



Elżbieta Łubowicz



**Zderzenia filmu
z rzeczywistością.
Strategie
konceptualne
w filmach Józefa
Robakowskiego**

Kwestia związku filmów Józefa Robakowskiego z konceptualizmem to problem złożony i zarazem bardzo ciekawy, bowiem zmusza do określenia co rozumie się pod pojęciem „konceptualizm”. Warto tutaj, za Grzegorzem Dziamskim¹, przyjąć istotne rozróżnienie na *sztukę konceptualną* jako zjawisko historyczne – kierunek artystyczny rozwijający się w konkretnym miejscu i czasie – oraz *konceptualizm*, czyli szeroki ruch międzynarodowy na rzecz zmiany paradygmatu sztuki.

Jeśli zatrzymamy się na wąskim znaczeniu historycznym, to twórczość tego artysty, oczywiście, odległa będzie od filozoficzno-lingwistycznych poszukiwań Josepha Kosutha i grupy Art & Language. Taka postawa została przez niego przyjęta wówczas, na początku lat 70., nie tylko świadomie, ale wręcz programowo, o czym pisał w autokomentarzu *Bezjęzykowa koncepcja semiologiczna filmu: Lingwistyczny system koncepcyjny okazał się w wyniku przeprowadzonych badań zabiegiem sztucznym, operacją dokonyującą swego rodzaju gwałtu na przekazie czysto filmowym. Zapis filmowy to inny porządek znakowy nie będący językiem, stąd zanalizowanie zjawiska filmowego przy pomocy kategorii językowych jest niemożliwe*².

Sprawę komplikuje jeszcze terminologia na gruncie polskim – artyści, a także krytycy (Jerzy Ludwiński, Andrzej Kostołowski) woleli mówić o sztuce pojęciowej, co wiązało się z inną postawą artystyczną niż w przypadku konceptualistów kręgu anglosaskiego. Jerzy Ludwiński: *Sztuka konceptualna jest to dla mnie przestrzeń pomiędzy sztuką a logiką, lingwistyką. Cała reszta, w której chodzi o wyobraźnię, nawet tę typu sensualistycznego, jest dla mnie sztuką pojęciową*³. Stąd też, kiedy w CSW przygotowywano wielką wystawę i publikację podsumowującą dokonania tego nurtu w Polsce, otrzymała ona ostrożny tytuł *Refleksja konceptualna w sztuce polskiej. Doświadczenia dyskursu 1965–1975*. Nie znalazło się jednak na niej miejsce dla Warsztatu Formy Filmowej i Józefa Robakowskiego, gdyż twórczość ta nie mieściła się w przyjętym wówczas zakresie sztuki pojęciowej.

Z pola widzenia kuratora Pawła Polita oraz krytyków biorących udział w wypracowaniu formuły wystawy⁴ wypadł cały krąg artystów zajmujących się problemami formalnymi tzw. nowych mediów: fotografii, filmu, wideo. Zostało przyjęte, iż jednym z istotnych wyróżników sztuki pojęciowej jest jej charakter intermedialny, a więc programowa otwartość na wszelkie formy i techniki, włącznie z generowaniem nowych gatunków i rodzajów artystycznych.

Tymczasem Józef Robakowski, podobnie jak i inni członkowie grupy Warsztat Formy Filmowej, zajmował się badaniem języka fotografii i filmu. Skierowanie uwagi na samo medium sztuki sprawiało, że tworzywo wypowiedzi artystycznej zyskiwało bardzo konkretny, materialny sposób istnienia, czego właśnie protagoniści „kanonicznej” sztuki konceptualnej chcieli uniknąć – kiedy nawet używali w swoich działaniach realnych przedmiotów, zyskiwały one byt czysto pojęciowy, abstrakcyjny. Ponadto, co również bardzo istotne: wskazywanie na konwencjonalny charakter obrazów o charakterze technicznym i analizowanie formy, którą narzucają one na widok rzeczywistości, podważało metodę pracy wielu konceptualistów, używających fotografii i filmu w charakterze medium „przezroczystego”, neutralnego estetycznie. Istniały więc faktycznie powody, by „fotomedialiści” zostali wyłączeni z kręgu „prawdziwych konceptualistów”.

W swoim zainteresowaniu dla specyficznych wartości języka filmu Robakowski powracał do eksperymentów z formą filmową przeprowadzanych jeszcze przez pierwszą, przedwojenną awangardę – do działań konstruktywistów i dadaistów. Jako student, a potem absolwent łódzkiej szkoły filmowej, stanął w opozycji wobec dominacji

literackiej fabuły w filmie i zaczął przeprowadzać operacje na podstawowych elementach czystej formy filmowej, jakimi są: pojedyncza klatka, ich sekwencja oraz ruch taśmy. W swoich pierwszych filmach z początku lat 70. skupił także uwagę na zjawisku elementarnym dla procesu powstawania obrazu na światłoczułej błonie negatywowej – samym świetle. *Test I, Próba II, Prostokąt dynamiczny* (wszystkie z 1971 roku) nawiązywały do eksperymentalnych działań przeprowadzanych przez Laszló Moholy-Nagy'a i Man Raya w zakresie fotografii (fotogramy), bowiem ich filmów Robakowski w tym czasie jeszcze nie mógł znać. Widział jednak *Przygodę człowieka poczciwego* Stefana i Franciszki Themersonów, gdzie zagrały uruchomione fotogramy.

Wycięte w taśmie filmowej otwory, przez które gwałtownie wlewało się światło, rozbłyskując na ekranie w różnym tempie następujących po sobie sekwencji oraz tworząc świetlne koła różnej wielkości (*Test I*) zdradzają fascynację zjawiskiem światła uchwyconego w ruchu – zatrzymanej na chwilę potężnej, nieokiełzanej energii. Czy przy oglądaniu tego filmu nie przychodzi od razu na myśl relacja Stefana Themersona, kiedy opisywał swoje przeżycie z wczesnej młodości, które na zawsze zadecydowało o kierunku jego artystycznych poszukiwań: *Przed autorem niniejszej historii za jego młodych lat, w tym samym mieście P. [Płocku – przyp. E.Ł.], smyrgnął przez ekran metr szmelcowej taśmy o zadrapannej emulsji. Ekran zabłyśł, zadrgał jakimś innym, a własnym życiem i zgasł. Niechlujny mechanik złączył pewnie tym metrem szmelcu dwie szpule*⁵.

Józef Robakowski, choć często przypomina o inspiracji dziełami Themersonów, inaczej jednak, na własny sposób, odbiera „magię światłości”: mniej abstrakcyjnie, a bardziej w związku z fizjologią widzenia oraz bezpośrednią percepcją rzeczywistości. *Gdy pokazuję filmy czyste, które za obraz mają tylko światło i dźwięk – okazuje się, że te „puste” filmy niezmiernie mocno działają, nie tylko psychologicznie, ale i fizjologicznie. Że oglądanie ich potrafi autentycznie boleć; uświadamiają nam w czasie projekcji, że znajdujemy się w konkretnej fizycznej rzeczywistości. [...] Bo ono [światło] jest blaskiem, gwarancją realizmu moich prac. Jeśli nim operuję, to nie kłamię*⁶.

Ten fizyczny i biologiczny aspekt percepcji światła oraz realizm jako istotna wartość są w całej twórczości Robakowskiego niezmiernie ważne. Można powiedzieć nawet więcej – to właśnie na zderzeniu filmowej formy z realną energią żywiołów: światła, wody, elektryczności buduje on sens wielu swoich filmów.

Dużo później, bo w roku 1992, powstał film, który, kontynuując ideę „pustych” klatek, jeszcze bardziej zbliża się do doświadczenia wizualnego opisanego przez Themersona: negatywowa taśma z zarysowaną na niej gwoździem ciągłą zygzakowatą linią. Jest to już jedna z prac wpisujących się w koncepcję „kątowno energetycznych”, kontynuowaną przez Robakowskiego w różnych formach i w różnych mediach w ciągu wielu lat. Film ten, reprodukowany również w postaci obrazu negatywowego (ułożonych obok siebie kolejnych odcinków taśmy filmowej), w trakcie projekcji tworzy widok potężnej błyskawicy. Jeszcze inaczej temat bezpośredniego obrazu światła podjął Robakowski w filmie *Uwaga, światło!*, zrealizowanym w 2004 roku razem z Wiesławem Michalakiem według partytury Paula Sharritsa i poświęconym jego pamięci. Barwne świetliste płaszczyzny pojawiają się w nim jedna po drugiej, w rytmie mazurka Szopena – ostatniego skomponowanego przez niego utworu.

Żywioł wody stał się tematem filmu wideo w 2003 roku; w *Manifeście energetycznym* autor wypowiada słowa: *Chcę Wam wszystkim powiedzieć, że sztuka jest energią*, wynurzając się ze wzburzonej płynącej wody. W nowej wersji tej pracy, z 2008 roku, wzmacnia jeszcze ten przekaz widok wód Niagary, w nieprzerwanym, monotonnym rytmie przelewających się z hukiem przez ekran. Istotne znaczenie ma tu także długi czas projekcji, pozwalający widzowi i słuchaczowi w pełni odebrać medytacyjny przekaz minimalnych zmian obrazu i dźwięku.

Oprócz czysto wizualnych elementów formy filmowej, jak światło, sekwencja kadrów (ruch) i tempo zmian, dźwięk właśnie jest kolejną wartością, którą – samą w sobie – Józef Robakowski czyni tematem wielu filmów. Przekład dźwięku na obraz to także działanie obecne w twórczości Themersonów, szczególnie w ich ostatnim filmie *Oko i ucho* (1944/1945), wprowadzającym pionierskie metody budowania automatycznej relacji między rodzajem dźwięku i geometrycznymi formami wizualnymi. Robakowski zrealizował kilka utworów, w których przekład ten dokonuje się i w jedną, i w drugą stronę. W 1992 roku powstały *Videopieśni* i *Videocaluski*, gdzie dźwięk ludzkiego głosu oraz serii pocałunków przeniesiony zostaje na zmienne, barwne formy (w tym drugim przypadku tworząc symboliczną narrację). Za „gnuśną linią” (praca wideo pod tym tytułem z tego samego roku) podąża z kolei dźwięk skrzypiec, a w *Impulsatorach* z 2000 roku odtworzonej muzyce Leszka Knaflewskiego towarzyszy zmienny rytm

pulsującego na zasadzie przypadku światła; rodzaj i tempo rozbłysków czasem zsynchronizowane są z melodią, a czasem rozbieżne z nią w swoim rytmie. Jeszcze inna jest zasada relacji między obrazem a dźwiękiem w filmie *Samochody, samochody...* z 1985 roku: ruch uliczny pełni tu rolę partytury dla tempa słów komentarza wypowiedzianych przez autora-observatora.

W 1994 roku powstał szczególny film wideo, którego głównym tematem jest zapis naturalnego dźwięku, jego „czystej formy”, analogicznej do „czystej formy” światła w pierwszych filmach: *Jabłko akustyczne*. Jest to sfilmowana z bliska, w ciasnym kadrze, banalna czynność obierania, krojenia i zjadania jabłka, ze wzmocnionym dźwiękiem tych działań. Film zapisuje więc w istocie performance wykonany przez autora do kamery. Tak zwyczajna sytuacja jak jedzenie jabłka okazuje się zawierać w sobie całe bogactwo tajemniczych dźwięków, których zazwyczaj nie zauważamy i nie rejestrujemy w swojej świadomości. Dopiero „proteza” w postaci czułej aparatury jest w stanie ujawnić w pełni te obszary rzeczywistości, które znajdują się tuż obok nas – niewidzialne i niesłyszalne.

Dzisiaj już wiemy, że dzięki nowej technologii możemy przekroczyć naszą wyobraźnię, technologia połączona z możliwościami percepcyjnymi artysty daje większą możliwość docierania do rzeczywistości, odkrywania jej, wyzwiania pewnych energetycznych sił – powie Robakowski w innej rozmowie⁷, podkreślając, nie po raz pierwszy, rolę technicznych mediów w poszerzaniu zakresu odbioru obrazu świata („obrazu” w sensie metaforycznym, obejmującego także dźwięk) o możliwości nie-ludzkie, niedostępne naszym zmysłom i naszym schematom percepcyjnym. To marzenie o „nowym widzeniu”, o poszerzeniu percepcji, łączy łódzkiego artystę z programem konstruktywistów, a szczególnie twórców Bauhausu, wprowadzając jednak pewną bardzo istotną nowość: skierowanie uwagi na ludzkie ciało, z jego ekspresją wizualną i dźwiękową. To szczególnie ważny obszar twórczości Józefa Robakowskiego, który zostanie poruszony w dalszym ciągu tekstu.

Poszukiwania medialne jednego z twórców Warsztatu Formy Filmowej skupione były nie na problematyce sztuki i jej definicji – jak wśród artystów zajmujących się sztuką pojęciową na sposób intermedialny – ale na języku filmu oraz na samej rzeczywistości. Konfrontacja podstawowych elementów formy filmowej z rzeczywistością – począwszy od wlewającego się w kadr światła po dźwięk i proste, banalne czynności ludzkiej osoby – ma sens dlatego właśnie,

że są to dwie sfery odmienne. Struktura filmu NIE przylega do rzeczywistości fizycznej i biologicznej, do rzeczywistości naszego codziennego doświadczenia – dlatego właśnie wzajemne zderzenie tych dwóch światów wynosi na powierzchnię percepcji świadomość zjawisk i procesów odbieranych zazwyczaj jedynie podprogowo. Sztuczność narzędzi odwzorowujących rzeczywistość, a tym samym nienaturalny charakter sieci form na nią narzucanych, poprzez tę swoją właściwość tym wyraźniej właśnie ujawnia naturę podstawowych elementów składowych rzeczywistości, docierających do człowieka poprzez zmysły: światła i dźwięku.

Taki jest cel i sens „analizy medialnej”, dokonywanej przez Józefa Robakowskiego uparcie od lat 70. (ubiegłego już stulecia), według rozmaitych procedur zawartych w jego koncepcjach. Chociaż to podejście różni się z intermedialnym nastawieniem większości konceptualistów, w filmowych dziełach Robakowskiego można odnaleźć jednak wiele innych strategii właściwych dla sztuki pojęciowej. W opisanych powyżej filmach zajmujących się tematem czystej formy światła i dźwięku przejawiają się takie ich cechy, jak minimalizm formy, struktura otwarta oraz odejście od estetyki kadru opartej na tradycyjnych zasadach kompozycji plastycznej.

Przeciwstawiając się literackiej fabularyzacji filmu, Józef Robakowski oparł się na formach przejętych z filmowego dokumentu, skupiając uwagę na jednym wątku i redukując elementy samego obrazu do tych tylko i wyłącznie, które przenoszą ideę utworu. W jego dziełach nie ma nigdy żadnego „tła” dla głównego wątku – wszystko, co pojawia się na ekranie, jest istotne dla ich sensu. Tak jak w pracach wielu innych konceptualistów, tematem filmów są proste, a szczególnie – banalne – zjawiska i działania, jak rozbłysk światła w otworach wykonanych w kliszy, dźwięk obierania i krojenia jabłka.

Ciekawe też, że niemal wszystkie filmy Robakowskiego (mimo programowego unikania przez niego artystycznej konsekwencji), mają niezwykle konsekwentną formę otwartą. Każdy z nich jest zapisem fragmentu procesu, który zaczyna się przed początkiem filmowania i trwa (lub może trwać potencjalnie) w podobny sposób po jego zakończeniu. Taką właśnie strukturę mają w większości filmy ukazujące naturę światła (poza dwoma opartymi na konkretnych utworach muzycznych). Wyjątkiem jest tu *Jabłko akustyczne* – chociaż można wyobrazić sobie (bez uszczerbku dla idei dzieła), że po zjedzeniu pierwszego jabłka performer sięga po następne i mini-

akcja zaczyna się od początku, z drobnymi różnicami w jej przebiegu. Tak konsekwentnie stosowaną formą otwartą autor tych filmów bardzo mocno wpisuje się w strategię sztuki pojęciowej: forma otwarta to jeden z najbardziej znaczących wyróżników nowego paradygmatu sztuki, wprowadzonego przez awangardę przełomu lat 60. i 70.

Warto w tym miejscu zatrzymać się na chwilę na temacie konsekwencji-niekonsekwencji, bo jest to jeden z kluczowych problemów w całej twórczości Robakowskiego. W swoich autokomentarzach wielokrotnie podkreśla on wagę otwartej postawy artystycznej, nieprzywiązywania się do już wypracowanych metod i stylistyk. „Niekonsekwencja” jest dla niego wręcz synonimem postawy twórczej; mówi o tym nieraz w sposób niezwykle dobitny, wyrażając z naciskiem swoją indywidualną, osobistą postawę wobec sztuki i życia. *Najtrudniej jest wymknąć się samemu sobie. A trzeba nam pomijać swój wiek, upływ czasu. Trzeba być... niekonsekwentnym. Cała rzecz polega na tej ciężkiej pracy „powodowania” niekonsekwencji. To zawsze lubiłem u Witkacego, artysty, który lansował niekonsekwencję jako wartość. Po czasie na ogół okazuje się, że ludzie konsekwentni, którzy postanowili być artystami, sami nie zauważyli, że dawno przestali nimi być. Dlatego najlepiej jest z góry dać sobie z takim konsekwentnym myśleniem spokój. Nie chodzi o to, aby koniecznie stać się artystą, a raczej człowiekiem witalnym, żyjącym⁸.*

Konsekwentnie stosowana otwarta forma dzieł w symboliczny sposób wskazuje na potrzebę i konieczność – wręcz imperatyw – nieustannego otwarcia na nowe i nieznanne, przekraczania siebie samego, wymykania się temu, co już ustalone, a tym samym nietwórcze.

Drugi nurt w pracy artystycznej Józefa Robakowskiego, odbiegający już od analizy czystej formy filmowej, obejmuje utwory oparte na zasadach klasycznego filmu dokumentalnego. Do nich należą przede wszystkim *Rynek* (1970), pierwszy film zrealizowany w ramach Warsztatu Formy Filmowej i zarazem pierwszy polski film zrealizowany poklatkowo w przestrzeni publicznej, oraz *Z mojego okna*, tworzony w ciągu ponad dwudziestu lat, między 1978 a 1999 rokiem. Oba one opierają się na dokumentacji ruchu ulicznego, filmowanego z „ptasiej perspektywy”, z okna.

W *Rynku*, zrealizowanym kamerą poklatkową na taśmie 35 mm, wykonywane były zdjęcia ruchu ludzi na placu targowym – w regularnych odstępach co 5 sekund, w ciągu dziewięciu godzin, od siódmej rano do czwartej po południu. Powstał 5-minutowy film animowany,

będący przyspieszoną syntezą akcji, która odbywała się na placu, z nałożoną na obraz ścieżką dźwiękową zawierającą również przyspieszony, mechaniczny, terkoczący dźwięk. Ten mechaniczny rytm obrazu i dźwięku, zderzony ze zmienną i chaotyczną rzeczywistością, poprzez nienaturalność wykreowanego efektu pozwala uświadomić sobie nieskończoną różnorodność i nieprzewidywalność rzeczywistości.

Z mojego okna (realizowany początkowo na taśmie filmowej, a od połowy lat 80. w zapisie wideo) wydaje się być zwyczajnym filmem dokumentalnym – jednak towarzyszący obrazom komentarz autora-narratora sprawia, że sekwencje ukazujące anonimowych ludzi przemierzających plac przed blokiem stają się barwną, fikcyjną opowieścią o konkretnych ludziach, z ich osobowościami i życiorysami. Ta manipulacja, oparta na rozdzieleniu obrazu i komentarza, prowadzi do analizy istoty filmowego dokumentu: pozbawiony identyfikacji osób, nawet przy właściwej informacji co do czasu i miejsca, pozostaje dokumentem czysto wizualnym, pustym treściowo.

Specyficzny i bardzo oryginalny zespół dzieł w filmowej twórczości Józefa Robakowskiego stanowią „zapisy mechaniczno-biologiczne”, które w ostatnich latach otrzymały bardziej syntetyczną nazwę „zapisów bio-mechanicznych”. Nowy termin lepiej oddaje sens tych filmowych działań, bowiem chodzi w nich właśnie o sprzężenie ze sobą i złączenie w jedność ludzkiego ciała i kamery. Sztuczne narzędzie staje się w tych doświadczeniach mechanicznym „okiem” ludzkiego organizmu, z jego biologicznymi i psychologicznymi uwarunkowaniami.

Pierwszy film z tego rodzaju realizacji to *Idę...*, powstały w 1973 roku: 4-minutowa etiuda dokumentująca proces wchodzenia autora na wieżę spadochronową. Umieszczona na klatce piersiowej, reagująca na ruch ciała kamera rejestruje obraz otoczenia i dźwięk (głos autora odliczającego po kolei dwieście stopni, które pokonuje), zakłócanie przez narastające zmęczenie. Sama forma zarówno obrazu, jak i dźwięku staje się w ten sposób świadectwem psychofizycznej kondycji operującego kamerą człowieka, mimo że obiektyw skierowany jest nie na niego, a na otaczającą rzeczywistość. Ten nietypowo sfilmowany performance to własny wkład Robakowskiego w istotny dla sztuki konceptualnej problem obecności autora w jego pracy artystycznej, rozważany przede wszystkim od strony „śladu intelektualnego” – indywidualnej koncepcji, sposobu myślenia. W *Idę...* oprócz

niewątpliwego zapisu własnej postawy i idei, obecny jest także ślad człowieka jako psychicznego i biologicznego organizmu.

Filmowanie za pomocą nawet nie jednej, ale dwu kamer jednocześnie, trzymanyh obu rękach, to jeszcze jedno doświadczenie nowego związku między narzędziem a człowiekiem, zrealizowane w 1976 roku jako *Ćwiczenie na dwie ręce*. Oderwanie kamery od oka i tworzenie niekontrolowanych obrazów rzeczywistości w trakcie marszu to próba przeniesienia ludzkiego zmysłu wzroku w inne miejsce ciała – zbadanie wyobraźnią innej możliwości percepcji.

Ten sam temat nieco inaczej podjął Robakowski w 1990 roku, realizując film wideo *Ojej! Boli mnie noga...*. Również krótki, bo 5-minutowy zapis przedstawia wędrowkę kulejącego autora-narratora po leśnych ścieżkach, z włączoną kamerą, reagującą na utykanie rozchwianiem obrazu. Fizyczną kondycję autora filmu wyraża dodatkowo powtarzany przez całą długość zapisu bolesny okrzyk „ojej!”. Związek między kamerą a człowiekiem jest tu ściślejszy jeszcze niż w *Idę...* – wydaje się, że to sama kamera jest tym cierpiącym organizmem.

W „zapisach bio-mechanicznych” filmowa forma zderza się już nie z fizycznymi elementami świata, jak światło i dźwięk, czy ze światem zewnętrznym w jego „dzianiu się”, ale wprost z rzeczywistością osoby ludzkiej – autora filmu. Konfrontacja tych dwu sfer ma jeszcze bardziej radykalny sens, bowiem jest to nie tylko zderzenie formy z rzeczywistością, ale także spotkanie techniki z biologią. Właśnie – spotkanie, nie zderzenie, bowiem odmienne uwarunkowania „mechanicznego oka” niż ludzkiego aparatu percepcji stwarzają nowe możliwości doświadczenia świata – w tym przypadku zyskania obiektywnego, zdystansowanego wglądu w takie sytuacje, w których odbiór rzeczywistości zakłócony jest przez fizyczny stan organizmu i emocje.

Performance do kamery lub akcja z udziałem własnej osoby i towarzyszącej jej kamery to szczególnie częsta i ważna forma wypowiedzi w twórczości Józefa Robakowskiego. Najbardziej znane jego videoperformance’y to film *O palcach*, powstały w 1982 roku oraz *Moje videomasochizmy* (1989). Performance, nowy rodzaj artystyczny wprowadzony do sztuki przez awangardę przełomu lat 60. i 70., to forma szczególnie chętnie stosowana przez konceptualistów w tamtym czasie, a także do dzisiaj przez artystów wywodzących się z tamtej tradycji. Jeśli bowiem przyjmiemy szerokie określenie (bo jednak nie ścisłą definicję) konceptualizmu jako pewnej postawy wobec sztuki, polegającej na odwróceniu się od tradycyjnej estetyki czysto wizualnej

(„siatkówkowej”, jak mówił Duchamp) na rzecz estetyki relacji formalno-znaczeniowych wewnątrz dzieła, pomiędzy jego elementami, skupiających uwagę na samej koncepcji dzieła, jego idei – to performance, w tym videoperformance, będzie jednym z najbardziej reprezentatywnych dla tej postawy środków wyrazu.

Odwrót od tradycyjnej estetyki obrazu w sensie plastycznym Józef Robakowski demonstruje we wszystkich swoich dziełach. Szczególnie dobitnym przejawem takiej strategii jest stosowanie przez niego w filmach estetyki nawiązującej do filmu amatorskiego. Kamera trzymana w ręce, brak montażu (film bardzo często stanowi jedno ujęcie), notatkowy charakter zwykle kilkuminutowego filmu, skupienie na banalnych sytuacjach dnia powszedniego – te wszystkie cechy nadają jego dziełom filmowym rozpoznawalny rys kina osobistego, prywatnego, nie-artystycznego.

Z tego punktu widzenia warto zauważyć dwa filmy wideo w przewrotny sposób odwołujące się do standardowych technik profesjonalnego kina: *Bliżej – dalej* z 1985 roku oraz *1, 2, 3, 4...* (*Videopoliczki*) z 1990. Pierwszy z nich opiera się na sekwencji szybko następujących po sobie zmian ogniskowej kamery, wykonywanych według komend „bliżej – dalej”, wygłaszanych przez „reżysera” – którym jest sam autor, jak okazuje się w chwilach maksymalnego zbliżenia widoku, kiedy ujawnia się jego odbicie w szybie. Drugi film – kontynuujący w pewnym stopniu psychofizjologiczny eksperyment z *Testu I* – wprowadza raptowne działanie światłem na twarz samego autora, tworząc ekspresyjny autoportret, powstały przez wielokrotne przenoszenie światła na kolejne części twarzy: lewą, prawą, górę i dół. Absurdalne przez swoją mechaniczność rytmu użycie zmiany ogniskowej czy punktowego oświetlenia, technik stosowanych często w kinie, to jeszcze jeden zabieg z premedytacją nadający filmom Robakowskiego charakter „amatorski” – jak gdyby ćwiczenia warsztatowego, wykonywanego przez studenta.

Jeszcze jednym obszarem, na którym Józef Robakowski dokonuje konfrontacji formy filmowej z rzeczywistością, jest sfera, którą można nazwać „trzecią rzeczywistością” – po otoczeniu zewnętrznym i własnej osobie autora. Chodzi o rzeczywistość środków masowego przekazu, szczególnie telewizji. W czasie stanu wojennego operacje dokonywane na rzeczywistości „za oknem” i na sobie samym we własnym mieszkaniu rozszerzone zostały jeszcze o działania, którym został poddany filmowy przekaz telewizyjny.

W 1982 roku Robakowski zrealizował film wideo *Pamięci L. Breżniewa*, zmontowany z materiału powstałego przez filmowanie ekranu telewizyjnego podczas relacji z pogrzebu I sekretarza KC KPZR. Tę samą metodę zastosował dwa lata później, tworząc film wideo *Sztuka to potęga!* (1984–1985), wykorzystujący kadry z defilad Armii Sowieckiej na Placu Czerwonym w Moskwie. W obu tych filmach sposób montażu, tempo projekcji oraz muzyka wprowadzały niezwykle sugestywną interpretację przedstawionych scen, wskazując na agresywny i totalitarny charakter sowieckiego państwa.

W tych właśnie filmach (także w tytule *Sztuka to potęga!*) ujawnił się wyraźnie sam proces ich powstawania, bowiem widoczny stał się tu zastosowany warsztat; jawnie obecna była metoda sztucznego preparowania obrazu. Podobnie zresztą jest w niemal wszystkich filmach Józefa Robakowskiego, demonstracyjnie skierowujących uwagę na sposób ich tworzenia. To jeszcze jedna ze strategii tego artysty, łączących jego twórczość z zasadami sztuki pojęciowej i, szerzej, konceptualną metodologią. Niewątpliwie, język artystyczny, którym posługuje się Józef Robakowski, to język, który przeszedł gruntowną lekcję przemiany sztuki poprzez bardziej pojęciowe, a mniej czysto wizualne jej traktowanie oraz nastawienie na sam proces twórczy, nie tylko jego rezultat.

Filmy Józefa Robakowskiego, podobnie jak jego działalność za pomocą innych mediów, intrygują obecnym w nich rozszczepieniem między przeciwstawnymi tendencjami: podejściem analityczno-racjonalnym oraz sensualno-emocjonalnym. Wyraża się ono w równoległym zainteresowaniu dla badania języka filmu oraz skupianiu uwagi na bezpośrednio otaczającej rzeczywistości; w fascynacji możliwościami techniki i przyglądaniu się reakcjom ciała; w respekcie dla żywiołów i energii oraz dla banalnych życiowych sytuacji.

W tym kontekście przychodzi na myśl znów znamienne wielokrotne podejmowanie przez Robakowskiego w jego autokomentarzach idei „niekonsekwencji”. Jeśli zrozumie się o co w tej postawie chodzi, jasne stanie się równocześnie jak to się dzieje, że twórczość oparta na tak jaskrawo opozycyjnych wartościach stanowi zarazem w odbiorze widza jedność, syntetyzującą się w osobowości autora. *Wystarczy mi jeden dzień, jedna noc, by zapomnieć, kim jestem. Cynicznie gubię jakość, dlatego często następnego dnia muszę zbudować kolejną wartość. To coś absolutnie podstawowego. Bo jeśli wykreujesz się na mistrza, to w momencie, w którym się nim staniesz, następuje kres twojej*

sztuki. Trzeba zatem znaleźć dla siebie takie sytuacje, które odbierają ci twoją uznaną już wartość. Trzeba tego dokonać samemu, bo nikt ci tego nie podpowie. To gest, dzięki któremu rodzisz się na nowo, w okoliczności kompletnie czystego pola, czekającego na zagospodarowanie⁹.

Tekst towarzyszył wystawie Józefa Robakowskiego
istota idei w Muzeum Narodowym w Gdańsku,
8 września – 4 listopada 2012.

- 1 Grzegorz Dziamski, *Sztuka konceptualna – początki nowego paradygmatu sztuki*, [w:] *Wokół sporów o definicję przedmiotu sztuki. Miejsce konceptualizmu, kontekstualizmu i sztuki pojęciowej w historii sztuki najnowszej*, pod red. Bogusława Jasińskiego, Gorzów Wielkopolski, 2009, s. 6.
- 2 Józef Robakowski, *Bezjęzykowa koncepcja semiologiczna filmu*, Zeszyt Warsztatu Formy Filmowej nr 7, Łódź 1975, dostępny także na stronie <http://www.robakowski.net> (dostęp 23.06.2012).
- 3 *Nowość w sztuce jest miarą wyobraźni artysty*. Jerzy Ludwiński w rozmowie z Pawłem Politem, [w:] *Refleksja konceptualna w sztuce polskiej. Doświadczenia dyskursu 1965 – 1975*, red. Paweł Polit, Piotr Woźniakiewicz, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 2000.
- 4 Byli to: Wiesław Borowski., Alicja Kepińska, Andrzej Kostołowski, Jerzy Ludwiński, Andrzej Turowski.
- 5 Stefan Themerson, *O potrzebie tworzenia widzeń*, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa, 2008, s. 14.
- 6 Rozmowa z Piotrem Krajewskim, mieszkanie artysty, 9 listopada 2004, [w:] Józef Robakowski, *Obrazy energetyczne. Zapisy bio-mechaniczne 1970–2005*, Centrum Sztuki WRO, Wrocław 2008, ss. 127, 158.
- 7 Z Agnieszką Kubicką-Dzieduszycką, 4 maja 2003 we Wrocławiu, podczas WRO '03, w: Józef Robakowski, *Obrazy energetyczne...*, dz. cyt., s. 122.
- 8 Wypowiedź w rozmowie z Violettą Kutlubasis-Krajewską, Wrocław, 26 maja 1998, podczas WRO '98, w: Józef Robakowski, *Obrazy energetyczne...*, dz. cyt., s. 111–112.
- 9 Wypowiedź w rozmowie z Violettą Kutlubasis-Krajewską, Wrocław, 26 maja 1998, podczas WRO '98, w: Józef Robakowski, *Obrazy energetyczne...*, dz. cyt., s. 114.

Elżbieta Łubowicz

Collisions between film and reality.

Conceptual strategies in films by Józef Robakowski

Robakowski's photographs and films made in the 1970's weren't a part of the main stream of Polish conceptual art. His attitude was opposite to the intermedial character of the art in that period of time. Together with the other members of the Workshop of Film Form the artist was interested in a pure form of "new media". Nevertheless, in his films made in the 1970's and in the following years, we can see artistic strategies connected with conceptualism, such as the following strategies: minimalism of a form, banal topics, open structure and other aesthetics of film frame, different from traditional art composition.