w przestrzeni między przestrzenią, tekstem i schematem, i jako taki mógł zostać uchwycony”.

W *Notes on Duration* McCall analizuje hierarchiczny podział na sztuki, w których czas nie jest istotnym aspektem – malarstwie i rzeźbie – oraz sztukami, których odgrywa on kluczową rolę – filmem, wideo, czy tańcem. Rozróżnienie to jest dla artysty absurdalne, ponieważ „wszystko, co się odbywa, w tym także procesy widzenia i myślenia, odbywa się w czasie”. Jak dodaje McCall, „rozróżnienie to często dokonywane

jest, by pokazać sztukom opartym na czasie, gdzie ich miejsce, udowadniając, że przełomów w rozwoju estetyki zawsze dokonywano – i zawsze będzie się dokonywać – w malarstwie i rzeźbie”. McCall łączy zatem do Birgit i Wilhelma Hein oraz innych twórców krytykujących artystyczne hierarchie. Jednak, co istotniejsze, podobnie jak oni, a także m.in. Tony Conrad, Carolee Schneemann i Paweł Kwiek, artysta ten pragnie rozszerzyć nasze pojmowanie filmu i czasu poprzez wyjęcie ich z ram kategorii normatywnych.

Pojmowanie to wciąż możemy rozszerzać. Pokaz *Zrobić niemożliwe światło* obejmuje prace niektórych z wymienionych wyżej artystów zestawiając je ze świeżymi dokonaniem reprezentantów innych pokoleń. W kwestii tej wystawy i jej zamysłu, pozostaję dłużnikiem ludzi, którzy wsparli prowadzone przez mnie przez ostatnie 15 lat badania nad filmem eksperymentalnym, a zwłaszcza Martina Ebnera, twórcy prezentowanych tu prac dotyczących „filmu bez filmu”. Od czasu projektu *Poor Man's Expression*, którego kuratorami byliśmy w 2004 i 2006 roku, prowadzimy intensywną dyskusję w obszarze naszych wspólnych zainteresowań wyznaczanym przez film eksperymentalny, sztukę konceptualną i technologię. Artyści, którzy przyjęli zaproszenie do udziału w wystawie to Anna Kutera, Rosa Barba, Karl Holmqvist oraz Łukasz Jastrubczak, autor rekonstrukcji filmowego *performance* bez filmu autorstwa Pawła Kwieka. Parafrazując Anthony'ego McCalla, wystawa sytuuje się dokładnie w pół drogi między sztuką nieopartą na czasie oraz sztuką, w której czas odgrywa kluczową rolę. Mam nadzieję, że dowiemy się z niej, jak "zrobić niemożliwe światło".

Florian Zeyfang

Niemżliwe światło

'When is a film not a film? And when is a film a movie? And, as they say: what is cinema?'

Annette Michelson

Historia eksperymentu z medium filmowym rozpoczęła się wraz z początkiem historii filmu. Nowość filmu, brak tradycji w tej dziedzinie; złożone i frapujące relacje filmu z rzeczywistością i codziennością są echem słynnych manifestów futurystów, surrealistów i dadaistów, podobnie zresztą, jak potencjalny egalitaryzm filmu, jego automatyzm i dynamika czy pozorny obiektywizm względem rzeczywistości widzialnej. Dlatego to właśnie medium było przedmiotem szczególnego zainteresowania artystów Wielkich Awangard.

Wspomniany eksperyment, a właściwie eksperymenty, opierały się na dekonstruowaniu wyobrażenia o filmie jako utworze składającym się ze scen zbudowanych z ujęć, zapisanych na taśmie światłoczułej, rozgrywającym się w czasie, istniejącym w formie projekcji, zbudowanym na relacji pomiędzy widzialnością, a narracją.

Eksperymentując, artyści naruszali struktury taśmy projekcyjnej i tradycyjne schematy seansu. Przyniosło to, na przestrzeni kilku dekad, ikoniczne już dziś i bardzo zróżnicowane realizacje: filmy Man Ray'a, który eksplorował przede wszystkim formalne możliwości medium; „stacyczne” filmy Karela Teige'a, „szkice filmowe” El Lissitzkiego; filmy bezkamerowe, pisane, mówione, radiowe, tworzone między innymi przez G. Apollinaire'a, L. Micića, P. Soupault'a, B. Tokina, późniejsze eksperymenty z kręgu grup OHO czy Warsztatu Formy Filmowej. Przykłady można mnożyć, jednocześnie poszerzając lub zawężając obszar „filmu awangardowego” i definiując to szerokie zjawisko na wiele sposobów.

Przyjmujemy, że film to widzialność kształtowana procesualnie. Klasyczny film opowiada historię obrazami, natomiast film eksperymentalny, awangardowy, zawieszając narrację i odsuwając historię na dalszy plan. Tym samym na plan pierwszy wysuwa się sama wizualność, źródło jego formy. Forma powstaje w wyniku zachodzenia procesów w sferze widzialności. Wytwarza się widoczna dla widzów dynamika, która generuje kolejne i kolejne zjawiska. Może to prowadzić do obnażenia zasad, węzłów których te zjawiska powstają, do wyekspozowania wyjściowego materiału filmowego i jego specyfiki. Tak dzieje się w przypadku realizacji Floriana Zeyfanga *Stones* (2012), która jest sekwencją pojawiających się kolejno po sobie ujęć. Realizacja kieruje naszą percepcję ku początkom filmu, ku sytuacji, kiedy źródłem prafilmowej projekcji była *laterna magica*, nie kinematograf.

Projekcja Zeyfanga przypomina nam o konstrukcji i strukturze filmu. W tym wypadku obrazy stanowią nadal rodzaj sekwencji. Co jednak stanie się wówczas, gdy zrezygnujemy nie tylko z opowiadania historii, ale także z sekwencyjności obrazów? Czy film nadal jest jeszcze filmem, wówczas gdy gra z wizualnością zostaje podjęta na poziomie jej dekonstrukcji? Tak właśnie:

nie dekonstrukcji filmu, lecz widzialności, tak jak w przypadku pracy Pawła Kwieka *Lustro* (1972). Porzucenie tradycyjnie pojmowanych środków filmowych stało się gestem performera. Kwiek, w sali kinowej, użył lustra, odbijając w kierunku publiczności promień światła z włączanego projektora, demaskując tym samym oczekiwania widzów wobec filmu jako takiego i wobec siebie, jako reżysera.

Inaczej dzieje się w przypadku pracy Anthony'ego McCalla *Two pencil durations* (1973). McCall koncentruje się często w swoich działaniach na problemie czasu potrzebnego do zaistnienia akcji, badając napięcie powstające na przecięciu tych dwóch czynników. Swoje działania realizuje jako performance, podczas którego uczestnicy mogą obserwować artystę rysującego ołówkiem na papierze. W efekcie otrzymujemy nie film, ale rysunek, który w tym ujęciu jest niczym innym niż właśnie zapisem działania, statycznym, ale poniekąd analogicznym do jej ewentualnej rejestracji na taśmie filmowej.

Pokazując, po inne medium, podobnie jak McCall po rysunek, sięga także Martin Ebner. Zwraca on uwagę na istotną zmianę, która dokonała się w obszarze medium filmowego w ostatnich latach. Jest to przejście od analogowego zapisu filmu do zapisu cyfrowego. Ebner zwraca filmom ich materialny fizyczny aspekt. Analizując cyfrowe zapisy filmowe, ujmuje je następnie w formie drewnianych bądź plastikowych obiektów. Powstający od kilku lat cykl to *Film without Film*, natomiast poszczególne realizacje noszą tytuły przypisanych sobie filmów, które zawierają w sobie ich akcję i treść.

Na poziomie dekonstrukcji widzialności rozgrywa się praca Tony'ego Conrada. Niewielka płaszczyzna jest ekranem, ekranem „niemożliwym”. Jego lśniąca, nierówna powierzchnia nie tyle nawet uniemożliwia projekcję filmu, co zmienia znacząco projektowany na nią obraz, odbijając jednocześnie wszystko, co znajduje się naprzeciwko niego. Conrad kieruje naszą uwagę ku dwóm ważnym zagadnieniom. Możemy zauważyć, że film powstaje nie tylko wówczas, gdy włączona jest kamera, lecz za każdym razem, gdy jest odtwarzany, a na jego ostateczną postać mają wpływ warunki projekcji. I druga, kwestia, eksplorowana przez awangardowych artystów: pytanie o to, co z tego, co widzimy filmem jest, a co nie. W ujęciu Conrada, może być nim wszystko, co widzimy, wszystko warte jest tego, by znaleźć się na ekranie.

Czy nadal mówimy o filmie wówczas, gdy ciąg ujęć zastąpiony został jedną filmową klatką filmową? W przypadku pracy Anny Kutery, *Najkrótszy film świata* (1975) projekcja nie jest już możliwa, zastąpiła ją dokumentująca stopklatkę fotografia. W celu pokazania filmu zostało użyte inne medium. Zdjęcie to zawiera podwójny portret: filmowa klatka, na której widzimy artystkę w ujęciu tyłem, jest trzymana przez nią samą. Buduje to swego rodzaju pętlę, która jest namiastką filmowej akcji, uruchamianą w procesie percepcji.

Do kwestii materialności filmu oraz jego potencjału przekazu informacji, odnosi się obiekt Rosy Barby *Footnote (...the earth will have moved...)* z 2015 r. Instalacja składa się z filmowej taśmy, z naniesionym na nią zdaniem. Możemy je przeczytać, dzięki podświetleniu taśmy od tyłu. Barba dystansuje się tym samym do klasycznie pojmowanej powinności filmu, jaką jest przekaz treści. W tym wypadku treść znajduje się dosłownie na taśmie filmowej, ale percypujemy ją nie w procesie oglądu filmowej projekcji, lecz po prostu czytając.

Przestrzeń, w której oglądamy opisane powyżej realizacje jest jak negatyw sali kinowej. Możemy zobaczyć filmy niemożliwe do wyświetlenia, o zamrożonej akcji, filmy, które nie opowiadają nam historii. Ale wszystkie one mają wspólną dla filmu awangardowego cechę jaką jest poszerzenie naszych możliwości widzenia. Widzenia nie tylko filmu, ale także świata, co zresztą, w ujęciu wielu filmowych eksperymentatorów, było tożsame. Film eksperymentalny miał nie tylko zdolność bycia oglądanym, ale także zdolność poszerzenia naszego widzenia. Widzialność była w tym ujęciu jego cechą podmiotową i przedmiotową. Jeśli zatem spojrzymy uważnie, wszystko to, co zobaczymy, zabierzemy ze sobą – poza białą przestrzeń galerii, poza salę kinową w multiplexie.

Marika Kuźnicz

Bibliografia:

R. Kluszczyński (red.), *Film awangardowy w Polsce i na świecie*, Łódź 1989

P. Levi, *Cinema by Other Means*, Oxford, Nowy Jork, 2012

Doing the Impossible Light, the exhibition, takes its title from a work by Paweł Kwiek. More precisely, it follows the translation of this title from the Polish into the English language, in which form I happened to meet it, when Marika Kuźmicz asked me to curate this show. And translations between languages, both in the literal sense, and in terms of the shift between languages that artist's production take on, form the basis of this show: The poetry that might occur, when a work's title cannot be exactly transported into another language, and the decisions that have to be made, when a format cannot exactly reproduce another format's content intention: Making the Impossible Light, Doing the Impossible Light, Zrobić niemożliwe światło).

It was Paweł Kwiek's work, that was the starting point of this process, and my own interest in his ideas, since I initiated and co-curated with Lukasz Ronduda the project "1,2,3... Avant-Gardes" in 2006ff. But at that time, it was his films, that had fascinated me, becoming visible in the title of the exhibition and book, conceived after Kwiek's *1,2,3...Operator's Exercise* from 1972. (This title, too, I have happened to meet in several translations since then.) Now, we were interested to start with work that Paweł Kwiek did beyond film. And, triggered by the sequential formats he applied his works, using photography, drawing, performance and text, a theme came to mind: **Film-without-film.**

Elsewhere, there is a history to it, too: Experimental film died in the mid-70s, or so its protagonists claimed. In the United States of America, Tony Conrad, musician, composer, and as filmmaker author of movies like *The Flicker* (1965) and *Straight and Narrow* (1970, with Beverly Conrad) transferred his concepts to the wall with his famous *Yellow Movies* (1973). The 20 "movies" consisted squares of paint or "emulsion", applied on large photographer's paper. Over time, the emulsion changed color, thereby materializing as a "movie" that should last 50 years or longer. According to Conrad, normal film material would just not last long enough. Conrad also conceived *Pickled Film* in these years, putting celluloid in jars of vinegar instead of exposing it to light through a camera lens. He understood this "disfigurement" of the normal way film is known to be used as a virus being inserted to the system — for film to die eventually.

Meanwhile in Germany, Birgit and Wilhelm Hein realized the last of their "material films." *WEISSFILM* (White Film, 1977) consists only of unexposed and undeveloped film snippets, adding to a 5-minute staccato supported by the (non)sound that is caused by the non-existing soundtrack passing by the optical sound head. This film exists only in one version, that permanently tears when presented, thereby permanently changing its length and form. During the 1960s and early 1970s, the Heins had fought for experimental film to be recognized within the art system, producing landmark works such as *Rohfilm* (1968) and publishing statements and books. After *WEISSFILM*, the Heins turned to performances, first including film, then dressing up as Superman and Wonder Woman, or Frankenstein's Monster, in a move away from the art world and its mechanisms, which they rejected by then.

As a consequence of his thoughts on the idea of duration, and its meaning for art and film, Anthony McCall conceived *Long Film for Ambient Light* in 1975. Already before, in 1973, McCall had made light itself the main protagonist in his groundbreaking *Line Describing a Cone*, where a projector emitted a ray of light into a space, that formed a circle, and due to the smoke, consequently a cone over 30 minutes running time. Now, *Long Film for Ambient Light* was to last 24 hours and was developed for a specific context, a huge warehouse. The work used no actual film or projector anymore, instead three distinct elements formed this "film." The first was a single electric light hung in the center of the room at eye level. With the windows covered with white paper, the space altered its appearance during the day and the night, from being sources of light to being screens for the emitted light. Then, there was a schema on the wall that identified the time period of the presentation and third, there was a two-page statement on the opposite wall, titled

"Notes on Duration." As Anthony McCall describes the work himself, "the film existed in the space between the room, the statement, and the time schema, and could be grasped as such."

In his "Notes on Duration" McCall analyzes the hierarchical distinction between so-called atemporal arts — painting and sculpture — and time-based arts such as film, video and dance. He claimed this distinction absurd, since "everything that occurs, including the process of looking and thinking, occurs in time." And he adds that "the distinction was often made in order to put time-based art in its place, to make the claim that important aesthetic developments were always made — and always would be made — by painting and sculpture," thereby joining the Heins and others in their criticism of art work hierarchies. But more important, he worked like them and like Tony Conrad, Carolee Schneemann, Paweł Kwiek, and others, on our understanding what film and time can be beyond normative categories.

This understanding can still be expanded. **Doing the Impossible Light** brings together some of the artists named above, combining their work with recent developments by artists of different generations. Quite obviously, for this exhibition and its thematic frame I am indebted to the persons that shared my research on experimental film during the last decade-and-a-half, especially Martin Ebner, who's works on "film without film" are included in the exhibition. Since "Poor Man's Expression," which we curated together in 2004 and 2006, we have been in close exchange about our specific field of interest embracing experimental film, conceptual art and technology. Anna Kutera, Rosa Barba, Karl Holmqvist, and Lukasz Jastrubczak with his re-staging of a non-filmic film-performance by Paweł Kwiek, accepted the invitation to participate in this show that, to paraphrase Anthony McCall, sits precisely on a threshold, on one side of which is time-based art, and on the other, non-time-based art. The exhibition, I hope, will be able to show us how to "do the impossible light."

Florian Zeyfang

Impossible Light

'When is a film not a film? And when is a film a movie? And, as they say: what is cinema?'

Annette Michelson

The history of experiments with the medium of film began no later than the history of film. The novelty of moving image, the lack of traditions in the field, the complex and intriguing relations that film maintains with reality and everyday life — these features echo the famous manifestos of Futurists, Surrealists and Dadaists. It is also the case with the potentially egalitarian impact of film, its automatism, dynamics and seeming objectivism in portraying visible reality. For all these reasons, the medium of film became an object of special interest among the artists of the great Avant-gardes of the early 20th century. That experiment, or rather those experiments were based on a deconstruction of the vision of film as a piece that consists of scenes built of takes, which are recorded on photosensitive film and unfold in the course of time — film as something that manifests itself through projection of images and draws on the relation between visibility and narrative.

In their experiments, the artists interfered in the structure of film stock and the traditional film screening format. Pursued throughout several decades, their activities resulted in a wide array of different projects that enjoy an iconic status today, such as films by Man Ray, an artist who explored above all the formal potential of the medium; "static" films by Karel Teige; "film sketches" by El Lissitzky; non-camera films: written, spoken, aired on the radio by artists such as G. Apollinaire, L. Micić, P. Soupault, B. Tokin; as well as later experiments of OHO Group and the Workshop of the Film Form. There are many more examples, which either expand or narrow down the field of "avant-garde film" and define this broad phenomenon in a myriad of ways.

We assume that film is something that is visible and shaped in the course of a process. The classic feature film tells a story by means of images, whereas experimental, avant-garde films suspend the narrative and degrade the storyline in the hierarchy of importance. Thus, pure visuality comes to the fore as the source of the film form. The form comes into being as a result of processes that occur in the sphere of visibility. Those processes give rise to a dynamic environment that is visible to the viewer and generates further and further phenomena. Such configuration may lay bare the principles that determine the creation of those phenomena and reveal their foundation in film material and its specific character. This is what happens in Florian Zeyfang's work *Stones* (2012), a sequence of takes that appear one after another. The work draws our attention to the sources and early days of film, when it was the magic lantern, and not the cinematograph, that served the purpose of pre-cinematic projections.

Zeyfang's projection reminds us of something that we nowadays often tend to forget: the way film is built, its structure. In his work, images still appear in a sequence of sorts, but what will happen if we reject not only storytelling, but also the idea that images have to be shown in a sequence? Is film still film if the artist plays a game with visuality in order to deconstruct it? Exactly: not to deconstruct film, but to deconstruct visibility, as it is the case in Paweł Kwiek's *Mirror* (1972). The rejection of traditionally understood means of filmmaking became a gesture of a performer. Kwiek used mirror to reflect rays of light from the projector onto the audience in a traditional cinema setting. Thus, the artist exposed the expectations of the viewers about the film as such and himself as the director. Kwiek contradicted the principles of the film medium. His activity, which by principle remained unrecorded, unfolded in real time, leaving no trace nor a possibility of re-enactment.

Anthony McCall presents a different perspective in *Two Pencil Durations* (1973). The artist's projects often concentrate on the problem of time that is needed for an action to occur, investigating the tension that emerges from the crossroads of these two factors. McCall creates an art performance where participants observe the artist as he works on pencil drawings on paper. His activity does not result in a film, but a drawing, which clearly functions here as a record of action — static but somehow analogous to a potential record on film stock.

Akin to McCall's use of drawing, Martin Ebner also shows us a film through a different medium. The artist draws attention to a major change that occurred in the sphere of film in the recent years: the transition from analogue to digital recording. Ebner reclaims the material and physical aspect of film. Analysing digital recordings, the artist envelops them in wooden or plastic objects. The cycle, which Ebner has been developing for several years, is titled *Film without Film*, while individual works bear the titles of films that have been ascribed to them — they encapsulate their plot and content.

Tony Conrad's work presented in the exhibition is a project that operates at the level of the deconstruction of visibility. A small surface serves as a screen, an "impossible" screen, so to speak. Its uneven lustrous surface does not make projection impossible altogether, but it significantly deforms the projected image and reflects everything that happens to find itself in front of the screen. Conrad confronts two important questions. He highlights the fact that film is created not only when the camera is on, but it comes into being every time it screens, and its final shape is determined by the screening conditions. The second question explored by avant-garde artists relates to the differentiation between those aspects of what we watch that belong to film and those that do not. From Conrad's perspective, everything that we see can become film, everything is worth showing on the screen.

Can we still talk about a film when a sequence of takes has been replaced with a single film frame? This is the case in Anna Kutera's *The Shortest Film in the World (Najkrótszy film świata)*, 1975). Such film is impossible to project. What appears instead is a photograph of the film frame. Thus, the film is shown through a different medium. The photograph contains a double portrait: the artist

is holding a film frame that portrays herself seen from behind. The result is a kind of loop, an ersatz of film plot, which we "launch" in the process of perception of the work.

The question of the materiality of film and its potential of conveying information is confronted by Rosa Barba through her object *Footnote (... the earth will have moved...)* from 2015. The installation consists of film stock with a sentence written on it. The sentence can be easily read as the film stock is illuminated from behind. In this work, Barba manifests her distance to the traditionally understood role of film — conveying content. Here, content is literally written on the film stock. The content does not manifest itself during film projection, but through the written sentence.

The space where all the above projects are set brings to mind a negative image of a cinema hall. It offers the possibility to watch films that are impossible to project, films whose plot has been brought to a standstill, films that do not tell a story. Yet, all these works share a feature that is characteristic of avant-garde film — they broaden our potential of seeing. It pertains not only to film but also to the world in general, an analogy drawn by many film experimenters. Not only can experimental film be watched, but it also has the potential to broaden our vision. In this perspective, visibility characterises it both as a subject and as an object. Therefore, if we look carefully enough, we can capture everything we see and take it with us beyond the gallery white cube, beyond the multiplex cinema hall.

Marika Kuźmicz

Bibliography:

R. Kluszczyński (editor), *Film awangardowy w Polsce i na świecie*, Łódź 1989
P. Levi, *Cinema by Other Means*, Oxford, New Your, 2012.

Translation: Łukasz Mojsak

Doing the Impossible Light Zrobić niemożliwe światło

25.09.- 25.11.2015

Fundacja Arton
ul. Miedziana 11, 00-835 Warszawa

kuratorzy / curators:
Florian Zeyfang, Marika Kuźmicz

współpraca / cooperation:
Jagna Lewandowska

projekt graficzny / graphic design:
Fontarte

Wystawa w ramach
Warsaw Gallery Weekend
www.fundacjaarton.pl



WGW
**Warsaw
Gallery
Weekend**