

Landscape film – o pewnym epizodzie w historii brytyjskiego filmu awangardowego

DAGMARA RODE

1.

W niniejszym tekście chciałabym przyjrzeć się nieco bliżej nurtowi, który krytyka filmowa określiła jako *landscape film*, a który jest charakterystyczny dla brytyjskiej awangardy lat 70. Szczególne zainteresowanie pejzażem wśród eksperymentalnych filmowców skupionych wokół London Filmmakers Co-op pojawia się w okresie dominacji tendencji strukturalnej, jest jednak nie tyle jej zaprzeczeniem, ile specyficznym przetworzeniem. Skoncentrowanie filmowców na pejzażu było jednak raczej krótkotrwałe – jak podkreśla historyk filmu awangardowego David Curtis, kiedy w 1983 r. magazyn „UnderCut” wydał numer poświęcony pejzażowi, była to już raczej refleksja nad zanikającym zjawiskiem¹.

W 1975 r. amerykański krytyk Deke Dusinberre zorganizował w Tate Gallery serię pokazów zatytułowanych *Avant-Garde British Landscape Film*. Kiedy po latach, w 1983 r., przypominał okoliczności imprezy, wskazał kilka istotnych punktów. Przede wszystkim, w połowie lat 70. *skrajny formalizm kina strukturalnego wyczerpał swą twórczą energię*, ale filmowcy nie zamierzali jeszcze porzucać owej perspektywy, jako że *eksploracja formalnych właściwości medium ciągle jeszcze dawała możliwości rozwoju estetycznego*. Filmy pejzażowe w pewnym sensie *podtrzymywały ów rygorystyczny formalizm, jednocześnie zmyślnie wprowadzając element reprezentacji i przyjemność z niej płynącą*. W ten sposób *landscape film* oferował nowe możliwości młodym twórcom, którzy *doceniając radykalną wizję strukturalistów, nie chcieli wkleść się w ograniczenia filmu strukturalnego*². Dusinberre widział w filmach pejzażowych element specyficznie brytyjski, choć istnieniu brytyjskiej awangardy filmowej zaprzeczać w tamtym czasie miały awangardowe autorytety, odradzające młodemu krytykowi wyjazd do Londynu³.

David Curtis omówienie interesującego mnie nurtu rozpoczyna od przypomnienia, że temat malarski, jakim był pejzaż, nieprzypadkowo przejęło wczesne kino. Przywołując różne sposoby jego wykorzystania, badacz pisze: *Można było się spodziewać, że publiczność zareaguje na elementy najbliższego otoczenia, takie jak widok ulicy na zewnątrz sali, w której film miał być pokazywany, czy na „ożywioną” wersję obrazów doskonale znanych z nieruchomych fotografii, takich jak wodospad Niagara, czy też po prostu na spektakularne zjawisko wizualne, takie*

jak wywołujące zawrót głowy perspektywy widziane z pociągu przejeżdżającego po wysokim, obramowanym stalową ramą moście ⁴.

Zasadnicza zmiana w przedstawianiu pejzażu według Curtisa nastąpiła wraz z pojawieniem się wyjaśniających napisów i komentarzy – przed 1900 rokiem studia nad określonymi pejzażami były *prezentowane widzowi po prostu jako pejzaże i były otwarte na różne interpretacje w stopniu nie do pomyślenia w erze trawelogów i dookreślającego komentarza* ⁵. Także dokument lat 30., w którym *przedmiotem stała się relacja człowieka i krajobrazu*, konfrontuje słowny komentarz z obrazami; przykładem według Curtisa mogą być *Pieśń Cejlonu* (*Song of Ceylon*, 1934) Basila Wrighta czy *Człowiek z Aran* (*Man of Aran*, 1934) Roberta Flaherty'ego ⁶.

W opinii brytyjskiego badacza dopiero po II wojnie światowej krajobraz w filmie odzyskał autonomię. Stało się tak za sprawą szkockiej artystki Margaret Tait, która edukację filmową odebrała w rzymskiej Centro Sperimentale. Tait w 1953 r. zrealizowała pracę *Orquil Burn*, w której w statycznych (choć kręconych z ręki) ujęciach opatrzonych komentarzem z offu śledziła bieg tytułowego potoku od morza aż do źródła. Sama Tait opisywała ów film w kategoriach eksploracji po-zornie już znanej przestrzeni: *Podróż odkrycia, piesza, wzdłuż Orkney Burn, droga, którą można przebyć w mniej niż dzień, która jednak, na potrzeby filmu, jest rozciągnięta i podzielona. Twórczyni odkrywa – lub też: ponownie odkrywa – potok, który zna dobrze, który „zawsze” dobrze знаła, ale nigdy nie dotarła do jego źródła na wzgórzu. „Idąc w górę strumienia, zobaczyłam, że podczas gdy rzeczywisty strumień oczywiście stawał się węższy, a mosty, potrzebne, by go przekroczyć, stawały się mniejsze i drobniejsze (po prostu drewniana deska w najwyższym miejscu), obszar wilgoci (wody stojącej na ziemi czy płynącej w dół) stawał się większy i większy. Spodziewałam się znaleźć „źródło”, ale okazało się, że źródeł jest wiele, początki rozrzucone; nie ma punktu, w którym mogłabym powiedzieć: „oto jest źródło Orquil Burn”* ⁷. Curtis podkreśla, że w dalszej twórczości Tait taki formalny rygorizm już się nie powtórzy, większą rolę zyskali ludzie, którzy byli portretowani w określonych krajobrazach, jak w filmach *The Big Sheep* (1966) czy *Landmakar* (1981) ⁸.

2.

Curtis wskazuje, że forma *Orquil Burn* (podobnie jak zrealizowanego przez Richarda Longa wraz z Gerrym Schumem *Walking a Straight 10 Mile Line Forward and Backward Shooting Every Half Mile* (*Dartmoor, England, January 1969*), 1969), oparta na przystankach w drodze, może zostać uznana za antycypację realizacji strukturalnych Williama Rabana czy Chrisa Welsby'ego, których filmy były centralnymi częściami programów Dusinberre'a. Aby opisać realizacje Rabana i Welsby'ego, trzeba w tym miejscu przywołać choćby w zarysie kontekst filmu strukturalnego, który dla obu artystów był niewątpliwie niezwykle istotny.

Nurt ten został zapoczątkowany w połowie lat 60. w USA, szczytowy okres jego rozwoju przypada na połowę lat 70. w Europie (głównie w Wielkiej Brytanii). Ściśle wiąże się on z kontekstem kulturowym i ogólnoartystycznym tego okresu, dlatego też film strukturalny bywa traktowany jako odpowiednik nurtu conceptualnego w sztuce. Korzeni filmu strukturalnego badacze szukają w conceptualizmie, działalności Fluxusu, twórczości Andy'ego Warhola, Stana Brakhage'a, Petera Kubelki i Nam June Paika.

Nazwę „film strukturalny” zaproponował P. Adams Sitney w artykule opublikowanym w 1969 r. w „Film Culture”⁹. Sytuował on rozważany nurt w opozycji do filmu formalnego, którą to nazwą objął dominującą w połowie lat 60. tendencję w amerykańskim kinie awangardowym¹⁰. Zauważył, że główną cechą filmu strukturalnego jest skupienie się artysty na naturze medium, jakim się posługuje. Podał cztery wyróżniki tej tendencji: nieruchoma kamera, wykorzystywanie efektu migotania (*flicker effect*), użycie pętli, refilmowanie, zastrzegając, że nie każda praca lokowana w obrębie nurtu musi mieć którąkolwiek z tych cech¹¹.

Film strukturalny, jak podkreśla brytyjski twórca filmowy i teoretyk Peter Gidal, nie jest iluzyjny, nie jest nastawiony na reprezentację (także w formie dokumentacji); konstrukcja konkretnego filmu nie jest w żaden sposób istotna¹². W ujęciu Gidala, który wprowadza określenie strukturalny/materialistyczny, ma to znaczenie polityczne i jest związane z odrzuceniem reprezentacji, a co za tym idzie – reprodukcji¹³. Film strukturalny w zamierzeniu jest pozbawiony pierwiastka subiektywnego; oczywiście w praktyce okazuje się, że można mówić jedynie o pewnej przewadze dyskursu metaartystycznego nad ekspresją¹⁴.

By zakreślić obszar zainteresowań filmu strukturalnego, pożyteczne może się okazać przywołanie w tym miejscu klasyfikacji dokonanej przez Mariellę Nitosłowską. Autorka wyróżnia cztery aspekty będące przedmiotem szczególnej natury procedur badawczych, podjętych przez filmowców. Pierwszy z nich to problem materialności taśmy filmowej jako podstawowego czynnika stanowiącego o obrazie, np. *Film in which there appear Sprocket Holes, Edge Lettering, Dirt Particles etc.* (1966) George’a Landowa, kontynuujący w jakimś stopniu poszukiwania Man Raya (rayogramy w *Le Retour à la raison*, 1922), Stana Brakhage’a (w *Mothlight*, 1963, przylepione bezpośrednio do taśmy strzępki skrzydeł ćmy) czy Nam June Paika (*Zen for Film*, 1962: czysta taśma, na której zbierał się kurz i inne zanieczyszczenia). Drugi wyznaczają filmy badające możliwości percepcji wzrokowo-słuchowej; tu należy pomieścić wszelkie realizacje wykorzystujące efekt *flicker*, jak *The Flicker* (1966) Tony’ego Conrada czy *T,O,U,C,H,I,N,G* (1968) Paula Sharitsa. Trzecim obszarem są możliwości narzędzia zapisującego – kamery: *Wavelength* Michaela Snowa badające rejestrowaną przestrzeń czy tego samego autora *Back and Forth* (1969). Czwartym i ostatnim wyróżnionym przez Nitosłowską obszarem są działania ingerujące w kształt projekcji – wszelkiego rodzaju *performances* filmowe, multiprojekcje, instalacje¹⁵.

3.

Autorzy nurtu pejzażowego zrezygnowali z rygoryzmu cechującego przywołane wyżej realizacje strukturalne. Punktem wyjścia notatek do pokazów w Tate było dla Dusinberre’a określenie znaczenia dla awangardy filmowej interesującego mnie nurtu. Wynika ono z faktu, że filmy te *zapewniają o iluzyjności kina przez zmysłowość pejzażu i jednocześnie o materialnej naturze procesu reprezentacji, który podtrzymuje ową iluzyjność*¹⁶. Najbardziej godne uwagi było, według krytyka, przecięcie się tych dwóch sposobów myślenia o kinie.

Dusinberre sytuuje filmy pejzażowe – jako element awangardy filmowej – w perspektywie modernizmu, którego najważniejszą cechą jest tu *przesłuchiwanie medium*¹⁷, zarówno w praktykach reprezentacji, jak i percepcji. Film strukturalny

pozwoił rozwiązać konflikt między (mówiąc ogólnie) elementami „abstrakcyjnego ekspresjonizmu” i „po” w *New American Cinema* i stworzyć zorientowane na cel kino, w którym formalny kształt, nie zaś treść, staje się czynnikiem dominującym¹⁸. Krytyk podkreśla też, że film strukturalny pokazał, że możliwe jest przewyższenie niezwyklej iluzyjności, jaką oferuje obraz filmowy na rzecz formalnych dociekań, typowych dla sztuki modernistycznej. Wskazuje także na trend, który określa jako „strukturalny ascetyzm”, na który składają się realizacje brytyjskich twórców, takich jak Peter Gidal i John Du Cane. Jak pisze, są one strukturalne w tym sensie, że kształt jest najważniejszy, a treść – mniej ważna; próbują one także kompletnie usunąć iluzyjny aspekt obrazu, podnosząc „materialny” aspekt produkcji obrazu do rangi jedynie stosownego poziomu analizy¹⁹. Wracają zatem do dualizmu obrazu filmowego, przeciwnie niż główny nurt kina strukturalnego²⁰, jak nazywa go amerykański krytyk, nie próbując w żaden sposób go rozwiązywać, zwracając się ku materialnemu aspektowi medium.

Landscape film wyrasta z inspiracji paradygmatem strukturalnym, dodaje do niej jednak znaczące przeinterpretowanie wspomnianego podstawowego konfliktu; jego twórcy czerpią z określonego typu obrazów, nie próbując porzucić iluzyjnego wymiaru obrazu filmowego. Jak pisze Dusiñberre, próbują oni rozwiązać konflikt między iluzyjną mocą obrazu filmowego a refleksywnymi technikami kina strukturalnego przez zintegrowanie tych elementów²¹.

Także sam wybór tematów filmów jest tu znaczący. Jak twierdzi Dusiñberre, pejzaż jest formą rozpoznawalną; David Curtis, opisując filmy pejzażowe, wskazuje na popularność tego motywu w angielskim malarstwie romantycznym, w obrazach takich twórców, jak Constable, Cozens, Joseph Wright of Derby (i wypunktowuje *namietne przywiązanie do określonych pejzaży zarówno romantyków, jak i artystów realizujących filmy pejzażowe*²²). Co więcej, forma ta oferuje określone jakości wizualne. Istotną komplikację stanowiło także to, że, jak przypomina Dusiñberre, filmowcy poruszający się w obrębie *landscape film* często sięgali po formy prezentacji zbliżające się ku praktykom kina rozszerzonego (*expanded cinema*), koncentrującego się na zbudowaniu *polisensorycznego doświadczenia*²³.

Kończąc swoje uwagi o *landscape films*, Dusiñberre podkreśla, że w realizacjach tych nader często *nie tylko kształt determinuje zawartość, ale także zawartość determinuje kształt*. (...) *Określony system reprezentacji jest kształtowany przez zawartość owej reprezentacji*²⁴. Jest to ważna cecha, dająca o sobie znać w wielu pracach omawianych niżej, pozwalająca wskazać na rozluźnienie rygorystyki typowego dla filmu strukturalnego. Co więcej, Dusiñberre podkreśla też, że prace będące przedmiotem niniejszego szkicu w pewnym sensie przywracają niektóre właściwości wcześniejszych realizacji nurtu „formalnego”, chociażby przez wykorzystanie rytmu; inne ich cechy, jak minimalizm czy nienarracyjność, nie pozwalają jednak zapomnieć o niewątpliwych inspiracjach strukturalnych²⁵.

4.

Według amerykańskiego krytyka czołowymi przedstawicielami *landscape film* byli William Raban i Chris Welsby²⁶. Wspólnie zrealizowali *River Yar* (1971-1972). O'Pray określa to dzieło nie tylko jako prawdopodobnie najdoskonalszą, ale i najważniejszą realizację nurtu²⁷. Ma ona formę projekcji dwuekranowej, materiał został sfilmowany w ciągu sześciu tygodni podczas wiosennego

przesilenia i sześciu tygodni podczas przesilenia jesiennego. Nieruchomo ustawiona kamera filmuje nadrzeczny krajobraz. Na lewym ekranie obraz został zarejestrowany poklatkowo jesienią, kondensując dwa tygodnie do czternastu minut. Kontrastuje on z zarejestrowanym z normalną prędkością obrazem wiosennego poranka na prawym ekranie; jak opisuje rzecz Raban, obraz wyłania się z mroku w sposób niemal niedostrzegalny²⁸. Przez chwilę na obu ekranach oglądamy zsynchronizowany obraz poklatkowy, później wracamy do wzoru wyjściowego, z tym, że ekrany zamieniają się funkcjami, a lewy ekran pokazuje zachód słońca. W filmie pojawiają się także nasyczone czerwienią obrazy kamery. Ścieżka dźwiękowa, według wyjaśnień Welsby'ego, składa się z odgłosów rejestrowanych podczas zapisu, w tym przypadkowo uchwycionych – z powodu specyficznego zachowania narzędzia nagrywającego – dźwięków różnych stacji radiowych²⁹.

Raban i Welsby zarejestrowali zmiany pogody, jak deszcz czy ruch chmur. W ten sposób, jak podkreśla Dusinberre, *naturalne systemy zmiennej przypadkowości* podlegają analizie za pomocą *mechanicznego systemu (kina)*³⁰. W cytowanej przez Curtisa rozmowie z Johnem Du Canem Raban podkreśla eksperymentalny wymiar pracy – wybór ujęcia, dokonany w ciemności bez możliwości przyjrzenia się pejzażowi, był motywowany chęcią uchwycenia cieni czy fragmentu nieba w kadrze. Filmowiec podkreśla: *nie podejmowaliśmy żadnych estetycznych/romantycznych decyzji w zakresie kompozycji. Nie znoszę, gdy ludzie widzą w moich filmach romantyzm w tym sensie: zajmuję się określonymi jakościami – filmy nie są po prostu pięknymi kolorami czy efektami optycznymi, ale precyzyjnymi dociekaniem*³¹. I choć, porównując *River Yar* z *La Region Centrale* Michaela Snowa (1971), O'Pray akcentuje jej bardziej *empiryczne i eksperymentalne nastawienie, kontrastujące z metafizyczną siłą pracy* Snowa, dodaje też, że ta pierwsza ewokuje *melancholijny i ponury nastrój, który łączy ją z angielską tradycją malarstwa pejzażowego*³².

5.

William Raban studiował malarstwo w Saint Martin's School of Art; początkowo eksperymentował z włączaniem pierwiastka natury w działania malarskie. Realizował swoje prace, m.in. rozlewając farbę olejną na powierzchni morza i odbijając ją następnie na papierze (*Wave Prints*, ok. 1970) czy też owijając drzewa płótnem, które przez kilka miesięcy gwystawione na działanie czynników atmosferycznych gromadziło rozmaite zanieczyszczenia (*Tree Prints*, 1972-1972). Jak wskazuje Michael O'Pray, w pracach tych można odnaleźć wiele idei charakterystycznych dla sztuki tego okresu. Zostaną one potem na różne sposoby rozwinięte w pracach filmowych³³. Wspominając okres aktywności w kręgu London Filmmakers Co-op, która to LFMC dawała okazję do sprawdzania w praktyce nowych idei, Raban kładzie duży nacisk również na działania o charakterze filmowego *performance'u*³⁴. Opowiada o ciągłych i burzliwych dyskusjach nad tym, czym w istocie jest film strukturalny, co dobrze odzwierciedla nastawienie do medium filmowego artystów skupionych wokół LFMC³⁵.

Film zainteresował Rabana, gdyż, jak pisze Curtis, dawał możliwość eksperymentów z bezpośrednim oddziaływaniem światła i upływu czasu³⁶. Dusinberre, charakteryzując filmy artysty, także podkreśla te własności. Sam Raban zaznacza, że sięgnął po fotografię i film, gdyż interesowało go uchwycenie zmian w krajobrazie³⁷, o czym mogą świadczyć wczesne realizacje, w rodzaju *Basement Window*

czy *Skyfilm* (obie z 1970). *View Film* (1970), rejestrujący ruch wody w rzece, wykorzystuje zarówno ujęcia zrealizowane z prędkością 24 klatek na sekundę, jak i rejestrację poklatkową (jedna klatka co 10 sekund). Komplikację wprowadza padający deszcz, któremu zdarza się sprowadzać obraz niemal do abstrakcji. Przypomina to o wczesnych inspiracjach Rabana twórczością Jaspersa Johnsa, Marka Rothko, Larry'ego Poonsa, Morrisa Louisa, Jacksona Pollocka, Claesa Oldenburga i Marka Boyla. W *View Film*, jak podkreśla O'Pray, efektem zastosowanych przez twórcę zabiegów jest *redukcja perspektywy przedstawienia do płaskiej powierzchni, przez co obraz jest niemal abstrakcyjny – to efekt spowodowany przez pogodę, czynnik sprawczy w procesie realizacji filmu*³⁸. Nieco dalej autor podkreśla, że *napięcie i siła oddziaływania filmów Rabana polega na subtelny balansowaniu między reprezentacją (zwłaszcza pejzażem) i abstrakcją, osiąganą głównie przez wyolbrzymianie formalnych aspektów strumienia obrazów, np. ramy kadru, koloru, rejestracji poklatkowej i frontalnego ustawienia kamery*³⁹. Ważna jest tu także ścieżka dźwiękowa, zawierająca między innymi głosy realizatorów, co znów kieruje uwagę na proces powstawania filmu.

O *Colours of this Time* (1972), w którym każda klatka była naświetlana przez dwadzieścia sekund, artysta mówi: *zapisują wszystkie niedostrzegalne zmiany temperatury barwnej w letnim świetle dziennym, od pierwszych promieni słońca po jego zachód*⁴⁰. O'Pray widzi w tej pracy rodzaj *zmysłowej dialektyki*, charakterystyczne zderzenie *konwencjonalnego piękna, często kompozycji, z jego zapośredniczeniem przez formalne własności procesu filmowego*⁴¹. *Broadwalk* (1972), który także zestawia sekwencje rejestrowane z różną prędkością, dorzuci do stosowanych przez Rabana zabiegów między innymi refilmowanie i nakładanie obrazu. W ten sposób materiał wyjściowy z Regent's Park pozwala uzyskać *interpretację realnego czasu i realnego pejzażu jako filmowego czasu i filmowego pejzażu*⁴².

Inną pracą Rabana, wykorzystującą rejestrację poklatkową i wieloekranową projekcję, jest *Thames Barrier* z 1977 r., która kontynuuje niejako kwestię zapośredniczania reprezentacji przestrzeni przez aparat filmowy. Zaprojektowana jako projekcja trzyekranowa *Thames Barrier* pokazuje trzy sąsiadujące fragmenty przestrzeni zarejestrowane poklatkowo zsynchronizowanymi kamerami. Ustawienie kamer, mające zapewnić panoramiczny widok przestrzeni, nie pozwala na uchwycenie ciągłości, zwłaszcza że obrazy różnią się tonacją barwną. Przez dłuższy czas na jednym z ekranów trudno dostrzec przeskoki czasowe, bowiem brak ruchu wewnątrz kadru. Po chwili ekrany wypełnia rysunek zakrętu rzeki, na którym, niczym na mapie, w różnych momentach dłoń pokazuje jakiś punkt. Zostają już tylko dwa ekrany; na jednym z nich widzimy obraz z obracającej się kamery. W końcu oba obrazy nasuwają się na siebie, pozostawiając widza z już tylko jednym ekranem. Raban podkreśla ważność tego momentu; obrazy z różnych punktów widzenia, nałożone na siebie, miały dać wrażenie patrzenia dwójgim oczu na daną przestrzeń⁴³. Owym eksploracjom przestrzeni towarzyszy interesująca ścieżka dźwiękowa, zestawiająca rytmiczny terkot z monotonnym, niepokojącym dźwiękiem.

Temat Tamizy powraca zresztą w późniejszym filmie Rabana, zainspirowanym *Czterema kwartetami* T.S. Eliota *Thames Film* (1986), który w pewnym sensie zbliża się ku formule filmu dokumentalnego, prezentując obraz rzeki zestawiony z materiałami archiwalnymi, np. z dawnymi rycinami czy mapami. Raban zaznacza wszakże, że owych materiałów używa w sposób formalistyczny⁴⁴.

Późniejsze realizacje Rabana, choć naznaczone podejściem formalistycznym, odchodzą od formuły *landscape film*. Prace te są zróżnicowane, jak trzy filmy składające się na *Under The Tower Trilogy*. *Sundial* (1992) to jednominutowy zbiór niezwykle krótkich ujęć, w których centrum znajduje się Canary Wharf Tower, a które zestawiają skrajnie różne przestrzenie, z których można sfilmować ów obiekt. *A13* (1994) to doskonale unerwiona muzyką impresja poświęcona miastu, wyraźnie inspirowana *Człowiekiem z kamerą* (*Czelowiek s kinoapparatom*, 1929) Dzigi Wiertowa. *Island Race* (1996) to obserwacja tego, co się dzieje na ulicach w okolicy, w której filmowiec mieszkał przez długi czas, zapoczątkowana zwycięstwem wyborczym kandydata British National Party. Raban zaznacza, że praca ta była dla niego ponownym odkrywaniem doskonale niegdyś znanych miejsc, ale także próbą odpowiedzi na pytanie, czy owe cząstkowe obserwacje mogą powiedzieć cokolwiek o kraju jako całości⁴⁵. Raban podkreśla jednak ważność wczesnych eksperymentów, które w dużej mierze ukształtowały go jako filmowca kładącego nacisk przede wszystkim na materialne ograniczenia produkcji, film zaś postrzegającego jako wertykalną strukturę, w której każda klatka odpowiada wersowi w wierszu⁴⁶.

6.

Chris Welsby, zanim rozpoczął edukację w Chelsea School of Art, malował wiele pejzaży; później jego zainteresowanie przeniosło się w stronę malarstwa abstrakcyjnego i systemowego. Wspomina inspirację pracami takich twórców, jak Malcolm Hughes, Peter Lowe, Jean Spencer oraz związki zainteresowań malarskich z zainteresowaniami muzycznymi. Zaczął się posługiwać fotografią (jak seria *River Yar*), następnie sięgnął po film. Początkowo, jak sam mówi, wykonywał *rejestracje poklatkowe, które są tylko o krok od robienia sekwencyjnych fotografii w tym sensie, że zawsze pracuje się z kadrem jako jednostką, w dużym stopniu tak samo, jak w przypadku muzyki, w której możesz zajmować się nutą lub serią nut. Rejestracja poklatkowa dawała możliwość konstruowania filmu kadr po kadrze, nie zajmowała się efektem, choć oczywiście był on całkiem dramatyczny*⁴⁷. David Curtis przypomina, że systemy i matematyczne sekwencje-struktury były także częścią ówczesnego filmu awangardowego, wyprowadzone z gier filmowych *Fluxusu* i spopularyzowane na arenie międzynarodowej przez ruch filmu strukturalnego⁴⁸. Wskazuje on na przykłady realizacji Michaela Snowa (*La Region Centrale* z 1971 r.) czy Heinza Emigholza (*Schnee-Tady I & II*, 1972-3), podkreślając jednocześnie, że Welsby zestawiał na zasadzie kontrastu systemowość z nieprzewidywalną naturą.

Owo eksperymentowanie z systemowością zapisu wydaje się ciekawym rozwinięciem (czy też: odejściem od rygorystyki) praktyk strukturalnych. Józef Robakowski, realizując we współpracy z Tadeuszem Junakiem i Ryszardem Meissnerem *Rynek* (1970)⁴⁹, posługiwał się rejestracją poklatkową (dwie klatki co pięć sekund). Długość interwału została ustalona arbitralnie w momencie rozpoczęcia rejestracji, twórcy rezygnowali z dalszej kontroli nad procesem zapisu tego, co się działo na Czerwonym Rynku w Łodzi między siódmą rano a czwartą po południu. Nieco inaczej postępuje Welsby. Dobrym przykładem może tu być *Park Film*, realizowany przez trzy dni, od świtu do zmierzchu – nieruchoma kamera obejmowała polem widzenia konkretny odcinek alejki w parku. Kiedy w określonym miejscu pojawiła się postać człowieka, artysta zarejestrował jedną klatkę,

drugą zaś, kiedy postać wychodziła z kadru. Długość poszczególnych ujęć zależała od tego, ilu ludzi w danym momencie znajdowało się w kadrze. Jak zauważa Deke Dusinberre, w filmach Welsby'ego można wskazać *rygorystyczne systemy, wokół których zostają zorganizowane obrazy pejzażu. Owe ściśle systemy są zawsze jednak osłabione elementem aleatorycznym – czy to „naturalnym” systemem, będącym poza kontrolą artysty, czy to „performatywnym” aspektem struktury, który gwarantuje jej niedoskonałość*⁵⁰. W przypadku *Park Film* liczba osób przed kamerą determinuje kształt filmu – i jak zauważa Dusinberre – długość dnia, w sensie długości naświetlonej taśmy filmowej.

Inną realizacją tego typu będzie *Seven Days* (1974), zrealizowany z Jenny Okun, którego ideą było zbudowanie *symbiotycznej relacji między kamerą/strukturą, filmowcem i pejzażem*⁵¹. Artyści przez siedem dni, od świtu do zmierzchu, co dziesięć sekund naświetlali jedną klatkę, zmieniając pozycję kamery w zależności od położenia słońca na niebie. Welsby i Okun filmowali na zmianę chmury i cień kamery (*ślad słońca*, jak pisze Dusinberre⁵²) – wybór ujęcia zależał od tego, czy słońce skrywało się za chmurami, czy nie. W ścieżce dźwiękowej pojawiają się różne odgłosy natury, jak np. szum wiatru czy wody. W pracy kolejny raz występuje zatem element przypadku związany z rejestrowaną rzeczywistością – niemożliwymi do zaprogramowania zmianami natury, choć jak zauważa Dusinberre, *wybrany „naturalny” system tym razem jest bardziej przewidywalny niż w innych filmach Welsby'ego, bowiem jest to ruch kuli ziemskiej*⁵³. Co więcej, na kształcie pracy odciskają się także zmiany pogody, jak nagły deszcz. Dusinberre pisze wręcz o dekoracyjnym aspekcie kropli wody, które widać na obiektywie kamery, a których artyści nie wycierają⁵⁴. Nie należy także zapominać, jak przypomina krytyk, o tym, że Welsby i Okun nie ukrywają swojej obecności, co również ma wpływ na osłabienie rygorystycznego systemu zapisu. Fred Camper dodaje, że praca ta, odrzucając wykorzystywanie krajobrazu jako *metafor emocji artysty*, funkcjonuje wbrew długiej tradycji przedstawiania pejzażu⁵⁵.

Ciekawym filmem jest *Wind Vane* (1972), który posługuje się, podobnie jak wspomniany wyżej *River Yar*, dwoma ekranami, a więc w pewnym sensie zbliża się do praktyk kina rozszerzonego. Dusinberre, pisząc o *Wind Vane*, wskazuje na przejście, jakie dokonało się w praktyce Welsby'ego, od skupienia na reprezentacjach światła i koloru w stronę *zwiększonego zainteresowania systemem, za pomocą którego pejzaż jest prezentowany*. W przypadku opisywanego tu filmu artysta będzie badał *problemy przestrzenne i czasowe*⁵⁶. Użycie dwóch ekranów w *River Yar* kierowane było chęcią *porównania dwóch czasów i dwóch trybów reprezentacji*⁵⁷; w *Wind Vane* Welsby wynika ze skupienia się na problemach przestrzeni. Dwie kamery ustawiono w odległości 50 stóp, pod kątem 45 stopni w stosunku do kierunku wiatru. Statywy, na których je umocowano, zostały skonstruowane tak, by wiatr mógł swobodnie kierować ruchem kamer. Kamery mogły się obracać o 360 stopni. Szum wiatru jest też dominującym elementem ścieżki dźwiękowej rejestrowanej równocześnie z obrazem. Obraz parku powstaje zatem na przecięciu mechanicznego systemu zapisu kinematograficznego oraz nieprzewidywalnego i niepoddającego się kontroli elementu natury. Uwaga widza koncentruje się wokół zależności między dwoma ekranami i prób zbudowania jakiejś ciągłości zapisu (komplikuje ją to, że obrazy różnią się nieco tonacją barwną), co zwraca uwagę na wspomnianą już kwestię przestrzeni.

Wiatr, jak wskazuje Dusinberre, w tym przypadku wpływa na kompozycję dwóch obrazów; w *Tree* (1974) decyduje o ramie kadru ⁵⁸, zaś w niezwykle atrakcyjnym wizualnie *Windmill 3* (1974), jak mówi artysta, o specyficznym rozumianiu „migawce” ⁵⁹. Na potrzeby tej pracy Welsby skonstruował rodzaj wiatraka, którego skrzydła zostały pokryte materiałem o właściwościach lustra. Ową konstrukcję ustawił w parku przed kamerą. Pozwolił, by wiatr swobodnie obracał ramionami wiatraka, budując różne rodzaje przestrzeni; w zależności od jego siły i kierunku widzimy bowiem w różnych proporcjach odbicie kamery i tego, co za nią, to, co przed kamerą lub po prostu migające niezwykle szybko, niemal nieczytelne gry świateł i kolorów. W ten sposób Welsby, zdając się na nieprzewidywalny czynnik natury, podjął również grę z różnymi sposobami budowania przestrzeni filmowej.

W cytowanym już wywiadzie z Chrisem Welsbym William Raban w rozmowie o *Stream Line* (1976) przypomina, że *landscape film* może spełniać dwojakie oczekiwania: formalistyczne i estetyczne, wyprowadzone z obrazu ⁶⁰. W kontekście tego akurat filmu Welsby’ego uwaga ta wydaje się niezwykle stosowna, *Stream Line* to zaautomatyzowany zapis drogi wzdłuż strumienia, nieśpieszny, koncentrujący się na wodzie spływającej po kamieniach, której dźwięk towarzyszy nam podczas oglądania filmu. Linia prosta, po której porusza się kamera, według Welsby’ego staje się metaforą technologii ⁶¹. Realizacji tej nie sposób odmówić w pewnym sensie medytacyjnego wymiaru oraz szczególnej estetycznej przyjemności odbioru.

W dalszej działalności artystycznej Welsby raczej posługiwał się formą instalacji, które pozwalają w pewnym sensie pracować bez ograniczeń linearnego medium, jakim jest film. I tak *Shore Line I* (1977) to sześciokanałowa instalacja składająca się z projekcji obrazów morza, której towarzyszy jedynie dźwięk projektorów 16 mm. Materiał do *Sky Light* (1988) został zarejestrowany krótko po katastrofie w Czarnobylu, do której praca jest rodzajem komentarza. Wersja jednoekranowa rozpoczyna się od złożonych obrazów wody zarejestrowanych w lesie; stopniowo prezentowane obrazy stają się coraz bardziej ubogie i coraz gwałtowniej połączone. Praca kończy się obrazem niebieskiego, bezchmurnego nieba, które jednak nie ewokuje spokoju.

Niezwykle interesująca w kontekście wcześniejszych realizacji jest interaktywna instalacja *Changing Light* (2004), w której Welsby prezentuje widzowi obraz powierzchni jeziora, projektowany na horyzontalny, zawieszony w ciemności ekran. Wykorzystane w pracy czujniki ruchu powodują, że to, co odbiorca może zobaczyć, jest determinowane jego ruchem: im szybciej sam się porusza, tym szybciej zmieniają się obrazy, a co za tym idzie, tym trudniej się im przyjrzeć. W ten sposób Welsby wraca do podstawowego problemu, któremu próbuje się przyglądać w swojej twórczości, czyli relacji natury i technologii. Jak sam komentuje: *W tej instalacji „natura”, reprezentowana przez jezioro, nie ma być postrzegana jako odseparowana od technologii, która ją reprodukuje, czy ludzi, którzy ją obserwują. Widz zostaje zaproszony do udziału w modelu, w którym natura i technologia są widziane jako jedna i ta sama rzecz, nierozdzielnie związane ze sobą w zabawnym tańcu koloru i światła* ⁶².

7.

Na zakończenie chciałabym przywołać jeszcze jedną realizację, wprowadzając do dość daleką od najbardziej charakterystycznych *landscape films*, ale czerpiącą z tego ob-

szażu zainteresowań twórców filmowych. Pozwoli to także pokazać inne niż omówione wyżej sposoby interpretacji propozycji nurtu strukturalnego. Jest to jedna z pierwszych realizacji Dereka Jarmana, *A Journey to Avebury* (1971). Pozycja Jarmana w latach 70. była wyjątkowa, jego praktyka filmowa była bowiem od początku naznaczona silnym piętnem osobowości; w latach 80. jego poszukiwania kontynuować będą tzw. Nowi Romantycy (New Romantics), twórcy tacy jak John Maybury czy Cerith Wynn-Evans, których wystąpienie zakwestionuje paradygmat analityczny ukształtowany przez film strukturalny.

W *A Journey to Avebury* Jarman przedstawia zapis drogi czy też medytację nad drogą. Zachód słońca nadaje obrazowi specyficzną, rudo-złotą tonację, kolejne ujęcia portretują melancholiczny, pozbawiony właściwie postaci ludzkich pejzaż⁶³. Film rozpoczyna seria krótkich, jakby nerwowych ujęć. Widoczny jest w nich ruch (choćby falujące trawy) ale wykonany statyczną kamerą. W dalszej części filmu ujęcia nabierają rytmiczności, coraz mniej także w nich ruchu wewnątrz obrazu, uspokajają się, trwają dłużej, skupiamy się na najmniejszym ruchu, jak przesuwanie się chmur. Pojawia się też ruch kamery, który niejako odtwarza kierunek zainteresowania patrzącego – jest go jednak bardzo niewiele. *A Journey to Avebury* wydaje się bliższe podróży-odkryciu Margaret Tait, czy wręcz najwcześniejszym wykorzystaniom pejzaży, niż strukturalnym analizom przestrzeni filmowej. Jarman nie dodaje bowiem żadnego komentarza. Trzeba jednak zauważyć, że niewątpliwie efekt medytacyjny został zbudowany skrupulatnie wykorzystanymi środkami filmowymi.

DAGMARA RODE

Artykuł powstał dzięki badaniom przeprowadzonym w British Artists' Film and Video Study Collection, Central Saint Martins College of Art and Design, University of the Arts w Londynie.

¹ Nie oznacza to oczywiście, że pejzaż znika z pola zainteresowania artystów wizualnych w ogóle, jednak, jak podkreśla David Curtis, będzie on raczej wykorzystywany jako metafora czy element dziennika filmowego, niekiedy łączony z rozważaniem nad tożsamością, świadomością, uwikłaniami historycznymi; stać się będzie także punktem wyjścia do studiów nad percepcją czy materialnością, różnić się jednak będzie w znaczącym stopniu od realizacji określanych jako *landscape film*; zob. D. Curtis, *A History of Artists' Film and Video in Britain*, London 2007, s. 100-102. Warto w tym miejscu również zaznaczyć, że w całym tekście przyjmuję perspektywę zaproponowaną przez badaczy brytyjskiego kina eksperymentalnego, którzy w zajmującym mnie zjawisku widzą nurt charakterystyczny właśnie dla brytyjskiej awangardy filmowej; nie podejmuję tu prób usytuowania go w perspektywie innych realizacji awangardowych, co czyni P. Adams

Sitney w tekście *Landscape in the cinema: the rhythms of the world and the camera*, w: *Landscape, natural beauty and the arts*, red. S. Kemal, I. Gaskel, Cambridge, New York, Melbourne 1993.

² D. Dusinberre, *British Avant-Garde Landscape Films*, „UnderCut” nr 7/8, Spring 1983, s. 49.

³ Tamże.

⁴ D. Curtis, dz. cyt., s. 94.

⁵ Tamże.

⁶ Tamże.

⁷ Cytuję za: *Subjects and Sequences: a Margaret Tait Reader*, red. P. Todd, B. Cook, London 2004, s. 159.

⁸ D. Curtis, dz. cyt., s. 95.

⁹ Nazwa zaproponowana przez Sitneya kilkakrotnie została zakwestionowana, podobnie jak sama definicja; omówienie całej dyskusji: zob. R. W. Kluszczyński, *Film. Wideo. Multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej*, Warszawa 1999, s. 51-60.

- ¹⁰ Kluszczyński, omawiając te kategorie, pisze: *Filmy formalne tworzyły, aż do połowy lat sześćdziesiątych, podstawowy nurt alternatywnego kina w Stanach Zjednoczonych i w Europie. (...) dzieła charakteryzowała złożoność konstrukcyjna i semantyczna (symboliczność, metaforyczność). Antytetyczność, refren i rytm były w tych filmach, według Sitneya, głównymi regułami porządkującymi materiał i przeobrażającymi go w formę (...). Przeciwwstawiony nurtowi formalnemu film strukturalny cechował natomiast minimalizm, redukcja semantyki, polegająca na całkowitym odrzuceniu symbolu i metafory, rezygnacja ze znaczeniowości funkcji narracji, oraz eksponowanie relacji tworzących struktury filmowe wszelkiego rodzaju, R. W. Kluszczyński, dz. cyt., s. 51-52.*
- ¹¹ P. Adams Sitney, *Structural Film*, w: P. Adams Sitney, *Film Culture. An Anthology*, London 1971.
- ¹² P. Gidal, *Theory and Definition of Structural/Materialist Film*, w: *The British Avant-Garde Film 1926 to 1995. An Anthology of Writings*, red. M. O'Pray, Luton 1996 (pierwotnie: *Structural Film Anthology*, red. P. Gidal, London 1976), s. 145.
- ¹³ Zob. N. Hamlyn, *Structuralist Traces*, w: *The British Avant-Garde Film 1926 to 1995. An Anthology of Writings*, dz. cyt., s. 220 oraz uwagi A. L. Reesa, *A History of Experimental Film and Video. From the Canonical Avant-Garde to Contemporary British Practice*, London 1999, s. 82. Dusinberre podkreśla też, że w filmach pejzażowych dawało się odczuć dominujące przekonanie, że artyści nie powinni dłużej przedstawiać świata, ale ów świat zmieniać (D. Dusinberre, dz. cyt., s. 49), poszukując nowych sposobów reprezentacji i nowych terminów dla wizji przyszłości.
- ¹⁴ Film strukturalny zmniejszył rolę ekspresji, choć jej nie wyeliminował, bowiem jak dowodzi praktyka realizacyjna, całkowite odpersonalizowanie dzieła nie zostało osiągnięte, co pokazuje na przykład *Wavelength* (1967) Michaela Snowa, zob. R. Kluszczyński, dz. cyt. s. 60-62.
- ¹⁵ M. Nitosińska, *Nowe tendencje w filmie awangardowym*, w: *Film awangardowy w Polsce i na świecie*, red. R. W. Kluszczyński, Łódź 1989, s. 130-133.
- ¹⁶ D. Dusinberre, dz. cyt., s. 49.
- ¹⁷ Tamże, s. 50.
- ¹⁸ Tamże.
- ¹⁹ Tamże. O filmie strukturalnym w Wielkiej Brytanii, w tym realizacjach i teorii Gidala, zob. D. Curtis, dz. cyt. s. 205-212. Interesujące, że stanowiące znakomity przykład strukturalnego ascetyzmu *Clouds* (1969) Gidala A. L. Rees umieszcza w swoim wyborze reprezentacyjnych przykładów *landscape film*, zob. tegoż, dz. cyt., s. 80.
- ²⁰ D. Dusinberre, dz. cyt., s. 50.
- ²¹ Tamże.
- ²² D. Curtis, dz. cyt., s. 95-96. W tym kontekście ciekawa wydaje się uwaga Welsby'ego, który w rozmowie z Michaeliem O'Prayem i Williamem Rabanem komentuje owo domniemane powinowactwo w następujący sposób: *Kiedy mówi się o gatunku pejzażu, tak naprawdę odnosi się go do pejzażu w dziewiętnastowiecznym malarstwie, który był reakcją przeciw technologii tamtego czasu i dokonywanej przez nią destrukcji pejzażu i środowiska. Moje rozumienie jest inne, ponieważ używam technologii – kamery, która jest używana jako reprezentantka technologii jako całości. Sposób, w jaki odnosi się do pejzażu, jest bardzo ważny dla mnie*, M. O'Pray, W. Raban, *Interview with Chris Welsby*, „UnderCut” nr 7/8, Spring 1983, s. 76-77.
- ²³ D. Dusinberre, dz. cyt. s. 50. O kinie rozszerzonym w kontekście filmu strukturalnego zob. R. W. Kluszczyński, dz. cyt., s. 50-65.
- ²⁴ D. Dusinberre, dz. cyt. s. 50.
- ²⁵ Tamże.
- ²⁶ Inni artyści, których filmy były prezentowane, to David Pearce (*Heath Light*, 1973; *Dissolve/Zoom*, 1974; *Six Locations*, 1974); Jane Clark (*Circle*, 1973; *Water Reflexion*, 1973); Mike Duckworth (*Body Arcs*, 1972-1973; *Walk: Left Foot*, 1972-1973; *Advance/Recede: Two Landmarks*, 1972-1973); Renny Croft (*Stream Walk*, 1972-1973; *Hill Walk*, 1972; *Tripod Rotation*, 1973; *Tripod Adjust*, 1973). Później prace pejzażowe realizowali także Martin Hearn, Alan Renton, Martin Sercombe, John Woodman.
- ²⁷ M. O'Pray, dz. cyt., s. 109.
- ²⁸ Zob. film dokumentalny *The Frame – William Raban*, Productions Company, Illuminations, UK 2005.
- ²⁹ Film dokumentalny *The Frame – Chris Welsby*, Productions Company, Illuminations, UK 2005.
- ³⁰ D. Dusinberre, dz. cyt., s. 51.
- ³¹ Cyt. za: D. Curtis, dz. cyt., s. 97.
- ³² M. O'Pray, dz. cyt., s. 109.
- ³³ M. O'Pray, *William Raban Landscape Films: the Formalist Imagination*, „UnderCut” nr 7/8, Spring 1983, s. 104.
- ³⁴ Tu warto przypomnieć choćby *2'45''*: podczas pierwszego performace'u publiczność oglądała pusty ekran, zaś kamera z tyłu rejestrowała jej reakcje. Podczas następnego ów zapis w formie projekcji czarno-białego negatywu

zajmował miejsce na ekranie, zaś kamera kolejny raz filmowała reakcje widzów, i tak dalej. Według Rabana realizacja ta odwołuje się do zderzenia *czasu kamery (przeszłość)* i *czasu projektora (teraźniejszość)*, cytuję za broszurą dołączoną do wydania płyty DVD z pracami Williama Rabana w serii *British Artists' Film*, red. J. Wyver, N. Algar, British Film Institute 2004, bns. Innym przykładem może być *Take Measure*, w którym taśma, z obrazem zarejestrowanego aparatu do synchronizacji filmu, wędruje ku projektorowi wśród publiczności, jak podkreśla Raban, w fizyczny sposób odmierzając odległość między ekranem a projektorem, zob. *The Frame – William Raban*, dz. cyt.

³⁵ Tamże.

³⁶ D. Curtis, dz. cyt., s. 96.

³⁷ Zob. *The Frame – William Raban*, dz. cyt.

³⁸ M. O'Pray, dz. cyt., s. 104.

³⁹ Tamże, s. 105.

⁴⁰ Cyt. za: D. Dusinberre, dz. cyt., s. 51.

⁴¹ M. O'Pray, dz. cyt., s. 105.

⁴² D. Dusinberre, dz. cyt., s. 52.

⁴³ Zob. *The Frame – William Raban*, dz. cyt.; w tym sensie praca ta, według artysty, ma być podobna do *Angles of Incidence* (1973), w którym próbował zbudować kubistyczną perspektywę, pokazując w projekcji dwuekranowej zwierciadlane odbicia różnych punktów widzenia przestrzeni za oknem.

⁴⁴ *The Frame – William Raban*, dz. cyt.

⁴⁵ Tamże.

⁴⁶ Tamże. Co więcej, artysta opisuje film jako jeszcze nierozpoznany język, który być może jest najbliższy ludzkiemu sposobowi myślenia.

⁴⁷ M. O'Pray, W. Raban, dz. cyt., s. 69.

⁴⁸ D. Curtis, dz. cyt., s. 97.

⁴⁹ Przywołuję tu przykład tej konkretnej realizacji powstałej w kręgu Warsztatu Formy Filmowej bez wdawania się w dyskusję, jak należy usytuować wobec nurtu strukturalnego prace WFF. Interesujące spostrzeżenia odnośnie wyróżnienia filmu strukturalnego i filmu analitycznego czyni R. W. Kluszczyński, dz. cyt., s. 50-65;

w tym sensie zresztą interesujące mnie w tym szkicu prace należałoby określić jako reprezentujące raczej tendencję analityczną.

⁵⁰ D. Dusinberre, dz. cyt., s. 52. Dusinberre wskazuje też na inspiracje Welsby'ego aleatorycznymi praktykami nowoczesnej muzyki.

⁵¹ M. O'Pray, W. Raban, dz. cyt., s. 70.

⁵² D. Dusinberre, dz. cyt., s. 53.

⁵³ Tamże.

⁵⁴ Tamże.

⁵⁵ Cytuję za broszurą dołączoną do wydania płyty DVD z pracami Chrisa Welsby'ego w serii *British Artists' Film*, red. J. Wyver, D. Curtis, British Film Institute 2005, bns.

⁵⁶ D. Dusinberre, dz. cyt., s. 51.

⁵⁷ Tamże.

⁵⁸ Tamże, s. 52.

⁵⁹ *The Frame – Chris Welsby*, dz. cyt.

⁶⁰ M. O'Pray, W. Raban, dz. cyt., s. 72.

⁶¹ Tamże.

⁶² Cytuję za broszurą dołączoną do wydania płyty DVD z pracami Chrisa Welsby'ego, dz. cyt.; w tym samym miejscu Welsby dodaje, że praca ta rozwija model interaktywności, który pojawia się już w *Park Film*.

⁶³ Ujęciem, w którym pojawiają się ludzie, jest obraz grupki dzieci, pochodzący jednak z nieco innej przestrzeni niż pokazana w pozostałej części filmu. Postaci ludzkie pojawiają się także w jednym z ujęć w planie tak dalekim, że bardzo trudne jest w ogóle ich rozpoznanie, w innym niemal całkowicie zlewają się z tłem. Nie tylko ten aspekt pozwala łączyć tę pracę z malowanymi w tym okresie przez Jarmana melancholijnymi, abstrakcyjnymi, minimalistycznymi pejzażami, jak obrazy z serii *Avebury Series*. Zresztą w twórczości malarskiej Jarmana często dają się odnaleźć echa fascynacji pejzażami (istotne wydają się zwłaszcza inspiracje obrazami Paula Nasha), co więcej, jego zamiłowanie do ogrodów i ogrodnictwa również wydaje się z tym związane, zob. *Derek Jarman: A Portrait: Artist, Filmmaker, Designer*, red. Roger Wollen, London 1996.