

# GRZEGORZ ZGRAJA

VIDEOBRAZY

**G**ALERIA  
KRONIKA

CENTRUM  
SZTUKI  
W BYTOMIU

**CENTRUM SZTUKI W BYTOMIU**  
ul. Rynek 26 - tel. 818 133  
**NR KAT. 8/93**

KOMISARZE WYSTAWY  
Leszek Lewandowski  
Tomasz Struk

TEKST  
Joseph Thomas

PRZEKŁAD  
Sebastian Zgraja

OPRACOWANIE GRAFICZNE  
KATALOGU, PLAKATU, ZAPROSZENIA  
Studio MM - Marian Osiłło  
Grzegorz Zgraja

**ART CENTER**  
Bytom, Rynek 26 - phone 818 133  
**CATALOGUE No. 8/93**

EXHIBITION COMMISSIONER  
Leszek Lewandowski  
Tomasz Struk

TEXT  
Joseph Thomas

TRANSLATION OF TEXT  
Sebastian Zgraja

GRAPHIC LAY OUT OF THE  
CATALOGUE, POSTER, INVITATION  
Studio MM - Marian Osiłło  
Grzegorz Zgraja

**GRZEGORZ  
ZGRAJA**

VIDEOBRAZY

Paradoks współczesnych form percepcji sztuki wyrazić można stwierdzeniem, że „dyferencja łączy”. Tak pojmowana sztuka ma wpływ na potencjalne dzieło; nie jest ono jednolite i organiczne lecz niejednorodne, heterogeniczne o fundamentalnej dyskontynuacji. Instalacje Nam June Paik’a mogą być tego przykładem; odbiorca – koncentrując się na jednym z mnóstwa ekranów telewizyjnych (swobodnie rozmieszczonych w pomieszczeniu, np. w formie bujnej „dżungli video” – dokumenta 6, 1977), które pokazują stosunkowo bezwartościowe przebiegi obrazów – odbiera przekaz w sposób tradycyjny, pod kątem estetycznym. Jednakże dopiero przedłużona obserwacja całej struktury tej instalacji jest właściwa dla pełnego odbioru demonstrowanej formy sztuki. W ten sposób manifestuje się „odrzućenie estetycznej moderny”. Słusznie zauważono, że „strategie i techniki europejskiej obrazoburczej awangardy” (szczególnie w jej amerykańskiej postaci) ponownie ją ożywiły, zwłaszcza w latach sześćdziesiątych dzięki pracom Warhol’a, Cage’a, Burroughs’a.

Ruch tej awangardy był atakiem na „sztukę mieszczańską” i jej ideologię „autonomicznego dzieła sztuki”. Paradoks ów dojrzał już wyraźnie Theodor Adorno, który twierdzi, że dzieło sztuki nabiera charakteru społecznego przez przeciwstawienie się społeczeństwu, a znaczenia dopiero jako dzieło autonomiczne. W społeczeństwie, w którym „wszystko służy czemuś innemu” sztuka staje się asocjalna, traktowana jest z dystansem, nie jest przez społeczeństwo akceptowana. Adorno widzi społeczną funkcję sztuki właśnie w jej bezfunkcyjności i bezużyteczności. Dzieła sztuki tworzą swoistego rodzaju refugium – są „panami rzeczy nie podlegających już dalszym przekształceniom”, lecz właśnie przez swą autonomię napiętnowują społeczeństwo, które początkowo przyjmuje te dzieła krytycznie, potem jednak „neutralizuje” je pokazując w muzeach.

Rozwiązaniem paradoksu mogłaby być, reprezentowana przez L.Fiedler’a, teza o przekroczeniu przepaści między sztuką elitarną, a kulturą masową. Teza ta doprowadziła m.inn. do tzw. „nowej subiektywności” lat siedemdziesiątych. Ze związanej z nią „emancypacji” sztuki amerykańskiej (która temat moderny zwraca przeciw samej modernie, przede wszystkim zaś przeciwko doktrynie Bauhausu) powstają nowe kierunki sztuki, jak: pop-art, happening, fluxus, performance, enviroment, sztuka konceptualna itp. uniwersalistyczne paradygmaty. Jednocześnie trwa dyskusja nad nową definicją dzieła sztuki.

W praktyce ów „artystyczny” proces indyferencji zdaje się co prawda burzyć oczywistość „estetycznej moderny” (łącznie z jej krytyką tzw. „cywilizacyjnej moderny”), jednak refleksja wydaje się być w przeciwieństwie do tego pozbawiona kongruencji. O ile Adorno widział jeszcze w „estetycznej teorii” konieczność posiadania refleksji i wykształcenia (bez których zarówno twórca, jak i rozumny odbiorca nie są w stanie funkcjonować), o tyle obecnie przesłanka „czystej” i „popularnej” sztuki lub rozrywki przestaje mieć prawo bytu. Czysta sztuka staje się elitarnym gestem, a dzieje się tak za sprawą owych refleksyjnych przesłanek, przez ich immanentny „zagadkowy charakter” i zawartą w nich prawdę, przez ich przeciwstawność i spojrzenie na utopijność zadania,

Das Paradox der gegenwärtigen Form der Erfahrung kann man mit der Behauptung ausdrücken, daß "Differenz verbindet". Die von dieser Erfahrung getragene Kunst führt zu Konsequenzen für das mögliche Kunstwerk: es wird nicht bestimmt von Einheit und Organik, sondern von Heterogenität und fundamentaler Diskontinuität. Die Installationen N.J. Paiks mögen dafür ein "Sinnbild" sein: mit der Konzentration auf einen der in einer Vielzahl vorhandenen Bildschirme (TV-Geräte), die in einer zusammenhanglosen Räumlichkeit vorhanden sind - z. B. in einem üppigen "Video-Dschungel" (Documenta 6, 1977) - und relativ wertlose Bilderfolgen zeigen, wird die Haltung traditioneller identitärer Ästhetik eingenommen; doch erst die Differenzwahrnehmung, d. h. die Wahrnehmung der gegebenen Struktur, würde der gegenwärtigen Form der Erfahrung gerecht. Mit dieser Erfahrung manifestiert sich - negativ gesehen - die Verwerfung der "ästhetischen Moderne", obgleich sie im Dadaismus (Duchamp) ihren eigenen vorausgesetzten Anfang sieht. Mit Recht ist bemerkt worden, daß sie die "Strategien und Techniken der europäischen ikonoklastischen Avantgarde" - insbesondere in ihrer "amerikanischen Form" - "wiederbelebt" hat (und dies in den 60er Jahren mit Warhol - Cage - Burroughs).

Die Bewegung dieser Avantgarde war die Attacke auf die bürgerliche Institution "Kunst" und deren "Ideologie" des "autonomen Kunstwerks". Das Paradox, das sich hier geltend macht, wird schon von Adorno deutlich erkannt. Gesellschaftlichkeit, sagt er, erhält die Kunst durch ihre Gegenposition zur Gesellschaft, und jene Position bezieht sie erst als autonome." In dieser Gesellschaft, in der „alles für anderes ist“, wird Kunst zum Asozialen. Doch „in der Distanz läßt sie die Gesellschaft, vor der ihr schaudert, auch unbehelligt.“ Adorno sieht ihre gesellschaftliche Funktion gerade in ihrer Funktionslosigkeit und Nutzlosigkeit. Kunstwerke bilden ein Refugium, sie sind „die Statthalter der nicht länger vom Tausch verunstalteten Dinge, des nicht durch den Profit und das falsche Bedürfnis der entwürdigten Menschheit Zugerichteten. Im totalen Schein ist der ihres Ansichseins Maske der Wahrheit“. Doch gerade in ihrer Autonomie kennzeichnen sie die arbeitsteilige Gesellschaft, die sie, als anfängliche kritische Werke - wie zur Bestätigung - integriert, indem sie diese "neutralisiert" - d. h. museal konserviert. Die spätere Kritik an dieser Theorie insistierte auf der Voraussetzung dieser Gesellschaft, „in der die "hohe Kunst" eine wichtige Rolle im kulturellen Legitimations - und Herrschaftsprozess spielte".

Die Auflösung des Paradoxes schien die von L. Fiedler vertretene These der Überschreitung der Kluft zwischen Elite- und Massenkultur (- kunst) zu sein, die auch - politisch - als "demokratische Einebnung" verstanden wurde und u. a. zur sogenannten "Neuen Subjektivität" der 70er Jahre führte. Aus der damit verbundenen "Emanzipation" der amerikanischen Kunst - die quasi das Thema der Moderne gegen die Moderne selbst, vor allem gegen die Doktrinen des Bauhauses, wendet - werden die Formen des Pop, Happening, Fluxus, Performance, Environment, Konzept-Art etc. universalistische Paradigmata und zugleich Anlaß einer Diskussion um den Kunstbegriff.



„12 dźwięków Coca-Coll”, 1976  
„12 Coca-Cola Töne”, 1976

zamierzającego przekroczyć granice moderny. Jakkolwiek Adorno traktował jeszcze oczywistość i prawo bytu sztuki popularnej jako „wyraz wszechobecnej represji”, która zmierza w kierunku pozbawienia sztuki aury („Entkunstung der Kunst”) i ulokowania jej w szeregu dóbr konsumpcyjnych – to teraz jej produkty, jako wytwory „przemysłu kulturowego” stają się właśnie w swych fotograficznych reprodukcjach wzorcami nowej propagowanej „formy sztuki”. Niebezpieczeństwo, które przypisywał Adorno sztuce współczesnej: że nie ma w niej już nic pewnego, nawet jej własne pojęcie i własna egzystencja – nie ma już obecnie żadnego teoretycznego uzasadnienia tam, gdzie archetypy tego niebezpieczeństwa stają się „materiałem” inaczej rozumianej „sztuki”, to znaczy sztuki bez granic. Ponieważ fotografie towarów (np. zdjęcia puszek z zupą lub twarze aktorów) stają się reprodukcjami w łańcuchu poniekąd nieskończonej seryjności – są one nie tylko wizerunkami produktów rynkowych lub ich użytkowego charakteru (do których należą też podobizny gwiazdorów rynku sztuki lub samego artysty), lecz ukazują również maszynowy proces ich produkcji, a mianowicie wielokrotne powtarzanie czegoś identycznego. Konsekwentna prostota Warhol’a: „Jedna Coca jest jedną Cocą (...)” – wyraża to, co dokonuje się w takiej fabrykacji obrazów – tautologia „estetyczna” to znaczy, tautologia reprodukcji obrazu, którego cechą jest konsumpcja albo informacja rynkowa, a nie estetyka. Jeśli wizerunki te lub zdjęcia posiadają jeszcze dodatkowo charakter, który treściowo odzwierciedlają, to ich forma uwidacznia tylko to, czym w gruncie rzeczy jest już sam w sobie ich materiał, a mianowicie to, że na rynku staje się towarem lub informacją konsumpcji. Dopiero w ten sposób spełnia się (antypoda w „Koncept-Art”) tautologia estetyczna sztuki; coś, co samo w sobie jest bezwartościowe, staje się wartościowe.

„Tak, jak kiedyś drukarstwo i fotografia, tak dziś elektronika jest tym, co przekształca świat”. Mówiąc o elektronice ma się na myśli – oczywiście w uproszczeniu – technikę audiowizualną, video, tzn. możliwość przesunięcia w miejscu i czasie obrazów lub dźwięków w taki sposób, aby przy zróżnicowaniu miejsca osiągnąć „czasową bezpośredniość”. Zgodnie z tym kształtuje się w latach sześćdziesiątych nowy kierunek sztuki określany jako „sztuka video”. Pierwszym, który wykorzystał to medium był artysta z kierunku fluxus – Nam June Paik. Jego technologiczny entuzjazm propaguje futurystyczne możliwości nowego medium: „Podobnie jak collage zastąpiło malarstwo olejne, tak kineskop zastąpi ekran kinowy. Pewnego dnia artyści będą pracować za pomocą aparatury elektronicznej tak, jak dziś czynią to za pomocą pędzla, skrzypiec lub odpadów”. Porównując techniki tradycyjne z technikami sztuki współczesnej stwierdzić trzeba, że obie zachowują (pominąwszy dadaizm) przynajmniej formę, nawet jeżeli treść (przedmiot) jest różnorodna i wyabstrachowana. O ile „stare” techniki mimo wszystko były t e c h n i k a m i sztuki, o tyle „nowa” forma audiowizualna zdaje się prowadzić ku s z t u c e techniki.

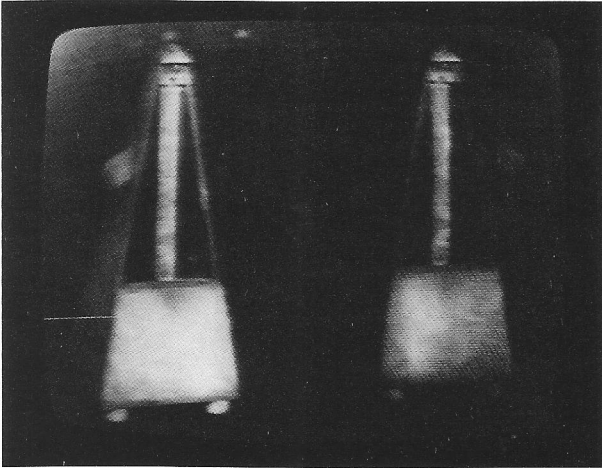
Niemiecki animator sztuki video Wulf Herzogenrath słusznie zauważa, że początki i późniejsze wykorzystanie jakiegoś technicznego wynalazku mogą się całkowicie różnić (w szokujący sposób przedstawił to Duchamp wystawiając

Die Praxis dieses "künstlerischen" Prozesses der Indifferenz scheint zwar das Selbstverständnis der "ästhetischen Moderne" - inklusive deren Kritik an der sogenannten "zivilisatorischen Moderne" - zu zerstören; doch die Reflexion scheint demgegenüber der Kongruenz zu entbehren. Sah Adorno noch in der "ästhetischen Theorie" - als Philosophie - die Notwendigkeit gegeben, Reflexion und Bildung sich aneignen zu können, ohne die ebenso der künstlerische Produzent wie der verstehende Rezipient nicht zu bestehen vermögen, so ist es ja gerade die darin enthaltene Voraussetzung von "reiner" und "niederer Kunst oder Unterhaltung", die jetzt getilgt werden soll. Reine Kunst wird durch jene reflexiven Voraussetzungen, durch ihren immanenten "Rätselcharakter" und ihren Wahrheitsgehalt, durch ihre Antithetik und ihr Gesicht der Möglichkeit (Utopie) für jene Auffassung, welche die Grenze der Moderne überschreiten will, zur elitären Geste. Sah Adorno noch in der Selbstverständlichkeit und Legitimität der niederen Kunst einen "Ausdruck der Allgegenwart von Repression" - die auf die "Entkünstung der Kunst" und deren "Einreihung unter die Konsumgüter" hinarbeiten - , so werden deren Produkte als Produkte einer "Kulturindustrie" gerade in ihren fotografischen Reproduktionen zu Vorlagen der propagierten neuen "Kunstform". Die Gefahr, die Adorno der modernen Kunst zuschrieb - die Selbstverständlichkeit, daß an ihr nichts mehr selbstverständlich sei, selbst nicht ihr eigener Begriff und ihre eigene Existenz - hat dort keinen theoretischen Halt mehr, wo die Archetypen dieser Gefahr zum "Material" einer anders verstandenen "Kunst", d. h. einer entgrenzten Kunst, werden. Indem die fotografischen Abbilder von Gebrauchswerten (Waren) - nämlich Abbilder von Suppendosen oder von Stargesichtern - zu Reproduktionen in einer an sich endlosen Serialität werden, bilden sie nicht nur die Abbilder der Produkte (Hüllen) des Marktes oder ihres - in Momentaufnahmen festgehaltenen - Gebrauchs ab - zu denen auch das Abbild des Stars auf dem Kunstmarkt, des Künstlers selbst, gehört, sondern auch den maschinellen Prozeß ihrer Produktion, nämlich die Wiederholung des Identischen. Warhols konsequente Simplizität: „Ein Coke ist ein Coke (...)“ spricht aus, was in dieser Fabrikation von Bildern vollzogen wird: die "ästhetische" Tautologie, d. h. die Tautologie der Reproduktion eines Abbilds, dessen Realität Sache der Konsumtion oder nur deren Hülle ist, nicht jedoch der Anschauung. Wenn diese Bilder oder Aufnahmen zudem jenen Charakter annehmen, den sie inhaltlich abbilden - und zwar durchaus von ihren Produzenten betrieben -, dann verrichtet ihre Form nur, was ihr Stoff an sich schon ist, nämlich auf einem Markt Sache oder Hülle der Konsumtion zu werden. Erst darin vollendet sie - wie ihr Antipode in der "Konzept-Art" - ihre Tautologie: als etwas an sich Wertloses Wert zu erhalten oder diesem sich eigens zu entziehen, indem sie die "Idee" nicht fixiert oder ästhetisch entzieht oder nur als "Programm" offeriert mit der Unsicherheit über seine Realisierung.

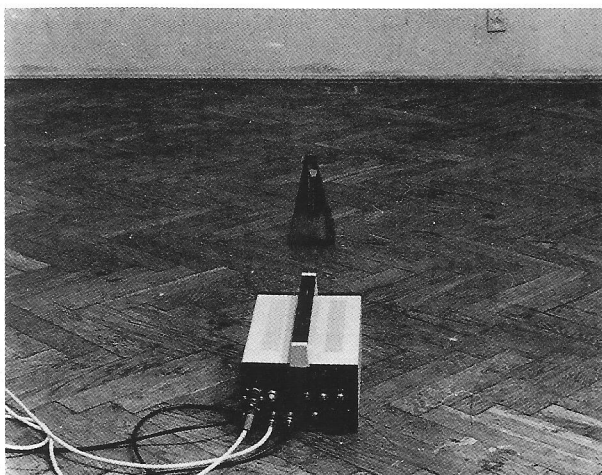
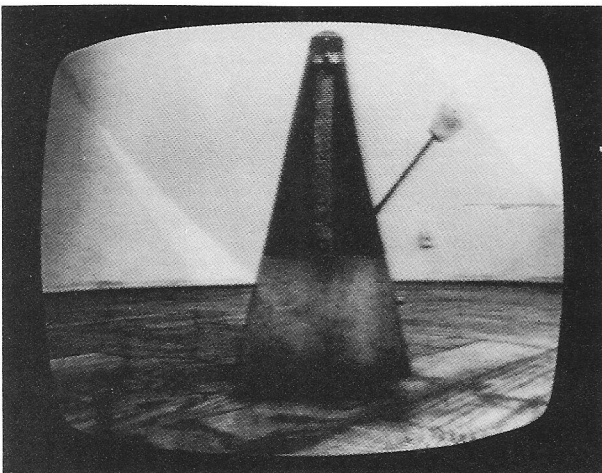
„Wie einst der Buchdruck und die Fotografie, so ist es heute die Elektronik, die die Welt verändert.“ Mit der Elektronik ist - thematisch eingegrenzt - vor allem die "audiovisuelle Technik, das Video", gemeint. D. h. die Möglichkeit, "eine Bild- oder Bildtonfolge örtlich und gleichzeitig zu verschieben", um "zeitliche Unmittelbarkeit" - bei örtlicher Differenz - zu erreichen. In den 60er Jahren bildet sich dementsprechend eine "Kunst", die "Videokunst", heraus. Einer der ersten



„Etiuda na žele“, 1976  
 „Etüde für Bekken“, 1976



„Doświadczenie audiowizualne I”, 1977  
„Audiovisuelles Experiment I”, 1977



„Doświadczenie audiowizualne II”, 1977  
„Audiovisuelles Experiment II”, 1977

pisuar jako dzieło sztuki pod tytułem „Fontanna”). Wykorzystanie techniki w sztuce – przynajmniej w pierwotnej intencji – polega na rozerwaniu związku funkcyjnego. Określił to już Adorno, a Herzogenrath przypomina, że technikę video wynaleziono i wprowadzono po to aby możliwie dokładnie reprodukcja rzeczywistość oraz aby informować. Dopiero później uwolniona została ona z tych ram funkcyjnych.

Wielorakie cechy reprodukcji: możliwość natychmiastowego odtwarzania, uniezależnienie czasowe, bliski kontakt z rzeczywistością, informacja audiowizualna, funkcjonalność – to zalety tej techniki. Analizując Benjamin’owską ideę reprodukcji technicznej i jej bliski kontakt z rzeczywistością mówić można o pojęciu *symulacji* rzeczywistości, gdyż tu bezpośrednio i jednocześnie *obraz* o *brzo* o zbiegają się. Gdy ponadto potraktuje się obraz techniczny video jako *transponowane lustro*, to powielenie obecności staje się *rzeczywistością projekcji*. Obecność, a z nią egzystencja, byt człowieka nie stwarza zagrożenia dla „ratowania świata zewnętrznego” lecz staje się kopią tego świata i dopiero owa kopia – albo lepiej powiedziawszy – owa *projekcja* jest *potwierdzeniem istnienia* jakiegoś *faktu*. Byt dopiero przez medium jest bytem. „Kineskop”, o którym mówił Paik staje się niejako generatorem egzystencji, staje się tym czymś co sprawia, że rzecz (na przykład człowiek) osiąga egzystencję. Rzecz sama w sobie jest tylko rzeczą, jedynie przemijającym, pozbawionym obecności materiałem.

Tak, jak Adorno widział słusznie w poezji Baudelaire’a początek moderny (tzn. w jego rozprawieniu się z traktowaniem sztuki jako towaru), tak sztuka video wykorzystuje percepcję – w pierwszym rzędzie *widzenie* (ów pierwszy zmysł w tradycji odbioru) w ten sposób, że przeciwstawia się towarowemu charakterowi tele-widzenia, jego materializacji, zamierza je przekształcić i uczynić *obrazem sztuki techniki*.

W sztuce video *widzenie* staje się tematem, gdyż świat urządzeń skazuje je na *pasywność*, a tym samym (zgodnie z Beuys’em) na niewolę. Tele-widzenie jest konsumowane, a człowiek zostaje przywiązany do „niereczywistości porozumienia”, zmuszony do statyki egzystencji, która nie tylko nakazuje mu traktować fikcję jako rzeczywistość, lecz oferuje mu jeszcze przepych heterogeniczny i zarzuca niezliczoną ilością informacji. „(...) Wcześniej ludzie zostaną przykuci do nieuniknionego, niż się zmienia. Prawdopodobnie telewizja uczyni z nich jeszcze raz to, czym i tak już są, tyle że jeszcze bardziej to, czym i tak już są”. Adorno zdaje się również tu dawać teoretyczne przesłanki i podstawy intencji sztuki video, której dążeniem jest złamanie sugestywnej mocy skłaniającego do pasywności obrazu technicznego, aby w ten sposób doprowadzić do partycypatywnej i aktywnej formy odbioru.

Owa partycypatywna i aktywna forma odbioru jest także tematem prac Grzegorza Zgraji. Już w latach siedemdziesiątych zajął się on sztuką video. Od samego początku jego stosunek do tego medium był krytyczny. Medium, które jest w stanie zsynchronizować obraz i dźwięk, zostało już w pierwszej realizacji Zgraji pt. „12 dźwięków



Akteure, der dieses Medium einsetzte, war der "Fluxus"-Künstler Nam June Paik. Ganz im Sinne des Kontinuums der Technik und daher auch im Sinne ihres - hier auf die Kunst eingeschränkten - utopischen Charakters, verkündet sein technologischer Enthusiasmus die futuristischen Möglichkeiten des neuen Mediums: „Wie die Collage die Ölmalerei ablöste, so wird die Bildröhre die Leinwand ersetzen. Eines Tages werden die Künstler mit den elektronischen Apparaturen arbeiten, wie sie es heute mit Pinsel, Violine oder Abfällen tun.“ Wenn hier Techniken der traditionellen mit Techniken der modernen Kunst verglichen werden, so bewahren beide dennoch - einmal abgesehen vom Dadaismus (siehe unten) - zumindest die Form, auch wenn der Inhalt (Gegenstand) sich unterscheidet und abstrahiert wird. Waren diese Techniken dennoch **T e c h n i k e n d e r K u n s t**, so scheint die audiovisuelle Technik - dies die These - eher zu einer **K u n s t d e r T e c h n i k** zu führen.

Wulf Herzogenrath erinnert mit Recht daran, daß Ursprung und spätere Verwendung von technischen Erfindungen (Entdeckungen) durchaus abweichen können - schockartig zeigte dies ja Duchamp, indem er ein Urinoir ausstellte ("Fountain"). Absolut geschieht dies, wenigstens ursprünglicher Absicht nach, wenn der Funktionszusammenhang zerrissen wird. Dies hatte Adorno verdeutlicht. Herzogenrath erinnert daran, daß „die Videotechnik zur möglichst realitätsnahen Reproduktion und zur Information erfunden und eingerichtet wurde“; danach erst sei sie „aus ihrem funktionalen Rahmen gelöst“ worden.

Technische Reproduktion (und Abrufbereitschaft oder zeitunabhängige Verfügbarkeit) - Realitätsnähe - audiovisuelle Information - Funktionalität bilden die Termini dieser Technik, zumindest dem Anspruch nach. Faßt man die Benjamin'sche Idee der technischen Reproduktion und den Terminus "Realitätsnähe" zusammen, könnte man den Ausdruck der **S i m u l a t i o n** verwenden, weil **b i l d l i c h e** Unmittelbarkeit und Gleichzeitigkeit zusammenfallen. Betrachtet man zudem das technische Bild des "Video"-Gerätes als **t r a n s p o r t i e r b a r e n** Spiegel, dann wird die **D u p l i k a t i o n** der Präsenz in ihrer **Z e i t l i c h k e i t** zur projektiven Realität. Die Präsenz und mit ihr das Dasein des Menschen, werden zur Kopie dieses Außen, derart, daß diese Kopie oder besser: diese Projektion erst als **B e s t ä t i g u n g** der Existenz eines Faktums gilt. Erst das medierte Dasein ist Dasein. Die "Bildröhre", von der Paik sprach, wird sozusagen Existenzgenerator, dasjenige, das macht, daß ein Ding - etwa der Mensch - Existenz erlangt. Als bloßes Ding ist ein Ding nur verschwindendes, präsenzloses Material.

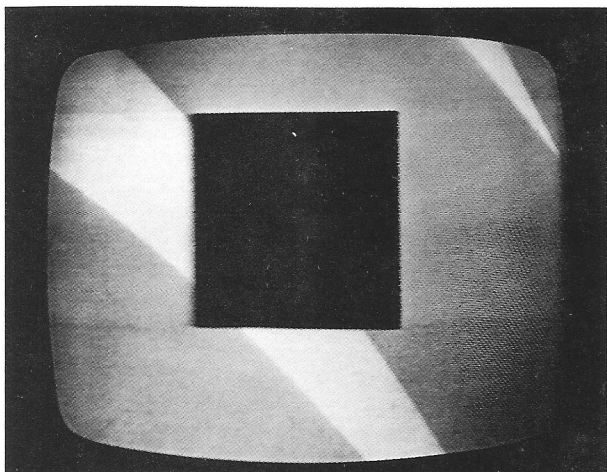
Sah Adorno mit Recht in Baudelaire's Dichtung den Anfang der Moderne, d. h. in dessen Auseinandersetzung mit dem Warencharakter, so reflektiert die Videokunst die Wahrnehmung, in erster Linie das **S e h e n**, diesen ersten **S i n n** der Tradition, indem sie seinem Warencharakter, seiner Materialisation im Fern-Sehen entgegentritt, es verwandeln und als technisches Bild zum **B i l d e i n e r K u n s t** der Technik machen will. Sie ist, so könnte man sagen, einer "technologischen *Theoria*" verpflichtet. Da für Beuys die Aktivität an sich als Kunst galt, war er der Überzeugung, daß auch „Zdas Sprechen selbst (...) das



„Głowa“, 1978  
„Kopf“, 1978



„Dysonans audiowizualny“, 1978  
„Audiovisueller Dissonanz“, 1978



„Transformacja”, 1978  
 „Transformation”, 1978

**Coca-Coli**” wykorzystane pod kątem swego iluzorycznego charakteru. Temat obrazu wydaje się przypominać zachowanie konsumpcyjne (monotonnie powtarzające się sekwencje picia łyk po łyku z butelki Coca-Coli). Irytacja rozpoczyna się jednak w momencie, gdy artysta (pokazuje sam siebie na monitorze) po każdym wypijanym łyku wykorzystuje butelkę jako instrument: dmucha w nią, by potem, po odjęciu butelki od ust, popaść w martwy spokój. Dla odbiorcy związek między obrazem statycznym i odgłosami odpowiadającymi dźwiękom nie ma żadnego sensu, chociaż może on spostrzec, że przy każdorazowym ubytku zawartości w butelce podnosi się wysokość dźwięku. Owo, wywołane przez medium, wrażenie zarejestrowania rzeczywistości jest jednak złudne, gdyż obraz i dźwięk nie są w tym wypadku zgodne; gdy zawartość butelki zmniejsza się, dźwięk powinien stawać się niższy!

Podobnie postępuje Zgraja w realizacji video **„Etiuda na żele”** wprowadzając w błąd już samym tytułem; żele bowiem (w odróżnieniu od kong) są niesłyszalne! Również **„Doświadczenie audiowizualne I”** i **„II”**, w których eksperymentuje Zgraja podwajaniem, odbiciami lustrzanymi, akustycznym budowaniem przestrzeni, obrazami oryginalnymi i reprodukcjami – dowodzą jego krytycznego spojrzenia na sztukę video. Odbiorca ulega wciąż iluzji, którą może łatwo dostrzec o ile nie traktuje powtarzającego się obrazu jako rzeczywistości lub posiada wiedzę o prezentowanych zjawiskach.

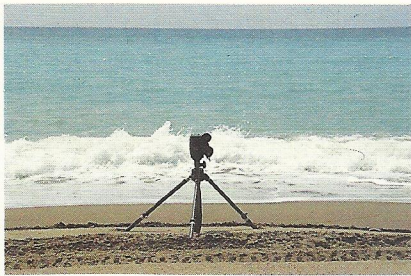
We wszystkich realizacjach postępuje Zgraja zgodnie z zasadami sztuki video tego okresu. Zmierza do wywołania u odbiorcy irytacji, co osiąga świadomie manipulując formami przestrzenno-czasowymi, ograniczając się do prostych elementów obrazu oraz stosując dezinformację i eliminację. Dużą rolę odgrywa tu współzależność obrazu i dźwięku. Przenikanie rzeczywistości i fikcji w obrazach umożliwia **ś w i a d o m o ś ć** medium co do „obrazów elektronicznych”. To, co wydaje się być realne, może też być złudzeniem. Tak więc świat podporządkowany obrazom elektronicznym można zidentyfikować jedynie przez odsłonięcie iluzorycznej mocy tych obrazów lub przez sam obraz elektroniczny.

W **„Transformacji”** (1978) przeistaczana jest struktura obrazu. Poszczególne sekwencje ulegają zmianom przechodząc od – jak się wydaje – malarstwa abstrakcyjnego (czarny kwadrat), by dalej – stopniowo zagęszczając obraz i muzykę w progresywnej strukturyzacji – ujawnić informację o kwadracie wyjściowym oraz czytelność coraz bardziej uwalniających się struktur. Obraz daje się wreszcie rozpoznać jako raster, jako reprodukcja, jako zdjęcie twarzy kobiecej. Przez końcowe porównanie z „oryginałem” osiąga Zgraja zamierzoną tautologię obrazów. Oryginał i kopia zdają się być wręcz nie do rozróżnienia.

Podobnie **„Dokumentacja”** z „Warszawskiej Jesieni” – to także manipulacja obecnością w ramach czasu i przestrzeni. Pojawiający się w zapisie obraz na monitorze i sam zapis stwarzają pozór autentycznej **o b e c n o ś c i** oraz kontrolowanej i dogranej **n i e o b e c n o ś c i** jednego z dwóch występujących na scenie muzyków. Jeden z nich czeka na wejście na scenę (co widać na ekranie monitora). Lecz transmisja jest pozorna! Obraz widziany na ekranie



„Kwartet na jednego wykonawcę i aparaturę video”, 1984  
„Quartett für einen Vortragenden und Videoapparatur”, 1984





„Szum morza ”, instalacja video, 1993  
„Meeresrauschen ”, Videoinstallation, 1993



„Śniadanie na trawie”, 1987  
„Frühstück im Freien”, 1987

Denken selbst wie eine erste Skulptur aufzufassen" sei. Für die Videokunst wird aber das Sehen (Hören) deswegen Thema, weil es durch die Welt der Geräte zur *P a s s i v i t ä t* - nach Beuys damit zur Unfreiheit - verurteilt wird. Es wird konsumiert und der Mensch dadurch in die "Unwirklichkeit von Verständigung" und an die Statik einer Existenz gebunden, die ihn nicht nur die Fiktion als Wahrheit denken läßt, sondern ihm auch die Überfülle des Heterogenen, endlose Mengen von Informationen (Postman) anbietet.

„ (...) eher werden die Menschen ans Unvermeidliche fixiert als verändert. Vermutlich macht das Fernsehen sie nochmals zu dem, was sie ohnehin sind, nur noch mehr so, was sie ohnehin sind." Adorno scheint auch hier - zumindest bis zum Ende der 70er Jahre - theoretische Voraussetzung und Grundlagen der Intentionen der Videokunst zu geben: die suggestive Macht des technischen, zur Passivität führenden Bildes zu brechen, um eine partizipative und aktive Form des Sehens (Hörens) zu bewirken.

Die Aktivität des Sehens (Hörens) ist dann auch ein Thema von Grzegorz Zgraja. In den späten 70er Jahren betrachtete Zgraja die Videokunst unter einem kritischen Aspekt. Das Medium, das Bild und Ton zu synchronisieren vermag, wird schon im ersten Tape **"12 Coca-Cola-Töne"** auf seinen täuschenden Charakter hin überprüft. Das Bildthema scheint an ein Konsumverhalten zu erinnern, das sich in monoton wiederholenden Sequenzen darstellt. Eine Irritation geht jedoch davon aus, daß der Künstler, der sich selbst auf dem Monitorbild abbildet, nach jedem Schluck aus der Coca-Cola-Flasche diese als ein tonerzeugendes Instrument benutzt: er bläst in die Flasche, um dann, nachdem er die Flasche vom Mund abgesetzt hat, in eine starre Ruhe zu verfallen. Der Zusammenhang zwischen dem eher statischen Bild und den - chromatischen Tönen entsprechenden - Lauten ergibt für den Betrachter keinen Sinn, obgleich er feststellen kann, daß mit der Abnahme des Flascheninhalts die Höhe der Töne zunimmt. Doch die Vorgabe des Mediums, Abbildung von Realität zu sein, führt zu einer Täuschung, denn Bild und Ton sind inkohärent - mit der Abnahme des Flascheninhalts muß der Ton tiefer werden.

Entsprechend verfährt Zgraja auch mit dem Video, das die Täuschung durch den Titel **"Etüde für Becken"** bewirkt. Denn diese sind, im Unterschied zu den Conga's, gar nicht zu hören. Auch die Bänder **"Audiovisuelles Experiment I"** und **"II"**, **"Audiovisuelle Distanz"**, die mit Verdopplung und Spiegelbild, mit der akustischen Erzeugung von Räumlichkeit, mit Originalbildern und Reproduktionen experimentieren, fallen unter den kritischen Aspekt der Videokunst. Stets unterliegt der Betrachter einer möglichen Täuschung, die er, wenn sie eintritt, auflösen kann, sei es infolge der Wiederholung, sei es durch Vorwissen.

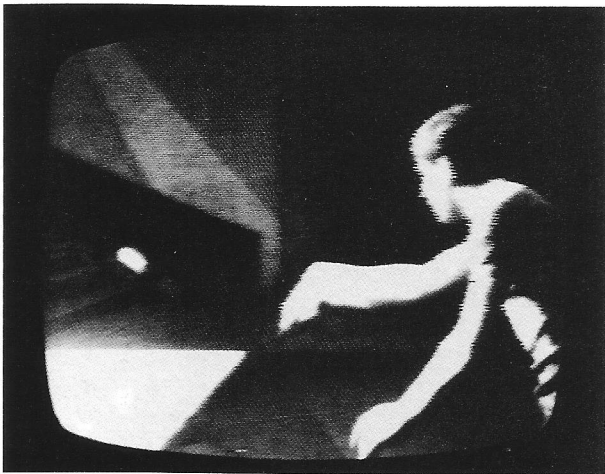
Zgraja verfährt bei all diesen Videobändern nach Prinzipien der Videokunst in dieser Zeit. Er zielt ab auf die Irritation des Betrachters, die durch bewußte Manipulation mit den Raum-Zeit-Formen, durch die Reduktion auf einfache Bildelemente und statische Kamera, durch Desinformation und Eliminierung erreicht wird. Das Verhältnis von Bild und Ton spielt dabei eine große Rolle. Das Übergehen der Realität zur Irrealität der Bilder ermöglicht ein Bewußtsein des Mediums technischer Bilder. Was als Realität erscheint, kann auch Täuschung sein.



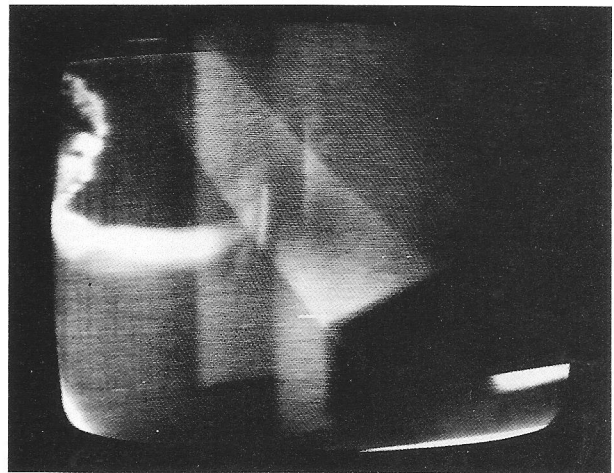
„Kwartet na dwóch wykonawców i aparaturę video”, Warszawska Jesień, 1979  
 „Quartett für zwei Vortragende und eine Videoapparatur”, Warschauer Herbst, 1979



Instalacja video „L'art est mort – vive l'art”, 1984  
 Videoinstallation „L'art est mort – vive l'art”, 1984



„Dystans”, 1978  
„Distanz”, 1978



monitora jest wyłącznie z a p i s a n ą obecnością! Muzyk, który opuścił scenę jest na niej w rzeczywistości! To, co jest t r a n s m i s j ą obecności nie jest jednocześnie z rzeczywistością. W ten sposób staje się możliwe zakonserwowanie umykającej wciąż obecności świata. Medium dokonywać może symulacji rzeczywistości minionej i chwilowej.

Nie tylko symulacja obecności lecz także manipulacje jej z a w a r t o ś c i ą oraz t r e ś c i ą stają się tematami prac Zgraji. Jedną z realizacji video z roku 1981 ukazuje, że to co jest o b e c n e przekazać można przez perspektywę (kamera) i selekcję (kadr). Świat ukazany za pomocą obrazu elektronicznego wywołać może „piękne wrażenie” nawet wówczas gdy chaos i bród jest tuż obok, ale poza ramami monitora. W realizacji „**Kwartet na jednego wykonawcę i aparaturę video**” – muzyk (brat Grzegorza – kompozytor Krzysztof Zgraja) zdaje się co prawda być niepodzielnie obecny, ale też tylko na skutek manipulacji strukturą przestrzenno-czasową. Niemożliwe staje się możliwe – muzyk jest w stanie grać „sam z sobą”, to znaczy ze swoimi własnymi obrazami magnetowidowymi. Pewna sekwencja czasowa zostaje zapisana i po krótkiej przerwie odtworzona na jednym z monitorów w taki sposób, że muzyk Krzysztof Zgraja może zagrać nową sekwencję z „samym sobą” i z uprzednio wykonanym (i zarejestrowanym) utworem. Procedura ta powtarza się tak długo, aż muzyk występuje wspólnie z trzema swymi odzwierciedleniami. „Oryginał” obrazu pojawia się jednocześnie ze swymi kopiami w dyferencjalnej seryjności i staje się przez to niejako własną, posiadającą możliwość ciągłej kontynuacji, serią kopii, które konserwują go wielokrotnie w autonomicznych sekwencjach tak, jakby był obecny. Z jednej strony realizowane są tu zasady współczesnej sztuki, z drugiej zaś zasady te łączone są ze sztuką video w taki sposób, że powtarzalność wchodzi w pozorną, iluzyjną głębię obrazu elektronicznego dzięki – można by rzec – wymiarowi czasowemu. Zgraja mówi wtedy: „Wchodzę w strukturę medium”. Tym samym realna, pozamedialna obecność posiada potencjalnie formę s t r u k t u r y p o w t a r z a l n o ś c i.

W realizacji video „Dystans” stosunek: oryginał – kopia sprowadzony został (przez wprowadzenie „sobowtóra”) do stosunku: obraz oryginału – obraz oryginału. Za pomocą koniecznego podwojenia przestrzeni i przesunięcia czasowego

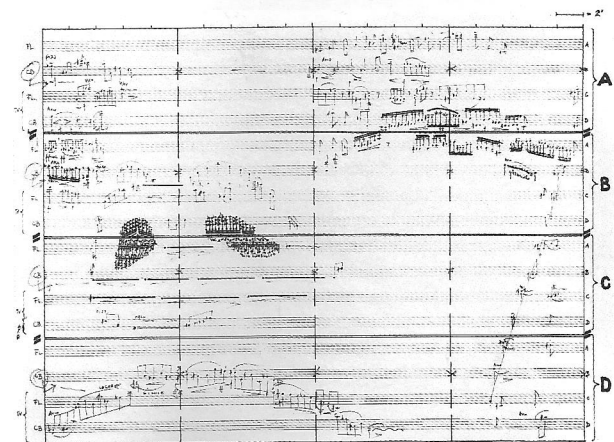
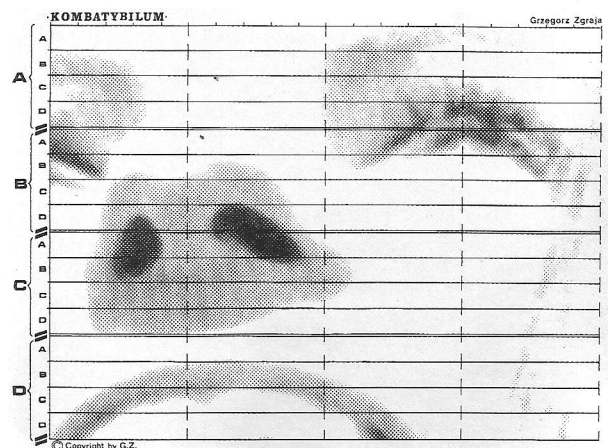


Die den technischen Bildern unterworfenen Welt kann daher nur durch das Aufdecken der illusionären Macht im technischen und durch das technische Bild selbst identifiziert werden.

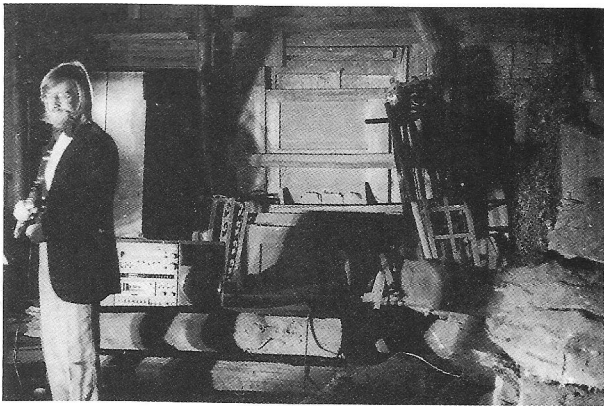
In der **"Transformation"** (1978) dehnt sich die Thematik auf den Bildaufbau aus. Die verschiedenen Sequenzen gehen anscheinend in einer progressiven Strukturierung von der abstrakten Malerei, von einem schwarzen Quadrat, aus und verdichten sich in Bild und Musik. Daraus ergibt sich schließlich die Information über das Ausgangsquadrat und die Lesbarkeit der immer freier werdenden Struktur. Diese wird als Raster eines Gesichtes erkennbar, als Reproduktion auf der Basis der Drucktechnik. Durch den Vergleich mit einem abgebildeten realen Gesicht - sozusagen mit dem Original - erreicht Zgraja eine beabsichtigte Tautologie der Bilder. Original und Kopie scheinen nicht unterscheidbar zu sein.

Die **"Dokumentation"** vom "Warschauer Herbst" untersucht ein ähnliches Problem, indem sie die Manipulation der Präsenz in Zeit und Raum vorführt. Das Monitorbild, das in der Aufnahme erscheint, und die Aufnahme selbst erzeugen den Schein authentischer Anwesenheit und überwachter, aber präsenter und zugespelter Abwesenheit eines der beiden Musikakteure. Ein Akteur scheint in einem Vorraum zu warten. Doch die Transmission ist nur Schein. Das in der Aufnahme zu sehende Monitorbild ist nur konservierte Präsenz. Der Musiker, der die Bühne verlassen hat, befindet sich nicht in dem abgebildeten Vorraum. Denn dieses Bild, das ihn zeigt, zeigt ihn auch dann noch, als er schon längst wieder die Bühne betreten hat. Was als Präsenz (Transmission) erscheint, ist nicht gleichzeitiges, sondern schon längst vergangenes Ereignis. Der Möglichkeit nach wird damit die stets verschwindende Präsenz der Welt konservierbar. Die Form des Mediums kann die Simulation von vergangener und augenblicklicher Präsenz vollziehen.

Aber nicht nur die Simulation von Präsenz, sondern auch die Manipulation von Inhalten der Präsenz wird Thema der Arbeiten von Zgraja. Ein Videotape von 1984 zeigt, daß das, was präsent wird, durch Perspektive (Kamera) und Selektion (Ausschnitt) bestimmt werden kann. Die durch das technische Bild bestimmte Welt kann den "schönen Schein" erzeugen, wengleich der Schmutz daneben, aber auch außerhalb des Monitorrahmens liegen mag. Zwar scheint in dem **"Quartett für einen Vortragenden und Videoapparat"** mit Krzysztof Zgraja ungeteilte Präsenz gegeben zu sein, doch nur durch ausgeblendete Manipulation am Raum-Zeit-Gefüge. Durch gewisse Eingriffe wird es möglich, daß der abgebildete Musiker mit sich selbst zu spielen vermag, d. h. mit seinen eigenen Monitorabbildern. Eine bestimmte zeitliche Sequenz wird aufgenommen, um dann nach einer kurzen Pause auf einem bereitstehenden Monitor wieder als Abbildung zu erscheinen, so daß der Musiker Krzysztof Zgraja mit sich selbst und dem zuvor gespielten Stück eine neue Sequenz spielen kann. Dies geschieht solange, bis der präsentierte Musiker mit drei seiner Abbilder aufzutreten vermag. Das "Original" des Bildes erscheint mit drei seiner Kopien in einer differentiellen Serialität. Das Original wird damit zur eigenen, der Möglichkeit nach endlos fortsetzbaren Serie von Kopien, die ihn sozusagen multipel, in autonomen Sequenzen konservieren, als wäre er präsent. Damit wird einerseits eines

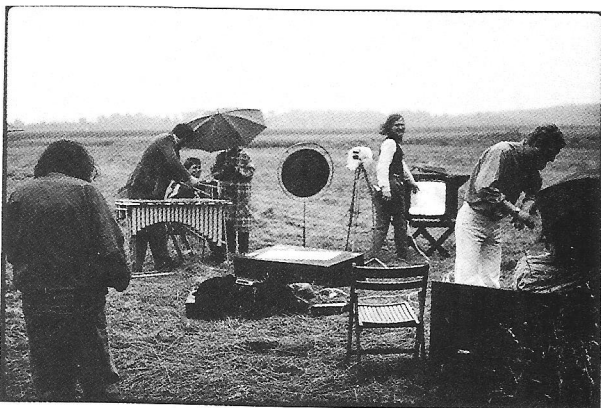


Cykl „grafik muzycznych“. Praca ostatnia to zapis nutowy wykonany przez brata, Krzysztofa „Musikalische Grafiken“. Die letzte Arbeit ist eine Notenaufzeichnung ausgeführt von Krzysztof Zgraja



staje się możliwe, że w grze w tenisa stołowego ta sama osoba jakby „podwaja się” i w ten sposób sama sobie serwuje piłeczki, gra od siebie i do siebie. Realizacja ta jest przykładem jakie znaczenie mają dla Zgraji idee fluxusu.

Gdy Zgraja łączy w swoich realizacjach obrazy, muzykę, pojęcia estetyczne, technologiczne, konsumpcyjne ze sztuką video – dostrzec w tym można jego zamiar pokonywania granic gatunkowych między różnymi formami sztuki i wiedzy. Przykładem owego „przekraczania granic” są „**Grafiki muzyczne**”. Dokonuje się tu próbny przełożenia obrazu graficznego na interpretację muzyczną. Struktura muzyczna tworzona jest na zasadach tak zwanej *a l e a t o r y k i* – czytanie tej struktury, połączone z zależną od niej zawartością, daje muzykom możliwość improwizowania.



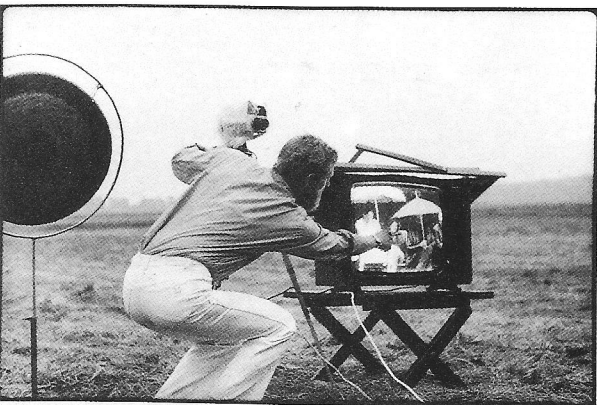
Strukturę powtarzalności uzyskać można również stosując zwielokrotnioną ilość monitorów – tak jest w przypadku instalacji video Zgraji pt. „**Szum morza**” (1993). Zasada czasowa uprzestrzenia się. Dzięki statycznemu ustawieniu kamery i jednoczesności ukazanego na ekranach ośmiu monitorów obrazu lekko falującego morza (wspomagane oszczędnie wykorzystanymi materiałami naturalnymi jak woda, piasek), uzyskuje się stan kontemplacji wykluczający zasadę konsumpcyjnego odbioru telewizyjnego. Kompleksowość medium sprowadzona tu została do niemalże „spoczywającej” prostoty, co pozwala odbiorcy na dowolną, subiektywną interpretację, pozwala aby lawina obrazów przetaczała się w jego pamięci albo też może utknęła w jakimś kanale, któremu nie warto się przyglądać.



Być może prace pokazane na tej wystawie uświadomią ową, wspomnianą na wstępie „dyferencję”. Być może też przypomną, że istnieje forma widzenia, która uświadamia sobie swoją istotę. Gdyż pamięć dysponuje teraz dwiema formami widzenia.

Ważne jest tylko jedno – nie zapomnieć co jest sensem tej wystawy: **w i d z e n i e !**

Joseph Thomas  
przekład: Sebastian Zgraja



„Bezpośrednia transmisja (video) ze wschodu słońca”, video-performance,  
1984  
„Unmittelbare Videoübertragung des Sonnenaufganges”, Videoperformance,  
1984

Dr Joseph Thomas jest docentem w Instytucie Filozofii Uniwersytetu Braunschweig.

der Prinzipien der modernen Kunst aufgenommen, andererseits dieses Prinzip mit der Videokunst so verbunden, daß die Serialität durch die Dimension der Zeit sozusagen in die illusionäre Tiefe der Oberfläche des technischen Bildes eingeht. Zgraja sagt dann auch: „Ich gehe in die Struktur des Mediums hinein!“ Reale, außermediale Präsenz hat damit potentiell die Form einer **Wiederholungsstruktur**.

In dem Videotape **"Distanz"** wird durch das Motiv des Doppelgängers das Verhältnis von "Original" und Kopie auf das von Original- und Originalabbild gebracht. Durch die notwendige Verdopplung des Raumes und eine Zeitverschiebung wird es möglich, daß in einem Tischtennispiel eine Person sich verdoppelt und auf diese Weise mit sich selbst spielt. Sie spielt sich selbst, gleichsam von Ich zu Ich, die Bälle zu. Dieses Band ist ein Beispiel für die Bedeutung der Idee von "Fluxus" bei Zgraja.

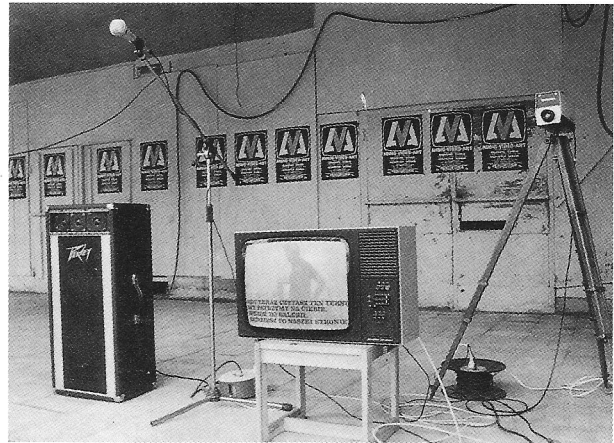
Wenn Zgraja Bild und Musik, ästhetische Begriffe, Technologie und Konsumtion (Ethik) mit der Videokunst zu verbinden sucht, dann zeigt dies die Absicht, in bestimmten Grenzen die Gattungsunterschiede unter Künsten und bestimmten Wissensformen zu überwinden.

Weitere Beispiele für diese Überwindung sind die **"Musikalischen Grafiken"**. Mit ihnen wird der Versuch gemacht, bildliche Darstellungen in akustische Folgen zu übertragen. Diese musikalische Organisation ist nach den Prinzipien der sogenannten "Aleatorik" gebildet. Das Lesen der Struktur, verbunden mit dem von ihr abhängigen Einsatz, läßt den Musikern die Freiheit der Improvisation und dem Gehör gleichsam das Bild des Auges.

Die Wiederholungsstruktur - durch Serialisierung gebildet - kann auch durch eine Serie von Monitoren erreicht werden, wie dies bei Videoinstallationen der Fall sein kann. Das Tape **"Meeresrauschen"** (1993) zeigt ein solches Verfahren unter Zusatz von Wasser und Sand. Das zeitliche Prinzip wird verräumlicht. Durch die Statik der Kamera und die Gleichmäßigkeit der leicht bewegten See auf den 8 Monitorbildern, unterstützt durch die Sparsamkeit der natürlichen Materialien, tritt ein Zustand der Kontemplation ein, der die konsumtive Haltung des Fernsehens ausschließt. Die Komplexität, welche in diesem Medium herrscht, wird durch diese Videoinstallation auf eine nahezu ruhende Einfachheit zurückgeführt, die ihrerseits sozusagen die Überflutung der Bilder dem Betrachter in Erinnerung ruft, vielleicht aber auch in einen Kanal abfließen läßt, dem es nicht lohnt, zuzuschauen.

Vielleicht können die einzelnen Werke dieser Ausstellung jene anfangs erwähnte Differenz bewußt machen. Vielleicht kann die Ausstellung auch an ein Sehen erinnern, das sich seiner selbst bewußt wird. Denn das Gedächtnis verfügt jetzt über zwei Weisen des Sehens. Es gilt nur, das **S e h e n**, das diese Ausstellung zum Thema hat, nicht zu vergessen.

Joseph Thomas



„Sprzężenie zwrotne“, 1984

„Rückkoppelung“, 1984

„Akcja videofotograficzna“, 1984

„Videofotografische Aktion“, 1984

GRZEGORZ G. ZGRAJA, urodził się 15 kwietnia 1952 w Gliwicach. Studia: Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie, Wydział Grafiki w Katowicach (w latach 1973 - 1978) oraz Hochschule für Bildende Künste w Braunschweig w Niemczech na Wydziale Filmu Eksperymentalnego i Video (w latach 1987 - 1989). Obecnie pracownik naukowy tej uczelni.

Stypendysta Ministerstwa Kultury i Sztuki.

Współzałożyciel Laboratorium TP.

Od 1988 mieszka i pracuje w Braunschweig.

Wystawy indywidualne i pokazy video;

- 1993 „Videobrazy”, Centrum Sztuki - Kronika, Bytom
- 1987 „Śniadanie na trawie”, Video-performance, HBK Braunschweig
- 1985 „Kolor w sztuce”, performance, Łódź
- 1984 „Audio-Video-Art”, ośmiogodzinna akcja video  
Galeria 6, Gliwice  
„Bezpośrednia transmisja (video) ze wschodu słońca”,  
video-  
performance, Gliwice-Żerniki
- 1983 „Compatybilum IV”, recital audiowizualny,  
Galeria 6, Gliwice
- 1980 „Grafika muzyczna - muzyka graficzna”, Wrocławska Galeria  
Fotografii, Wrocław
- 1979 „Kwartet na dwóch wykonawców i aparaturę video”,  
Warszawska Jesień, Warszawa

Udział w wystawach zbiorowych i sympozjach (wybór):

- 1985 Pokaz realizacji video na światowym Kongresie UNESCO,  
Rio de Janeiro  
„Ogólnopolski Przegląd Twórczości Niekommercyjnej  
Video '85”, Łódź
- 1984 „Nurt intelektualny w sztuce polskiej po II wojnie światowej”,  
sympozjum i wystawa, BWA Lublin
- 1981 „Postawy twórcze '81”, I nagroda w dziedzinie grafiki,  
Katowice  
„70-80, Nowe zjawiska w sztuce lat siedemdziesiątych,”  
Sopot
- 1980 „Nowe narzędzia - nowe idee artystyczne”, Galerie ZPAF,  
Warszawa
- 1979 „Fotografia polska 1939-1979”, International Center  
of Photography, New York  
„Czas zatrzymany - czas odzyskany”, BWA Arsenał Poznań,  
BWA Łódź
- 1978 „I am”, Międzynarodowe Spotkanie Artystów,  
Galeria Remont, Warszawa  
„Grafika - metody - postawy - tendencje”,  
VII Międzynarodowe Biennale Grafiki, Kraków  
„Ogólnopolskie Biennale Sztuki Młodych”, BWA Sopot  
„Inne media”, Teatr - Studio - Galeria, Warszawa
- 1977 Wystawa i pokaz video „Laboratorium TP”,  
Galeria Mały Rynek, Kraków  
„Stany graniczne fotografii”, sympozjum i pokaz video,  
Galeria ZPAF, Katowice  
„Fotografia - medium sztuki”, sympozjum i wystawa,  
Wrocław  
„CDN”, Warszawa
- 1976 „Fotografia poza galerią”, IV Ogólnopolskie Sympozjum  
Fotograficzne, Uniejów

GRZEGORZ G. ZGRAJA, geb. 15. April 1952 in Gliwice/Polen.  
 1973 bis 1978 Studium an der Akademie für Bildende Künste in  
 Kraków, Fakultät für Grafik in Katowice und 1987 bis 1989 an der  
 Hochschule für Bildende Künste (HBK) Braunschweig.  
 Mitbegründer der Künstlergruppe "Laboratorium TP".  
 Stipendiat des Ministeriums für Kultur und Kunst in Polen.  
 Beschäftigt an der HBK Braunschweig. Seit 1988 lebt und wirkt er in  
 der Bundesrepublik Deutschland.

Einzelausstellungen und Videopräsentationen:

- 1993 "Videobilder", Kunstzentrum "Kronika", Bytom
- 1987 "Frühstück im Freien", Videoperformance, HBK Braunschweig
- 1985 "Farbe in der Kunst", Performance, Łódź
- 1984 "Audio - Video - Art", audiovisuelle Vorführung,  
 Galerie "6", Gliwice  
 "Unmittelbare Videoübertragung des Sonnenaufganges",  
 Videoperformance, Gliwice-Żerniki
- 1983 "Compatybilum IV", audiovisueller Auftritt,  
 Galerie "6", Gliwice
- 1980 "Musikalische Grafik - grafische Musik", Wrocławska Galeria  
 Fotografii, Wrocław
- 1979 "Quartett für zwei Vortragende und Videoapparatur",  
 Warschauer Herbst, Warszawa

Ausstellungs- und Symposienbeteiligungen (Auswahl):

- 1985 Videopräsentation, UNESCO-Weltkongress,  
 Rio de Janeiro  
 "Festival Nichtkommerzieller Videokunst '85", Łódź
- 1984 Symposium "Intellektuelle Strömungen in der polnischen  
 Moderne", BWA, Lublin
- 1981 "Schöpferische Einstellungen 81",  
 Erster Preis für Grafik, Katowice  
 "70 - 80, Neue Erscheinungen in der Kunst der 70er Jahre",  
 Sopot
- 1980 "Neue Technologien - Neue künstlerische Ideen", Galerien des  
 ZPAF (Polnischer Verband der Kunstfotografiker)
- 1979 "Polnische Fotografie 1939 - 1979", International Center  
 of Photography, New York  
 "Fixierte Zeit - Wiedergewonnene Zeit", BWA Arsenal Poznań,  
 und BWA Łódź
- 1978 "I am" Internationales Künstlertreffen, Galerie Remont,  
 Warszawa  
 Internationale Grafik-Biennale "Grafik - Methoden -  
 Stellungen - Tendenzen", Kraków  
 Polnische Landes-Biennale der Jungen Kunst", Sopot  
 "Andere Medien", Teatr - Studio - Galeria, Warszawa
- 1977 "Ausstellung und Videopräsentation des "Laboratorium TP",  
 Galerie "Maly Rynek", Kraków  
 Symposium "Extrema der Fotografie", Galerie des ZPAF,  
 Katowice  
 Symposium "Fotografie - ein Medium der Kunst", Wrocław  
 Ausstellung "CDN", Warszawa
- 1976 IV Landessymposium für Fotografie - "Fotografie außerhalb  
 der Galerie", Uniejów

Grzegorz G. Zgraja  
 Bugenhagenstrasse 2  
 D W - 3300 Braunschweig  
 telefon 05 31 / 8 39 46

# FINLUX



***Liberty***

## **Odbiornik SAT SR 4200 TX**

- ♦ możliwość podłączenia dwóch czasz
- ♦ 8-krotny timer
- ♦ bogaty zestaw wejść - wyjść
- ♦ własna telegazeta
- ♦ wyświetlanie funkcji na ekranie
- ♦ możliwość współpracy z pozycjonerem

## **Telewizory 21 ÷ 29"**

- ♦ możliwość zabudowania wewnętrznego tunera sat
- ♦ automatyczny wyłącznik po zakończeniu programu
- ♦ podgląd w inne programy
- ♦ telegazeta
- ♦ karta inteligentnego dialogu
- ♦ bogaty zestaw wejść - wyjść

PZ Liberty 41-902 Bytom, ul. K.Miarki 15, tel./fax 81-76-60, tel. 81-83-09, tlx 33654

