

PRZEKŁAD

4. GALERIA WYMIANY

4.1. Analiza powstania archiwum

Józef Robakowski urodził się w 1939 roku w Poznaniu, w latach sześćdziesiątych studiował historię sztuki na Uniwersytecie im. Mikołaja Kopernika (UMK) w Toruniu¹. Wybrał kierunki: Muzealnictwo i Konserwatorstwo. Na ten temat wypowiada się następująco:

„Na początku były studia konserwatorskie, muzealne. I tam niewątpliwie nastąpiło rozbudzenie zainteresowania historią. Było mi to potrzebne do oceny sytuacji dzisiejszej”².

Studiowanie historii sztuki otworzyło mu również oczy na sztukę współczesną. Mógł obserwować aktualne zjawiska w sztuce na tle historii swojego czasu i historii sztuki³, łączyć je z kierunkami rozwoju sztuki i dokonywać oceny własnej pracy:

„Dzięki świadomości odkładania w pamięci ważnych, istotnych faktów zrodził się rodzaj hierarchii. Dzisiaj jest ten czas (w sztuce) ahistoryczny. Co jest bardzo ciekawe. [...] Bez tego odniesienia do faktów historycznych, bylejakości byśmy nie rozpoznali”⁴.

Wiedza z dziedziny historii sztuki uświadomiła Robakowskiemu jego własne miejsce w sztuce i stan rozwoju sztuki jego czasu. Historia sztuki pozostała dla niego stałym punktem odniesienia w jego refleksji nad sztuką aktualną. Zainspirowany przez profesorów z uniwersytetu założył własną bibliotekę zawierającą nie tylko opracowania ogólne, ale także dokumenty i materiały o charakterze artystycznym.

* * *

Na wykładach profesora Kazimierza Malinowskiego, Robakowski po raz pierwszy świadomie zajął się tematem kolekcji⁵. Malinowski nie hierarchizował wartości kolekcji, nie ustalał też ich miejsca w kulturze pod względem „wykwintności” znajdujących się w nich dzieł sztuki czy liczby eksponatów. Natomiast wskazał on na różnorodność form kolekcjonowania, rozszerzając tym samym pojęcie kolekcji: kolekcje (dzieł sztuki) szlachty i mieszczaństwa, kolekcje artystów, kolekcje folklorystyczne i przyrodnicze, ale też kolekcje świadomie nastawione na gromadzenie kuriozów, przypisując im taką samą wartość i takie samo znaczenie dla kontekstu, w jakim występują współcześnie, co dla przyszłości.

W czasie studiów w Toruniu Robakowski rozwinął zainteresowanie sztuką gotycką, zwłaszcza architekturą. Zajmował się jej zasadami konstrukcyjnymi, takimi jak organiczność, subiektywizm i związek pomiędzy formą a energią⁶.

* * *

Robakowski zaczął swoją działalność artystyczną jeszcze przed podjęciem studiów. W końcu w 1958 roku, przygotowując się do egzaminów wstępnych do Szkoły Filmowej w Łodzi (PWSFTiIT), wykonał pierwsze fotografie⁷. Były to barwne prace małego formatu, łączące zasady fotografii i malarstwa. Nazwał je „Foto-malarstwo”. Wykonywał je aż do roku 1967⁸. W 1959 roku brał udział w Ogólnopolskiej Wystawie Fotografii Artystycznej (GTF/Gliwice).

We wczesnych latach pięćdziesiątych w teorii fotografii wciąż dominowała idea, by w obrazie fotograficznym widzieć formę rzeczywistości. Krytyk filmowy, André Bazin (1918 - 1958), siłę i prawomocność fotografii widział m.in. w tym, iż jest ona w stanie odtworzyć rzeczywistość. Jej obiektywizm wpływał na jej oryginalność⁹. W kontekście tej teorii Robakowski pisze na temat swojej pracy:

„Na tej umiejętnie podsuniętej nam »bazie« mogliśmy jako młodzi adeptci sztuki fotograficznej bez przeszkód podjąć pracę artystyczną. Tymczasem ten materialistyczny błogostan niezmiernie skomplikował graniczny 1956 rok, gdyż wtedy właśnie pod wpływem wydarzeń polityczno-społecznych pojawił się w naszym kraju krytyczny ruch niezależnego myślenia. W kontekście oficjalnej kultury socjalistycznej następuje niespodziewanie (głównie na prowincji) samokształceniowy »ruch amatorów«. Poza zawodowym (związkowym) układem zaczynają działać studenckie kluby, grupy twórcze i stowarzyszenia. W Toruniu studenci Uniwersytetu Mikołaja Kopernika powołują między innymi placówki filmowe, fotograficzne i plastyczne”¹⁰.

Jednak ten paradygmat w teorii fotografii był nie do utrzymania. Zmieniał się on pod wpływem wydarzeń z 1956 roku, gdy polscy intelektualiści zażądali od władzy większej wolności i reform, co doprowadziło do wybuchu rozruchów w Poznaniu. W następnych latach władza wprowadziła skromne reformy¹¹. Krótki czas zniesienia ograniczeń, który miał miejsce w sztuce i kulturze, sprawił, iż artyści intensywnie przejmowali wpływy z Zachodu. W szczególności abstrakcja, informel oraz „malarstwo materii”¹² stały się bardzo popularne¹³. W okresie realizmu socjalistycznego abstrakcja została zabroniona i była nieobecna w świecie sztuki. Od drugiej połowy lat pięćdziesiątych aż do lat siedemdziesiątych pociągała ona artystów, ponieważ wiązano ją z wolnością i nowoczesnością¹⁴.

* * *

W 1960 roku Robakowski, wraz z innymi studentami, założył w Toruniu eksperymentalną grupę artystyczną **OKO** oraz grupę **STKF** Pętla (Studencki Twórczy Klub Filmowy Pętla, 1960 - 1966)¹⁵. Rok później Robakowski, obok Jerzego Wardaka, Czesława Kuchty, Wiesława Wojczulanisa, był w gronie założycieli grupy Zero-61, która działała do 1969 roku. Te grupy artystyczne powstały w ogólnej atmosferze przełomu, który miał miejsce w sztuce, kulturze i filozofii. W sztuce przejawiał się

on w dążeniu do przekraczania granic i skłonnością do eksperymentu. Ponieważ oficjalne władze nie popierały rozwoju tej tendencji, wiele imprez odbyło się w klubach, piwnicach, galeriach, halach fabrycznych czy w innych podobnych miejscach alternatywnych i prywatnych. Tutaj artyści i studenci, amatorzy i zwykli ludzie spotykali się i tworzyli razem grupy artystyczne po to, aby wspólnie pracować¹⁶. W tych czasach tendencja do przekraczania granic występuje również w działalności Robakowskiego¹⁷. Jego aktywność artystyczna i teoretyczna nie dotyczyła jedynie fotografii¹⁸. W grupach artystycznych, których współzałożycielem był Robakowski, eksperymentowano z różnymi mediami. W 1962 roku, zanim jeszcze rozpoczął studia w Szkole Filmowej, nakręcił swój pierwszy film eksperymentalny (na 16 mm)¹⁹. W 1965 roku powstał jego następny film. Była to praca na temat jego profesora, Tymona Niesiołowskiego. W tym samym roku Robakowski, wraz z innymi studentami, założył Stowarzyszenie Krąg, które istniało do 1967 roku. Robakowski i jego koledzy występowali wprost przeciwko oficjalnej sztuce, której ucieleśnieniem w Toruniu były warsztaty z profesorem Stanisławem Borysowskim²⁰.

Niezależna scena sztuki – będąca owocem nowego, progresywnego ruchu w eksperymentalnej, przekraczającej granice sztuce – mogła wykształcić się dopiero na początku lat sześćdziesiątych, w okresie powstawania różnych ugrupowań i inicjatyw artystycznych. Podstawą funkcjonowania tej sceny artystycznej była komunikacja. Stworzyła ona własną sieć wymiany artystycznej. Robakowski był jej częścią, przyczyniając się do jej rozwoju działalnością w grupach artystycznych.

Największe znaczenie spośród grup, w tworzeniu których brał udział Robakowski w latach sześćdziesiątych, miała Grupa Zero-61. Mniej więcej w połowie lat sześćdziesiątych jej członkowie przenieśli się do Łodzi. Po drugiej wojnie światowej w Łodzi niemożliwe było nawiązywanie do idei progresywnych, wolnych ugrupowań artystycznej awangardy przedwojennej, jak „a.r.” czy Jung Jidysz. Grupa Zero-61 oddziaływała wprawdzie tylko na płaszczyźnie lokalnej, ustanawiając kontakty o zasięgu lokalnym, mogła jednakże dać nowe impulsy dla alternatywnej sceny sztuki w Łodzi²¹. W okresie swojej działalności w grupach artystycznych, zwłaszcza w grupie Zero-61, Robakowski jednocześnie dokumentował prace działających w nich artystów. Poprzez świadectwo wydarzeń artystycznych, procesów i powiązań – również w postaci dzieł sztuki – stworzył obraz sceny arty-

stycznej tego czasu. Członkowie grupy wymieniali się pracami, zazwyczaj były to tzw. „fotogramy”. Zarazem były to pierwsze prace artystów generacji Robakowskiego, które ten otrzymał i zachował: Jerzego Wardaka, Andrzeja Różyckiego i Antoniego Mikołajczyka²². Prace te weszły potem do kolekcji Galerii Wymiany. Zainteresowanie Robakowskiego tworzeniem kolekcji skupiło się na pracach Formistów, którzy wywodzą się z założonej w 1917 roku grupy Ekspresjonistów Polskich²³. W połowie lat sześćdziesiątych zdecydował się zakupić kilka ich dzieł, uważając iż są one ważnymi dokumentami swojego czasu²⁴. Z tej samej przyczyny zaczął nagrywać publiczne akcje i imprezy artystyczne na kasetach dźwiękowych i wideo, zbierać magazyny, jak to wynika z poniższego fragmentu:

„Kolekcjonuję wyjątkowe, niecodzienne pisma – prowokuję też, żeby powstały, bo wiem, że te zapisy świadczą o kulturze miejsca. To gromadzenie jest dla mnie czymś niesłychanie ciekawym”²⁵.

W latach 1961-1969 Robakowski był organizatorem wystaw i innych imprez grup artystycznych, w których działał, prezentując przy tej okazji także własne prace. Poza wspomnianym powyżej *Foto-malarstwem* Robakowski w 1959 roku pracował nad Foto-akcjami, poczynając od *Rejestracji „obiektywnych”* (do 1979 roku) oraz *Metaforycznych Intuicji*, na które wpływ miała dyskusja z Tymonem Niesiołowskim oraz gronem profesorów z Torunia²⁶. Dopiero pod koniec lat sześćdziesiątych Robakowski odchodzi od fotografii. Jednakże medium to nadal odgrywało w jego działalności ważną rolę; w ten sposób na przykład w latach sześćdziesiątych powstało wiele obiektów fotograficznych²⁷.

* * *

W 1966 roku Robakowski podjął dalsze studia w PWSFTiIT w Łodzi (Wydział Operatorski). Robakowski korzystał z międzynarodowego klimatu Łodzi. Tworzyła go Szkoła Filmowa oraz Muzeum Sztuki, którego kolekcja obejmuje głównie sztukę XX wieku²⁸. Muzeum Sztuki w Łodzi – jak i inne instytucje artystyczne w Polsce, na przykład Galeria Foksal (założona w 1966 roku w Warszawie) – stworzyły przestrzeń dla eksperymentu artystycznego i wymiany pomiędzy artystami. Były one ośrodkiem międzynarodowych kontaktów i współpracy artystycznej, często pracowały nad stworzeniem własnych kolekcji i stanowiły forum dla międzynarodowych ruchów awangardowych²⁹.

W czasie studiów Robakowski nawiązywał wiele niezwykle ważnych kontaktów z artystami. Spojrzenie artysty na aktualne tendencje w światowych nurtach awangardowych kształtowała z jednej strony kolekcja znajdująca się w Muzeum Sztuki, z drugiej strony imprezy służące wymianie kulturalnej, które organizowało Muzeum Sztuki i Szkoła Filmowa³⁰. Wraz z kolegami Robakowski wyjeżdżał za granicę, najpierw do Moskwy, potem do Czechosłowacji, na Węgry i do Jugosławii, w końcu kilka razy udał się na Zachód. W 1968 roku brał udział w wystawie *Polska Fotografia Subiektywna* (BWA w Krakowie). W roku następnym grupa Zero-61, która następnie przybrała nazwę Zero-69, zorganizowała w starej toruńskiej kuźni wystawę *Kuźnia*, która zakończyła jej działalność³¹.

W 1970 roku Robakowski uzyskał dyplom w Szkole Filmowej i do 1981 roku pracował jako docent. Również w roku 1970 absolwenci i studenci Szkoły Filmowej, do których zaliczał się również Robakowski, założyli Warsztat Formy Filmowej (WFF). Warsztat funkcjonował pod patronatem Koła Naukowego i działał do 1979 roku³². Jego członkowie, m.in. reżyserzy, muzycy, operatorzy, pisarze i technicy interesowali się pograniczami filmu: organizowane były różne niezależne imprezy np. transmisje telewizyjne, wystawy i koncerty; jego członkowie przeprowadzali interwencje i akcje artystyczne. Zajmowali się nie tylko filmem jako medium, lecz także badali możliwości m.in. fotografii, instalacji i wideo. Robakowski, obok Ryszarda Waśki, Pawła Kwieka i Wojciecha Bruszewskiego, należał do głównych postaci grupy. W latach siedemdziesiątych doszło do różnych form współpracy pomiędzy członkami Warsztatu a założycielami amatorskiej sceny artystycznej, która utworzyła się w ciągu tych dwóch lat³³, Łukasz Ronduda, kurator sztuki nowych mediów w Centrum Sztuki Współczesnej (w Warszawie):

„Członkowie Warsztatu wierzyli, że ten ruch jest głównym nurtem wartości nieobecnych w świecie profesjonalnej sztuki czy kinematografii, wartości takich jak bezinteresowna twórczość, twórcza postawa wobec świata, entuzjazm, »czystość« i szczerłość twórczego wysiłku. Ujrzeli oni amatorski ruch jako źródło energii, która oczyściła ich ze sztywnych schematów procedur artystycznych wymuszonych przez dominującą kulturę. Wobec tej kultury artyści awangardowi i amatorzy dzielili podobne krytyczne postawy outsiderów”³⁴.

Członkowie Warsztatu odrzucali tradycyjne kategorie oceny sztuki, szukając nowych inspiracji. Warsztat definiował swoją tożsamość poprzez opór wobec sztuki akademickiej. Był otwartym forum dla studentów, umożliwiającym im spojrzenie na formy i media z nowej perspektywy. Działalność Warsztatu zmierzała do zmiany tradycyjnego programu nauczania. Również kursy fotograficzne prowadzone przez profesora Zbigniewa Dłubaka wykraczały poza narzucony plan nauczania³⁵, jego założenia teoretyczne miały wpływ na Warsztat oraz prace fotograficzne i filmowe Robakowskiego³⁶. Poza tym dały one podstawy dla jego pracy w związku z Galerią Wymiany. U Dłubaka teoria i praktyka stanowią pełną symbiozę. Znalazło to odzwierciedlenie w pracach filmowych członków Warsztatu, których filmy strukturalne można rozpatrywać w świetle pewnych założeń teoretycznych i koncepcji³⁷. Założenia Dłubaka odnosiły się do koncepcji rosyjskich i polskich wczesnych lat dwudziestego stulecia, które stanowiły również ważną podbudowę programową WFF³⁸. Ponadto jego członkowie zajmowali się badaniami struktur, koncepcji i zjawisk lingwistycznych i kulturowych, między innymi filmem jako medium, na co wskazuje Ronduda w swoim artykule o Warsztacie:

„Filmy zrealizowane przez tę grupę obejmują te, które są (wyraźnie modernistycznym) odzwierciedleniem natury medium filmu i te, które są (wyraźnie postmodernistycznymi) próbami scalenia filmu z »językami« różnych poza artystycznych dziedzin wiedzy lub nauki (socjologii, psychologii, polityki, etnografii, itd.). Niemniej jednak, jak to praktykowano w Warsztacie Formy Filmowej, analiza medium filmu nigdy nie miała związku z modernistyczną tendencją uznania formy za aspekt absolutny (tendencja łącząca się z charakterystyczną utopią transcendencji). Zamiast tego była związana z poszukiwaniem systemowych uogólnień typowych dla nauki i obiektywnego strukturalnego charakteru analizowanego »języka artystycznego«. (...) Ogólnie mówiąc, próbowali udowodnić brak powiązania między światem a językiem”³⁹.

* * *

Członkowie Warsztatu działali w oparciu o kontakty międzynarodowe. Pierwsze takie kontakty zostały nawiązane w czasie ich podróży oraz podczas odwiedzin zagranicznych artystów i ludzi zajmujących się sztuką w łódzkim Muzeum Sztuki. Wielu z nich było związanych wcześniej z innymi grupami artystycznymi, dzięki czemu mogli

czierpać zarówno z własnych doświadczeń, jak i wspólnych wystaw organizowanych wraz z innymi polskimi artystami. Ponadto w swojej pracy sięgali do sieci artystycznego ruchu studenckiego⁴⁰. W następnych latach krąg międzynarodowych kontaktów został znacznie poszerzony⁴¹. W 1973 roku Muzeum Sztuki udostępniło członkom Warsztatu swoje przestrzenie na okres 25 dni. Powstała wtedy wystawa multimedialna, w której artyści zajmowali się zagadnieniami komunikacji w najszerszym tego słowa znaczeniu⁴².

Dla młodych artystów Warsztatu ważną rolę odegrała Galeria EL, założona w 1961 roku w Elblągu przez Gerarda Kwiatkowskiego. Członkowie Warsztatu Formy Filmowej brali udział w licznych imprezach organizowanych w galerii. W 1973 roku Warsztat wraz z Galerią EL organizował pierwszy międzynarodowy, niezależny i łączący wiele gatunków festiwal filmów pod tytułem *Kinolaboratorium*. Dzięki temu festiwalowi został nawiązany kontakt Warsztatu ze Stefanem Themersonem (1910-1988), pionierem polskiego ruchu awangardy filmowej, działającego przed oraz w czasie wojny⁴³. Członkowie Warsztatu – w tym również Robakowski – powoływali się w swoich pracach na Themersona i jego dzieła. W 1979 roku Themerson odpowiedział na zaproszenie Warsztatu i wziął udział w wystawie *Film as Film. Formal experimental film 1910-1975* w Galerii Hayward w Londynie, na której zaprezentowano go jako „ojca” nowego ruchu filmowej awangardy⁴⁴.

* * *

Członkowie Warsztatu zaangażowali się również w utworzenie niekomercyjnej kolekcji filmów i prac wideo o charakterze eksperymentalnym: powstała w ten sposób pierwsza tego rodzaju w Polsce kolekcja, która miała być dostępna dla wszystkich zainteresowanych. Prace miały być pokazywane w Polsce oraz za granicą. Większość pokazów filmowych odbywało się w prywatnych galeriach i alternatywnych miejscach sztuki, kilka odbyło się także w polskich muzeach⁴⁵.

W Polsce oraz podczas swoich podróży członkowie Warsztatu przeprowadzali, oprócz akcji i interwencji artystycznych, tzw. „ćwiczenia artystyczne”⁴⁶, będące w ich mniemaniu wolnymi i niezafałszowanymi wypowiedziami, przybierającymi formą artystycznego protestu. Od lat siedemdziesiątych Robakowski brał udział w następujących wystawach międzynarodowych: poza

wystawą *Atelier 72* w Edynburgu (1972), kolejnymi przystankami była Kolonia (*Fotografowie Poszukujący/ Searching Photographers*, Fotokina, 1972), Sao Paulo (*Przekaz z Łodzi*, Biennale 1973) oraz Buenos Aires (*Polska '73, Wystawa Polskiej Sztuki Współczesnej/Polska '73, Exhibition of Polish Contemporary Art, CAYC*, 1973)⁴⁷. Robakowski był prezentowany również na Festiwalu Filmów Eksperymentalnych V⁴⁸. Na zaproszenie Birgit Hein członkowie Warsztatu brali udział w *documenta 6* (1977) w Kassel⁴⁹. W 1974 roku Robakowski zrealizował swoją pierwszą pracę wideo⁵⁰. W związku z wystawami międzynarodowymi należy wymienić też jego wczesne wystawy w Amsterdamie. Po tym jak Galeria De Appel po raz pierwszy w 1974 roku pokazała dzieła Robakowskiego, dwa lata później wziął udział w odbywającej się tam wystawie, prezentując prace wideo oraz filmy⁵¹.

Członkowie Warsztatu publikowali artykuły na temat swoich założeń teoretycznych i swojej działalności artystycznej w różnych wydawnictwach alternatywnej polskiej sceny artystycznej. Do takich czasopism należały: „Student” oraz „Robotnik Sztuki”. Ponadto Warsztat wydawał własne publikacje⁵². Jak wszystkie inne materiały powstałe w kontekście Warsztatu – dokumentacje, prace filmowe i wideo itd. – wchodziły one w skład tworzonego przez nich zbioru dokumentów sztuki. W 1975 roku powstał Manifest Warsztatu⁵³. Artyści, filmowcy oraz technicy deklarowali w nim swoją niezależność od oficjalnego programu kulturalnego oraz akademickich pomysłów na sztukę. Podkreślili w nim odrzucenie tradycyjnych wartości, krytykowali powierzchowną estetykę i rozrywkę⁵⁴. W manifeście zdefiniowali również swoje cele: z jednej strony było to badanie struktur środków przekazu, z drugiej strony – kwestie dotyczące znaczenia i funkcji komunikacji⁵⁵. Sformułowane w nim cele odpowiadały również celom Galerii Wymiany. W latach siedemdziesiątych Robakowski planował wydanie nieoficjalnego czasopisma, które miało być poświęcone publikacjom samizdatowym. Z uwagi na brak środków finansowych pomysł ten jednak nie został zrealizowany⁵⁶.

Rosnąca ilość będących w obiegu samizdatów artystycznych w latach siedemdziesiątych, tzn. newsletterów, biuletynów, skopiowanych książek, ulotek i broszurek, była skutkiem powstawania w całej Polsce wielu małych, niezależnych od wsparcia państwa i państwowego programu kulturalnego, półprywatnych galerii oraz inicjatyw artystycznych: m.in. Galerii Adres (Ewa Partum, Łódź), Galerii Sztuki Informacji Kreatywnej

(Wrocław), Pracowni Działań, Dokumentacji i Upowszechniania (PDDiU, Warszawa), Permafo (Wrocław), Galerii Sztuki Najnowszej (Wrocław), Galerii Remont (założonej w Warszawie przez Henryka Gajewskiego) oraz Galerii Akumulatory II prowadzonej przez Jarosława Kozłowskiego w Poznaniu⁵⁷. Pod koniec lat siedemdziesiątych, szczególnie w Łodzi, powstawały alternatywne inicjatywy artystyczne, na przykład Zespół T i Łódź Kaliska. Artyści spotykali się, by podejmować poszukiwania na gruncie ogólnej tendencji medializmu, chodzi tu m.in. o grupę VIDEO (Łódź). Znaleźli oni inspirację w Warsztacie Formy Filmowej⁵⁸. Inną ważną inicjatywą artystyczną było STK (Stowarzyszenie Twórców Kultury), które organizowało wiele imprez i spotkań artystycznych. Zostało ono uznane przez państwo za organizację wywrotową i poddane stałej inwigilacji ze względu na swoje nonkonformistyczne nastawienie.

Wśród tych niezależnych miejsc sztuki pojawiła się także Galeria Wymiany. W 1978 roku kilku jugosłowiańskich artystów odwiedziło Łódź. Robakowski poznał ich podczas podróży po Europie. Przywieźli oni ze sobą materiały artystyczne i dokumentacje po to, by spopularyzować je na polskiej scenie sztuki alternatywnej. Podczas spotkania w mieszkaniu Robakowskiego pozostawili mu oni wiele z tych materiałów. To przekazanie materiałów można uznać za akt założycielski Galerii Wymiany⁵⁹. Jej współzałożycielką była aktorka i reżyserka, Małgorzata Potocka, późniejsza towarzyszka życia Robakowskiego.

Patrząc wstecz, sposób w jaki doszło do powstania galerii-archiwum, ma wymiar symboliczny dla sposobu funkcjonowania i zasad, w oparciu o które pracuje Galeria Wymiany: jest ona punktem spotkań artystów i ludzi sztuki. W ramach Galerii Wymiany Robakowski organizował pokazy wideo, wystawy, koncerty, imprezy i akcje oraz przygotowywał publikacje, które krążyły wyłącznie w prywatnym obiegu. Siedzibą galerii i archiwum do około 2003/04 roku było prywatne mieszkanie Robakowskiego.

Archiwum cały czas prowadziło wymianę informacji i materiałów, powiększyło się dzięki aktywności artystycznej Robakowskiego i było dostępne zarówno dla alternatywnej, niezależnej sceny sztuki, jak i dla wszystkich zainteresowanych⁶⁰. W 1979 roku Robakowski uczestniczył w międzynarodowym spotkaniu artystów *Works & Words* w Galerii De Appel, zorganizowanym przez jej dyrektorkę Wies Smals. Ona także przeka-

zała mu wiele materiałów. Ciągła wymiana dokumentów oraz materiałów artystycznych dokonywała się głównie poprzez pocztę, odwiedziny polskich, a także zagranicznych artystów oraz poprzez realizację wspólnych projektów. Na tym tle nie można mówić jeszcze o kolekcji, ponieważ zasób archiwum powstał dzięki wymianie materiałów i był rezultatem pracy artystycznej Robakowskiego. Artysta nie nabywał ani dzieł, ani materiałów informacyjnych obejmujących współczesną mu scenę artystyczną⁶¹.

* * *

Ważnym projektem zrealizowanym w oparciu o międzynarodową sieć artystów oraz przy udziale Robakowskiego, był wideo-magazyn „Infermental”⁶². Pomysł na utworzenie tego magazynu powstał w 1980 roku, gdy Robakowski odwiedził w Budapeszcie węgierskie małżeństwo artystów Gábora i Veruschkę Bódy. Początkowo, w oparciu o wideo-magazyn bazujący na pracach artystów, planowano założenie samofinansującego się wydawnictwa książek i wideo; pomysłu tego jednak nie udało się zrealizować. Dopiero w październiku następnego roku założono „Infermental”; inicjatorem projektu był Gábor Bódy. Tytuł wideo-magazynu składał się z pojęć „international”, „ferment” i „experimental”. W jego manifestie założycielskim, w którym jednocześnie wzywano do nadsyłania materiałów, organizatorzy tak prezentowali swój projekt:

„**INFERMENTAL** jest apelem o powstanie encyklopedycznego wideo-magazynu, który w dużym nakładzie (...) krążyłby pomiędzy centrami filmowymi w Europie i Stanach Zjednoczonych. Z powtórzeń [czyli tendencji do posługiwania się globalnym językiem wizualnym], które do pewnego stopnia są przewidywalne, wynikają następujące kategorie: badanie mediów, badanie sposobów wypowiedzi, nowe funkcje, aktualne kultury”⁶³.

„Infermental” miał zapoczątkować powstanie międzynarodowej sieci żywej komunikacji poprzez media, film i wideo. Autorzy cytowanego tu manifestu ubolewali nad stagnacją w rozwoju filmu eksperymentalnego. Uważali, iż jego znaczenie jest lokalne i jest zepchnięty do niszy subkultury na międzynarodowej scenie artystycznej, co czyniło niemożliwym wymianę pomiędzy artystami wideo i filmowcami na wielką skalę. Stąd też postawiono sobie za zadanie nawiązanie szerokiej, otwartej i wolnej od ograniczeń komunikacji pomiędzy artystami w różnych krajach, wychodzącej naprzeciw

wymogom jakie obowiązują w przemyśle filmowym. Miały zostać ukazane, bądź wypracowane, związki między strategiami i celami artystycznymi, w skali międzynarodowej, które byłyby realizowane przy użyciu mediów⁶⁴.

Do końca życia Gábora Bódy, czyli do 1990 roku, w odstępach mniej więcej roku czasu, ukazało się dziewięć wydań magazynu i jedno wydanie specjalne. Vera Bódy kontynuowała projekt po śmierci męża, dzięki czemu w 1991 roku ukazała się jego ostatnia edycja⁶⁵. „Infermental” był projektem tworzonym przez samych artystów, niezależnym finansowo i nie mającym wymiaru komercyjnego. Każde z wydań firmowane było przez inną redakcję. Dystrybucja należała do obowiązku artystów, była jednak centralnie koordynowana.

Cel wideo-magazynu, polegający na zagwarantowaniu ciągłego audiowizualnego przepływu informacji, zyskał na początku lat osiemdziesiątych konkretne znaczenie dla polskich artystów: w grudniu 1981 roku, wraz z wprowadzeniem stanu wojennego w Polsce, urwało się wiele międzynarodowych kontaktów. Historyczka sztuki, Dorota Monkiewicz, w ten sposób wyjaśnia konsekwencje tego wydarzenia dla sztuki alternatywnej i awangardowej:

„Nowe regulacje prawne doprowadziły do zamknięcia galerii alternatywnych. Za jednym zamachem załamała się cała infrastruktura sztuki awangardowej, a tym samym siłą bezwładności zakonserwowany został stary system”⁶⁶.

Artyści, kontynuuje Monkiewicz, byli zmuszeni zareagować na zmianę sytuacji, poprzez co na scenie sztuki pojawiły się nowe siły.

W tym czasie kontrolowano pocztę Robakowskiego, często konfiskując ją, bądź niszcząc. „Infermental” był dla niego i innych polskich artystów sposobem na wyjście z izolacji: powstałe w Polsce prace wideo były przemycane do Budapesztu, w bagażach studentów Szkoły Filmowej, po czym publikowane w edycjach wideo-magazynu. Robakowski ze swojej strony organizował prezentacje jego wydań w różnych niezależnych polskich galeriach prywatnych, m.in. w Galerii **STK**⁶⁷. Wideo okazało się medium doskonale nadającym się do dystrybucji informacji i dzieł współczesnej alternatywnej sceny artystycznej, co było ważne zwłaszcza dla polskich artystów na początku lat osiemdziesiątych⁶⁸. Morzuch widzi znaczenie tego medium w tym, że, po-

mijając jego funkcję informacyjną, sposób jego dystrybucji mógł stanowić punkt wyjścia dla wspólnych projektów:

„Dzięki temu oglądaliśmy zapisy performance, ale i pierwszą fabułę Jima Jarmuscha, filmy Marii Vedder zaraz jak powstały. To było niebywałe, że w sytuacji odcięcia istniał tak aktualny kanał informacji audiowizualnej. Wtedy był to też powód, by wspólnie oglądać filmy, spotykać się, po prostu być z sobą razem”⁶⁹.

W związku ze znaczeniem jakie miały w tych latach imprezy artystyczne służące spotkaniom i wymianie artystycznej, wzrosło również znaczenie takich instytucji jak Galeria Wymiany.

* * *

Robakowski uważa, że z powodu wydarzeń z roku 1981 jego sytuacja w Łodzi stała się znacznie gorsza oraz że pod naciskiem reżimu, zmieniła się również scena kulturalna w mieście:

„Jednak nie było dobrze, powtarzały się uciążliwe przesłuchania i aresztowania, rewizje, nagminne konfiskaty bezcennych przesyłek (książki, kasety video, filmy). Wreszcie wielu zabrano paszporty i ograniczono możliwości kontaktowania się ze światem »na zewnątrz«. W Szkole Filmowej, gdzie wielu z nas pracowało, ciężko wywalczono reformy uległy zaprzepaszczeniu. Zostaliśmy zmuszeni do ustąpienia! Nowa administracja szkoły, która w całości została wskazana przez władze przywróciła strukturę z czasów sprzed Solidarności. W wyniku czego praktycznie wszyscy młodszy wykładowcy opuścili szkołę”⁷⁰.

W 1981 roku także Robakowski zrezygnował, w ramach protestu, ze swojej docentury. Możliwość ucieczki od izolacji oraz udzielania się na międzynarodowej scenie sztuki nadarzyła mu się za pośrednictwem osoby Guy’a Schraenena z Antwerpii⁷¹. Wynikiem tych kontaktów były liczne imprezy organizowane wspólnie w Polsce i Belgii. W latach osiemdziesiątych Schraenen zrealizował szereg wystaw sztuki polskiej, a w Polsce pokazywał prace artystów światowych, zwłaszcza belgijskich. Robakowski otrzymał z Antwerpii liczne materiały i informacje, co pozwoliło mu śledzić na bieżąco rozwój międzynarodowej sceny sztuki⁷².

* * *

Od wprowadzenia stanu wojennego Robakowski pracował, w ramach Galerii Wymiany, nad zdokumentowaniem wydarzeń i imprez, obraz tendencji rozwojowych niezależnej polskiej sceny artystycznej⁷³. Materiały zebrane w okresie 1981-1984 opublikował w monografii, którą Schraenen wydał w 1986 roku⁷⁴. W przedmowie do publikacji *Signs of New Art* Schraenen analizuje treść i znaczenie dokumentalnego dzieła Robakowskiego:

„To zarazem przegląd dotyczący wystaw, miejsc sztuki, spotkań artystycznych, publikacji a także produkcji filmowych i wideo w jednym ze światów w którym toczy się życie sztuki. To świadomość »znaków nowej sztuki«. Znaczenie tej publikacji polega na tym, że zarejestrowane działania były »nielegalne«, i że w przypadku wielu z tych działań żadne inne dokumenty w formie drukowanej nie istnieją. Okazuje się, że pomimo tych wszystkich naciśków i problemów materialnych polska scena artystyczna była w tym czasie niezwykle żywa”⁷⁵.

* * *

W latach osiemdziesiątych Robakowski brał udział w wielu wystawach w Polsce, ale również w imprezach artystycznych za granicą. Wystawa *70-80. Nowe zjawiska w sztuce polskiej lat siedemdziesiątych*, pokazana w Galerii BWA w Sopocie, należała do ważnych wystaw 1981 roku. Prezentowała ona prace artystów powstałe w kontekście działania alternatywnych galerii i niezależnych miejsc sztuki, uwzględniając na pierwszym planie publikacje artystyczne⁷⁶.

Robakowski współorganizował realizację tej wystawy, a także połączył teksty uczestniczących w niej artystów i teoretyków w jedną publikację dokumentalną, którą powielił w nakładzie 100 egzemplarzy i wydał „tylko do użytku wewnętrznego” uczestników⁷⁷.

Inną ważną wystawą była *Konstrukcja w Procesie I*, w której Robakowski uczestniczył wystawiając swoje prace. Odbędzie się ona w 1981 roku w Łodzi. Zorganizowała ją grupa artystyczna Grupa Pracy i Ryszard Waśko. *Konstrukcja w Procesie I* była prezentacją dzieł artystów Polskich i zagranicznych, i odbyła się z inicjatywy oraz przy wsparciu ruchu Solidarność⁷⁸. Wystawa była retrospektywą, pokazującą obraz zoriento-

wanej na konceptualizm sztuki lat siedemdziesiątych, w którym media odgrywały znaczącą rolę. Tendencja ta miała wpływ również na pracę Robakowskiego: badał on możliwości wyrazowe medium wideo i fotografii⁷⁹. Jednocześnie wystawa była próbą spojrzenia na lata osiemdziesiąte, a tym samym kontynuacją dyskusji wokół rozwoju tendencji konceptualnych⁸⁰.

W latach osiemdziesiątych Robakowski brał udział w międzynarodowych wystawach grupowych poza granicami Polski, m.in. w Sydney, Berlinie, Paryżu, Cambridge (MA) i Pradze, prezentując głównie swoje prace fotograficzne i wideo⁸¹.

* * *

W związku ze strategią artystyczną opartą na dokumentacji należy wskazać również film *Widok z mojego okna*, którego realizację Robakowski rozpoczął w 1978 roku. Do 1999 roku filmował nieruchomą kamerą sytuację z okna swojego mieszkania w centrum Łodzi. W ten sposób uzyskał on ciągły zapis wydarzeń politycznych, społecznych oraz codziennych, rozgrywających się na placu pod jego oknem i w ten sposób udokumentował pewien wycinek zdarzeń tego czasu.

Robakowski poświęcał się nie tylko dokumentowaniu wydarzeń i wszelkiej aktywności niezależnej polskiej sztuki, która w tym okresie była bardzo żywa, jeżeli chodzi o wydawnictwa artystyczne. Obserwował również subkulturowy ruch punk, przejawiający się w różnorodnych formach – na festiwalach, koncertach oraz w undergroundowych magazynach. Uważał, iż underground artystyczny aktywizuje działalność sceny punkowej i wywiera na nią wpływ:

„Pomimo tych komplikacji, progresywny ruch w Łodzi kwitł. Powstało wiele podziemnych publikacji, w tym *Fabryka*, kilka wydań magazynu Łodzi Kaliskiej pt. »Tango«. Były też dwie edycje *PST! czyli Sygnia Nowej Sztuki*, nowe filmy, prace video, wystawy, okazjonalne biuletyny, obiekty, fotografie i doskonale plakaty (np. Tadeusz Piechura i Maciej Nowakowski). To był ten ruch, z którego wyłoniła się wyjątkowo interesująca inicjatywa Alexandra Honory’ego i Wojciecha Grochowskiego zatytułowana *Prawdziwe Brzmienie Łodzi*. To dało energię kilku alternatywnym grupom rokowym w całej Polsce. Ten koncert poszerzył zasięg oddziaływania alternatywnej sceny muzycznej – dotąd dostępnej tylko dla wąskiej grupy zwolenników – i pokazał nową energię i żywotność tego ruchu”⁸².

Robakowski chciał uchwycić żywotność oraz energię tej sceny, wyrażającą się w muzyce, performance muzycznym, ubiorze, języku oraz w publikacjach. Filmował na przykład festiwal punkowy w Jarocinie i również w 1983 roku podziemny festiwal *Prawdziwe Brzmienie Łodzi*, zorganizowany przez Honory’ego i Grochowskiego⁸³. Zwracał uwagę przy tym nie tylko na występy zespołów, lecz nagrywał również publiczność. Zaprosił występujący na tej imprezie punkowy zespół Moskwa do wynajętego studia nagrań znajdującego się w piwnicy, gdzie wykonał dla nich w sumie 19 zapisów wideo. Pięć z nich Robakowski wykorzystał do wideoklipów. Pokazywano je potem także w telewizji, mimo iż nie spełniają one kryteriów profesjonalnych wideoklipów. Robakowski wyjaśnia, iż nagrywał je skupiając się raczej na stylu muzyki oraz jej dynamice: „Są to autentyczne clipy ‘wojenne’ i to jest ich argument”⁸⁴. Oprócz dzieł Bernarda Heidsieka, Joana La Barbary, nagrań z Het Apollohuis w Eindhoven oraz wschodnioeuropejskich dzieł sztuki dźwiękowej – na przykład Grupy 180 (Budapeszt) oraz Janusza Dziubaka (Warszawa) – do zbioru Galerii Wymiany weszły również nagrania międzynarodowych muzyków oraz zespołów punkowych z pierwszej i drugiej generacji, m.in. Joy Division i Einstürzende Neubauten⁸⁵.

* * *

Mniej więcej w połowie lat osiemdziesiątych ożywiła się podziemna scena artystyczna w Łodzi, głównie dzięki działalności nowopowstałej Galerii Wschodniej; w tym kontekście Robakowski mówi o „eksplozji energii artystycznej”⁸⁶. Oczywiście nadal dawały się we znaki represje ze strony władz państwowych; liczne małe galerie w mieszkaniach prywatnych zmuszone były do zakończenia działalności. Galeria Wymiany należała jednak do inicjatyw galeryjnych, które kontynuowały swoją działalność – dzięki swoim założycielom, artystom i związanym z nią osobom prywatnym, również w tych trudnych warunkach.

Galeria stała się ważnym centrum łódzkiej sceny sztuki niezależnej. Funkcjonowała jako miejsce spotkań oraz wymiany informacji. W 1986 roku Robakowski zorganizował spotkanie artystów pod nazwą *Światło Ciszey (STK, Łódź)*, prezentując zasób archiwum na wystawie *Obrazy*. Jednakże Galeria Wymiany była również punktem kontaktowym w międzynarodowej sieci artystów oraz forum słu-

żącym sztuce nowych mediów. W jej ramach Robakowski koordynował liczne projekty, uczestniczył w inicjatywach i zajmował się wideo jako medium⁸⁷: obok „Infermental” należy tu wskazać grupę artystów Zeittransgraphie, składającą się z uczestników seminarium, które w 1983 roku prowadzili Gábor Bódy, Martin Potthoff i Folkmar Hein w Niemieckiej Akademii Filmowo-Telewizyjnej (Deutschen Film und Fernsehakademie) w Berlinie. Grupa Zeittransgraphie pracowała nad połączeniem komputera i wideo oraz w sposób eksperymentalny, w oparciu o uzyskane parametry, badała możliwości techniczne tworzenia kompozycji z obrazów i dźwięków⁸⁸.

Do innych projektów należał Videocongress, zrzeszenie niezależnych artystów wideo, które powstało w Kassel w 1982 roku podczas trwania wystawy *documenta*. Wydali oni tzw. „Videonal”, wideo-magazyn, którego poszczególne edycje składały się z międzynarodowych materiałów zebranych za każdym razem pod jednym ogólnym hasłem tematycznym⁸⁹. Od 1985 roku Videocongress zajmował się tworzeniem sieci powiązań z zagranicznymi artystami wideo oraz centrami sztuki wideo, w tym również z Galerią Wymiany.

W 1987 roku Galeria Wymiany wraz ze Stowarzyszeniem Twórców Kultury zorganizowała trzydniowy festiwal pt. *Pierwszy Międzynarodowy Festiwal Video - Art - Clips [The First International Festival Video - Art - Clips]* (16 - 18.1.1987, Łódź). Pierwszy dzień projekcji filmowych organizatorzy poświęcili problematyce polskiej sztuki wideo, zwłaszcza pracy z Waławem Antczakiem. Następnego dnia przedstawiono produkcje międzynarodowe jako uhonorowanie Josepha Beuysa⁹⁰. Zaprezentowany materiał w większości pochodził z Galerii Wymiany⁹¹. Na koniec festiwalu zaprezentowano prace artystów-gości; w sumie pokazano 50 produkcji z 60 krajów⁹². Robakowski planował zebrać wszystkie produkcje w jednym zbiorze w celu przekazywania ich do innych polskich galerii oraz miejsc sztuki po to, by były dalej prezentowane. W Galerii Wymiany pozostały produkcje z trzech edycji tego festiwalu⁹³.

Działalność Galerii Wymiany, pod względem dystrybucji sztuki wideo oraz filmów eksperymentalnych, pozostawała aż do końca lat osiemdziesiątych jedynym tego rodzaju przedsięwzięciem w Polsce. W artykule umieszczonym w festiwalowej broszurze z roku 1987 Robakowski wypowiada się o znaczeniu wideo w tym okresie w następujący sposób:

„Na całym świecie wideo daje możliwość kontaktu pomiędzy widzami a artystami. [...] Jak mail-art w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, wideo posiada potencjał ustanawiania niezależnej komunikacji między ludźmi. To jest optymistyczne. Kasetą wideo staje się listem. [...] Wideo kocha wolność i jest wynikiem wolności która jest coraz większa. To narzędzie dla wszystkich, którzy widzą je jako inną możliwość **ŻYCIA**”⁹⁴.

Swobodna wymiana materiałów pomiędzy artystami lub artystami a widzami stanowi główny aspekt dążeń artystycznych Robakowskiego. Wybrał on wideo jako medium wymiany, rozprzestrzeniania idei, jak i tworzenia sieci powiązań między artystami i ośrodkami sztuki.

W 1979 roku Robakowski i wielu innych polskich artystów podjęło próbę ponownej oceny i opracowania nowego podejścia do sztuki związanej z ruchami neoawangardowymi i w związku z tym starali się prezentować swoje prace w szerszych ramach, wykraczających poza undergroundową scenę artystyczną. Jednak uwarunkowania polityczne panujące do końca lat osiemdziesiątych udaremniły projekt, którego tytuł miał brzmieć *Sztuka Innych Mediów*. W 1989 roku projekt ten znów został podjęty, a w maju tegoż roku zrealizowano go przy pomocy Muzeum Kinematografii pod nową nazwą *Lochy Manhattanu* (Łódź)⁹⁵. W 1992 roku Robakowski uczestniczył w wystawie *Łódzki Ruch Neoawangardy* (Pałac Grohmana, Łódź), również ukierunkowanej na ukazanie ruchów polskiej neoawangardy minionych dekad. Robakowski uczestniczył w polskich i międzynarodowych retrospektywach polskiej sztuki awangardowej po 1945 roku, prezentując prace własne lub przekazane do jego archiwum⁹⁶.

* * *

W latach dziewięćdziesiątych, poprzez liczne wystawy, Galeria Wymiany przyczyniła się do przypomnienia polskiej neoawangardy lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, jak i prac z artystycznego undergroundu. Do wystaw tych zaliczają się m.in. *II Prezentacja Galerii Wymiany* (Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego, Bydgoszcz, 1996), *Sztuka polska 1945-1996* (Galeria Múcsarnok, Budapeszt, 1997)⁹⁷ i *Żywa Galeria. Łódzki progresywny ruch artystyczny 1969-1997* (Galeria Zachęta, Warszawa, 1997).

Robakowski nadal zajmował się filmem, fotografią i sztuką multimedialną oraz brał udział w między-

narodowych festiwalach filmu i wideo, i w *Medien-Biennale*⁹⁸. Ponadto jego prace były pokazywane na wystawach indywidualnych oraz na wielu, także międzynarodowych, wystawach grupowych. Niektóre z wystaw odbyły się w polskich galeriach autorskich i alternatywnych miejscach sztuki – w Galerii Wschodniej i Galerii FF w Łodzi, w Galerii Arsenał w Poznaniu.

Od lat dziewięćdziesiątych częścią artystycznej pracy Robakowskiego stało się odkrywanie młodych, nieznanymi polskich artystów i artystek, i przedstawianie ich prac szerokiej publiczności. W jednym z wywiadów Robakowski mówi:

„To jest jak kolekcjonowanie. Sądzę, że ma to coś wspólnego z obserwacją i moim doświadczeniem jako nauczyciela. Jest to droga życia, która nie petryfikuje życia, lecz wzbogaca je o coś nowego i znaczącego. Nie powinno się tego, broń Boże, lekceważyć”⁹⁹.

W 1995 roku Robakowski znów podjął pracę wykładowcy w Szkole Filmowej i oprócz swej działalności artystycznej pracuje obecnie jako docent. Organizował młodym artystom przestrzeń do prezentacji ich prac i zrealizował dla nich różne wystawy¹⁰⁰. Odkrywanie młodych artystów oraz rozpowszechnianie ich prac było związane z intencją Robakowskiego, by doprowadzić do ożywienia aktualnego dyskursu artystycznego poprzez nowe pomysły i impulsy. Wysiłki te należały stawiać na równi z procesem dokumentowania, który Robakowski prowadził konsekwentnie od lat sześćdziesiątych: kolekcjonowanie świadectw tendencji awangardowych, gromadzenie informacji służyło odnawianiu i tworzeniu sieci powiązań wewnątrz niezależnej sceny artystycznej. Tak jak kolekcjonowanie, również wspieranie młodych artystów uważa on za strategię artystyczną. Widać to wyraźnie na przykładzie wystawy *Sztuka polska 1945-1996*, zorganizowanej w 1997 roku przez Galerię Múcsarnok: jedno pomieszczenie na tej wystawie było przeznaczone dla Robakowskiego. Jednakże nie pokazał on na niej wyboru swoich *oeuvres*, lecz zamiast tego zdecydował się na wystawienie prac młodych, nieznanymi, polskich artystów, które uważał za interesujące. W ten sposób na sali wystawowej pokazane zostało to, jak Robakowski postrzega zróżnicowaną scenę artystyczną; pomysł przedstawienia projektu mającego postać sali wystawowej można rozumieć jako nawiązanie do prac asemblingowych artysty¹⁰¹.

* * *

W latach dziewięćdziesiątych Galeria Wymiany wraz ze stacją TV Łódź wyprodukowała cykl programów telewizyjnych na temat neoawangardy i undergroundowej sceny artystycznej. Były one transmitowane w latach 1992-1998 pod tytułem *Art Noc*. Robakowski zrealizował łącznie 15 programów, współpracując częściowo z innymi artystami. Program ten podejmował tematy awangardy artystycznej, prac eksperymentalnych oraz aktualnych tendencji w sztuce polskiej i międzynarodowej. Jego celem było dostarczenie informacji oraz w wywołanie dyskusji teoretycznej. Niektóre z tych tematów przedstawiano za pomocą filmów dokumentalnych o wystawach, które współtworzył Robakowski¹⁰². Dwunasty odcinek programu *Art Noc*, zrealizowany z okazji zorganizowania wystawy *Pytania Do Siebie – Galeria Wymiany J. Robakowskiego* w 1996 roku, był poświęcony Galerii Wymiany¹⁰³. Realizację tej części przejął redaktor Leszek Bonar, który był moderatorem rozmowy z Robakowskim. Na zakończenie programu *Art Noc* odbyło się międzynarodowe spotkanie artystów, obejmujące performance, prelekcje oraz inne zdarzenia¹⁰⁴.

* * *

W 2003 roku Robakowski, korzystając z zasobu archiwalnego, zrealizował wystawę *Obiekty Mentalne* w Studio Mozer w Łodzi¹⁰⁵. Jej tematem była zasada wymiany między artystami, wyznaczająca ramy działalności Galerii Wymiany, oraz proces tworzenia zasobu archiwalnego. Pokazane na wystawie obiekty zostały przedstawione jako świadectwa działalności twórczej czy pojedynczych gestów, które zebrane razem pokazują całość procesu komunikacji. Wystawa stanowiła ważną refleksję dotyczącą Galerii Wymiany i jej podstawowej struktury funkcjonowania.

Inna wystawa archiwum w 1998 roku zorganizowana w Muzeum Sztuki, nosiła tytuł: *Kolekcja Multimedialna Galerii Wymiany Józefa Robakowskiego*¹⁰⁶. Na wystawie zaprezentowano obszerny przegląd działalności Galerii Wymiany oraz jej zasoby archiwalne. Robakowski miał szczególny stosunek do Muzeum Sztuki, wynikający z jego dialogu z polską awangardą lat dwudziestych i trzydziestych. W 2003 roku rozpoczął on przygotowania, przy współpracy Muzeum, do przekazania swojego archiwum do zbiorów mu-

zealnych; w 2005 roku proces ten w dużej mierze już się dokonał. Wraz z tym transferem realizuje się cel Robakowskiego, jakim było dążenie do udostępnienia kolekcji możliwie jak największej rzeszy odbiorców i poddanie jej systematycznemu opracowywaniu.

4.2 Koncepcja archiwum i praktyki archiwizacji

4.2.1 Wymiana materiałów i dokumentacja

Punkty wyjścia kolekcjonowania, dokumentowania i przechowywania materiałów

Robakowski interesował się tworzeniem kolekcji i przechowywaniem materiałów jeszcze zanim założył Galerię Wymiany w 1978 roku. Jej zaczątki widoczne są w utworzeniu małej biblioteki, której struktura zapowiada rozwój późniejszego archiwum. Posiadając wiedzę z historii sztuki, przede wszystkim dotyczącą polskich i rosyjskich ruchów awangardowych lat dwudziestych i trzydziestych, Robakowski prowadził dialog ze sztuką współczesną. Wiedza z zakresu historii sztuki uświadomiła mu jego własne miejsce jako artysty w sztuce aktualnej, poprzez umożliwienie mu odwołania się do tradycji¹⁰⁷:

„Oni [powstające w Polsce na początku **XX** w. grupy awangardowe i prywatne inicjatywy artystyczne, zwłaszcza Jung Jidyś oraz „a.r.”] byli dla mnie rodzajem gwarancji, że zgromadzone dzieła sztuki i idee alternatywne mogłyby przetrwać w każdych warunkach, bez względu na aktualną sytuację polityczną w kraju. Stało się to ważne, na przykład, podczas obowiązywania stanu wojennego w Polsce, kiedy **SPATIF** [Stowarzyszenie Polskich Artystów Teatru i Filmu] i **STK** [Stowarzyszenie Twórców Kultury] zostały zawieszane. Te warunki wymuszały działania indywidualne, niezależne od oficjalnych propozycji”¹⁰⁸.

Robakowski również przekazał do Galerii Wymiany własną bibliotekę, która stała się integralną częścią zbiorów archiwalnych¹⁰⁹.

Kolejnym krokiem w procesie tworzenia kolekcji jest połowa lat sześćdziesiątych, gdy Robakowski zakupił różne prace Formistów¹¹⁰. Formiści wywarli istotny wpływ na rozwój nowej awangardy w Polsce, ponieważ ich założenia przejęli artyści młodszej generacji, działający w grupach Blok (1924-1926) oraz Praesens (1926-1939), kontynuując rozwój idei konstruktywistycznych oraz funkcjonalistycznych¹¹¹. Dzieła te były

jedynymi zakupionymi przez Robakowskiego.

Na zakończenie należy wspomnieć o wymianie prac z członkami Grupy Zero-61. Wymianę tę należy uznać za formę komunikacji na poziomie lokalnym. Prace, które wtedy były przedmiotem wymiany, ilustrują w późniejszym zasobie archiwalnym pewną fazę (jego własnej) aktywności artystycznej i są świadectwem powiązań i kontaktów Robakowskiego z wczesnego okresu. Spojrzenie na te prace pozwala uchwycić obraz polskiej sceny artystycznej tego czasu; ich forma zapowiada rozwijającą się w latach osiemdziesiątych działalność dokumentacyjną Robakowskiego. Ponadto dowodzą one, że Robakowski już w latach sześćdziesiątych wypracowywał struktury, na których miała opierać się Galeria Wymiany: niekomercyjna, bazująca na kontaktach osobistych wymiana materiałów, służąca tylko i wyłącznie przepływowi informacji.

Sposób realizacji oraz znaczenie wymiany i dokumentacji

Punktem wyjścia dla Galerii Wymiany było przekazanie materiałów przez jugosłowiańskich artystów i teoretyków sztuki. Robakowski przejął zadanie ich dystrybucji, ustanawiając tym samym fundamentalną funkcję Galerii Wymiany jako centrum informacyjnego. Nazwa wskazuje na tę funkcję. Odnosi się nie tylko do wymiany informacji w postaci konkretnych materiałów, ale także implikuje wymianę myśli o sztuce, zgodnie ze słowami Robakowskiego:

„Tak, można ją opisać również jako galerię inicjatyw twórczych, ponieważ moje mieszkanie stało się miejscem, gdzie zrodziły się pomysły niektórych imprez artystycznych: wystaw, prezentacji filmowych, akcji, spotkań artystów oraz seminariów”¹¹².

Poprzez nazwę „Galeria Wymiany” Robakowski podkreślił komunikacyjny aspekt swojego archiwum; wszystkie inne funkcje wynikały z bieżącej wymiany.

Galeria Wymiany nie była galerią we właściwym tego słowa znaczeniu, ponieważ Robakowski nie zajmował się sprzedażą prac:

„Galeria jest tak na prawdę fikcyjną, ponieważ istnieje trochę perfidii w sytuacji, kiedy galeria nie funkcjonuje jako prawdziwa galeria. Oto koncepcja tego, czym powinna być. Po pierwsze, nie jest to galeria w rozumieniu tradycyjnym, organizująca wystawy obrazów, rysunków

czy rzeźby. Głównie jest to miejsce, gdzie ludzie mogą się spotkać, podyskutować, wymieniać pomysły i opinie. Jest to również archiwum, które – mogą tak powiedzieć – jest jedyne takie w Polsce”¹¹³.

Zasób archiwum jest odbiciem ciągłego dialogu pomiędzy artystami i ludźmi sztuki toczącego się w galerii. Ponadto Robakowski i jego galeria weszły do międzynarodowej sieci komunikacji artystycznej. Materiały dokumentalne i artystyczne w jego archiwum pochodziły z wymiany pomiędzy artystami polskimi i zagranicznymi¹¹⁴. Galeria stała się znana jako jeden z ważniejszych punktów kontaktowych w tej sieci. Działalność taka jak dokumentowanie i przechowywanie została włączona w proces artystyczny.

* * *

Jak dowodzi chronologia archiwum od 1981 roku, Robakowski dokumentował przejawy alternatywnej sceny polskiej kultury i sztuki: imprezy takie jak performance, akcje, koncerty, wystawy i inne zapisywał m.in. za pomocą kamery wideo lub magnetofonu i/lub uwieczniał je na fotografiach. Zbierał plakaty oraz ulotki z tych imprez, teksty teoretyczne i notatki artystów, a także krążące w podziemiu magazyny oraz fanzyny¹¹⁵.

U Robakowskiego praca dokumentacyjna wiąże się z jego działalnością jako animatora życia kulturalnego; obydwie płaszczyzny były dla artysty w jednakowym stopniu znaczące. Dokumentowanie, jak i organizowanie, miały podtrzymywać rozwój alternatywnej sceny sztuki i kultury, proponować nowe projekty i ożywiać dyskurs artystyczny. Materiały archiwalne stwarzały grunt dla prowadzenia dyskusji i stawały się eksponatami oraz były pożyczane innym. W przyszłości zasób archiwum miał dostarczać informacji o polskiej, niezależnej scenie artystycznej od lat sześćdziesiątych do osiemdziesiątych. Podejście, które spowodowało nakreślenie takich właśnie celów dla galerii, pojawiło się u Robakowskiego już w latach siedemdziesiątych, przed założeniem Galerii Wymiany: określiło ono kierunek działania Warsztatu Formy Filmowej oraz w szczególności wpłynęło na sposób myślenia Robakowskiego i motywowało go do pracy. Podejście to tak opisuje Ronduda:

„Pionierską pracę wykonywaną przez Warsztat Formy Filmowej, trzeba rozważać w kontekście aktualności, a nie produkcji tradycyjnych obiektów artystycznych i w związku z mediami mechanicznej rejestracji jak film

czy fotografia (związanymi z neoawangardowymi kierunkami w sztuce). Były to te media na których artyści neoawangardowi opierali swoje dążenia i strategie zmierzające do »dematerializacji«, »intelektualizacji«, »zobiektywizowania« oraz do koncentracji na aspekcie komunikacji w procesie artystycznym”¹¹⁶.

W Warsztacie aspekt komunikacji był centralnym elementem procesu artystycznego. W galerii Robakowski również uważał ten element za centralny i nadawał mu pogłębiony sens.

Na tym tle, coraz bardziej zaawansowany proces dokumentowania można określić mianem aktywności artystycznej, której celem było tworzenie mapy twórczości artystycznej i prowadzenie badań nad komunikacją artystyczną. Tym samym działalność galerii ma charakter meta-artystyczny dzięki teoretycznemu rozważaniu przez Robakowskiego takich tematów jak kolekcja, dokumentacja i alternatywne miejsca sztuki. Stąd wideodokumentowanie wydarzeń artystycznych traktuje on jako jedną z czterech zasadniczych metod pracy z wideo:

„**VIDEO ART** – charakter tej nowej dyscypliny technicznej, jej problematykę wyznaczyli sami artyści, dlatego możemy jedynie ich osiągnięciami opisać to zjawisko.

Podstawowe cechy metodyczne **VIDEO ART**:

- I Zapisy dokumentujące wydarzenia artystyczne (Huebler, Long, Oppenheim, Kaprow)
- II Bezpośrednie zapisy własnej mentalności (Acconci, Beuys, Boltański, Davis, Lüthi, Palestine, Rainer)
- III Próby poszerzenia możliwości technicznych (LeWitt, Siegel, Tambellini, Piene, Paik)
- IV Badanie struktury telewizji (Ruthenbeck, Warsztat Formy Filmowej, Kaprow, Export)”¹¹⁷.

Galeria Wymiany: kolekcja czy archiwum

Jak już wspomniano, zasoby Galerii Wymiany z biegiem czasu powiększały się dzięki reakcjom na działalność artystyczną i organizacyjną Robakowskiego. Rezultatem tej działalności był ciągły napływ prac oraz informacji, zwykle drogą pocztową¹¹⁸. Artyści z całego świata, którzy znali prace i galerię Robakowskiego, przesyłali mu materiały dokumentacyjne i swoje prace, a szczególnie publikacje artystyczne. Zachowywał on również korespondencję oraz wszystko, co było skutkiem współpracy z wieloma artystami i ludźmi sztuki.

Otrzymał on, i nadal jeszcze do dziś otrzymuje, wiele prac studentów Szkoły Filmowej, którymi opiekował się jako profesor. Jego mieszkanie, dzięki nieoficjalnym spotkaniom artystów, małym wystawom i projekcjom filmowym organizowanym w galerii, stało się miejscem kontaktów i spotkań alternatywnej sceny artystycznej. W tym znaczeniu, dzięki komunikacji artystycznej, Robakowski generował informacje; zasób archiwalny jest odzwierciedleniem jego środowiska artystycznego i pozwala na wyciąganie kolejnych wniosków dotyczących samego artysty.

Robakowski nie selekcionował materiałów, wszystko wchodziło do zasobu archiwalnego. Wszystkie pozycje archiwalne w kolekcji miały dla niego jednakową wartość. Robakowski zapytany o osobiste preferencje oraz ocenę wartości dzieł znajdujących się w archiwum odpowiedział:

„Cenię je wszystkie. Gdybym musiał jednak wymienić kilka: Jiří Kolář – największy współczesny artysta czeski, Milan Grygar, Dóra Maurer – najwybitniejsza artystka węgierska, Dick Higgins, Paul Sharits – najwięksi artyści amerykańscy, Michael Druks – izraelski artysta młodego pokolenia, Nam June Paik – są to najznakomitsze nazwiska w sztuce światowej. Cieszę się, że posiadam ich prace”¹¹⁹.

Z przywołanymi wyżej artystami Robakowski albo utrzymywał osobiste kontakty, albo też ich prace wywarły szczególnie wpływ na jego własne¹²⁰.

* * *

Bliski związek ze zgromadzonymi materiałami jaki pojawia się w procesie wymiany i komunikacji, czyli to co Robakowski robi w swojej galerii, nie odpowiada kryteriom tworzenia kolekcji przez tradycyjnie rozumianego kolekcjonera (sztuki). Wprawdzie Robakowski nazywa to procesem tworzenia kolekcji, a swoje archiwum – kolekcją, jednakże nie istnieją tu żadne kryteria wskazujące na stereotypowy, tradycyjny, konwencjonalny obraz kolekcjonera znany z literatury, psychologii czy socjologii, do których należą: „drobiazgowość”, tzn. celowe poszukiwania dzieł w galeriach, na targach sztuki, w bibliotekach, księgarniach lub podczas podróży dla ich zakupu, „uznaniowość”, tzn. zakup odpowiadający koncepcji kolekcji oraz celowi włączenia obiektu kolekcjonerskiego do zasobu archiwum, „kompletowanie”, tzn. dążenie do stworzenia kolekcji obejmującej

wszystkie aspekty i pozycje należące do danej dziedziny, jak i „posiadanie lub gromadzenie”, tzn. pasja kolekcjonerska skutkująca zakupem kilku egzemplarzy jednego wydania¹²¹. Praca kolekcjonera koncentruje się na samej kolekcji, jej rozbudowie oraz uzupełnianiu. Mimo iż Robakowski przez swój zasób archiwalny wniósł aktywny wkład w kontekst sztuki, to jednak jego działalność nie odpowiada powyższemu modelowi kolekcjonera. W sposób zasadniczy różni to zasób archiwalny Galerii Wymiany od tradycyjnych kolekcji.

Koncepcja „obiekty mentalnego”

Od początku działalności galerii, Robakowski postrzegał proces powstawania archiwum z innej, metaforycznej perspektywy. Koncepcja prezentacji archiwum *Obiekty mentalne* w 2003 roku, miała na celu zwrócenie uwagi na ową metapłaszczyznę archiwum. W tekście wprowadzającym zamieszczonym w broszurze towarzyszącej wystawie Robakowski pisze o tym jakie jest znaczenie podstawowej struktury galerii:

„Każda »praca« (nawet nie »artystyczna«), która jest wynikiem mentalnego działania, może mieć swoje miejsce w kolekcji Galerii Wymiany. Od samego początku byłem przekonany, że te działania będą miały w przyszłości (która w rzeczywistości już nadeszła) swoje wyjątkowe znaczenie dla wielu artystów, jako że powstały one bez kalkulacji artystycznych. Powstały one w wyniku aktualnych założeń twórczych, a nie z chęci zysku czy powodowane modą panującą w danym czasie. Są więc bezinteresownym prywatnym aktem, który tylko potwierdza szacunek dla innych, jako tych którzy stali się kimś bliskim w tym szczególnym momencie”¹²².

Obiekty wchodzące do zasobu archiwum były w pierwszym rzędzie świadectwami wymiany artystycznej i oznaczały trwałe poszerzenie materiału informacyjnego. Ponadto, według Robakowskiego, materiały tworzące zasób archiwalny są wyrazem wielu indywidualnych procesów mentalnych. Wymiana myśli i związek pomiędzy artystami manifestowały się w postaci przechowywanego w galerii obiektu. Z tej perspektywy, obiekt jako konkretny przedmiot wchodzący do zasobu archiwum schodził na dalszy plan, a na plan pierwszy wybijał się akt wymiany; sam obiekt funkcjonował jako znak wymiany informacji i idei.

W Galerii Wymiany oznakami tej wymiany niekoniecznie były tylko obiekty sztuki. Artyści i/lub przyjaciele

Robakowskiego, biorący udział w tym procesie, już tylko poprzez swoje uczestnictwo dawali wyraz określonym przekonaniom i mentalności. „Wyrazy” tego nastawienia Robakowski gromadził w swoim archiwum w formie obiektów, dokumentów itd. Archiwum rozpatrywane jako całościowy zbiór stanowi odwierciedlenie zarówno sceny artystycznej, jak i określonej polityki kulturalnej oraz reakcji artystów na zaistniałą sytuację.

Procesy archiwizacji – gromadzenie, dokumentowanie, zachowywanie, informowanie i przekazywanie – odbywały się w myśl zasady niezależnej komunikacji. Konkretny obiekt jest w tym procesie jednocześnie informacją i komentarzem, przekazem myśli i idei; stąd Robakowski określa go mianem „obektu mentalnego”. Wymianę i komunikację traktuje on jako akty energetyczne, oparte na zasadach twórczości i wynikające z dialogu. Energia ta przepływa jako siła twórcza z powrotem do procesu artystycznego:

„Te »mentalne obiekty« mogą wypełnić naszą przestrzeń życiową – one są z nami w intymnych sytuacjach. Czasem przywiązują się do nas aż do końca. W ich pamięci zanurzona jest magiczna moc, moc na kształt skumulowanej energii. Mam nadzieję, że pewnego dnia, w innych dostępnych dla wszystkich okolicznościach, ta energia zostanie nieoczekiwanie uwolniona, stając się autentycznym dziełem sztuki o niepospolitym znaczeniu”¹²³.

Traktowanie przedmiotów jako „obektów mentalnych” uwydatnia szczególnie znaczenie momentu przekazania lub wymiany; Robakowski podkreśla w ten sposób aspekt dialogu będący fundamentem działania galerii:

„Najbardziej cennymi aspektami [galerii] są dyskusje oraz spotkania odbywające się w tym mieszkaniu, w którym rodziły się inicjatywy, później wcielane w życie, a które wie co to znaczy istnieć naprawdę”¹²⁴.

W miejsce używanego często przez Robakowskiego pojęcia energii można, w tym kontekście, użyć też pojęć takich jak: „inspiracja”, „wsparcie” lub „potwierdzenie”. W swoich opracowaniach Robakowski używa często takich określeń jak „witalny”, „żywy”, „magiczny”, wypowiadając się na przykład o znaczeniu galerii oraz swojej pracy z archiwum:

„Uważam, że prezentowanie prace innych artystów, dawanie im możliwości wyrażenia własnych pomysłów, jest

formą tworzenia i to bardzo inspirującą dla wszystkich. Przebywanie z ludźmi, życie w sztuce, jest witalne”¹²⁵.

Zasada energii, której działanie uwidacznia się tu w procesie tworzenia archiwum i kolekcji, odgrywa ważną rolę w koncepcji Galerii Wymiany.

4.2.2 Modele i wpływy

Na koncepcję Galerii Wymiany miały wpływ różne zjawiska z polskiej historii sztuki. Robakowski wskazuje na długą tradycję niezależnych organizacji artystycznych sięgającą początku dwudziestego wieku¹²⁶. Ponadto Galeria Wymiany rozwijała się w kontekście współpracy z różnymi polskimi i międzynarodowymi, współczesnymi prywatnymi inicjatywami.

Awangardowe grupy artystyczne Jung Jidysz i „a.r.”

W związku z powstaniem archiwum, Robakowski podkreśla znaczenie grupy Jung Jidysz z Łodzi. Grupa ta została powołana w 1919 roku przez artystów plastyków, muzyków, pisarzy oraz twórców teatralnych. Miejszem ich spotkań było prywatne mieszkanie i posiadłość rodzinna Iechaka (Vincenta) i Idy Brauner, gdzie odbywały się koncerty, odczyty oraz ożywione dyskusje artystyczne. Grupa wydawała własny periodyk, organizowała wystawy i pierwsze interdyscyplinarne akcje artystyczne. Poszczególni członkowie współpracowali z różnymi inicjatywami artystycznymi oraz z instytucjami sztuki, takimi jak: Bunt, Związek Artystów Poznańskich, Teatr Żydowski oraz Teatr Marionetek, a także utrzymywali kontakty z artystami zagranicznymi¹²⁷.

Ponadto Robakowski wskazuje na grupę „a.r.” (artyści rewolucyjni, 1929-1936)¹²⁸, założoną przez Władysława Strzemińskiego, Katarzynę Kobro oraz Henryka Stażewskiego po rozwiązaniu grupy Praesens. W 1930 roku do grupy przyłączyli się poeci: Julian Przyboś i Jan Brzękowski. Członkowie starali się na różne sposoby propagować swoje idee i założenia oraz program grupy; publikowali swoje teksty m.in. w czasopismach „Europa”, „Forma” i w wydawanym przez siebie „Komunikatach grupy »a.r.«”. Ponadto planowali stworzenie biblioteki. Chociaż członkowie grupy nie wykazywali większego zainteresowania wspólnymi wystawami, jednak brali udział w licznych wystawach grupowych i indywidualnych. Szczególne znaczenie miały dla nich kontakty zagraniczne, zwłaszcza z grupami awangardowymi i artystami z Paryża¹²⁹.

Z inicjatywy Strzebińskiego powstała w Łodzi Międzynarodowa Kolekcja Sztuki Nowoczesnej. Bazując na swoich kontaktach grupa „a.r.” mogła, mniej więcej w dwuletnim okresie czasu, zgromadzić kolekcję polskich i zagranicznych dzieł sztuki, którą w 1931 roku przekazała do łódzkiego muzeum. Kolekcja ta tworzy „duchowy i materialny fundament”¹³⁰ Muzeum Sztuki.

W kontekście obydwu tych grup artystycznych należących do awangardy historycznej, należy podkreślić trzy opisane poniżej aspekty, które Robakowski zastosował tworząc koncepcję Galerii Wymiany, realizując jednocześnie założenia tych grup w swojej pracy w ramach archiwum. Chodzi tu m.in. o: interdyscyplinarność, utworzenie sieci obejmującej zagraniczną scenę sztuki oraz pracę w oparciu o wspólną teorię i sposób myślenia właściwy dla awangardy. W grupie „a.r.” ten ostatni aspekt uwidocznił się jako wspólna baza ideologiczna. Aspekty te zostały opisane poniżej.

Jung Jidyś było niezależną, interdyscyplinarną inicjatywą artystów, tworzących progresywny i eksperymentalny nurt sztuki. Założenie interdyscyplinarności jest widoczne również w galerii Robakowskiego, tworzącej forum dla artystów różnych dyscyplin, których spotkania owocowały wspólnymi projektami, pokazami filmów, akcjami, seminariami, spotkaniami, odczytami itd. Zasób archiwum nie był także ograniczony do jednego medium lub jednej dziedziny sztuki. Robakowski zajmował się w swojej pracy likwidowaniem granic pomiędzy gatunkami, czego przykładem są jego fotografie z okresu Grupy Zero-61¹³¹. Również artyści grupy „a.r.”, w skład której wchodził przedstawiciel różnych dyscyplin, głównie rzeźbiarze i poeci, była ukierunkowana na interdyscyplinarność¹³².

Obydwa ugrupowania awangardy historycznej tworzyły z zagraniczną sceną artystyczną rodzaj sieci i przypisywały tym kontaktom szczególne znaczenie. Owocowały one nowymi inicjatywami i wydarzeniami. Wymiana artystyczna stanowiła podstawę działalności tych grup i powodowała, że niezależna scena artystyczna, w ramach której działali ich członkowie, była niezwykle żywa. Również tutaj widać związek z Galerią Wymiany. Istnienie Galerii Wymiany tchnęło nowe życie w sztukę swojego czasu poprzez to, że funkcjonowała jako punkt kontaktowy w ramach międzynarodowej sieci artystycznej. Galeria była zarazem forum dla międzynarodowego ruchu artystycznego w Polsce. Ponieważ dla Robakowskiego miała ona znaczenie jako miejsce dia-

logu, współpracy i kontaktów z innymi artystami, Galerię Wymiany można także określić mianem przestrzeni komunikacji wirtualnej. Sam Robakowski mówi w tym kontekście o miejscu „fikcyjnym”¹³³.

Utworzenie międzynarodowej kolekcji sztuki nowoczesnej, tak jak to zrobiła grupa „a.r.”, stało się możliwe dzięki współpracy artystycznej między członkami grupy. Był to ten punkt w ich działalności, który poza aspektem interdyscyplinarności i samodzielnie prowadzonej działalności publicystycznej, skłonił Robakowskiego, by nawiązać do grupy „a.r.”. Sama jej kolekcja mogła powstać dzięki niezależności artystów, ich powiązaniom międzynarodowym oraz wspólnemu zaangażowaniu. Akt założenia grupy był wspólnym sukcesem. Artyści sami gromadzili dzieła do kolekcji, wykorzystując w szczególności wspomniane już wcześniej powiązania z Paryżem. Kolekcja składała się z prac polskich i prac artystów zagranicznych. Do tych ostatnich należeli głównie członkowie grupy Cercle et Carré, którą założyli Michel Seuphor i Joaquín Torrès-García. Idea współpracy międzynarodowej, widoczna we wspólnym tworzeniu kolekcji, wiąże się ściśle z tradycją awangardy.

Członkowie grupy „a.r.” byli przekonani, że nowoczesny styl powinien przejawiać się we wszystkich dziedzinach sztuki. Styl ten stworzyli w oparciu o kryteria formy organicznej oraz zwięzłości i logiki formy¹³⁴. Z tymi kryteriami wiązali oni utopijną wiarę w kreatywność artystyczną i bycie twórczym: kreatywność artystyczna – tak wierzyli członkowie grupy – posiada moc, by w oparciu o racjonalistyczną ideę konstruktywizmu spowodować zmiany na płaszczyźnie społecznej¹³⁵. Robakowski nie podjął tej radykalnej, optymistycznej utopii w projekcie Galerii Wymiany. Jednakże jego koncepcja galerii oraz archiwum również opierała się na motywie witalnej siły mentalnej wynikającej z informacji, wymiany oraz komunikacji. Siła ta miała tchnąć życie w niezależną sztukę, a artystom służyć jako potwierdzenie sensu ich działań; jednocześnie stworzyła ona podstawę, w oparciu o którą galeria oraz zasób archiwalny mogły stać się odzwierciedleniem i dowodem jej działania. Poprzez galerię Robakowski stawiał opór uwarunkowaniom polityki kulturalnej. Kwestię znaczenia galerii oraz zasobu archiwalnego Robakowski wyjaśnia następującymi słowami:

„Skarby materialne Galerii Wymiany, książki, rysunki, dokumentacja, prace fotograficzne, filmy, taśmy wideo

oraz goście, którzy konsultują wszystkie te dokumenty, są dowodem naszej egzystencji”¹³⁶.

Kolekcję informacji o sztuce pochodzącej z Polski i z zagranicy, zebraną w prywatnej galerii artysty, można w tym kontekście odczytać jako komunikat artystyczny.

Działalność Robakowskiego, w odróżnieniu od dwóch powyżej przytoczonych grup należących do historycznej awangardy, była w mniejszym stopniu ukierunkowana społecznie, a jej celem było przede wszystkim doświadczenie pozwalające dowiedzieć się czegoś więcej o sobie samym:

„Żyjemy w trudnych warunkach. Więc najpierw pytamy samych siebie »jak żyjemy, co robimy w życiu« i bardziej dbamy o zaspokajanie potrzeb życiowych niż o estetykę”¹³⁷.

Robakowski w swojej pracy artystycznej i w galerii nie kierował się utopijnym założeniem dokonania zmiany stosunków społecznych. Jego wpływ na kontekst sztuki był subtelnej natury i realizował się poprzez strategię dyskusji, próbę odnalezienia swojego miejsca w sztuce, przenikanie mediów – również „medium” archiwum – jak i poprzez badanie struktur i kanałów komunikacji. Galeria stworzyła, jako przestrzeń dyskusji, podstawę pozwalającą Robakowskiemu wywierać wpływ na kontekst funkcjonowania sztuki. Praca na scenie artystycznej, według Robakowskiego wpływa na sztukę, co wyraża on w innym medium artystycznym – wideo:

„Przenośna aparatura video przez fakt, że może się znaleźć w rękach każdego z nas, zrywa z ustalonymi schematami, [...] ingeruje swą obecnością w rzeczywistość przez nas wyobrażoną, może stać się narzędziem odkrywającym ją lub kompromitującym. Tylko w postaci faktu rzeczywistego może odegrać twórczą rolę, spowodować odświeżenie naszego poglądu na świat we wszystkich tkankach myślenia i postępowania, ma szansę stać się operacją, w wyniku której mogą zostać podważone wszelakie wzorce i układy artystyczne, polityczne, moralne, obyczajowe, religijne, filozoficzne, mentalne...”¹³⁸.

Wypowiedź Robakowskiego na temat wpływu wywieranego poprzez medium jakim jest wideo można odnieść do pracy z galerią i siły jej oddziaływania: badania dotyczące galerii i archiwum jako struktury komunikacyjnej, w której każdy mógł uczestniczyć, oznaczały także dokonywanie analiz samej rzeczywistości.

Muzeum Sztuki – kolekcja jako dzieło sztuki

Sposób funkcjonowania i pracy muzeum, jeżeli chodzi o Muzeum Sztuki, opiera się na koncepcji kolekcji utworzonej przez grupę „a.r.”¹³⁹. Również Robakowski czuje się związany z tą koncepcją, przy czym dla niego szczególnie ważny był fakt, że kolekcja grupy „a.r.”, która weszła w skład zbiorów Muzeum Sztuki, była dziełem zespołowym. Historyk sztuki, Jaromir Jedliński, wyjaśnia, że zbiór ten był rezultatem współpracy pomiędzy awangardami na Wschodzie i Zachodzie:

„Problematyka związana z powstaniem Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej jest blisko spokrewniona z narodzinami postawy awangardowej w polskiej sztuce lat 20-tych i 30-tych. Z tego okresu pochodzą również początki praktycznej współpracy łączącej europejskich artystów awangardowych na Wschodzie i Zachodzie. [...] Nowoczesna sztuka europejska, istniejąca od lat 20-tych jako zjawisko ponadnarodowe – co przecież jest zgodne z programem samostanowienia awangardy – rozumiana jest także jako ideał i tradycja współpracy”¹⁴⁰.

Wychodząc od tej myśli, funkcję Galerii Wymiany można rozpatrywać jako nawiązywanie na nowo łączności pomiędzy polskimi i zagranicznymi artystami oraz ponowne zainicjowanie wymiany w ramach międzynarodowych ruchów awangardowych, na gruncie niezależnej polskiej sceny artystycznej. W tym kontekście Robakowski wskazuje na inicjatywy takie jak „Infermental” oraz na inne międzynarodowe galerie i miejsca sztuki, na przykład na Galerię Kontakt w Antwerpii oraz Galerię Demarco w Edynburgu: galerie te postrzegały swoje zadanie w tworzeniu alternatywnej sieci kontaktów między artystami, realizacji międzynarodowych projektów i wzajemnej współpracy. Robakowski wskazuje na obydwie galerie jako na modele, które funkcjonowały paralelnie do jego własnej instytucji¹⁴¹.

Kolekcja grupy „a.r.”, która odwołuje się do wolnej woli artystycznej i działania zbiorowego, jest uznawana za projekt międzynarodowy. Spuścizna awangardy jest również dzisiaj obecna w Muzeum Sztuki: działa ono w oparciu o współpracę międzynarodową i kontynuuje wychodzącą poza granice kraju wymianę kulturalną. Wymiana ta skutkuje dialogiem artystów i twórców kultury pochodzących z różnych kultur europejskich z tym, co stanowi ich wspólne dziedzictwo – awangardą europejską, jej tradycjami i historycznymi punk-

tami odniesienia działalności artystycznej¹⁴². Ten dialog powinien w końcu doprowadzić do porozumienia w kwestii cech wspólnych oraz różnic w sztuce awangardowej Wschodu i Zachodu. W sposobie budowania kolekcji widać próbę wskazania i zebrania różnic i wspólnych aspektów artystycznych reprezentowanych w pracach.

* * *

Poniżej omawiany jest sposób, w jaki Robakowski poprzez Galerię Wymiany realizował koncepcję międzynarodowej kolekcji. To w zaangażowaniu artystów pojmujących realizację kolekcji jako realizację wspólnego projektu tkwi jej artystyczny charakter. Stąd Jedliński określa dzieła sztuki z kolekcji – mimo iż znajdują się one w muzeum, czyli w swojego rodzaju magazynie – mianem „żywej sztuki”¹⁴³. Kontynuację aspektu artystycznego w Muzeum Sztuki, Jedliński widzi w fakcie angażowania się na przestrzeni czasu artystów we współpracę przy wystawach i projektach. Wprowadzają oni w kontekst muzealny dialog na temat ich aktualnych strategii artystycznych i tym samym odnoszą się do historii zawartej w kolekcji. Jedliński podkreśla, że polemika ze stanowiskami historycznymi wywołuje proces refleksji dotyczący własnego dzieła:

„Musimy więc przyjąć, że dopiero rezonans pomiędzy kreatywnymi osobowościami i ich dążeniami artystycznymi oraz rezultatami (patrząc z globalnej perspektywy, mimo iż są one często mocno zakorzenione w lokalnej tradycji) nadaje swojej uniwersalnej wartości treść i trwałą ważność. Muzeum Sztuki chciałoby uczestniczyć w tym procesie. Tak rozumiane uprawomocnienie jego istnienia i dokonane przezeń wybory potwierdzone zostają wolą wielu znaczących artystów, by związać się z nim poprzez kolekcję i wystawę”¹⁴⁴.

W ten sposób do kolekcji Muzeum Sztuki trafiają aktualne zdarzenia artystyczne. Traci ono swoją samoreferencyjność i dzięki temu zostaje powiązane z ich kontekstem. Dialog artystyczny, wywołany faktem tworzenia kolekcji, ukierunkowany jest na ocenę sytuacji aktualnej sztuki, jej postępów oraz regresów. Innymi słowy, dialog staje się zasadą obiektywizacji własnego stanowiska przy użyciu systemu odniesień historycznych. Koncepcja żywej sztuki, na której opiera się Muzeum Sztuki, wpłynęła także na Galerię Wymiany. Tworzy ona fundament dla sformułowanej przez Robakowskiego koncepcji „żywej galerii”, będącej podstawą tworzenia archiwum. W katalogu o tej samej

nazwie, *Żywej Galerii*¹⁴⁵, poświęconym łódzkiej scenie sztuki neoawangardowej, koncepcja ta staje się modelem objaśniającym zjawisko powstawania małych, prywatnych galerii oraz galerii autorskich: od lat siedemdziesiątych aż do dziewięćdziesiątych zapewniały one żywotność sztuce, tworzyły strukturę będącą przeciwagą wobec oficjalnego systemu wystawowego, stając się artystycznym i kulturalnym undergroundem¹⁴⁶.

* * *

Galeria Wymiany wchodziła w skład tej sceny, a zarazem uczestniczyła w sztuce międzynarodowej, nawet gdy z początkiem lat osiemdziesiątych korzystanie z sieci wymiany artystycznej sięgającej poza granice kraju możliwe było jedynie w ograniczonym zakresie. Galeria funkcjonowała w systemie, tzn. aktywność w jej ramach dokonywała się jedynie dzięki wymianie materiałów oraz w harmonii z różnymi kontekstami – lokalną, ponadregionalną lub narodową i międzynarodową sceną sztuki.

Dzięki pierwszym materiałom otrzymanym od zagranicznych artystów, którzy chcieli ich dalszego rozprzestrzeniania, możliwe było założenie galerii. Została także ustanowiona jej informacyjno-dystrybucyjna funkcja. Kontakty Robakowskiego oraz galeria dały możliwość powiązania polskiej sceny artystycznej, lokalnej i ponadregionalnej, z międzynarodową. Tym samym ponownie podjęto projekt artystów polskiej awangardy historycznej.

Materiały, które weszły do zasobów galerii, nie miały być jedynie dowodem swojego własnego istnienia. Tworzyły one bazę dla wymiany i dyskusji, materiał służący powstawaniu nowych projektów artystycznych, których dokumentacja ponownie wchodziła do zasobów archiwum. W kontekście działalności galerii, materiały stawały się aktywnie wykorzystywanym zbiorem, a galeria, jak już wspomniano powyżej – żywą galerią; w związku z Galerią Wymiany można mówić również o „żywym archiwum”. Jako taka, Galeria Wymiany oddziaływała na swój kontekst w ten sam sposób jak Międzynarodowa Kolekcja Muzeum Sztuki: informacje przechowywane w galerii stanowiły punkt odniesienia dla związanych z nią artystów służący orientacji w sztuce alternatywnej i awangardowej, i zajmowania wobec niej stanowiska. Również Galeria Wymiany była punktem łączącym Wschód i Zachód, ponieważ umożliwiała dyskusję i badanie cech wspólnych i pa-

raleli pomiędzy międzynarodowymi kierunkami sztuki awangardowej, tworzących wspólny język wypowiedzi artystycznych¹⁴⁷. Jedliński podkreśla tę funkcję w odniesieniu do kolekcji Muzeum Sztuki:

„Ze względu na [...] rolę, jaką odgrywa dialog i współpraca jako czynnik obiektywizacji stanu sztuki, Muzeum Sztuki organizuje coraz więcej wystaw swojej kolekcji (lub znaczącej jej części) poza własnymi murami. Pozwala mu to zrewidować swoją tożsamość i daje nowe impulsy dla samookreślenia się muzeum. W tym celu koncentruje się ono na dialogu, który odbywa się [zarówno] wewnątrz samej sztuki jak i w refleksji o niej, na płaszczyźnie diachronicznej oraz synchronicznej”¹⁴⁸.

Ta sama rola przypada Galerii Wymiany wewnątrz sceny artystycznej, na której ona funkcjonuje. Koncepcja żywej galerii opiera się na idei zbiorowości artystycznej, na nieprzerwanym dialogu i wymianie informacji. Oznacza to, że aktywność artystyczna w ramach instytucji staje się częścią jej kontekstu i tworzy nowe zjawiska artystyczne, oddziałujące na wewnętrzny rozwój sceny artystycznej.

Kolekcje prowincjonalne

Galeria Wymiany nawiązuje do kolekcji prowincjonalnych z polskich wsi i gmin wiejskich, do typu archiwum bądź kolekcji należącego do polskiej kultury ludowej. Kolekcje te najczęściej były umieszczane w szkołach lub budynkach należących do gminy, opiekowali się nimi nauczyciele lub kustosze amatorzy. Były one dostępne dla wszystkich, a dostępność ta dotyczyła także włączania obiektów do kolekcji.

Kolekcje tego rodzaju nie są zjawiskiem specyficznym polskim. Z uwagi na ich charakter bliższe są one idei kolekcji osobliwości z piętnastego i szesnastego wieku niż kolekcji dzieł sztuki. Robakowski po raz pierwszy spotkał się z tymi instytucjami w dzieciństwie. Gmina, w której mieszkał, posiadała swoją własną „izbę pamięci”, w której zbierano i przechowywano wszystko co było w jakiś sposób wyjątkowe: rzemiosło artystyczne, amatorskie prace artystyczne, anomalia biologiczne i osobliwości przyrodnicze. W czasie swoich studiów w Toruniu Robakowski odnosił się do teorii tego rodzaju sztuki kolekcjonowania:

„Byłem szczególnie zainteresowany kolekcjami na prowincji, które były zazwyczaj traktowane jako »izby pa-

mięci«, gdzie faktycznie można było znaleźć wszystko, co ilustrowało mentalność miejscowej społeczności. (...) Artystyczne wartości nie potrzebowały żadnych kryteriów. Zgromadzone tam przedmioty były nie tylko manifestacją twórczej działalności ludzi, ale także całym zespołem dziwnych rzeczy, a kolekcje przyrodnicze były prototypem dla całego mojego przedsięwzięcia”¹⁴⁹.

Te zainteresowania wpłynęły na jego pracę artystyczną. Daje się to zauważyć w wystawie członków Stowarzyszenia Krąg (1965-1967), którzy w sposobie realizacji podejmowali grę z ideą kolekcji osobliwości, ciekawostek i kuriozów. W zaciemnionym pomieszczeniu, artyści wystawili osobliwości folklorystyczne m.in. części szkieletu wieloryba i podrobione czy też wypchane ciała z dwoma głowami. Charakter tych obiektów podkreślało umieszczenie ich w ciemnościach, oświetlając je jedynie snopem światła punktowych reflektorów. Ekspozyty pochodzące z kontekstu przyrodniczego zostały tutaj zaprezentowane w oprawie artystycznej i tym samym – zrodzone z ludzkich fascynacji „dziwacznymi”, „odstającymi” od normy obiekty – zostały nasycone nowym znaczeniem.

Kolekcje prowincjonalne opierały się na zasadach analogicznych do kolekcji sztuki awangardowej. Jednakże otwierają one nową perspektywę w spojrzeniu na temat tworzenia kolekcji, tym samym pośrednio radykalizując koncepcję kolekcji awangardowej. Obie koncepcje kolekcji łączy to, że w swojej strukturze sprowadzają się do osiągnięć zbiorowości, co budowało związki pomiędzy współpracującymi osobami – czy to prywatnymi w powiecie, czy artystami w międzynarodowych nurtach awangardowych.

Gromadzili oni mające znaczenie dla danej społeczności lub uważane za interesujące obiekty, prezentując je we wspólnie opracowanych ramach¹⁵⁰.

Każdy, kto działał przy tworzeniu kolekcji, tym samym wносił do niej część swojego życia i świata idei. W kolekcji prowincjonalnej o wiele wyraźniej daje o sobie znać aspekt tożsamości, ponieważ jej istotę stanowi wymiar emocjonalny. Zasadniczo był on otwarty na treści, znajdowały w nim swoje miejsce zarówno dzieła sztuki, jak i osobliwości, co wykluczało z góry tworzenie hierarchii. W przeciwieństwie do niego kolekcja awangardowa jest tworzona w sposób klasyfikujący własne stanowisko artystyczne, zatem pełni funkcje hierarchizujące. Obydwa rodzaje kolekcji budują

wprawdzie tożsamość, jednak kolekcja awangardowa czyni to na płaszczyźnie analizy kognitywnej, a kolekcja gminna – na płaszczyźnie afektywnej. W kolekcji prowincjonalnej sam obiekt oraz jego treściowe znaczenie zeszły na plan dalszy. Są one wyrazem faktu „wniesienia siebie” do kolekcji tzn. do wspólnie stworzonego miejsca.

Wróćmy teraz do pojęcia „obiekty mentalnego”, które stało się tematem wystawy Robakowskiego tej samej nazwie. Wystawa w swej koncepcji była powrotem do kolekcji prowincjonalnej i stanowiła nawiązanie do zasady wolności wartościowania obowiązującej w tamtych kolekcjach¹⁵¹: koncepcja obiektu mentalnego w Galerii Wymiany opiera się na kolekcjach prowincjonalnych, w których znajdowały się obiekty i zjawiska mające nie tylko charakter rzemiosła artystycznego, lecz pochodzące również z życia codziennego mieszkańców gminy. Również zasób archiwalny Robakowskiego nie składa się jedynie z dzieł sztuki. Znajdujące się w nim obiekty czerpią swoje znaczenie przede wszystkim z samego aktu ich przekazania i ich znaczenie wypływa z tego aktu: pragnienia nawiązania kontaktu i komunikacji, dzielenia się doświadczeniem i informacjami, wspólnej pracy i wynikających z niej nowych idei. Obiekt lub pojedyncza informacja czerpie energię z kontekstu kolekcji, w której się znajduje. U Robakowskiego jest to kontekst artystyczny, nadający przedmiotom konotacje artystyczne. Ich odbiór w kontekście sztuki powoduje z kolei powstanie nowych projektów artystycznych.

W koncepcji żywej galerii łączą się dwie różne zasady – zasada obiektywności i zasada subiektywności: obiektywność rozumiana jest tu jako dążenie do zapewnienia odpowiedniej pozycji artystycznej i dalszy rozwój bazujący na aktualnych i historycznych punktach odniesienia, natomiast subiektywność rozumiana jest jako „wniesienie siebie” w proces dyskursu artystycznego.

4.2.3 Koordynacja i organizacja

Inicjowanie, organizowanie i koordynowanie projektów było dla Robakowskiego integralną częścią jego pracy artystycznej i stanowiło zarazem rozszerzenie roli artysty. W ten sposób galeria była dla niego zarówno polem pracy artystycznej, jak i wyznaczała ramy dla jego działalności. Z jej pomocą badał aspekt komunikacji, odnosząc się do kwestii pokazywania procesów komunikacyjnych¹⁵². Zajmowanie się komunikacją służyło mu do badania rzeczywistości; Robakowskiemu cho-

dziło o obiektywizację sposobów pokazywania aspektów rzeczywistości. Archiwum, w którym dokumentował procesy komunikacji w postaci dzieł, materiałów informacyjnych, korespondencji itd., jest jego zdaniem odbiciem rzeczywistości. Każda pozycja w archiwum jest wkładem w całość dzieła. Tworzy je duża liczba pojedynczych aktów komunikowania, które pozwalają ująć proces komunikacji jako strukturę, a tym samym dokonać jego obiektywizacji. Z tej perspektywy Galeria Wymiany jest pracą artystyczną Robakowskiego, mimo iż jej zasób archiwalny składa się głównie z tego co wnieśli do niego inni artyści i ludzie sztuki.

Ta sama zasada, na której opiera się powstawanie galerii i archiwum, stanowi podstawę wczesnych filmów Robakowskiego, które powstały w pierwszych latach jego pracy w Warsztacie Formy Filmowej – filmów asemblingowych¹⁵³. Filmy te składają się z tego, co różni artyści wnoszą w ich strukturę jako swój wkład; zainicjował je sam Robakowski, który na dalszym etapie rozwoju projektów przyjmował rolę koordynatora. Ronduda bada zakres filmów asemblingowych Robakowskiego. Na temat ich funkcji i znaczenia pisze on w sposób następujący:

„Z wczesnej działalności Robakowskiego w Warsztacie Formy Filmowej należy zwrócić uwagę także na jego filmy związane z próbami tzw. »obiektywnej« reprezentacji rzeczywistości, za pomocą kamery filmowej. To dążenie do obiektywizacji związane było z praktykowanym w Warsztacie Formy Filmowej podejściem naukowym. Członkowie grupy byli nastawieni bardzo krytycznie wobec dominujących w Szkole Filmowej sposobów przedstawiania rzeczywistości. Ambicją członków Warsztatu było znaleźć sposób na jak najbardziej obiektywną prezentację filmową jakiegoś aspektu rzeczywistości, osoby czy grupy osób. Jednym z takich sposobów były filmy asemblingowe Robakowskiego”¹⁵⁴.

Ten sam sposób myślenia, który Ronduda odnajduje w filmach asemblingowych, widoczne jest również w archiwum: zarówno za pomocą wideo, jak i działalności Galerii Wymiany Robakowski próbował oddać pewien aspekt rzeczywistości, ukazując go w możliwie jak najbardziej obiektywnej formie. W tej perspektywie można dokonać porównania ze sobą tych dwóch, używanych przez niego, mediów: film asemblingowy jest dziełem sztuki, jego autorem jest Robakowski. Asembling można określić jako formę archiwum, ponieważ są do niego włączane i zostają w nim zacho-

wane prace różnych artystów. W tej sytuacji również Galerię Wymiany można traktować jako asembling. U Robakowskiego wideo oraz galeria i archiwum są – dzięki celowi, który realizują – mediami artystycznymi: w związku z tym, że odzwierciedlają pewne aspekty rzeczywistości oraz że mamy w ich przypadku do czynienia z komunikowaniem, ich gromadzeniem i przekazywaniem w postaci informacji, obydwa media odwołują się zarówno do siebie, jak i do swojej medialnej natury. Film asemblingowy i archiwum stają się w ten sposób nośnikami przesłania artystycznego, można je uznać więc za dzieła sztuki.

W tym miejscu zrozumiała staje się zmiana znaczenia i sposobu przedstawiania przestrzeni służącej do archiwizowania czy magazynowania, jaka się dokonała patrząc zwłaszcza z perspektywy czasów awangardy. Stała się ona przestrzenią multimedialną: nastąpiło przesunięcie centrum uwagi z treści archiwum na technikę archiwizacji i samo medium, w jakim dokonujemy archiwizacji. Odpowiada to koncepcji archiwum awangardowego, jak opisuje to w odniesieniu do początku dwudziestego wieku Sven Spiker – literaturoznawca, językoznawca i kulturoznawca:

„Archiwum awangardy kwestionuje wszelkie modele pamięci (zwłaszcza te narracyjne), otwarcie faworyzując dynamiczne przerywane formy graniczące z nowoczesnymi środkami technologicznej reprodukcji (cf. Rodchenko, El Lissitzky, L. Popova), w szczególności fotografii i filmu. W literaturze audiowizualne archiwa awangardy odnajdują swój odpowiednik w archiwach, które funkcjonują inaczej niż kartoteki czy książka telefoniczna. Pasaże Waltera Benjamina oraz Konstruktywistyczna »literatura faktu« (Shklovsky) są przykładami literatury opartej na archiwach, w której łączenie i cięcie naśladuje filmy awangardowe”¹⁵⁵.

Galeria Wymiany w takiej mierze stanowi archiwum, w jakim odzwierciedla rozwój niezależnej sztuki undergroundowej w swoim czasie. Robakowski wielokrotnie podkreślał, że jego archiwum jest czymś więcej niż tylko czysto materialnym zasobem archiwalnym. Wylicza on tu rodzaje aktywności, podkreślając ich znaczenie – wymianę komunikacyjną poprzez galerię, projekty organizowane w i przy pomocy galerii, funkcjonowanie miejsca jako punktu spotkań i forum, posiadane przez niego informacje i kontakty, co znajduje swe odbicie w posiadanych materiałach¹⁵⁶. Galeria Wymiany jako dzieło sztuki czyni swoim tematem

przestrzeń archiwum i w tym znaczeniu – zgodnie z kryterium archiwum awangardowego przedstawionym przez Spikera – nie jest to archiwum narracyjne, ale dynamiczne¹⁵⁷.

4.2.4 Galeria Wymiany z punktu widzenia aspektów artystycznych zawartych w pracach Józefa Robakowskiego

Galeria Wymiany tworzy całość z działalnością artystyczną Robakowskiego, co można zrozumieć opierając się na różnych aspektach jego prac¹⁵⁸. Teoretyk i krytyk sztuki mediów, Ryszard W. Kluszczyński, który badał kilka z tych aspektów w pracach Robakowskiego, pominął galerię jako pole obserwacji¹⁵⁹.

Swoją analizę filmów asemblingowych u Robakowskiego Ronduda konkluduje wskazując na to, że artysta pracując nad tymi filmami stworzył własne archiwum fotograficzne i filmowe¹⁶⁰. W tym punkcie uwidacznia się konkretny związek pomiędzy obydwojema rodzajami prac – filmem asemblingowym i archiwum galerii. Robakowski realizował koncepcję archiwum nie tylko w galerii, lecz zarazem była to podstawowa koncepcja artystyczna w jego działalności.

Poniżej, w oparciu o archiwum, omawiane są aspekty, które Kluszczyński wskazał w pracach Robakowskiego: organiczność, energia, aspekt medialny i subiektywizm.

Aspekt organiczności

Historyczka sztuki, Magdalena Ujma, wskazuje na aspekt organiczności w strukturze prac fotograficznych Robakowskiego i łączy go z czasem studiów historii sztuki oraz studiów konserwatorskich, jak i szczególnym zainteresowaniem artysty architekturą gotycką¹⁶¹. Pojęcie organiczności w pracach Robakowskiego objaśnia ona w sposób następujący:

„Organiczność dla Robakowskiego to taka konstrukcja dzieła, która godzi ze sobą logiczną konstrukcję z nieprzewidywalnym wypełnieniem, geometrię z obrastającą ją tkanką bezformia (informel). Ta skłonność ma swoje źródło w czasach studiów – tym razem w Toruniu, gdzie uczył się historii sztuki i konserwacji. Zainteresował się wtedy... gotykiem. Mówił o tym: fascynowały mnie kręte schody w wieżach kościelnych, gdzie będąc osaczonym poczuciem zamknięcia w ciasnej przestrzeni trzeba było z konieczności pokonać setki stopni, aby odzyskać biolo-

giczne uwolnienie” [Józef Robakowski, *Energo-Geometry*, m.in. w: Bożena Kowalska, *In serach of Order, Artists about Art*, BWA, Katowice; Galeria EL, Elbląg 2001]¹⁶².

W swoich organicznych pracach fotograficznych Robakowski wiąże strukturę i konstrukcję zewnętrzną z pozbawionym formy wnętrzem. Na płaszczyźnie teoretycznej struktura organiczna dzieła składa się z antagonizmów, z czegoś skonstruowanego tzn. czegoś konkretnego lub też racjonalnego oraz z czegoś organicznie pozbawionego formy, co rozumiemy jako subiektywność i/lub emocjonalność.

Również archiwum można analizować z perspektywy zasad na jakich opiera się konstrukcja organiczna. Instytucja archiwum posiada konkretną formę, zarówno w architekturze, jak i w strukturze instytucjonalnej. Również procesy komunikacyjne zachodzące w jego wnętrzu należą do racjonalnej płaszczyzny archiwum. Natomiast informacje Robakowski określa mianem obiektów mentalnych – to coś twórczego i nieuchwytnego.

Ponadto zasadę organiczności Robakowski odnalazł w założeniach kolekcji prowincjonalnych, które, powstając w oparciu o tożsamość wspólnoty i jako jej wyraz, przybrały formę organiczną. Celowo nie wskazuje się w nich i nie realizuje jakiejś określonej istoty kolekcji, lecz wynika ona z procesu gromadzenia eksponatów wystawowych. Ta koncepcja organiczności funkcjonuje również w kontekście sztuki, w którym używa jej Robakowski: tutaj zasób archiwalny odzwierciedla nastawienie artystyczne.

Aspekt energii

Kluszczyński śledzi aspekt energii i sposób jej przenoszenia poprzez media w pracach Robakowskiego – które to zjawisko określa on mianem „transmisji energii”¹⁶³. Historyk sztuki, Łukasz Guzek, poświęca swój artykuł o pracach Robakowskiego wyłącznie aspektowi energii; mówi on o związanej z jego sztuką „teorii sztuki energetycznej”¹⁶⁴. Energia jest dla Robakowskiego źródłem jego kreatywności artystycznej, ponieważ może ona stymulować aktywność i wspierać rozwój.

W modernizmie energia była postrzegana jako siła wywołująca zmiany i tworząca nowe relacje. Jako siła transformacyjna była ukierunkowana na jeden cel, ustanowienie nowego stanu rzeczy. To było zada-

nie pierwszoplanowe; energia służyła jego wykonaniu¹⁶⁵. U Robakowskiego nie ma ani z góry założonego celu, ani ostatecznej formy, do której dąży sztuka. Jego koncepcja energii nie jest funkcjonalistyczna. Od czasu sztuki postmodernistycznej energia jest czymś więcej niż tylko czymś czysto funkcjonalnym. Mamy tu do czynienia z innym ujęciem rzeczywistości: rozumie się ją jako poddaną dynamice ciągłych zmian, która ustanawia w niej swoje własne wartości. W tej koncepcji rzeczywistości energia jest wartością samą w sobie. Dla Robakowskiego ciągła zmiana rzeczywistości odzwierciedla się w sztuce, na co wskazuje Kluszczyński:

„Sztuka bowiem - zdaniem Robakowskiego - jest, między innymi, wyrazem energii danego czasu. Poprzez swój system unerwienia jest włączona w świat realny i reaguje, wcześniej niż wszystko inne, na podskórne procesy, które wkrótce zdominują rzeczywistość”¹⁶⁶.

Według koncepcji Robakowskiego sztuka jest formą energii. Energia odpowiada tutaj za witalność, dynamikę, zmianę lub stałą odnowę.

Z perspektywy tej artystycznej koncepcji energii, warunkującej ciągłą zmianę form, Galeria Wymiany jest traktowana jako dzieło sztuki: pobudza energię artystyczną i odnawia ją. Galeria jest ramą, w której mieszczą się różne aktywności artystyczne i które też nadają jej dynamikę. W ten sposób przyczynia się ona do trwałej zmiany i odnowy sceny artystycznej.

* * *

Tę koncepcję energii stanowiącą podstawę Galerii Wymiany Robakowski rozwinął dzięki nawiązaniu do rosyjskiego konstruktywizmu i w związku z pojęciem energii w modernistycznym rozumieniu. Koncepcja ta w szczególności wywodzi się z teorii malarstwa suprematycznego Kazimierza Malewicza (1878-1935), którą to przedstawił on w publikacji z 1928 roku *Świat bezprzedmiotowy*. Teoria Malewicza powstała z nieufności wobec dominacji rozumu i funkcji przewodniej świadomości, których obecność widział on w kulturze Zachodu. Rozumowi i świadomości przeciwstawił on irracjonalny ruch myśli, rodzaj nieświadomej energii. Przypisywał on jej siłę zdolną do dokonania przemian i dążył do wyodrębnienia w niej czynników, które są w stanie dostarczyć każdego rodzaju poznania. Energię tę nazwał on „czystą” lub „podnietami elementarnymi”¹⁶⁷; dają one człowiekowi impulsy do aktywnego

działania. Według Malewicza w sztuce tradycyjnej nie ma miejsca dla podniety; narzuca ona rządzące nią reguły i ograniczenia. Według niego suprematyzm, sztuka bezprzedmiotowa, może znieść te ograniczenia, ponieważ bezprzedmiotowość odpowiada czystej podniecie pobudzającej człowieka do działania. Dynamika teorii Malewicza przejawia się w słowach:

„Suprematyzm wyjawiał, że z przedstawienia ruchu wynika przyczyna wszystkich przyczyn. Wszystko, co nazywamy materialem i fakturą powierzchni, jest zatem ruchem wynikającym z podniety. Wszystko to, co zawiera w sobie materiał, jest stanem ruchu wywołanym podniętą. Wszystko to, co rozumiemy pod pojęciem formy lub ciała, jest myślą. Z tego należy wywnioskować, że podnieta, która poprzez myśl przechodzi do uporządkowanego ruchu, wytwarza taką czy inną formę, związek, takie czy inne ciało czy przestrzeń, wagę i tak dalej”¹⁶⁸.

Również u Robakowskiego energia pobudza do działania. W swoim dziele dąży on do rozszerzenia sztuki, wykorzystując przy tym siłę energii oraz możliwości transmisji energetycznej, również poprzez media. Kluszczyński dowodzi, że Robakowski jest świadomy granic, które wytyczyła sobie sztuka poprzez własny system reguł:

„Urządzenia mechaniczne i elektroniczne są potrzebne po to tylko, aby uzewnętrznić ową witalność. Przenosi się ona wreszcie i na same maszyny: witalność człowieka staje się witalnością maszyn. W ten oto sposób podmiotowość także zaczyna być manifestowana jako wyraz indywidualnej energii, a konwencje artystyczne, hamujące swobodę energetyczną, raz jeszcze ujawniają swą destrukcyjną istotę. Bowiem sztuka, jak chce Robakowski, wyrasta ze sfery prywatności, a nie ze świata powinności i reguł. I tam też odnajduje źródła swej energii”¹⁶⁹.

Inspiracja, która powstaje poprzez uwolnienie podniety czy energii, znajduje swój odpowiednik u Malewicza¹⁷⁰. U niego energie będące podniętą szukają sobie przestrzeni dla rozwoju oraz dla dokonania transferu do obserwatora. Rozwinął on koncepcję energetycznego pola obrazu¹⁷¹, mającego na celu zmianę świadomości oraz gromadzenie kreatywnej siły artysty oraz siły otaczającej go dynamiki środowiska, podjęcie jej i przekazanie dalej do obserwatora¹⁷². Nowa Sztuka, którą postulował Malewicz, nie jest już tylko odtworzeniem podniety, lecz „ucieśnieniem podniety jako pobudzeniem do istnienia, do rzeczywistości”¹⁷³.

Dla Robakowskiego teoria Nowej Sztuki Malewicza zyskała bardzo konkretne znaczenie: inspiracja i aktywność poprzez procesy energetyczne mogą rozwijać się jedynie na podstawie nieograniczonej wymiany, zakładającej wolne i cieszące się niezależnością miejsce rozwoju oraz przepływ informacji. W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, a zwłaszcza we wczesnych latach osiemdziesiątych warunki po temu istniały w Polsce tylko w ograniczonym zakresie. Dlatego też również Robakowski szukał tego, co Malewicz nazwał polem energetycznym. Rozumie przez to przestrzeń, w której możliwe są wymiana i rozmaite rodzaje aktywności lub też przestrzeń, która dzięki kreatywności jest w ciągłym ruchu. Galeria dała Robakowskiemu taką przestrzeń, w której energie mogły być magazynowane i uwalniane. Zawierała ona w sobie także dynamiczną zasadę rozwoju i ciągłej odnowy działalności. W Galerii Wymiany transmisja energii przybrała konkretne formy – wystawy, materiały artystyczne i dokumentujące, dyskusje itd.

W innych dziedzinach artystycznych, w fotografii, filmie i wideo, Robakowski nawiązywał do pojęcia energii jako koncepcji artystycznej: badał on drogi jej transformacji i przekazu lub pracował nad odnową ludzkiej energii¹⁷⁴. Jednakże szczególnie wyraźnie aspekt energii wystąpił w pracach filmowych oraz wideo, w których zajmował on się energią w konkretnej formie, na przykład w formie światła¹⁷⁵.

W wielu jego pracach mediami służącymi przekazowi energii są urządzenia mechaniczne i elektroniczne¹⁷⁶. W ich użyciu, dla Robakowskiego, ważne jest badanie związku pomiędzy człowiekiem a maszyną. Media przejmują lub rozszerzają funkcje ludzkiego organizmu. Robakowski nazywa te dzieła *Zapisami mechaniczno-biologicznymi*:

„Wreszcie, dzięki swej specyfice i możliwościom, pozwalają na przekroczenie moich wyobrażeń o utajnionych w skomplikowanej »rzeczywistości« zjawiskach, stają się narzędziem penetracji tajemnic świata, jeszcze jedną metodą ich odkrywania. To wspaniałe urządzenia, przy pomocy których mogę ujawnić więcej niż wiem, widzę, czuję. Często dochodzi do swego rodzaju sprzężenia, dodania natury narzędzia do natury środowiska”¹⁷⁷.

Robakowski podkreśla tutaj z jednej strony możliwości przeniesienia ludzkiej witalności na media techniczne, a z drugiej strony rozszerzenie ludzkich możliwości

postrzegania i refleksji poprzez media techniczne. Połączenie pomiędzy urządzeniem i środowiskiem może uwolnić energię.

Opisane tutaj użycie zasady energetycznej w pracach wideo poszerza spojrzenie na realizowanie tej zasady w galerii. Galeria Wymiany można rozumieć jako medium, które umożliwiło artyście przekaz i generowanie energii w formie projektów, dzieł, idei i dyskusji. Galeria Wymiany stała się w ten sposób miejscem akumulacji energii oraz medium jej transformacji w konkretne projekty.

Realizacja koncepcji energii Robakowskiego w galerii i innych mediach służyła mu poza tym do badania rzeczywistości, a w zwłaszcza kultury i sztuki. Na ten temat pisze Guzek:

„To, że ich idee [rosyjskich konstruktywistów] znajdują dalszą drogę w sztuce, jest wynikiem wyzyskania przez Józefa Robakowskiego cech sztuki mediów elektronicznych, a zwłaszcza ich osadzenia w po-modernistycznym stylu myślenia i odczuwania świata oraz kultury, tu prowadzonego za pomocą form sztuki, a także posiadanej przez niego świadomości historii sztuki, pozwalającej wskazać na źródła własnej praktyki twórczej i jej kontekst ogólny. W ten sposób teoria sztuki energetycznej podsuwa uprawomocnienie sztuki współczesnej”¹⁷⁸.

Guzek wskazuje tutaj na punkt wyjścia kariery artystycznej Robakowskiego – studia i związki z historią sztuki. Od początku Robakowski stawiał sobie zadanie analizowania i ewaluacji swojego kontekstu artystycznego i kulturalnego. Również Galeria Wymiany była polem eksploracji tego założenia, gromadził w niej informacje dotyczące stanu i przemian współczesnej sceny artystycznej.

Aspekt mediów

Rozważania te prowadzą do aspektu mediów w dziele Robakowskiego. Aspekt ten opiera się na przeświadczeniu, że każde zastosowanie medium jednocześnie służy badaniu tego medium oraz jest refleksją na jego temat¹⁷⁹. Robakowski zadaje przy tym pytanie o właściwe dla danego medium kryteria. Kluszczyński wyjaśnia to na podstawie filmu i wideo:

„Rozpięcie między artystycznym a naukowym (poznawczym) zainteresowaniem filmem – wyróżnik poglądów

Robakowskiego – wyraz medializmu charakteryzującego postawę tego artysty. Eksperymenty filmowe, które wówczas podejmuje, posiadają intrygującą formę – co sprawia, że ich percepcja nie jest wolna od przeżyć estetycznych - i przynoszą zarazem wiedzę na temat filmu jako takiego, co sprawia z kolei, iż ogląda się je także z zainteresowaniem teoretyczno-poznawczym. Video, kiedy tylko stało się narzędziem pracy Robakowskiego, natychmiast stało się też przedmiotem jego analizy”¹⁸⁰.

Celem analizy mediów jest uzyskanie rozpoznania w kwestii danego medium w celu zrozumienia jego funkcji i sposobu działania.

Galeria Wymiany była nie tylko miejscem ewaluacji, lecz jednocześnie przedmiotem i medium analizy. Gdy rozważamy aspekt medialny, staje się dla nas jasne, że galeria była artystycznym medium Robakowskiego i służyła badaniu funkcji, kontekstu oraz struktur będących jej fundamentem. Ponieważ galeria bazowała na podstawowych strukturach kulturowych, badanie jej oznacza jednocześnie badanie kultury. W galerii dotyczyło ono zjawisk strukturalnych, przykładowo koncentrowało się na strategii i sposobach funkcjonowania komunikacji.

Aspekt subiektywizmu

Kluszczyński widzi w postawie artystycznej Robakowskiego w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych tendencję do subiektywizmu. Odnosi się on przy tym do próby nawiązania przez Robakowskiego autentycznego związku pomiędzy „ja” artystycznym i środowiskiem w jakim działa artysta. Tendencja do subiektywizmu uwidacznia się zwłaszcza w pracach filmowych, jak *Widok z Mojego Okna* z 1978 roku¹⁸¹. Odnajdziemy ją również w pracach z użyciem medium wideo, na którego właściwości wskazuje Robakowski:

„Musimy utrzymać codziennie kontakt z wideo, ponieważ może ono być wścibskie, ekspansywne, do pewnego stopnia intymne i delikatne. Wynik zależy od tego, kto trzyma pałeczkę. (...) Wideo jest siłą w nas samych”¹⁸².

Użycie wideo zmienia punkt widzenia, powodując zwrot ku sferze prywatnej artysty¹⁸³. Zastosowanie medium daje widzowi wgląd w jego myśli i uczucia oraz pozwala mu uczestniczyć w doświadczeniach artysty. Wideo transmituje osobiste przesłanie. Zastosowanie i funkcja wideo przypominają tutaj o właściwościach medialnych obiektów mentalnych gromadzonych w galerii.

Paralela ta staje się jeszcze bardziej widoczna w serii krótkich prac wideo, które ukazały się pod tytułem *Dedykacje*: widz jest odbiorcą osobistego przesłania, które Robakowski skierował bezpośrednio do niego. Został on zmuszony, by zareagować poprzez sformułowanie osobistej odpowiedzi. W kontekście *Dedykacji* Kluszczyński pisze:

„Nie jest to już postacią autora, ale także osobą, do której praca jest skierowana, która oddaje swoją rzeczywistość strukturze pracy. Dlatego widz włączony do tego intymnego dialogu nie może zareagować w żaden inny sposób jak z równym osobistym zaangażowaniem swojej percepcji”¹⁸⁴.

Poprzez prace wideo Robakowski próbował stworzyć sytuację konkretnej, osobistej komunikacji. Wnikanie widza w sferę prywatną artysty, wcześniej jednostronne, tak jak to było możliwe poprzez prezentację wideo, w *Dedykacjach* rozwiązuje poprzez wprowadzenie formy dialogu. Prowadzi ona do systemowej funkcji medium, do wymiany pomiędzy nadawcą i odbiorcą.

W Galerii Wymiany obiekt mentalny stanowi medium wymiany, spełnia on tę samą funkcję jak wideo w *Dedykacjach*. Ogółem zasób archiwalny jest, mimo iż zawiera on informacje o scenie artystycznej, obrazem i wyrazem artysty, poprzez co dochodzi do głosu płaszczyzna subiektywizmu galerii; z tej perspektywy archiwum jako dzieło sztuki znów nawiązuje do techniki asemblingu.

Poprzez wideo Robakowski wnika w przestrzeń, którą Guzek określa „przestrzenią egzystencjalną”:

„A skoro tak, to video (i sztuka oparta na mediach) jest idealnym narzędziem wyrażenia takiego obrazu świata i człowieka, gdyż jako pop-medium operuje bezpośrednio w przestrzeni innych, przestrzeni społecznej, w dialogicznym otwarciu na drugiego człowieka. W przestrzeni rozumianej nie jako modernistyczny abstrakt, a jako przestrzeń egzystencji znajdują się źródła jego przekazu i w tak rozumianą przestrzeń przekaz jest emitowany”¹⁸⁵.

Archiwum stwarza przestrzeń komunikacji. Przestrzeń ta wychodzi poza określoną przestrzeń galerii, ponieważ zyskuje ona dodatkowo wymiar społeczny, mentalny i wirtualny. W okresie cenzury archiwum było wyrazem konieczności utworzenia miejsca przekazu informacji i idei, które mogły być przechowywane i prze-

kazywane w sposób wolny i nieskrępowany. Uczyniło to z Galerii Wymiany przestrzeń egzystencjalną.

Galeria Wymiany jako subiektywny, a zarazem artystyczny wyraz ekspresji Robakowskiego jest dziełem sztuki; pokazuje obraz jego prywatnej i artystycznej rzeczywistości. Ten obraz jest przesłaniem wiadomości od Robakowskiego, przekazywanym za pośrednictwem galerii jako otwartego dla publiczności medium artystycznego.

4.3 Résumé

Niezwykłość Galerii Wymiany polega na jej wielorakim znaczeniu: określa się ją jako galerię i archiwum, dzieło sztuki i medium artystyczne, forum sztuki i przestrzeń komunikacyjną.

Dla realizacji swojej kompleksowej koncepcji Robakowski wybrał formę galerii i zarazem archiwum¹⁸⁶. Galeria Wymiany posiadała funkcję zewnętrzną i brała udział w dyskursie sztuki, jednakże zarazem odzwierciedlała obraz wnętrza artysty¹⁸⁷. Robakowski traktuje galerię również jako przestrzeń „fikcjonalną”¹⁸⁸, ponieważ bazowała ona na odbywających się w niej procesach dyskursywnych, spychając funkcjonowanie w postaci galerii na plan dalszy. Jej egzystencja zależała od osób odwiedzających ją gości i artystów, czyli prywatnych kontaktów Robakowskiego.

Galeria Wymiany funkcjonuje w różnych płaszczyznach czasowych. Na jej koncepcję wpływają tendencje i zjawiska historycznej awangardy. Była ona włączona w aktualny, obejmujący także ją, kontekst sztuki, tworząc jego zapis w danym momencie. W swojej funkcji dokumentacyjnej była nastawiona na przyszłość.

Ponieważ Robakowski powołał galerię i archiwum w celu testowania i analizowania strategii kulturowych i artystycznych sposobów działania, Galerię Wymiany można określić mianem medium artystycznego. W ten sposób rozwinął on głębsze rozumienie swojej własnej pozycji artystycznej oraz własnego kontekstu sztuki zanurzonego w kulturze i rzeczywistości. Nawiązując do teorii malarstwa Kazimierza Malewicza Robakowski, poprzez Galerię Wymiany, stworzył jednocześnie medium przekazu energii artystycznej. Dzięki utworzeniu sieci łączącej różne sceny artystyczne i pełnieniu funkcji punktu kontaktowego w tej sieci, samą Galerię Wymiany można określić mianem systemu artystycznego.

Z innej perspektywy Galeria Wymiany ukazuje się jako dzieło sztuki: rozumiana jest jako wyraz ekspresji artystycznej Robakowskiego, przy czym utworzenie Galerii implikowało również stanowisko polityczne. Poprzez to dzieło Robakowski szukał łączności z „widzem” czy odwiedzającym galerię gościem: Robakowski włączył go w organizację galerii i kształtowanie aktywności w jej ramach. Galeria jako dzieło sztuki powstaje z dialogów, kontaktów i powiązań. Odpowiada to ujęciu sytuacjonistycznemu, według którego przestrzeń, czas i zdarzenie w określonym momencie tworzą jedność. W tej jedności (codziennej), sytuacji manifestującej się w przestrzeni, realizuje się estetyczna idea życia równoległego¹⁸⁹.

Sytuacja polityczno-kulturalna, w której powstała i działała Galeria, miała wpływ na postać, którą ostatecznie ona przybrała. W okresie komunizmu Robakowski pracował na rzecz wolności i niezależności artystycznej. W Galerii Wymiany udało mu się stworzyć taką przestrzeń wolności artystycznej. Ta wolność była realizowana przede wszystkim poprzez dialog, w ramach którego informacje i idee były udostępnianie, wspólnie dyskutowane i następnie przekazywane dalej.

Isabelle SCHWARZ

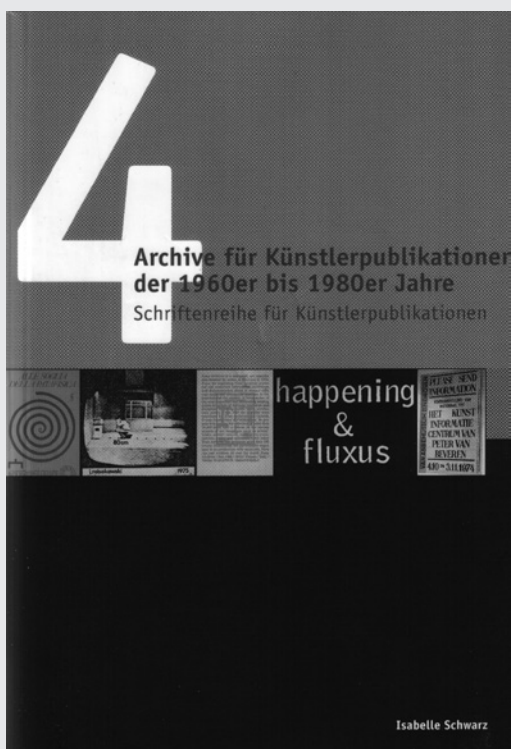
ENGLISH SUMMARY

EXCHANGE GALLERY

OR: GALERIA WYMIANY

The Polish artist Józef Robakowski founded the Exchange Gallery in Łódź in 1978. It was a gallery in name only. Its true function was – unofficially – to serve as an archive and a meeting place for artists. The materials in the archive were to him of equal value; they were an expression of independent communication, mutual respect and shared opposition towards the communist regime. In 2003, Robakowski began to prepare the donation of the archive to the Muzeum Sztuki in Łódź.

Ilustracje dotyczące artykułu znajdują się na stronie:
<http://www.sid.free.art.pl>



Archive für Künstlerpublikationen der 1960er bis 1980er Jahre, wyd. Salon Verlag, Brema 2008 (tłumaczenie tekstu z języka niemieckiego: Aneta Szymanowska).

1. W pierwszej połowie lat pięćdziesiątych polskie władze na polecenie Moskwy starały się zaszczyć w sztuce realizm socjalistyczny („sorealizm”) jako narzędzie propagandy politycznej. Jest on przedstawiany jako druga po II wojnie światowej przeszkoda w wymianie międzynarodowej. Historyczne awangardy uległy wtedy rozbięciu; uznano że należy zapobiegać łączeniu się w ten sposób; por. Jedliński 1997, s.142. „Sorealizm” trwał tylko od 1949 do 1955 roku, jako że po tym okresie wprowadzono liberalizację życia kulturalnego i społecznego. Nie znalazł także oparcia w sztuce i był odpowiedzialny za wpływową rolę, jaką odgrywał modernizm, jako kontrapunkt, w sztuce powojennej; por. Cieślińska-Lobkowitz 2000, ss.13-16; Turowski 1997, ss. 201-nn.; Piotrowski 1997, ss. 214-nn.
2. Józef Robakowski [w:] Morzuch/Robakowski 1998, s. 8.
3. Polemikę Robakowskiego z teorią polskiej awangardy dwudziestego wieku można określić jako ogólną tendencję wśród artystów jego generacji: „Teoria sztuki awangardowej była formą reprezentacji i środkiem manifestującym tożsamość twórczego wysiłku, który w początkach XX wieku dążył do ponownego zdefiniowania, na nowy sposób, istoty i ograniczeń dzieła sztuki. Jak sformułowano, twórczy wysiłek reprezentował jedną z kilku prób uzasadnienia określonych idei, stylu, wyobrażeń połączonych mniej lub bardziej intymnie z daną formą praktyki artystycznej. W celu legitymizacji, nowa sztuka powodowała napięcie w dziedzinie kultury przez wzajemne oddziaływanie sprzecznych interesów, które najwyraźniej nie miały wiele wspólnego z awangardą. W takiej perspektywie teoria sztuki awangardowej była w równym stopniu utopią sztuki definiującą horyzonty wiedzy artystycznej w modernistycznym wszechświecie, strategią wiedzy artystycznej w modernistycznym wszechświecie oraz strategią walki artystów o przetrwanie i zdobycie kontroli nad mniej czy bardziej zinstytucjonalizowanymi kręgami współczesnej kultury”. Turowski 1997, s. 196.
4. Józef Robakowski [w:] Morzuch/Robakowski 1998, s. 8.
5. Por. Robakowski 2003.
6. Już pod koniec lat pięćdziesiątych spektrum zainteresowań Robakowskiego opierało się na kryteriach, którymi sztuka będzie zajmować się w połowie lat siedemdziesiątych, w czasie – jak pisze Piotrowski – „inwazji strukturalistycznej”: „[...] istota, forma, struktura, system, pomysł, telos, organizm, świadomość itd.” Por. Piotrowski 1993. Patrz Ujma, Magdalena: *Miłość do bólu (Ardent Love)*.
URL: <http://www.robakowski.net/eng/htm/ujma.htm> [stan: styczeń 2005].
7. Por. Józef Robakowski [w:] Morzuch/Robakowski 1998, s. 8. Robakowski zaprzecza, że w tym czasie miał związek z różnymi, mogącymi wpłynąć na niego, kierunkami w sztuce, jak np. dadaizm. W sztuce poszukiwał on oryginalności i odkrywał takich artystów jak Hans Richter, Man Ray i László Moholy-Nagy, a także polskich artystów-prekursorów. Podaje on tutaj przykładowo Andrzeja Pawłowskiego.
8. Patrz Robakowski, Józef: *Prace (Works)*. **URL:** <http://www.robakowski.net/eng/main.html> [stan: styczeń 2005]. Ujma sytuuje fotografie Robakowskiego na styku pomiędzy polityką a historią sztuki poprzez podkreślenie ich wyraźnego nawiązania do malarstwa. Patrz Ujma, Magdalena: *Miłość do bólu (Ardent Love)*.
URL: <http://www.robakowski.net/eng/htm/ujma.htm> [stan: styczeń 2005].
9. „Obiektywność fotografii nadaje jej siłę oraz wiarygodność, których brakuje każdemu innemu dziełu sztuki pięknej. Ile by nie było uwag krytycznych, jesteśmy zmuszeni wierzyć w istnienie reprezentowanego obiektu, re-prezentowanego rzeczywiście, to znaczy obecnego w czasie i przestrzeni. Fotografia nabiera wartości poprzez to, że dokonuje transferu rzeczywistego obiektu na jego reprodukcję”. Bazin [1945] 1999, s. 62. Bazin zajmuje się transferem, a nie jego efektami, i tym samym dokonuje wyłączenia samych fotografów. Kemp słusznie wskazuje na to, że u Bazina mamy już zapowiedź przesunięcia perspektywy (por. Kemp 1999, s. 30; 59). Według Bazina film z jednej strony łączy się z medium fotografii, jest z nią spokrewniony, z drugiej strony posługuje się swoim własnym językiem.
10. Robakowski, Józef [1999]: *Termogramy*.
URL: <http://www.robakowski.net/eng/htm/term.htm> [stan: styczeń 2005]
11. O sztuce w fazie powojennego odradzania się i postępującej stabilizacji po 1956 roku por. m.in. Piotrowski

1993. W 1957 roku, w krótkim okresie otwarcia Polski na świat zachodni w Galerii Denise René w Paryżu pokazano wystawę dotyczącą polskiego konstrukttywizmu.

12. Por. Cieślińska-Lobkowicz 2000, s. 22.

13. Por. Czerni 1997, s. 265.

14. Por. Rottenberg 1997, s. 14. O siedzibie artystów w okresie realizmu socjalistycznego Kozłowski [2000] 2004, s. 14.

15. W roku następnym fotografie grupy **OKO**, wśród nich również fotografie Robakowskiego, zostały zaprezentowane w wystawie pod nazwą: Wystawa Fotograficzna Grupy **OKO**, **KMPIK**, Toruń 1961.

16. O opisie „splendid sixties” por. Rottenberg 1997, ss. 14 - nn. Wiele instytucji i ważnych galerii miało tu znaczny wkład, Galeria Krzysztofora (Kraków), Galeria Foksal (Warszawa) oraz Muzeum Sztuki (Łódź); por. m.in. Jedliński 2000, ss. 45 - nn. Por. Beke 1999, s. 47.

17. „Teorie sztuki awangardowej zdefiniowały autonomię sztuki oraz sposób przekraczania granic od środka swojego własnego dyskursu artystycznego.” Turowski 1997, s. 208.

18. W ramach swoich studiów Robakowski dalej zajmował się zjawiskami sztuki w ujęciu historycznym z okresu 1919 - 1939, przede wszystkim pod okiem profesora T. Niesiołowskiego oraz profesora S. Zarębskiego ze środowiska wileńskiego. Odnośnie Wilna i wystawy *New Art* por. m.in. Rottenberg 1997, ss. 125 - nn. Robakowski pisze o tematach i dziełach, o których w tym czasie dyskutowano i o ich wpływie na jego działalność artystyczną: „To wspólne odkrywanie zagadnień sztuki symbolicznej znajdzie swoje odbicie w naszych pierwszych gestach artystycznych zarówno w fotografii jak i w filmie. Oderwanie się od realiów politycznych i społecznych było naszym zwycięstwem. Brak perspektywy rekompensowaliśmy beztrząsą studentką zabawą w artystów.” Robakowski, Józef [1999]: *Termogramy*. URL: <http://www.robakowski.net/eng/htm/term.htm> [stan: styczeń 2005]. Por. również Józef Robakowski [w:] Morzuch/Robakowski 1998, s. 8.

19. Kluszczyński uważa ten pierwszy film za pracę prekursorską dla polskiego filmu neoawangardowego; por. Kluszczyński 1996.

20. Niektóre strategie, które przeciwstawiono sztuce „materialistycznych humanistów”, Robakowski opisuje w sposób następujący: „Jako elementy przekory artystycznej uruchamialiśmy bardzo często strategię destrukcji klasycznego obrazu - ironię, pastisz, kicz, parodię, absurdalny humor sytuacyjny czy rysunkowy komiks. Do zamazywania granic mentalnych posługiwaliśmy się fikcyjną postacią pseudoartysty J. Korbieli, który zawsze był z nas najlepszy”. Robakowski, Józef [1999]: *Termogramy*. URL: <http://www.robakowski.net/eng/htm/term.htm> [stan: styczeń 2005].

21. Robakowski pisze o tej kwestii w swoim artykule o scenie artystycznej w mieście od lat sześćdziesiątych: „Grupa ta, dzięki wieloletniej aktywności interdyscyplinarnej w Toruniu (film, fotografia, inne sztuki wizualne, teksty, interwencje artystyczne) oraz znakomitym umiejętnościom organizatorskim, organizowała progresywne akcje poza oficjalnymi kanałami w Polsce, umożliwiając tym kompletnie nieznanym twórcom szybkie działanie na scenie lokalnej.” Robakowski 2000, s. 16.

22. Por. Józef Robakowski [w:] Morzuch/Robakowski 1998, s. 9.

23. Grupa Ekspresjoniści Polscy nazywała się później Formistami. W swoich pracach próbowali stworzyć nowoczesny i zarazem narodowy styl; por. m.in. Piotrowski 1993; Piotrowski 1997, s. 211; Wojciechowski 1977, ss. 11 - 16.

24. Por. Józef Robakowski [w:] Morzuch/Robakowski 1998, s. 8. Ceny prac tej grupy artystycznej w tym czasie były jeszcze relatywnie niskie.

25. Józef Robakowski [w:] Morzuch/Robakowski 1998, s. 9.

26. Robakowski, Józef [1999]: *Termogramy*. URL: <http://www.robakowski.net/eng/htm/term.htm> [stan: styczeń 2005].

27. Patrz Robakowski, Józef: *Prace (Works)*.
URL: <http://www.robakowski.net/eng/net/main.htm> [stan: styczeń 2005].
28. O powstaniu i koncepcji założonego w 1931 roku Muzeum Sztuki, jak i o idei „eksportu kultury”, por. Jedliński 1993, ss. 27-25, zwłaszcza 18 f.; 21-nn. Koncepcja „eksportu kultury” sprowadza się do osoby Josepha Beuysa, który znacząco kształtował charakter muzeum od początków lat osiemdziesiątych aż do swojej śmierci w 1986 roku.
29. O znaczeniu Muzeum Sztuki por. Cieślińska-Lobkowicz 2000, ss. 26-nn. Por. też Jedliński 2000, s. 45. Interesujące jest, że Jedliński nie przytacza żadnych alternatywnych miejsc sztuki.
30. Por. Józef Robakowski [w:] Morzuch/Robakowski 1998, s. 9.
31. Por. Robakowski 2000, s. 16.
32. Robakowski 2000, s. 16.
33. Do tych artystów amatorów zaliczał się Waclaw Antczak, którego prace bardzo cenili członkowie Warsztatu.
34. Ronduda 2004, s. 62. Doszło również do współpracy pomiędzy członkami Warsztatu a teatrem amatorskim pod nazwą Teatr Kowalskiego; por. również Robakowski 2000, s. 16.
35. Por. Robakowski 2000, s. 16.
36. Por. Turowski 1997, ss. 203-nn.
37. Por. Ronduda 2004, s. 65.
38. Członkowie Warsztatu odrzucili tradycyjne koncepcje produkcji filmowej jak narracja i realizm. Pracowali w oparciu o modele konstruktywistyczne, jednakże nawiązywali również do konceptualnych i analitycznych tendencji i stanowisk w sztuce lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, np. Art & Language, Joseph Kosuth i inni; por. Ronduda 2004, s. 28.
39. Ronduda 2004, ss. 64-nn.
40. Por. Robakowski 2004, s. 24.
41. Na wystawie *Atelier 72* (1972), zorganizowanej w Edynburgu przez Muzeum Sztuki i Richarda Demarco, Robakowski spotkał się m.in. z Nam June Paik i Charlotte Moormann; por. Józef Robakowski [w:] Morzuch/Robakowski 1998, s. 9.
42. *Akcja Warsztat*, Muzeum Sztuki, Łódź 1973.
43. Stefan Themerson był polskim fotografem, pisarzem, teoretykiem kultury i reżyserem filmowym; por. m.in. Czartoryska 1994, s. 135-nn.; kat. wyst. Łódź 1981; kat. wyst. Wiedeń 1989.
44. Por. Themerson 1983. Por. również Józef Robakowski w: Morzuch/Robakowski 1998, s. 9. Robakowski wskazuje nie tylko na Themersona jako wzór i fundament, na którym oparł swoją własną pracę, lecz również na Jalu Kurka i jego eksperymentalny film *OR – obliczenia rytmiczne*.
45. Por. Robakowski 2000, s. 16.
46. Por. Robakowski 2004, s. 25.
47. Wybór dalszych wystaw Robakowskiego w tych latach patrz Robakowski, Józef: *Galeria Wymiany (Exchange Gallery)*. URL: <http://www.exchangegallery.cosmosnet.pl> [stan: styczeń 2005].
48. V, Festiwal Filmów Eksperymentalnych, Cinema Casino, Knokke/Heist., 1974. O performance Robakowskiego na tym festiwalu por. Ronduda 2004, s. 35. Z uwagi na nowe kontakty i wnioski festiwal ten okazał się dla artystów imprezą prekursorską; por. Józef Robakowski [w:] Morzuch/Robakowski 1998, ss. 9-nn.
49. Por. Londyn 2004, s. 11 f. Robakowski spotkał w Kassel amerykańskiego twórcę filmów eksperymentalnych Paula Sharitsa (1923 - 1991). Doszło do ożywionej wymiany materiałów i do różnych wspólnych projektów.

Dwa następne spotkania miały miejsce przy okazji *Film As Film* (Galeria Hayward, Londyn, 1979) oraz *Konstrukcji w Procesie* (Hala Budremu, Łódź, 1981). Przyjaźń ta trwała aż do śmierci Sharitsa. Jednym ze wspólnych projektów była praca *Attention: Light!* (*Uwaga: Światło!*); Por. Sharits/Robakowski 2004.

50. Por. Kluszczyński 1996.
51. *Actual Art in East Europe, I.C.C.*, Antwerpia, 1974; *Video – Film – Photo – Text*, Galeria De Appel, Amsterdam, 1976; *Workshop Film Form (film-video exhibition)*, *International Festival, I.C.C.*, Antwerpia.
52. W sumie powstało 9 publikacji finansowanych przez członków Warsztatu. Zawierają one wywody teoretyczne odnośnie metod, technik i strategii dzieł oraz koncepcji grupy, a także dokumentacje imprez.
53. Por. Warsztat [2000] 2004, ss. 15-22.
54. Aspekty te jak i badanie granic oraz możliwości komunikacji werbalnej rozumiane są jako odniesienia do unizmu i tym samym do polsko-rosyjskiej awangardy początku dwudziestego stulecia. O unizmie por. Honisch 1993, ss. 37-47; zvl. 42. Por. też Piotrowski 1993. Piotrowski umiejscawia unizm w „progresywno-utopijnej” fazie lat dwudziestych. Robakowski w wywiadzie o wpływie unizmu na jego pracę, por. Józef Robakowski [w:] wywiad Bury 1996.
55. Por. *Warsztat* [2000] 2004, ss. 15-22.
56. Por. Robakowski 2000, s. 16
57. Wkład we wspieranie sztuki konceptualnej o charakterze antyinstytucjonalnym mieli założyciele Galerii Akumulatory II, Jarosław Kozłowski i Andrzej Kostołowski, od 1972 roku Nie posiadali oni żadnego etatu, jednakże otrzymywali wsparcie finansowe poprzez klub studencki Uniwersytetu w Poznaniu. Później wspierała ich Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Pięknych. Galeria zyskała w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych renomę międzynarodową, zwłaszcza poprzez program wystaw obejmujący artystów polskich i zagranicznych, m.in. Richarda Longa, Carlfriedricha Clausa i Petra Štembera. Por. Schlott 2000, s.119. O pracy Kozłowskiego por. katalog wystawy Regensburg 2004, s. 6-15.
58. Niektóre studia kręciły filmy o polskich artystach awangardowych początku XX stulecia oraz współczesnych; por. Robakowski 2000, s. 17.
59. Por. Józef Robakowski [w:] Morzuch/Robakowski 1998, s. 10; Robakowski 2000, s. 17.
60. Sprowadza się to do tego, że Galeria Wymiany była w tym czasie instytucją prywatną. Pojęcie „niezależny” używane jest w kontekście sceny artystycznej i kultury wschodnioeuropejskiej lat sześćdziesiątych do lat osiemdziesiątych w sensie pojęcia „alternatywny”; por. Schraenen 1985 b.
61. Patrz Józef Robakowski [w:] *Multimedialna Galeria Wymiany Józefa Robakowskiego*. [Józef Robakowski w wywiadzie z Alicją Cichowicz] URL: <http://www.exchange-gallery.pl/english/wywiad.html> [stan: styczeń 2005].
62. Patrz Pape, Rotraut [1998]: „*Infermental*”. *Jak powstaje niezależna sieć*. URL: http://www.werkleitz.de/~pape/d/04projects/01whatisinfermental/infermental_pape.html [stan: styczeń 2005]; por. Józef Robakowski w: Morzuch/Robakowski 1998, s. 10; Bódy i in. 2000.
63. „*Infermental*” [1981] 1998, ss. 46 - nn. Organizatorami tego projektu i jednocześnie sygnatariuszami manifestu byli Gábor Bódy, Astryd Heibach, Georg Pinter i Józef Robakowski. Oprócz biura koordynacji w Kolonii, które prowadził sam Bódy, powstały „biura” w Amsterdamie (Montevideo), Hamburgu (M. Raskin Stichting), Lyonie (**FRIGO**), Berlinie (Astrid Heibach i Gusztáv Hámos), Londynie (**I.C.A.**), Tokio (**OM/RICE**), Budapeszcie (Balázs Béla Stúdió), Łodzi (Józef Robakowski i Małgorzata Potocka), jak i w Vancouver (Western Front Video).
64. Poszczególne wydania składały się ze 102 części pokazujących materiał w czasie od 4 do 7 godzin. Na jedno wydanie składały się materiały pochodzące od artystów z siedmiu lub więcej krajów, jedno z wydań zawierało prace artystów w sumie z 25 różnych krajów. Wśród pozycji były również filmy (na super 8 i 16 mm), tak że „*Infermental*” nie był jedynie czystym wideo-magazynem.

65. Por. „Infermental” 1981/91. Gdy Vera Bódy przeprowadziła się do Budapesztu, w głównym centrum kontaktowym zabrakło siły sprawczej, co spowodowało wstrzymanie wydawania magazynu.
66. Monkiewicz 1993. Z tej postawy wyrosła grupa Łódź Kaliska. Jej działania obejmują liczne akcje i przedsięwzięcia konceptualne, które pozwoliły grupie stać się centrum niezależnego środowiska i sieci artystów, przede wszystkim poprzez czasopismo „Tango”. Jej członkowie prezentowali postawę anarchistyczną, sceptyczną, nihilistyczną. Odrzucali oni wartości tradycyjne, tak oficjalną jak i alternatywną sztukę, społeczeństwo, państwo oraz system artystyczny i postawę konsumpcyjną Zachodu. Określenie „Kultura Zrzuty”, którym nazwali swoją sztukę, wyraża ich postawę. Por. Monkiewicz 1993; Schlott 2000, s. 120; Robakowski 2000, ss. 18 - nn.
67. Ponieważ Galeria Wymiany zajmowała się wymianą myśli, a nie sprzedażą prac, Robakowski mógł bezpłatnie prezentować edycje „Infermental” w Polsce.
68. Robakowski 2000, s. 19.
69. Maria Morzuch [w:] Morzuch/Robakowski 1998, s. 10.
70. Robakowski 2000, s. 19.
71. „Ten kontakt był niezwykle owocny dopóki wymiana informacji odbywała się poza oficjalnymi, zinstytucjonalizowanymi kanałami” Józef Robakowski w: Morzuch/Robakowski 1998, s. 10.
72. O współpracy ze Schraenenem por. kat. wyst. Brema 2001, ss. 14 - nn. Patrz też rozdział II.1 (ASPC).
73. „Tymczasem Galeria Wymiany sama zaczęła dokumentować różne imprezy alternatywne odbywające się w kraju, włączając zapis video Festiwalu w Jarocinie, performances Zbigniewa Warpechowskiego, Andrzeja Partuma, Ewy Zarzyckiej, Jerzego Truszkowskiego, Barbary Konopki, Marka Janiaka, Pawła Kwaśniewskiego i wielu innych. Podobne inicjatywy podejmowane były przez Janusza Kołodrubca, Jacka Józwiaka i Andrzeja Janaszewskiego.” Robakowski 2000, s. 19.
74. Chodzi o publikację, która ukazała się tylko w jęz. polskim, por. Robakowski 1981; Robakowski 1983; Robakowski 1984b; por. kat. wyst. Łódź 1998, s. 32. *O powstaniu undergroundowego „społeczeństwa alternatywnego”, Kultury Zrzuty i o manifestacji Niemego kina w latach 1983 - 1985* por. Robakowski 2000, ss. 18 - nn.; Schlott 2000, s. 120.
75. Schraenen 1986 c.
76. Por. Robakowski 2000, ss. 17 - nn.
77. Por. Robakowski 1981, nlb.
78. Robakowski wskazuje na polityczną implikację neoawangardowego ruchu artystycznego w Polsce; por. Robakowski 2000, s. 18.
79. Por. Monkiewicz 1993.
80. Monkiewicz mówi o „kryzysie ugrupowań awangardowych”; por. Monkiewicz 1993.
81. O uczestnictwie w wystawach w latach osiemdziesiątych patrz Robakowski, Józef: *Galeria Wymiany (Exchange Gallery)*. URL: <http://www.exchange-gallery.pl> [stan: styczeń 2005].
82. Robakowski 2000, s. 19.
83. W Polsce, szczególnie w Jarocinie i w Krakowie, funkcjonowały bardzo żywe sceny punkowe.
84. Józef Robakowski [w:] Morzuch/Robakowski 1998, s. 11.
85. O wyborze dzieł w archiwum dźwiękowym Galerii Wymiany, Płydoteka Galerii Wymiany, por. kat. wyst. Łódź 1998, s. 37.

86. Por. Robakowski 2000, s. 20. Robakowski w szczególności wskazuje na założenie prywatnej Galerii Wschodniej w Łodzi. Innym ważnym miejscem, ożywiającym polską alternatywną scenę sztuki był Teatr Studio.
87. Poprzez kontakty Galerii Wymiany z innymi instytucjami sztuki wideo Łódź w latach osiemdziesiątych stała się „centrum” wystaw i projektów w dziedzinie wideo; organizowano je zarówno w sferze prywatnej jak i publicznej.
88. Por. film 1986 b.
89. Tematami były tu m.in.: pieniądze, erotyka, przyszłość, strach i spotkanie; do poszczególnych wydań „Videonalu” wydawano dodatek. Wybierano coraz bardziej złożone tematy, wydania ukazywały się pod tytułami jak *Namiasłka rzeczywistości i Metajęzyk*. Wraz z ukazaniem się dziewiątego wydania (*Znajomości z podróży*, 1986) zakończyło się wydawanie „Infermental”; patrz 235 Media Art GmbH. URL: <http://www.art.media.de/index.php?show=1> [stan: luty 2005]. Videocongress finansował się z wpływów z prezentacji, świadomie korzystając z komercyjnych kanałów dystrybucji. Materiał filmowy pokazywano w dyskotekach, kawiarniach i kinach, a także oferowano zainteresowanej publiczności na kasetach VHS. Videocongress przeformułował się i dzisiaj działa pod nazwą 235 Media jako centrala dystrybucji sztuki wideo na rozmaitych nośnikach. 235 Media organizuje projekty, realizuje instalacje i produkcje, członkowie instytucji zajmują się gromadzeniem i konserwacją prac sztuki wideo; patrz 235 Media Art GmbH. URL: <http://www.art.media.de> [stan: luty 2004].
90. Miasto Łódź wiele zawdzięcza Beuysowi: w akcji *Polentransport 1981* artysta przywiózł do Łodzi ponad 1000 dzieł, uzupełnionych o materiały dokumentacyjne, aby podarować je Muzeum Sztuki.
91. Schraenen mówił w tym czasie o Galerii Wymiany jako o jedynej galerii w Polsce, która posiadała obszerny zbiór wideo; por. Schraenen 1987-88 b, s. 570.
92. W tym festiwalu brali udział również autorzy „Infermental” i członkowie Zeitransgraphie, jak i Videocongress.
93. *Prezentacje archiwalnego zestawu taśm video*, BWA (Lublin, 1987), Galeria Dziekanka (Warszawa, 1988) i pt. III edycja Międzynarodowego Festiwalu Video Art Clip na wystawie *Lochy Manhattanu* (Łódź, 1989).
94. Robakowski 1987-88, s. 570.
95. O *Lochach Manhattanu* por. Robakowski 2000, s. 21.
96. Opracowanie polskiej awangardy po 1945 roku było w latach dziewięćdziesiątych tematem wielu wystaw. Do tych wystaw, które pokazywały prace Robakowskiego lub prace przekazane do jego zasobów archiwalnych należały m.in. *Polnische Avantgarde 1930 - 1990* (Neuer Berliner Kunstverein, 1993), *Europa, Europa* (Kunst- und Ausstellungshalle, Bonn 1994), *Polish Art 1945 - 1996* (Galeria Műcsarnok, Budapeszt, 1997), *Najnowsza Fotografia Polska* (Ernst Museum, Budapeszt, 1997), *The Lodz Film School of Poland: 50 Years* (Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Nowy Jork, 1998), *Global Conceptualism: Points of Origin 1950s - 1980s* (Queens Museum of Art, Nowy Jork, 1999), *Zero-61* (Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego, Bydgoszcz, 1999), *Warsztat Formy Filmowej (1970 - 1977)* (Centrum Sztuki Współczesnej, Zamek Ujazdowski, Warszawa, 2000), *Samizdat. Alternative Kultur in Zentral- und Osteuropa: Die 60er bis 80er Jahre* (Akademie der Künste, Berlin 2000), *Pologne 1970 - 1990 (Film/Video)* (Cinédoc, Paryż) i *A Short History of Polish Avant-garde and Experimental Film* (Museum of Modern Art, Nowy Jork, 2003). O wystawach, które zrealizowano z inicjatywą i przy pomocy Galerii Wymiany, por. również kat. wyst. Łódź 1998, ss. 27 - nn.
97. Do tej wystawy powstał film pod tytułem *Dziewięć Przestrzeni – Sztuka z Polski 1945 – 1996*, który pokazano w programie telewizyjnym *Uderzenie Sztuki. Art Noc (TVP II, Warszawa)*; por. film 1997.
98. Między innymi: 36. *London Film Festival* (National Film Theater, Londyn, 1992), *Film/Video International Festival* (Budapest Center for Resource Management, Budapeszt 1999), *XXXIIIe Festival International du Film d'Art et Pedagogique* (Maison d l'Unesco, Paryż, 1999), *Festival Inner Spaces – Multimedia* (Galeria U Jezu-

itów, Poznań, 1999), 18. *Kasseler Dokumentarfilm- und Videofest* (Kassel, 2001), Międzynarodowy Festiwal Filmów Krótkometrażowych (Oberhausen, 2001), 15th *Stuttgart Filmwinter, Festival for Expanded Media* (Stuttgart 2002), *Festival International du Film d'Art et Pédagogique* (Unesco House, Paryż, 2002), *Video Zone, 1. Biennale Sztuki Video* (Tel Aviv, 2002). Do Medien-Biennale zaliczają się m.in.: *Minima Media (Medienbiennale)* (Fabrikhallen, Lipsk, 1994), *I Biennale Fotografii Polskiej* (Galeria Arsenal, Poznań, 1998), *8th Biennale of Moving Images* (Centre for Contemporary Image Saint-Gervais, Genewa, 1999) i *II Biennale Fotografii* (Galeria Miejska Arsenal, Poznań, 2000).

99. Józef Robakowski [w:] Morzuch/Robakowski 1998, s. 10.
100. W 1997 r. zaprezentował on na przykład prace Dariusza Korola, nieznanego jeszcze wtedy artysty z Lublina, w wystawie *Energia obrazu* w Galerii Arsenal w Poznaniu i w Bunkrze Sztuki w Krakowie. Wystawa była 13 odcinkiem programu telewizyjnego *Uderzenie Sztuki. Art Noc*. Transmitowano ją pod tym samym tytułem w **TVP II**, Warszawa.
101. Por. Wywiad Robakowski 2004, okres czasu 1960 - 1967. Robakowski podaje informację, że organizatorzy początkowo okazali zaniepokojenie koncepcją przestrzenną wystawy.
102. Należą do nich odcinki programu *Videoprzestrzeń – Instalacje Multimedialne* (Wystawa, **PGS**-Sopot, 1994, odcinek **VII**), *Sztuka Mediacji Energetycznych* (Wystawa multimedialna, **BWA**-Katowice, 1995, odcinek **VIII**), *Pytania Do Siebie – Galeria Wymiany J. Robakowskiego* (Muzeum Okręgowe, Bydgoszcz, 1996, odcinek **XII**), *Energia obrazu* (Galeria Arsenal, Poznań oraz Bunkier Sztuki, Kraków, 1996, odcinek **XIII**) i *Dziewięć Przeszłości – Sztuka z Polski 1945 - 1996* (Galeria Múcsarnok, Budapeszt, 1997, odsłona **XIV**).
103. Por. Film 1996.
104. Wrocław, 24 - 26.5.1998.
105. Por. Robakowski 2003.
106. Por. kat. wyst. Łódź 1998.
107. Również później Robakowski sytuuje swoją działalność wobec historycznych i współczesnych ruchów artystycznych: „Przy okazji tego wydarzenia [chodzi tu festiwal filmów *Kinolaboratorium* Galeria EL, Elbląg, 1973] nasze prace mogły zostać skonfrontowane z produkcjami wykonanymi na Węgrzech, w Hiszpanii, Niemczech Zachodnich, Holandii, Argentynie, Belgii czy Związku Radzieckim. Poprzez porównania z zagranicznymi środowiskami artystycznymi mogliśmy jasno ustalić główne cechy i podstawy ideologiczne dla naszych planowanych akcji. Dyskusje często wskazywały specyficzny profil działalności Warsztatu. Były one widziane jako część racjonalnego ruchu, który wyłonił się z tradycji konstruktywistycznej i analitycznej.” Robakowski 2004, s. 24.
108. Józef Robakowski w: *Multimedialna Galeria Wymiany Józefa Robakowskiego*. [Józef Robakowski w wywiadzie z Alicją Cichowicz] **URL**: <http://www.exchange-gallery.pl/english/wywiad>. [stan: styczeń 2005].
109. O zasobie biblioteki Galerii Wymiany por. kat. wyst. Łódź 1998, ss. 30 - nn. Robakowski powołuje się na grupę artystów awangardowych „a.r.” (1929 - 1939). Grupa ta postawiła sobie za zadanie stworzenie biblioteki własnych publikacji. Do 1936 roku wydała 7 tomów przy dużych problemach finansowych; por. Łabęcka 1973, ss. 42 - nn. Widać tu paralele ze sposobem rozumienia przez Robakowskiego pracy artystycznej.
110. Patrz Józef Robakowski [w:] *Multimedialna Galeria Wymiany Józefa Robakowskiego*. [Józef Robakowski w wywiadzie z Alicją Cichowicz] **URL**: <http://www.exchangegallery.cosmosnet.pl/english/wywiad.html> [stan: styczeń 2005].
111. Por. Wojciechowski 1997, ss. 11 - nn.
112. Patrz Józef Robakowski [w:] *Multimedialna Galeria Wymiany Józefa Robakowskiego*. [Józef Robakowski w wywiadzie z Alicją Cichowicz] **URL**: <http://www.exchangegallery.cosmosnet.pl/english/wywiad.html> [stan: styczeń 2005]. Jako przykłady inicjatyw artystycznych i projektów, realizowanych w jego galerii po-

przez wymianę, podaje on *Pielgrzymkę artystyczną* i *Nieme kino*. O tych i innych projektach por. Robakowski 2000, ss. 14–21.

- 113.** Józef Robakowski w: Schraenen 1985 b.
- 114.** Patrz Józef Robakowski w: *Multimedialna Galeria Wymiany Józefa Robakowskiego*. [Józef Robakowski w wywiadzie z Alicją Cichowicz]
URL: <http://www.exchange-gallery.pl/english/wywiad.html> [stan: styczeń 2005].
- 115.** Robakowski o procesie tworzenia kolekcji w wywiadzie z Marią Morzuch: „Zbieram taśmy, sam dokumentuję wystąpienia wielu artystów. Kolekcjonuję wyjątkowe, niecodzienne pisma - prowokuję też, żeby powstały, bo wiem, że te zapisy świadczą o kulturze miejsca. To gromadzenie jest dla mnie czymś niesłychanie ciekawym”. Józef Robakowski [w:] Morzuch/Robakowski 1998, s. 9.
- 116.** Ronduda 2004, s. 28.
- 117.** Robakowski [1976] 2000, s. 210. [„**VIDEO ART** - charakter tej nowej dyscypliny technicznej, jej problematykę wyznaczyli sami artyści, dlatego możemy jedynie ich osiągnięciami opisać to zjawisko. Podstawowe cechy metodyczne **VIDEO ART: I**. Zapisy dokumentujące wydarzenia artystyczne (Huebler, Long, Oppenheim, Kaprow), **II**. Bezpośrednie zapisy własnej mentalności (Acconci, Beuys, Boltanski, Davis, Lüthi, Palestine, Rainer), **III**. Próby poszerzenia możliwości technicznych (Le Witt, Siegel, Tambellini, Piene, Paik), **IV**. Badanie struktury telewizji (Ruthenbeck, Warsztat Formy Filmowej, Kaprow, Export)”].
- 118.** W ten sposób Galeria Wymiany jak i inne inicjatywy artystyczne i galerie prywatne mogły zachować swoją niezależność. Robakowski wskazuje na ruch sztuki multimedialnej, który rozwinął swój własny język i swoje własne kanały (dystrybucji): „Tzw. **INNE MEDIA** (wieloaspektowe instalacje, fotografia, filmy eksperymentalne, video, poezja wizualna, performance, kino rozszerzone, akcje interwencyjne, wydawnictwa własne, druki ulotne...), a nade wszystko sztuka poczty, pozwoliły artystom związanym z tym ruchem wejść czynnie w otwartą przestrzeń społeczną niezależnie od stworzonych przez władze placówek kulturalnych typu: domy kultury, szkoły artystyczne, muzea, galerie, kina...” Robakowski 2000, s. 14.
- 119.** Józef Robakowski [w:] *Multimedialna Galeria Wymiany Józefa Robakowskiego*. [Józef Robakowski w wywiadzie z Alicją Cichowicz] **URL:** <http://www.exchange-gallery.pl/english/wywiad.html> [stan: styczeń 2005].
- 120.** Z. Maurer pracował m.in. nad koncepcją i realizacją wideo-magazynu „Infermental”. Kolářa spotkał w 1976 roku w Pradze. O wspólnych projektach i wystawach por. Józef Robakowski [w:] Morzuch/Robakowski 1998, ss. 9–nn.
- 121.** Lekarz, publicysta i kolekcjoner Reiner Speck (Kolonja) objaśnia zjawisko na przykładzie swojej osoby i swojej biblioteki i kolekcji; por. Speck 1996, ss. 127–nn. O kryteriach posiadania por. Baudrillard 2001, s. 111. Baudrillard mówi w ogóle o „fanatyzmie kolekcjonowania”. Zbiór może całkiem odnosić się do samego siebie, tracąc związek ze światem zewnętrznym. Spełnia on cel sam w sobie i służy zaspokojeniu pasji; por. też rozdział **III** 2.3 (*Kolekcjonowanie lub dokumentalność*).
- 122.** Robakowski, Józef: *Obiekty mentalne z Międzynarodowej Kolekcji Galerii Wymiany*.
URL: http://www.exchangegallery.cosmosnet.pl/obiekty_mentalne/mental_objects.html [stan: luty 2005].
- 123.** Robakowski, Józef: *Obiekty mentalne z Międzynarodowej Kolekcji Galerii Wymiany*.
URL: http://www.exchangegallery.cosmosnet.pl/obiekty_mentalne/mental_objects.html [stan: luty 2005].
- 124.** Józef Robakowski [w:] Schraenen 1985 b.
- 125.** Józef Robakowski [w:] Schraenen 1985 b. O historycznym odświeżeniu koncepcji twórczości w sztuce, która zawiera też pojęcie „energii” por. Bracht 2003, ss. 133–141.
- 126.** Józef Robakowski [w:] *Multimedialna Galeria Wymiany Józefa Robakowskiego*. [Józef Robakowski w wywiadzie z Alicją Cichowicz]
URL: <http://www.exchangegallery.pl/english/wywiad.html> [stan: styczeń 2005].

- 127.** Rezultaty tych kontaktów pokazano na „alternatywnej” wystawie *International Exhibition of Young Art* (Łódź, 1923); por. Robakowski 2000, s. 14 - nn.
- 128.** Nie było oficjalnego rozwiązania przez członków. Łabęcka ustala zakończenie działalności grupy na rok ukazania się ostatniej publikacji projektu bibliotecznego „a.r.”; stwierdza ona, że głównie ten projekt łączył członków grupy; por. Łabęcka 1973, s. 46.
- 129.** Kontakty te powstawały przeważnie dzięki działaniu Brzękowskiego poprzez wymianę kulturalną między Polską a Francją, jak i dzięki jego pracy jako współwydawcy „L'art Contemporain – Sztuka Współczesna”. Jednak nowe kontakty zostały nawiązane również dzięki podróżom Stażewskiego i jego udziałowi w różnych grupach artystycznych (Cercle et Carré i Abstraction-Création).
- 130.** Jedliński 1993, s. 15.
- 131.** Por. Kluszczyński 1996. Kluszczyński omawia aspekt przekraczania granic pod pojęciem „transgresji”. Przytacza on przykłady z dziedzin: fotografia, film, film-performance oraz instalacja.
- 132.** Interdyscyplinarność ukazuje się tu w bardzo specyficznej formie, nie tyle we wspólnej praktycznej pracy, która w nowy sposób połączyła obydwie dyscypliny – sztukę plastyczną i poezję – lecz raczej na płaszczyźnie ideologicznej i metaforycznej; por. list Strzemińskiego do Przybosia z 1.12.1929, cyt. według: Łabęcka 1973, s. 42.
- 133.** Józef Robakowski [w:] Schraenen 1985 b.
- 134.** Łabęcka 1973, s. 42.
- 135.** Uwidacznia się to przykładowo w projektach, które przedstawił Strzemiński w swoim tekście o sztuce nowoczesnej w Polsce (fragment); por. Strzemiński [1934] 1973, s. 121. Por. też Jedliński 1993, s. 17.
- 136.** Józef Robakowski [w:] Schraenen 1985 b.
- 137.** Ibidem.
- 138.** Robakowski [1976] 2000, s. 210. („Przenośna aparatura video przez fakt, że może się znaleźć w rękach każdego z nas, zrywa z ustalonymi schematami, [...] ingeruje swą obecnością w rzeczywistość przez nas wyobrażoną, może stać się narzędziem odkrywającym ją lub kompromitującym. Tylko w postaci faktu rzeczywistego może odegrać twórczą rolę, spowodować odświeżenie naszego poglądu na świat we wszystkich tkankach myślenia i postępowania, ma szansę stać się operacją, w wyniku której mogą zostać podważone wszelakie wzorce i układy artystyczne, polityczne, moralne, obyczajowe, religijne, filozoficzne, mentalne...”)
- 139.** Jedliński 1993, ss. 15 - nn.
- 140.** Jedliński 1993, s. 17.
- 141.** Robakowski kreśli analogię pomiędzy inicjatywami grup awangardy historycznej Jung Jidysz i „a.r.” z jednej strony, a współczesnymi inicjatywami artystycznymi z drugiej strony (lata siedemdziesiąte i osiemdziesiąte). W związku z tym wskazuje on też instytucje poza Polską: „Podobne miejsca znaleźliśmy za granicą. Świetnie działała np. galeria Kontakt w Antwerpii. Prywatnie działali też awangardziści niemieccy oraz ruch Fluxus. Często u nich gościliśmy, mieszkając np. w „komunach” Otto Muehla czy u akcjonistów wiedeńskich. Prywatnie działał też „**INFERMENTAL**” - pierwszy międzynarodowy magazyn wideo. Jego główne biuro mieściło się w mieszkaniu Very Bódy w Kolonii, a w innych domach na całym świecie były agendy. Swoje prywatne biuro inicjatyw miał także Richard Demarco w Edynburgu. To także były wzory dla powstawania Galerii Wymiany. Józef Robakowski [w:] *Multimedialna Galeria Wymiany Józefa Robakowskiego*. [Józef Robakowski w wywiadzie z Alicją Cichowicz]
URL: <http://www.exchange-gallery.pl/english/wywiad.html> [stan: styczeń 2005].
- 142.** Ernst posługuje się zarchiwizowanymi informacjami jako historycznymi punktami odniesienia; por. Ernst 2002, s. 138.

- 143.** Jedliński 1993, s. 15.
- 144.** Ibidem.
- 145.** Robakowski 2000, ss. 14 - 21.
- 146.** Koncepcję swojej galerii Robakowski widzi więc jako zasadę alternatywnej polskiej sceny artystycznej i undergroundowej, przede wszystkim w Łodzi. Nie należy przez to rozumieć, że wszystkie prywatne galerie tej sceny artystycznej bazowały na koncepcji żywej galerii. Scena ta opierała się raczej na tych samych zasadach, które leżały u podstaw Galerii Wymiany, zwłaszcza na zasadzie zbiorowości, niezależności, wymiany i komunikacji. Przykładem jest tu *Pielgrzymka artystyczna*. Artyści i osoby zainteresowane sztuką organizowały w jednym czasie nieoficjalne akcje artystyczne oraz wystawy w mieszkaniach prywatnych. Ukazuje to sieć kontaktów prywatnych pomiędzy artystami lokalnej sceny sztuki; patrz Józef Robakowski [w:] *Multimedialna Galeria Wymiany Józefa Robakowskiego*. [Józef Robakowski w wywiadzie z Alicją Cichowicz] **URL:** <http://www.exchangegallery.pl/english/wywiad.html> [stan: styczeń 2005].
- 147.** W związku z tym ważne były także projekty, festiwale i wystawy, np. „*Infermental*” i *Pierwszy Międzynarodowy Festiwal Video-Art-Clips*. Projekt „*Infermental*” wykorzystał Galerię Wymiany jako system dystrybucyjny. W manifestie mannhemskim Mannheimer Manifest założyciele ogłosili, że taką funkcję będzie spełniał „Videonal”: „[ma na celu] służyć ogólnej komunikacji poza kinem, odkrywaniu prawidłowości, by w ten sposób sprowadzić ją do fundamentu wspólnego, globalnego, wizualnego języka i pokazać nowe funkcje tego języka.” „*Infermental*” [1981] 1998, ss. 46 - nn.
- 148.** Jedliński 1993, s. 16.
- 149.** Robakowski, Józef: *Obiekty mentalne z Międzynarodowej Kolekcji Galerii Wymiany*. **URL:** http://www.exchange-gallery.pl/obiekty_mentalne/mental_objects.html [stan: luty 2005].
- 150.** Robakowski mówi o dorocznych wystawach kolekcji prowincjonalnych. Tutaj spotykali się członkowie gminy, oglądali zgromadzone obiekty i wymieniali się nimi; por. wywiad z Robakowskim 2004, wers 1675.
- 151.** Por. Robakowski 2003.
- 152.** Ronduda wskazuje na to, że komunikacja i wizualizacja jej procesów jest również ideą filmów asemblingowych Robakowskiego; por. Ronduda 2004, ss. 35 - nn.
- 153.** Robakowski zainicjował i koordynował kilka filmów asemblingowych, *22x* (1971), *Zapis* (1972), *Drzwi-Okno-Fotel* (1974) i *Żywa Galeria* (1975). Do realizacji tych filmów Robakowski zaprosił różnych artystów. Dane były: rama czasowa, temat i materiał lub podstawowe wyznaczniki formalne. Granice, które Robakowski określił w swoich założeniach, były strategią której celem było utrzymanie zasady tak nieznaczonej jak to możliwe interpretacji tematu filmowego i wywierania na nią możliwie nieznacznego wpływu ze strony uczestniczących artystów. W ten sposób miał być zachowany możliwie największy obiektywizm. Filmy krótkometrażowe zostały następnie przez Robakowskiego połączone w jeden film i w takiej formie pokazane; por. Ronduda 2004, ss. 35 - nn.; patrz Ronduda, Łukasz: *Polskie filmy asemblingowe lat 70. [Polish Assembling Films]*. **URL:** <http://www.csw.art.pl/archfilm> [styczeń 2005].
- 154.** Ronduda 2004, s. 35; 37.
- 155.** Spieker [1999], cyt. według: Ernst 2002, ss. 137 - nn.
- 156.** Por. np. wypowiedzi Józefa Robakowskiego [w:] Schraenen 1985 b.
- 157.** Przykładem paralelności koncepcji w różnych dziedzinach pracy Robakowskiego jest film *Test* z 1971 roku. Nie był on nakręcony kamerą. O opisie por. Ronduda 2004, s. 35. O tym i o innych w podobny sposób nakręconych filmach Ronduda: „Należy zaznaczyć, iż opisane powyżej nonkamerowe, ikonoklastyczne realizacje filmowe Robakowskiego, zdają się być najpełniejszą realizacją Greenbergowskiego postulatu »czystości medialnej«. Filmy te w sposób najbardziej radykalny spośród innych realizacji Warsztatu Formy Filmowej przekraczają również przedstawieniowość, iluzyjność i narracyjność tradycyjnego przekazu filmowego.”

Ronduda 2004, s. 35. Takiego samego rozszerzenia doświadczyła koncepcja tradycyjnego archiwum jako instytucji jedynie przedstawiającej pewien obraz, nastawionej jedynie na dokumentowanie.

- 158.** Rozszerzenie roli autora znajduje się również w „biomechanicznych” filmach Robakowskiego z lat siedemdziesiątych: maszyna, np. kamera filmowa, przejmując tutaj funkcję „autora”. Robakowski badał związek pomiędzy urządzeniem zapisującym (kamera video, aparat fotograficzny, kamera TV, magnetofon), a człowiekiem jako organizmem psycho-fizycznym, obsługującym technikę; por. Ronduda 2004, ss. 37- nn.; Robakowski [1997] 2000, s. 220.
- 159.** W dziele Robakowskiego Kluszczyński znajduje następujące aspekty: „sztuka jako poszukiwanie tożsamości”, „wielokształtność”, „transgresje”, „media”, „Ja”, „gry” i „energie”; por. Kluszczyński 1996.
- 160.** Ronduda 2004, s. 37.
- 161.** Chodzi tu prace fotograficzne przedstawione publicznie na retrospektywnej wystawie *Obrazy Organiczne 1985/2003*, Galeria 86, Łódź, 2003. W 2002 roku odbyła się wystawa „obrazów energetycznych” Robakowskiego; *Obrazy Energetyczne*, Galeria Promocyjna, Warszawa, 2002.
- 162.** Ujma, Magdalena: *Miłość do bólu (Ardent Love)*.
URL: <http://www.robakowski.net/eng/htm/ujma.htm> [stan: styczeń 2005].
- 163.** Kluszczyński 1996.
- 164.** Energia jest prawdopodobnie najbardziej podstawowym aspektem w dziele Robakowskiego. Guzek przytacza jako jeden przykład videoperformance *Video-Ja*; patrz Guzek, Łukasz: *Energia kontra Forma, czyli walka PoŹmodernizmu z Modernizmem*.
URL: <http://www.robakowski.net/eng/htm/guzek.htm> [stan: styczeń 2005].
- 165.** Patrz Guzek, Łukasz: *Energia kontra Forma, czyli walka PoŹmodernizmu z Modernizmem*.
URL: <http://www.robakowski.net/eng/htm/guzek.htm> [stan: styczeń 2005].
- 166.** Kluszczyński 1996.
- 167.** Malewicz 1962 a, s. 79; 68. Malewicz rozwinął swoją koncepcję energii w kontekście suprematyzmu: „Treścią istoty suprematyzmu jest całość bezprzedmiotowych, uwarunkowanych naturą podniet bez celu i jakiegokolwiek określenia celu. Jednakże nie oznacza to, że bezprzedmiotowe działanie nie znajdzie także form dla ogółu. Przeciwnie, bezprzedmiotowość suprematyczna umożliwia gigantyczne stworzenie, podobne stworzeniu natury, jak gór, dolin i tak dalej. Natura w swojej bezprzedmiotowości nie zna żadnych granic, tak samo też suprematyzm, który umożliwia poprzez to najbardziej wolne akty tworzenia podniety wewnętrznej.” Malewicz 1962 a, ss. 124 - nn.
- 168.** Malewicz 1962 b, s. 208.
- 169.** Kluszczyński 1996.
- 170.** Por. Malewicz 1962 a, s. 120. O wolności artysty i wolności w sferze twórczej, razem por. Malewicz 1962 a, s. 116; 139.
- 171.** Steinmüller bada obraz suprematyczny w swojej właściwości jako „pole energetyczne”; por. Steinmüller 1991, s. 38; 73. Działaniem obrazu u Malewicza zajmuje się Haftmann. Wskazuje on na to, że to tło obrazu powstaje we współdziałaniu z rzeczywistością. W swojej funkcji mediatywnej tło obrazu tworzy jednocześnie swoją własną przestrzeń, w której gromadzona jest energia; por. Haftmann 1962, ss. 9 - nn. Robakowski pisze, że on sam w pracach biomechanicznych (m.in. też performances) funkcjonował jako „ekran energetyczny”: „Czuję, że TA SZTUKA staje się czysta, bowiem nie mam żadnej intencji WAM do przekazania, mimo że stałem się naszym wspólnym ekranem energetycznym”. Robakowski 1999.
- 172.** O sposobie działania (suprematycznego) dzieła sztuki Guzek pisze: „Obraz jest w tej teorii „ekranem energetycznym”, który artysta najpierw nasycy własną energią twórczą i który następnie promieniuje tą energią do odbiorcy”. Guzek, Łukasz: *Energia kontra Forma, czyli walka PoŹmodernizmu z Modernizmem*.

URL: <http://www.robakowski.net/eng/htm/guzek.htm> [stan: styczeń 2005]. Guzek posłużył się sposobem opisu, który Malewicz wybrał dla obrazu: „ekran energetyczny”. Prowadzi go to pojawiającego się w czasach Malewicza medium filmu.

173. Malewicz 1962 b, s. 216. W innym miejscu Malewicz zauważa: „Wszystko, co działa, prowadzi do realnej podniety.” Malewicz 1962 b, s. 202.

174. Przykłady odtwarzania energii znajdują się m.in. w pracach fotograficznych Robakowskiego, przykładowo w serii *Zdjęcia Niczego* (*Photos of Nothing*); patrz Ujma, Magdalena: *Miłość do bólu* (*Ardent Love*).
URL: <http://www.robakowski.net/eng/htm/ujma.htm> [stan: styczeń 2005].

175. Przykładem tego jest wideo *Teŝ* (1971), o którym Ronduda pisze: „Film nonkamerowy *Teŝ* (1971) powstał w wyniku wykonania przez Robakowskiego kilkudziesięciu dziur w nieprzeźroczystej taśmie filmowej. Tego typu konstrukcja sprawia, iż podczas projekcji film »przepuszcza« (naturalne) silne światło lampy projektora filmowego, które »atakuje« widza (»uwieczniając się« niejako na siatkówce jego oka). Artysta w tym »migoczącym« filmie, wywołując zjawisko powidoku, bada fizjologiczny wymiar procesu oglądania filmu”. Kat. wyst. Nowy Jork 2004, s. 81. Inny przykład stanowią videoperformances, które Robakowski prezentował podczas projekcji swojego filmu *Test*. Tutaj stał on przed publicznością, odbijając lustrem promienie światła, skierowane w jego kierunku, na publiczność. Ronduda przedstawia reakcję w ten sposób zaatakowanej publiczności: „Podczas jednego z takich performances na festiwalu Knokke-Heist w 1974 roku doszło do prawdziwej »bitwy świetlnej«, kiedy to widownia odpowiedziała na »atak« Robakowskiego błyskiem fleszy aparatów fotograficznych.” Ronduda 2004, s. 35. Ujma przeciwstawia energetyczne prace wideo odpowiadającym im pracom fotograficznym; patrz Ujma, Magdalena: *Miłość do bólu* (*Ardent Love*).
URL: <http://www.robakowski.net/eng/htm/ujma.htm> [stan: styczeń 2005].

176. „Wyposażenie mechaniczne i elektryczne jest konieczne do uzewnętrznienia tej witalności”. Kluszczyński 1996.

177. Robakowski [1977] 2000, s. 220. („Wreszcie, dzięki jej specyfice i możliwościom, pozwala się moim wyobrażeniom wyjść poza zjawiska ukryte w skomplikowanej rzeczywistości, stają się one instrumentem badania tajemnic świata. Jest to jeszcze jedna metoda odkrywania. Są to wspaniałe urządzenia, za pomocą których mogę więcej odkryć niż sam wiem, widzę, czuję. Bardzo często dochodzi do pewnego sprzężenia, do dodania natury urządzenia i natury środowiska.”)

178. Guzek, Łukasz: *Energia kontra Forma, czyli walka Poŝtmodernizmu z Modernizmem*.
URL: <http://www.robakowski.net/eng/htm/guzek.htm> [stan: styczeń 2005].

179. Przemawiają za tym również liczne teksty Robakowskiego, z których niektóre są czysto artystycznej natury, patrz Robakowski, Józef: *Sztuka aż do bólu*. URL:<http://www.robakowski.net/eng/htm/art.htm> [stan: styczeń 2005]. Kluszczyński wskazuje tutaj na tekst manifest *Jeszcze raz o „czysty film”* (por. Robakowski 1971); por. Kluszczyński 1996. Członkowie Warsztatu Formy Filmowe” zajmowali się także analizą mediów i refleksją teoretyczną, por. Ronduda 2004, s. 64.

180. Kluszczyński 1996.

181. W tym filmie Robakowski zajmuje subiektywne stanowisko, co wyraża się w tym, iż filmuje on z okna swojego prywatnego mieszkania. Ujęcie z kamery tworzy tu połączenie ze światem zewnętrznym; por. m.in. Kluszczyński 1996.

182. Robakowski 1987/88, s. 570.

183. „Jeszcze bardziej uprzywatnił Robakowski swoją twórczość sięgając po kamerę video. Po kilkuletniej fazie doświadczeń doszedł do przekonania, że wraz z video, dzięki jego poręczności i bliskości, otrzymał narzędzie o niezwykłej skali intymności. Przy pomocy video mógł on wprowadzić nas w świat własnych myśli i emocji w sposób nieporównywalny do swych dotychczasowych w tej dziedzinie osiągnięć.” Kluszczyński 1996.

184. Kluszczyński 1996.

-
-
- 185.** Guzek, Łukasz: *Energia kontra Forma, czyli walka PoŹmodernizmu z Modernizmem*.
URL: <http://www.robakowski.net/eng/htm/guzek.htm> [stan: styczeń 2005].
- 186.** Józef Robakowski [w:] Schraenen 1985 b.
- 187.** Borusiewicz w swojej odpowiedzi na pytanie o istotę galerii wskazuje na wszystkie płaszczyzny instytucji, które odnoszą się do jej założyciela: „Dlatego obiekty stanowiące Galerię mogą być widziane jako dzieła sztuki ze wszystkimi konsekwencjami takiej postawy lub jako obiekty mniej lub bardziej powiązane z właścicielem i definiujące go w różnorodny sposób.” Borusiewicz 1998, s. 7.
- 188.** Józef Robakowski [w:] Schraenen 1985 b.
- 189.** Sytuacjoniści nawiązali poprzez to do tradycji dadaizmu i surrealizmu, por. Bracht 2003, s. 335. Sytuacja, która jest przeżywana i postrzegana również jako przestrzeń, może już stanowić dzieło sztuki. Kierkegaard przypisał sytuacji ruch jako jeden z jej elementów i przedstawił on sytuację jako spontaniczną decyzję niezależnego człowieka. Sfera ta otwiera pole złożonej refleksji; sytuacja umożliwia tym samym stan, który wszystko przenosi w sferę refleksji, por. *O pojęciu sytuacji*, rozdział *Situation – nachzulesen zwischen Sitte und Skepsis* u Ohrt 1990, ss. 161-168.
-
-

B. Baudrillard 2001: Baudrillard, Jean: *Das System der Dinge. Über unser Verhältnis zu den alltäglichen Gegenständen*. Frankfurt a.M. / New York: Campus Verlag, 2001.

Bazin [1945] 1999: Bazin, André [1945] *Ontologie des Fotografischen Bildes*. W: Kemp, Wolfgang (Red.): *Theorie der Fotografie III, 1945 - 1990*. München: Schirmer/Mosel, 1999, ss. 59 - 64. [Pierwsze wydanie: Bazin, André: *Problemes de la peinture*, Paris, 1945; wyd. w j.niem.: Bazin, André: *Was ist Kino?*, Köln, 1975, ss. 21 - 27.].

Beke 1999: Beke, Laszló: *Conceptual Tendencies in Eastern European Art*. W: kat. wyst. New York 1999, ss. 41 - 51.

Bödy i in.. 2000: Bödy, Gabor / Heihach, Astrid / Pintci, Georg / Robakowski, Józef: *Infermental – Ein internationales Bildperiodikum auf Videocassette/Infermental - an International Cinematographical Periodical on Video Cassettes*. W: Frieling, Rudolf/Daniels, Dieter: *Medien Kunst Interaktion. Die 80er und 90er Jahre in Deutschland / Media Art Interaction. The 1980s and 1990s in Germany*. Wien / New York: Springer Verlag, 2000, ss. 67 - nn.

Bracht 2002: Bracht, Christian: *Kunstkommentare der sechziger Jahre. Funktionen und Fundierungsprogramme*. Weimar: **VdG**, 2002.

Bury 1996: Bury, Jozef: *Contexte d'apparation des pratiques artistiques de type performance en Pologne - Entretiens avec Zbigniew Dłubak, Włodzimierz Borowski, Jerzy Bereś et Józef Robakowski*. W: „Aesthetica-Nova”, Nr 6, Paris, 1996, ss. 40 - 70. [wywiad z Józefem Robakowskim, Łódź, październik 1995; Warszawa, marzec 1996].

Borusiewicz 1998: Borusiewicz, Mirosław: *Wstęp / Introduction*. Kat. wyst. Łódź 1998, s. 6.

C. Cieślińska-Lobkowicz 2000: Cieślińska-Lobkowicz, Nawojka: *Freiraum Kunst. Eine Einführung*. W: *Verteidigung der Moderne. Positionen der polnischen Kunst nach 1945*. Kat. wyst. W Künzelsau, Museum Würth, 2000. (Red.:) Sylvia C.Weber / Museum Würth. Künzelsau: Swiridoff Verlag, 2000, s. 9 - 33.

Czartoryska 1994: Czartoryska, Urszula: *Stefan Themerson*. W: *Europa, Europa. Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel und Osteuropa*. Bd. 4. *Biographien. Bibliographische Hinweise. Verzeichnis der ausgestellten Werke. Personenregister*. Kat. wyst. Bonn, Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 1994. Wyd.: Stiftung Kunst und Kultur des Landes Nordrhein-Westfalen / Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland. Ostfildern-Ruit, 1994, ss. 135 - nn.

Czerni 1997: Czerni, Krystyna: *Spoiling Cannibals' Fun*. W: *Art From Poland 1945 - 1996*. Kat. wyst. Warszawa, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, 1997. Red. Jolanta Chrzanowska-Pieńkos i in. Warszawa, 1997, ss. 258 - 275.

E. Ernst 2002: Ernst, Wolfgang: *Archive im Übergang*. W: von Bismarck i in. 2002 a, ss. 137 - 146.

F. Film 1986 b: *Gruppe Zeittransgraphie*. Reż. Dtsch. Film u. Fernsehakademie. 45 min., 1986.

Film 1997: *Dziewięć przestrzeni – sztuka z Polski 1945 - 1996*. Produkcja Galeria Múcsarnok (Budapest). Redakcja: Józef Robakowski. 26 min., 1997. [Emisja w programie *Uderzenie Sztuki. Art Noc, TVP program II*, Warszawa].

H. Haftmann 1962: Haftmann, Werner: *Kasimir Malewitsch*. W: Haftman (Red.): *Kasimir Malewitsch: Suprematismus – Die gegenstandslose Welt*. Köln: wyd. M. DuMont Schauberg, 1962, ss. 7 - 29.

I. Infermental [1981] 1998: *Mannheimer Manifest: Gründung von Infermental (October 1981)/Manifest Manheimski: Założenie Infermental (październik 1981)*. W: kat. wyst. Łódź 1998, s. 46 - nn.

Interview Robakowski 2004: wywiad Isabelle Schwarz z Józefem Robakowskim, Łódź, 28.10.2004. [Wywiad niepublikowany; w posiadaniu autora].

J. Jedliński 1993: Jedliński, Jaromir: *Das Museum Sztuki in Lodz. Eine Frage der Identität*. W: *Polnische Avantgarde 1930 - 1990*. Kat. wyst. w Berlinie, Staatliche Kunsthalle Berlin, 1992/93. *Eine Ausstellung des Neuen Kunstvereins in Zusammenarbeit mit dem Museum Sztuki in Lodz*. Berlin, 1993, ss. 15 - 25.

Jedliński 1997: Jedliński, Jaromir: *The Beauty of Construction*. W: *Art from Poland 1945 - 1996*. Kat. wyst. Warszawa, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, 1997. Red.: Jolanta Chrzanowska-Pieńkos i in.. Warszawa, 1997, ss. 124 - 155 [data powstania 1996].

Jedliński 2000: Jedliński, Jaromir: *Das Neue und das Unveränderliche in der polnischen Kunst*. W: *Verteidigung der Moderne. Positionen der polnischen Kunst nach 1945*. Kat. wyst. Künzelsau, Museum Würth, 2000. Red.: Sylvii C. Weber / Museum Würth. Künzelsau: Swiridoff Verlag, 2000, ss. 35 - 46.

K. Kat. wyst. Regensburg 2004: *4 Polen. Jaroslaw Kozłowski, Andrzej Okińczyc, Robert Rumas, Robert Sobociński*. Kat. wyst. w Regensburgu, Kunst- und Gewerbeverein Regensburg e.V. 2004. Wyd.: Kunst- und Gewerbeverein Regensburg e.V. 2004.

Kat. wyst. Wiedeń 1989: *Das Innere der Sicht. Surrealistische Fotografie der 1930er und 1940er Jahre*. Kat. wyst. w Wiedniu, Österreichisches Fotoarchiv im Museum moderner Kunst, 1989. Wiedeń, 1989.

Kat. wyst. *Stefan i Franciszka Themerson*. Muzeum Sztuki, Łódź 1981.

Kat. wyst. Łódź 1998: *Kolekcja Multimedialna Galerii Wymiany Józefa Robakowskiego*.: Muzeum Sztuki, Łódź 1998.

Kat. wyst. Brema 2001: *Out of Print. An Archive as Artistic Concept*. Kat. wyst. Bremen, Neues Museum Weserburg Bremen, 2001; Chatou; Barcelona; Lubljana; Zagreb; Porto; Erlangen. (Red.): Neues Museum Weserburg Bremen. Kurator: Guy Schraenen. Tekst: Guy Schraenen. Antwerpia: **EPO**, 2001.

Kat. wyst. Nowy Jork 2004: *The Workshop of the Film Form 1970 - 1977. Early Film Work from Poland*. Kat.

wyst. w Nowym Jorku, Electronic Arts Intermix (**EAI**), 2004; Warszawa. (Red.:) Galen Joseph Hunter / Łukasz Ronduda / Lori Zippay. Nowy Jork, 2004.

Kemp 1999: Kemp, Wolfgang: *Theorie der Fotografie 1945 - 1980*. W: Idem. (Red.:) *Theorie der Fotografie III, 1945 - 1980*. München: Schirmer/Mosel, 1999, s. 13 - 39.

Kluszczyński 1996: Kluszczyński, Ryszard W.: *The Identity of Art – The Identity of the Artist. About the Work of Józef Robakowski*. W: „Art Magazine”, Nr 11 (3), 1996.

L. London 2004: London, Barbara: *bez tytułu*. W: Kat. wyst. w Nowym Jorku 2004, ss. 11 - nn.

Ł. Łabęcka 1973: Łabęcka, Anna: *a.r. (1929 - 1936)*. W: *Constructivism in Poland 1923 - 1936*, **BLOK**, Praesens, a.r. Kat. wyst. Essen, Museum Folkwang, 1973; Otterloh. (Red.:) Ryszard Stanisławski i in. b.m.w. 1973 ss. 41 - 46.

M. Malewitsch 1962 a: Malewitsch, Kasimir: *Suprematismus als reine Erkenntnis*. [cz. I] W: Haftmann, Werner (Red.:) *Kasimir Malewitsch: Suprematismus – Die gegenstandslose Welt*. Kolonia: Verlag M. DuMont Schauberg, 1962, ss. 39 - 194 [1922].

Malewitsch 1962 a: Malewitsch, Kasimir: *Suprematismus als Gegenstandslosigkeit*. [cz. II] W: Haftmann, Werner (Red.:) *Kasimir Malewitsch: Suprematismus – Die gegenstandslose Welt*. Kolonia: Verlag M. DuMont Schauberg, 1962, ss. 39 - 194 [1922].

Monkiewicz 1993: Monkiewicz, Dorota: *Zur aktuellen Kunstszenen in Polen*. W: *Un / Vollkommen. Die aktuelle Kunstszenen in Polen*. Kat. wyst. w Bochum, Museum Bochum, 1993. (Red.:) Museum Bochum. Bochum, 1993.

Morzuch/Robakowski 1998: *Rozmowa Marii Morzuch z Józefem Robakowskim. Konserwator myśli. / Maria Morzuch in conversation with Józef Robakowski. The Conservator of Ideas*. Kat. wyst. Łódź 1998, ss. 8 - 11.

O. Ohrt 1990: Ohrt, Roberto: *Phantom Avantgarde. Eine Geschichte der situationistischen Internationale und der modernen Kunst*. Hamburg: Edition Nautilus: Galerie van de Loo, 1990.

P. Piotrowski 1993: Piotrowski, Kazimierz: *Kritisches Spiel mit der Avantgarde - körperliches Struktur centrum als produktive Fiktion!/?* W: *Un / Vollkommen. Die aktuelle Kunstszenen in Polen*. Kat. wyst. w Bochum, Museum Bochum, 1993. (Red.:) Museum Bochum. Bochum, 1993. Strony nienumerowane.

Piotrowski 1997: Piotrowski, Piotr: *Art Versus History: History Versus Art*. W: *Art from Poland 1945 - 1996*. Kat. wyst. Warszawa, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, 1997. (Red.:) Jolanta Chrzanowska Pieńkos i in. Warszawa 1997, s. 209 - 230.

R. Robakowski 1971: Robakowski, Józef: *Jeszcze raz o czystym film / For Pure Film, Once More*. W: „Polska”, Nr 19, 1971.

Robakowski 1975: Robakowski, Józef: *Bezjęzykowa koncepcja semiologiczna filmu / A Language-less Semiologic Concept of Film*. W: *Bezjęzykowa koncepcja semiologiczna filmu / A Language-less semiologic Concept of Film*. Kat. wyst. Warszawa, Galeria Współczesna (Contemporary Gallery), 1975. Warszawa, 1975.

Robakowski 1981: (Red.:) Robakowski, Józef: *70/80. Nowe zjawiska w sztuce polskiej lat siedemdziesiątych*. Sopot: **BWA**, 1981.

Robakowski 1983: Robakowski, Józef (Red.:) *Nieme kino I*. Bruksela: Exchange Gallery, 1983.

- Robakowski 1984 a: Robakowski, Józef (Red.): *PST7 czyli sygnia nowej sztuki*. Łódź, 1984 [3 egz. Wyd. Galeria Wymiany].
- Robakowski 1984 b: Robakowski, Józef (Red.): *Nieme kino II*. Antwerpia: **ASPC**, 1984.
- Robakowski 1987/88: Robakowski, Józef: *The 1st International Festival Video - Art - Clips. Lodz*. W: „Force Mental”, Nr 15, Antwerpia, 1987/88. s. 570.
- Robakowski 1989: Robakowski, Józef: (Red.): *PST7 czyli sygnia nowej sztuki 1981-1984*. Warszawa: Akademia Ruchu, 1989.
- Robakowski 1999: Robakowski, Józef: *Art-Sick... W: The Thermographs. Hot Images*. Kat. wyst. Lublin, Galeria Stara m.in, 1999. Lublin, 1999.
- Robakowski 2000: Robakowski, Józef: *Lodz Progressive Art Movement*. W: Łódzki Dom Kultury/Galeria **FF** 2000, ss. 14 - 21 [data powstania 1995. 1997].
- Robakowski [1976] 2000: Robakowski, Józef: *Video Art - szansa podejścia rzeczywistości / Video Art - die Möglichkeit der Wirklichkeitserfassung*. W: Łódzki Dom Kultury/Galeria **FF** 2000, s. 210 - nn [Pierwodruk: Robakowski, Józef: *Video Art - szansa podejścia rzeczywistości*. W: *Video Art*. Kat. wyst. Lublin, Galeria Labirynt, 1976. Lublin, 1976].
- Robakowski [1977] 2000; Robakowski, Józef [1997]: *Zapisy mechaniczno-biologiczne*. W: Łódzki Dom Kultury/Galeria **FF** 2000, s. 220 [Pierwodruk: Robakowski, Józef: *Teksty*; wyd. **BWA** i Klub Studencki Artforum. Łódź, 1977].
- Robakowski 2003: Robakowski, Józef: *Obiekty Mentalne (z międzynarodowej kolekcji Galerii Wymiany)*, Łódź, 2003, [broszura z wystawy].
- Robakowski 2004: Robakowski, Józef: *Artist Statement*. W: Kat. wyst. w Nowym Jorku 2004, ss. 22 - 26.
- Ronduda 2004: Ronduda, Łukasz: *The Workshop of the Film Form. Film realizations from the years 1970 - 1977*. W: Kat. wyst. w Nowym Jorku 2004, ss. 27 - 67.
- Rottenberg 1997: Rottenberg, Anda: *Polish Art in Search of Freedom*. W: *Art from Poland 1945 - 1996*. Kat. wyst. Warszawa. Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, 1997. (Red.): Jolanta Chrzanowska-Pieńkos i in. Warszawa, 1997, ss. 7 - 22.
- S.** Schlott 2000: Schlott, Wolfgang: *WIR und SIE. Ästhetische Widerstandslinien der polnischen Nachkriegskunst*. W: Eichwede 2000, ss. 116 - 122.
- Schraenen 1985 b: *Pour une approche des espaces alternatifs: Espace sonore, imprime, physique (1 - 4) / A survey of alternative spaces: sound - printed - visual (1 - 4)*. W: „Artefactum”, Nr. 8; 9; 10; 11, Antwerpia, 1985, ss. 47 - 49; 32 - 33; 33 - 34; 52 - 55 [Numery stron odnoszą się do wersji francuskiej, inne publikacje: Schraenen, Guy: *Dossier: Pour une approche des espaces alternatifs / A survey of alteinative spaces*. Antwerpia: **ASPC**, 1985].
- Schraenen 1986 c: Schraenen, Guy: *Foreword*. W: Schraenen, Guy (Red.): *Josef Robakowski, czyli Sygnia Nowej Sztuki or Signs of New Art 1981 - 1984*. Antwerpia: **ASPC**, 1986. 1986 b.
- Schraenen 1987/88 b: Schraenen, Guy: *The First International Festival Video-Art Clips. Lodz*. W: „Force Mental”, Nr 15, Antwerpia, 1987/88, s. 570.

Sharits/Robakowski 2004: Sharits, Paul/Robakowski, Józef: *Attention: Light!*. b.m.w. 2004 [brozura wydana z okazji wystawy *Early Film Work from Poland*, CSW, Zamek Ujazdowski, Warszawa; Electronic Arts Intermix (EAI), Nowy Jork, 2004].

Speck 1996: *Reiner Speck: Eine Bibliothek umgeben von Bildern*. W: Boltanski/Theewen 1996, ss.127-132.

Spieker 2004: Spieker, Sven: *Einleitung: Die Ver-Ortung des Archivs*. W: Spieker, Sven (Red.): *Bürokratische Leidenschaften. Kultur und Mediengeschichte im Archivs*. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2004 ss.7-25.

Steinmüller 1991: Steinmüller, Gerd: *Die suprematistischen Bilder von Kasimir Malewitsch: Malerei über Malerei*. Bergisch Gladbach/Kolonia: Verlag Josef Eul, 1991.

T.

Themerson 1983: Themerson, Stefan: *The Urge Create Visions*. Amsterdam: Gaberbocchus + De Harmonie, 1983. [Pierwodruk: Themerson, Stefan: *O potrzebie tworzenia widzeń*. W: „f.a.”, nr 2, 1937.].

Turowski 1997: Turowski, Andrzej: *From Pure Form to the Figure of Death. Theoretical Categories of the Polish 20th Century Avant-garde*. W: *Art from Poland 1945 - 1996*. Kat. wyst. Warszawa, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, 1997. (Red.): Jolanta Chrzanowska-Pieńkos i in. Warszawa, 1997. ss.196 - 208.

W.

Wojciechowski 1977: Wojciechowski, Aleksander: *Polnische Malerei der Gegenwart. Richtungen, Programme, Werke*. Warszawa: Interpress, 1977.

Workshop [2000] 2004: Workshop of the Film Form [2000]: *Manifesto*. W: Kat. wyst. w Nowym Jorku 2004, ss.15 – 22. [data powstania 1975; wersja oryginalna: *Warsztat Formy Filmowej: Manifest*. W: Łódzki Dom Kultury/Galeria FF (Red.): *Żywa Galeria, Łódzki progresywny ruch artystyczny 1969-1992*. Tom I. 1969-1981. Łódź, 2000 ss.162 - nn.].

