



ŁUKASZ GUZEK



***Informel*
i sztuka
mediów.
Na przykładach
twórczości
Józefa
Robakowskiego**



Informel – pierwszy ukształtowany już po II wojnie światowej nurt awangardowy (postawangardowy). Jednak z czasem wyodrębniły się z niego rozmaite zagadnienia, które zyskiwały samodzielność artystyczną. Na potrzeby tego tekstu wskazuję dwa takie zagadnienia. Jeden to ekspresja, gest. Drugi nurt to ten, o którym Kantor w tekście-manifeście *Teatr informel* napisał, że jest to *odkrycie nowej nieznannej strony REALNOŚCI, jej elementarnego stanu MATERII*. Podkreślenia są tu autorstwa samego Kantora. Ponieważ *informel* był przede wszystkim nurtem malarskim, to zarówno ekspresja, jak i realność i materialność dotyczyły obrazu. Stąd poszukiwanie sposobów ich obrazowania prowadziło do rozszerzania malarstwa, a więc *de facto* wykraczania poza malarstwo, poza obraz. Rozwiązaniem było wprowadzenie do sztuki nie-artystycznych, w tradycyjnym rozumieniu, technik i materiałów oraz akcji na żywo, a zatem bezpośredniej obecności kondycji cielesnej i psychicznej człowieka-twórcy (oraz odbiorców-uczestników).

Z abstrakcją typu *informel* łączy się jeszcze jedno kluczowe pojęcie – struktura. Strukturalizm jest tu rozumiany jako wgląd w wewnętrzną budowę dzieła, metody jego tworzenia. W malarstwie dotyczyło to formy wizualnej (wyglądu) i procesu twórczego (warsztatu). Prowadziło to do traktowania obrazu nie jako reprezentacji, a jako przedmiotu typu *ready-made*. Obraz *ready-made* jest znaczeniowo „pusty” i kieruje ku znaczeniom znajdującym się poza nim samym, podczas gdy obraz-reprezentacja jest autoreferencyjny – tak można by ogólnie scharakteryzować różnicę między nimi na potrzeby tego tekstu.

Bożena Kowalska uznała *informel* za wyraziciela polskiej mentalności narodowej². Nawet jeżeli dziś widzimy w tym trochę przesady literackiej i raczej trudno byłoby takich tez dowieść, to na pewno ten typ malarstwa zdominował scenę sztuki polskiej nie tylko w końcu lat pięćdziesiątych i początku lat sześćdziesiątych, ale i resztę tej dekady. *Informel* był też kontekstem artystycznym początków eksperymentów Robakowskiego z fotografią. Dlatego też Ryszard W. Kluszczyński, próbując ująć sumarycznie różnicę artystyczną między latami sześćdziesiątymi i siedemdziesiątymi, mówi o przejściu „od plastyki do mediów”³. Termin „strukturalizm” zaczyna wtedy funkcjonować nie tylko w odniesieniu do plastyki abstrakcyjnej, ale i do sztuki mediów. Dotyczy więc teraz wewnętrznej budowy dzieł fotograficznych i filmowych. Wizualne podobieństwo łączy te fotografie z kadrami filmów abstrakcyjnych takich twórców jak Len Lye, Stan Brekhage, Carolee Schneemann.

Na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych środki sztuki mediów okazały się bardzo użyteczne do prowadzenia analiz semiotycznych i tworzenia form tautologicznych. Zwłaszcza w pierwszej połowie lat siedemdziesiątych media uzupełniają nurt oparty na plastyce o proveniencji geometrycznej. Ostatecznie to media foto-filmowe zdecydowały o specyfice sztuki konceptualnej, gdyż pozwalały tworzyć sztukę o formach nowych, bez precedensu, nie wywodzących się wprost z nurtów awangard modernistycznych. Jednak konceptualizm był przeciwnikiem artystycznym malarstwa ekspresyjnego typu *informel* i strukturalizmu plastycznego.

Na tle recepcji i rozwoju sztuki *informel* w Polsce sytuują twórczość **Józefa Robakowskiego**.

Robakowski, wprowadzając elementy stylistyki formalnej typu *informel* do mediów, przeniósł ją na grunt sztuki konceptualnej. W ten sposób *informel* został wyjęty z obszaru plastyki, malarstwa,

a spór, którym żywił się konceptualizm, został nie tyle rozwiązany, co unieważniony. Recepcja zagadnień *informel via media* przyniosła ciekawe i nowatorskie rozwiązania artystyczne w sztuce Robakowskiego. Poniżej na przykładach jego prac zobaczymy, jak zagadnienia *informel* są realizowane środkami fotografii, a potem filmu, gdzie służą do opracowywania zagadnień strukturalnych tych mediów.

Analiza obrazu medialnego służy wyodrębnieniu jego składników strukturalnych, takich jak dźwięk czy światło, ale także strony technicznej procesu powstawania dzieł oraz mechaniki urządzeń służących do rejestracji czy projekcji jako elementów składowych formy dzieł, i pokazaniu ich jako należących do zagadnień wewnątrzartystycznych, a nie ich zewnętrznego wsparcia (tak jak ukazanie podobrazia w strukturalizmie malarskim). Nie są to na tym gruncie akcydensy, ale zasadnicze zagadnienia artystyczne i składniki formalnoartystyczne dzieł. Analiza strukturalna wskazuje także na człowieka – twórcę owych zmediatyzowanych obrazów. Jego kondycja fizyczna i psychiczna również są rozpatrywane jako składnik formalny (podobnie jak proces malowania).

Początki twórczości Robakowskiego w dziedzinie fotografii mają charakter eksperymentu artystycznego oraz technicznego i łączą się początkami upowszechnienia abstrakcji typu *informel* w końcu lat pięćdziesiątych i początku lat sześćdziesiątych. Ten typ prac i eksperymentów artystycznych i technicznych będzie występował w całej jego twórczości do dziś. Zaznaczmy, iż występują one wtedy obok plastyki o formach zgeometryzowanych. Twórczość Robakowskiego w dziedzinie fotografii, a potem filmu, jest kluczowa dla ukształtowania specyfiki sztuki konceptualnej w Polsce i z tym okresem przede wszystkim jest łączona. Robakowski najpierw jednak rozwijał eksperymenty fotograficzne i wkraczał z tym doświadczeniem w epokę konceptualną lat siedemdziesiątych. Stąd w jego twórczości pewne składniki formalnoartystyczne, zwłaszcza te służące ekspresji, należy łączyć z wcześniejszym doświadczeniem *informel*, choć same prace w całości należą do sztuki mediów, co pokażę na przykładach omawianych poniżej.

Zagadnienie relacji plastyki i fotografii podjęła Urszula Czartoryska w klasycznym opracowaniu *Przygody plastyczne fotografii* z 1965 roku. Współczesną kolekcją takich prac (ugruntowaną na przykładach historycznych), a więc dopowiadającą dalszy ciąg historii opowiedzianej przez Czartoryską, jest album *Fotoobrazy. Gest plastyczny*

w fotografii. Ze zbiorów Dariusza i Krzysztofa Bieńkowskich, wydany przez Muzeum Sztuki w Łodzi w 2006 roku. Kontekst historii prac Robakowskiego analizowanych w tym tekście mogą stanowić prace Bronisława Schlabsa⁴, oparte na geście i pochodzące z okresu, gdy swoje eksperymenty w latach 60. prowadził Robakowski. Jednak podobieństwo jest tu wizualne i powierzchowne i nie łączy się z całym pakietem zagadnień artystycznych tego czasu. Porównywanie prac Robakowskiego z pokrewnymi „przygodami” czy „gestami” fotograficznymi nie jest zadaniem tego tekstu. Tematem jest samodzielność zagadnień, jakie postawiła sztuka *informel* w pracach Robakowskiego; sposób, w jaki owe ogólne kwestie „pracują”, czy jak zafunkcjonowały w całej jego praktyce artystycznej i poszczególnych realizacjach. Zagadnienia artystyczne sztuki *informel* są dla Robakowskiego modelami teoretycznymi – traktuje je tak, jak naukowiec hipotezy, których sprawdzanie w praktyce przynosi rezultaty całkowicie nieoczekiwane. Jeszcze inaczej można powiedzieć, iż *informel* jest przez Robakowskiego traktowany tak jak *ready-made* – *informel* sam w sobie nie ma tu znaczenia – liczy się nadbudowany na nim dyskurs artystyczny sztuki mediów. *Informel* jest znakiem wizualnym, „znakiem pustym” jak mówił Dłubak, wskazującym zagadnienia opracowywane przez Robakowskiego w całej jego sztuce, w fotografii i w filmie. *Last but not least*, celem odniesienia twórczości Robakowskiego do estetyki *informel* jest w tym tekście poszukiwanie metod rozumienia i interpretacji jego sztuki.

Przekrojowa analiza twórczości Robakowskiego pokazuje jak zasady sztuki *informel* stały się jednym ze środków tworzenia form fotograficznych i filmowych. W jego twórczości można obserwować paralelizm: zagadnienia wywodzące się z malarstwa *informel* są stosowane do stawiania i rozwiązywania zagadnień sztuki mediów. Translacja jednego medium na inne medium, a mówiąc inaczej – jednego dyskursu artystycznego (malarstwa) na inny dyskurs (mediów foto-filmowych), dotyczy nie tylko dekady *informel* – lat sześćdziesiątych – i dekady konceptualnej lat siedemdziesiątych. Gdy został wprowadzony stan wojenny i sztuka zaczęła poszukiwać form wyrazu adekwatnych do tej nowej sytuacji, Robakowski znów znalazł zastosowanie dla ekspresji gestu malarskiego. *Informel* – w postaci zaadaptowanej do sztuki mediów, zmediatyzowanej – powraca w jego pracach postkonceptualnych i postmodernistycznych. Od przełomu lat dziewięćdziesiątych po współczesną twórczość Robakowskiego

pojawia się w jego sztuce coraz więcej rozwiązań opartych na swobodnych połączeniach środków ekspresji plastycznej, nawiązujących do rozmaitych stylistyk formalnoartystycznych. Abstrakcja typu *informel* była więc stałym składnikiem „językowym” jego sztuki.

Fotografii do stworzenia *environment* użył Dłubak w wystawie-instalacji *Ikonosfera I* (1967). Główną kwestią jest tu proliferacja obrazów głównie poprzez *public media*. To zagadnienie lat sześćdziesiątych. Tu obrazuje je aranżacja wystawy. Na potrzeby tego tekstu chcę jednak zwrócić uwagę na sposób posłużenia się fotografią tak jak obrazem *ready-made*. Dłubak użył zarówno fotografii powiększonych do monumentalnej skali, jak i mniejszego formatu odbitek, które były przytwierdzone do ściany pozornie przypadkowo, tworzyły akumulację, *assamblage* zdjęć, zgromadzonych przypadkowo jak gdyby w ciemni czy w pracowni, ale nie tak jak obrazy eksponowane w galerii. Ten motyw został użyty w pracy Robakowskiego w celu ukazania fotografii jako przedmiotu znalezionego, a więc obrazu powstającego poza zasadą kreacji indywidualnej. Druga kwestia, związana formami sztuki instalacji, to powiązanie obrazu-przedmiotu *ready-made* z przestrzenią realną, a tym samym włączenie w dzieło obecności. Fotografia została tu włączona w szerszy trend lat sześćdziesiątych – rozszerzania granic plastyki.

Do Dłubaka odwoływali się artyści **Grupy o-61** tworzący wystawę-instalację fotograficzną w tzw. „Starej Kuźni” w Toruniu (1969). Grupę stanowili – oprócz Robakowskiego – Antoni Mikołajczyk, Andrzej Różycki, Wojciech Bruszewski, którzy rok później przenoszą się na studia do łódzkiej szkoły filmowej, gdzie zakładają Warsztat Formy Filmowej (WFF)⁵. W wystawie brał udział także Michał Korkot, który jednak pozostał w Toruniu. Wystawa odbyła się w ramach sympozjum zorganizowanego przez ZPAF na temat „wzajemnych wpływów między plastyką i innymi dziedzinami sztuki a fotografią”⁶. Prace na niej pokazane, jak i materialny charakter miejsca, były z pełną premedytacją usytuowane w nurcie ekspresjonizmu plastycznego. Wystawa jest typem instalacji *site-specific*. Został w niej wykorzystany obraz fotograficzny, rozszerzony o powiązanie z przedmiotem typu *ready-made* – znalezionym i podniesionym do rangi dzieła sztuki. Ponieważ część przedmiotów była znaleziona *in situ*, ich „naturalna” plastyka, łącząc się na zasadzie kolażu z obrazami fotograficznymi, sytuuje zarówno te ostatnie, jak i całość wystawy, w nurcie poszukiwań materii, a więc sztuki strukturalnej, typowej

dla tego czasu. Na znanym i wielokrotnie reprodukowanym zdjęciu dokumentującym wystawę członkowie grupy pozują ze „swoimi” przedmiotami w rękach. Przedmiot powiązany z Robakowskim jest szczególnego rodzaju. To rzeźba – *ready-made* – płaszcz zanurzony w gipsie i po zaschnięciu pomalowany natryskami z farby, co dało efekt plastyczny malarstwa *informel*. Tytuł – *Płaszcz mojej matki* – sugeruje, iż praca jest rodzajem dokumentu, co ma znaczenie dla interpretacji. Technika wykonania obrazu natryskiem z farby została zastosowana w jeszcze jednej jego pracy na tej wystawie – na ścianie został w ten sposób wykonany ślad jego sylwetki. Ich estetyka wizualna należy więc do typu *informel*. Przy tworzeniu tych prac została wyeksponowana właśnie ekspresja gestu, akcja, która wskazuje na aspekt działania na żywo.

W przywołanym już powyżej fragmencie opracowania Bożeny Kowalskiej zwróciła ona uwagę także na to, iż taki „taszystowski” sposób malowania jest w sztuce polskiej rzadkością (w przeciwieństwie do strukturalizmu malarskiego). Jednak owo taszystowskie postępowanie artystyczne ma w sztuce Robakowskiego z tego okresu odniesienie do mediów, co nadaje mu bardzo szczególny charakter. Od końca lat pięćdziesiątych tworzy on obrazy luksograficzne i chemigraficzne. Są one oparte na wykorzystaniu procesu fotograficznego, użyciu odczynników i papieru światłoczułego. Jednak Robakowski wzbogaca ten proces eksperymentując z technikami fotograficznymi, wymyślając własne, oryginalne procedury twórcze. Wykonuje „klasyczne” luksografie, polegające na układaniu przedmiotów, ale i ciała na papierach światłoczułych. Inne prace luksograficzne są wykonywane poprzez rozlewanie wywoływacza na papierze. Te prace nie są utrwalane, a więc proces chemiczny w nich wciąż zachodzi. Ale także papier fotograficzny jest najpierw pokrywany kolorowym tuszem i dopiero naświetlany i poddawany procesowi wywoływania, przy czym tajemnica efektu polega na przerwaniu owego procesu twórczego w odpowiednim momencie.

Jeszcze bardziej skomplikowana procedura stoi za powstaniem prac z serii *Obrazy intuicyjne* z lat sześćdziesiątych. Są one wykonywane najpierw farbą na folii przezroczystej, a następnie naświetlane pod powiększalnikiem na papierze – powstaje więc negatyw wyjściowego obrazu (odwrócenie kolorów). Podobny efekt jest stosowany w pracach fotograficznych powstających w wyniku nakładania negatywu i pomalowanej folii oraz naświetlania ich pod powiększalnikiem. Na

tworzenie ekspresyjnych form pozwala także termografia. *Termogramy* to seria prac powstających od końca lat dziewięćdziesiątych. Robakowski wykorzystuje w nich właściwości papieru faksowego, układając na nim ciepłe przedmioty bądź ogrzewając pewne jego miejsca ciepłym powietrzem (tak powstają prace z „chmurami”, ok. 2001). Z wykorzystaniem tego podłoża powstają także chemigrafie, gdy efekty wizualne na papierze wynikają z zastosowania takich substancji chemicznych jak rozpuszczalnik rozprowadzany w rozmaity sposób po papierze. Te prace mają jedną kluczową cechę techniczną – procesu nie da się zatrzymać, obrazu nie da się utrwalić. Po dłuższym czasie zniknie. Można oczywiście wykonywać jego fotografie – kopie, będące wtedy rodzajem dokumentacji, ale zarazem również samodzielną pracą. Powstaje więc cykl transmedialnych przekształceń. Na każdym etapie obrazy zachowują swoją ekspresję wizualną, a także podkreślona zostaje ich inna *informelowa* cecha – performatywność procesu twórczego.

Owe obrazy, w sensie wykonawstwa, są oparte na akcji, geście – chlapania odczynnikami i farbami bądź układania przedmiotów i ciała na podłożu światłoczułym, a efekt końcowy, a więc powstały obraz, przypomina malarstwo oparte na procedurach *informel*. Owa zmiana medium z malarstwa na fotografię, przy utrzymaniu pozostałych procedur artystycznych *informel*, jak głównie ekspresja gestu, przenosi zagadnienia związane z tym rodzajem sztuki w obszar dyskursu artystycznego nowych mediów (podobnie strukturalizm i materia malarstwa – to też zagadnienia, które z plastyki zostały zaimportowane na teren sztuki mediów, także filmu tzw. eksperymentalnego czy awangardowego). Mimo podobieństwa punktu wyjścia i powierzchniowej estetyki posłużą do obrazowania zagadnień *par excellence* medialnych. Znaczenie gestu jest też podkreślane w działaniu z taśmą filmową. Najbardziej znaną pracą przekształcenia taśmy i uczynienia z niej obiektu będącego jednak wciąż filmem jest *Test*, który w tym tekście omawiam poniżej, w związku z rolą światła jako środka ekspresji, eksponującego zarazem podstawowy strukturalny składnik filmu. W tym akapicie chcę przywołać przykład gestu na taśmie – wydrapania linii w emulsji i pozostawienia celuloиду. Prace tego typu były pokazywane jako projekcja linii (np. Osieki i BWA w Koszalinie w 1980 roku) oraz jako lightboksy podświetlające ułożone w nich odcinki taśmy filmowej z wydrapaną w niej linią (lata dziewięćdziesiąte i początek lat dwutysięcznych). Można w interpretacji tych prac wskazać na aspekt

strukturalny – nośnik obrazu – ale i aspekt gestualny, bezpośrednio ekspresji produkującej efekt wizualny, pokrewny gestom w *informel*.

„Taszystowskie” prace fotograficzne ukazują aspekty strukturalne wynikające ze stosowania techniki i technologii, które tu zostają wyeksponowane jako zagadnienia wewnątrzartystyczne. Forma zewnętrzna, tu podobna do taszystowskiej, pokazuje warsztat fotograficzny jako samodzielne zagadnienie artystyczne. Mechaniczność tego procesu, jego samoczynność, jest zagadnieniem często poruszanym w pracach Robakowskiego. Tutaj, jak i w innych pracach – także filmowych – ukazanie mechaniki tworzenia obrazu przenosi uwagę poza ten obraz: na medium, na kontekst, na twórcę. Odczynniki chemiczne i papier fotograficzny ukazują przedmiotowy, a nie iluzyjny charakter obrazu. Taką rolę spełnia ukazanie farby i podobrazia w strukturalistycznym malarstwie materii czy taśmy i światła projektora w filmie.

Ta procedura zostaje rozszerzona na formy akcyjne oparte na zapisie automatycznym. Automatyzm zapisu, bez kontroli oka, bez obserwacji motywu, będzie jednym z zagadnień opracowywanych przez Robakowskiego także na terenie filmu, o czym poniżej. Tu opiszę inną pracę tego typu – obiekt zatytułowany *Obraz interaktywny* (Galeria Współczesna, 1972). Składał się on z pojemnika z wywoływaczem podwieszonoego (jak kroplówka) nad arkuszami papieru fotograficznego. Widzowie mogli sami polewać wywoływaczem papier, a więc tworzyć prace (papiery były zmieniane). Procedura twórcza została tu otwarta – to ostateczna konsekwencja wyciągnięta z zasady zmechanizowania i pozbawienia się przez artystę kontroli nad powstawaniem dzieła. Jednak, mimo zautomatyzowania, pozostawiony został jednak czynnik bezpośredniego działania. Do tego typu prac należy *Samochodzik* (1972). Składa się na nią obiekt – tytułowy samochodzik – mechaniczna zabawka. Porusza się on po płaszczyźnie. W zabawce został zamontowany zbiornik z wywoływaczem, który poprzez specjalną dyszę wylewa się w czasie jazdy na podłoże wykonane z papieru fotograficznego. Samochodzik, poruszając się, „rysuje” więc linie, które pojawiają się po chwili w wyniku procesu naświetlania. Rezultatem jest obraz fotograficzny powstały całkowicie mechanicznie, a więc automatycznie, poza kontrolą artysty, ale i bez bezpośredniego udziału publiczności. (Na wystawie Warsztatu Formy Filmowej w CSW w 2000 roku ta praca była pokazywana w wersji z zamontowanym w samochodziku pisakiem).

Wersją tego projektu jest *Mechaniczny operator* (2003), gdzie samochodzik-zabawka z zamontowaną kamerą dokonuje przypadkowej rejestracji obrazu. Podobnie jak w innych pracach, gdzie obraz powstaje poza kontrolą artysty, zapis automatyczny kieruje uwagę na samo medium. Ponadto, w tej pracy został uwzględniony element performatywny – publiczność mogła zmieniać kierunek poruszania się samochodu, a więc powstanie obrazu zostało uzależnione od jej aktywności. Centralnym zagadnieniem artystycznym pozostaje więc metoda tworzenia dzieła (tu zapisu filmowego). Jest to kontynuacja zainteresowań strukturalnych (tu dotyczących obrazu filmowego), realizowana środkami akcji bezpośredniej, a więc odpowiadająca gestom w malarstwie *informel*.

Dla Robakowskiego gest (malarski) jest gestem źródłowym – źródłem sztuki, gdyż jest przekazem energii. To na tej podstawie można budować inne znaczenia gestu niż kontakt międzyludzki. „Energia” i „energetyczność” to dla artysty ważne kategorie, pozwalające rozwijać interpretacje, które co do swojej istoty są pokrewne działaniom malarskim w sztuce *informel*. O znaczeniu gestu świadczy pewna szczególna ze względu na kontekst jej powstania praca – seria 24 obrazów *Podanie ręki*. Została ona wykonana 13 grudnia 1981 na wieść o wprowadzeniu stanu wojennego. Obrazy zostały przekazane wybranym osobom⁷. Było to więc działanie o charakterze czysto prywatnym. Tym, co wobec opresji stanu wojennego mógł zrobić artysta, było dzieło będące gestem solidarności, a zarazem, poprzez swoją skromność formalną będące obrazem ograniczeń narzuconych społeczeństwu przez władzę. Forma wizualna tych obrazów składa się ze śladu gestu przesuwania po płótnie palców dłoni. Technicznie był on wykonywany palcami zanurzonymi w emulsji światłoczułej, a więc obraz powstawał w wyniku procesu fotograficznego. Zarazem posłużenie się obrazem gestu nawiązuje do źródłowych założeń sztuki *informel* – pozostawienia wizualnego śladu bezpośredniej ekspresji. A ponieważ pozostawiony ślad jest rozpoznawalny jako ślad dłoni, wzmacnia to performatywny charakter obrazu i całego projektu.

Rok 1981 był rokiem głębokich przemian społecznych w skali całego kraju, a zarazem podsumowań artystycznych dekady konceptualnej. Wystawami tego typu były 70–80. *Nowe zjawiska w sztuce polskiej lat 70*. (Galeria BWA, Sopot), *Konstrukcja w procesie*, Łódź, czy IX Spotkania Krakowskie. W tym czasie zagadnienia sztuki konceptualnej były

już dogłębnie przepracowane. Nurt sztuki konceptualnej przeszedł przez szereg etapów rozwoju – od zagadnień semiotycznych, analiz lingwistycznych i form tautologicznych po kontekstualizm osadzający sztukę w dyskursach społecznych i kulturowych. Rozwijał się ruch galerii konceptualnych, tworzący wtedy silną alternatywę instytucjonalną wspierającą ów konceptualny świat sztuki. Zarazem instytucje oficjalne wciąż niekoniecznie zauważały sztukę konceptualną, a wsparcie dla niej ze strony władz zarządzających kulturą było bardzo słabe. Natomiast ekspresjonistyczna abstrakcja malarska typu *informel* stała się w ciągu minionego ćwierćwiecza tradycją dobrze zakorzonioną w instytucjach sztuki (co też potwierdza Bożena Kowalska w przywołanym już tu opracowaniu). Zatem rok 1981 był dobrym czasem, by sformułować krytykę instytucji sztuki w Polsce z pozycji dekady konceptualnej. Ostoją tradycyjnie uprawianego malarstwa współczesnego były plenery w Osiekach, mimo pojawiania się na nich od czasu do czasu artystów konceptualnych i rozszerzania malarstwa na akcję. Te plenery, w których powstawały prace akcyjne, były tymi, które dziś pozostały w historii sztuki⁸.

Podczas pleneru **Osieki '81** (ostatniego, jaki się odbył), Robakowski przeprowadził akcję – pokaz malarstwa *informel*. Akcja odbyła się w plenerze i była dokumentowana filmowo. Robakowski zawiesił na linie trzy prostokątne arkusze kartonowe (w pionie). Były one podobraziami. Następnie za pomocą aerografu, który sam wykonał podłączając pojemnik z farbą do rury odkurzacza, „malował” obrazy abstrakcyjne typu *informel*. Zamalowane zostały w ten sposób obie strony kartonowych arkuszy. Powstały więc obrazy-objekty, które nie mogły być eksponowane na wystawie w sposób zwyczajowy dla obrazów. Tytuł akcji – *Obrazy dla muzeum* – wskazuje adresata. To zinstytucjonalizowany świat sztuki oficjalnej. Obrazy (tak jak zazwyczaj część prac z plenerów osieckich) zostały przekazane do Muzeum w Koszalinie, gdzie dziś znajdują się na ekspozycji, zawieszane tak jak podczas akcji⁹. Gest malarski stał się tu gestem krytycznym. Była to krytyka sformułowana na gruncie sztuki konceptualnej, która, jak podkreślałem wyżej, odrzucała ekspresjonizm, zwłaszcza malarski. Jednak obraz malarski powstawał tu w sposób maszynowy i to ta mechaniczność wykonania łączy go z obrazem medialnym, który również powstaje w wyniku użycia techniki i urządzeń mechanicznych. Jak to prezentowałem na przykładach omówionych powyżej, automatyczność twórczości, pozbawienie się kontroli nad procesem kreacji,

były zagadnieniem podejmowanym w rozmaity sposób od początku drogi twórczej, co też jest zagadnieniem należącym *par excellence* do sztuki *informel*. Mechanizacja twórczości malarskiej prowadzi tu do uzgodnienia stanowisk w sporze o artefakt – będącym w gruncie rzeczy sporem o ekspresję w sztuce – między konceptualizmem, który zakwestionował rolę obrazu-artefaktu, powstałego w wyniku bezpośredniej ekspresji indywidualnej, a działaniami posługującymi się obrazem medialnym pozbawionym tego rodzaju ekspresji. Zarazem Robakowski przeprowadza ową krytykę z pozycji artysty, który posługuje się formami wizualnymi ekspresji malarskiej typu *informel*, ale na gruncie sztuki mediów. Owa akcja malowania, interpretowana jako krytyka dominacji malarstwa, które straciło znaczenie artystyczne, jest więc krytyką środków artystycznych. Zarazem jednak intuicja, bezpośrednia ekspresja, energia i – *last but not least* – całość kondycji psychofizycznej artysty, kluczowe dla malarstwa *informel*, zachowują znaczenie, z zastrzeżeniem jednak, że są realizowane środkami nowych (innych) mediów, którymi operuje sztuka konceptualna. Akcję w Osiekach '81 można uznać za rodzaj podsumowania dotychczasowej drogi twórczej Robakowskiego, w której wpływ sztuki *informel* odegrał tak znaczącą rolę od wystawy Grupy 0–61 w Starej Kuźni w Toruniu w 1969 roku.

Zauważmy, że jest to także moment, gdy w sztuce światowej malarstwo o formach ekspresjonistycznych, ale figuratywne, staje się z powrotem ważnym składnikiem dyskursu artystycznego i wyrazicielem treści kultury. Stan wojenny spowodował, iż ta tendencja zaistnieje w Polsce z opóźnieniem. Zarazem to właśnie Robakowski w wystawie *Lochy Manhattanu* w 1989 roku w Łodzi, do której zaprosił przedstawicieli tzw. nowej ekspresji malarskiej, zestawiał ich twórczość z artystami konceptualnymi, wskazując wspólną płaszczyznę tej sztuki i przedstawiając te dwa nurty jako ciągłość, a nie jej zerwanie (jak jest ona najczęściej pokazywana). Wspólnym gruntem, na którym takie zestawienie stało się możliwe, było kluczowe hasło twórczości Robakowskiego – „energia”, która dla niego jest metakategorią łączącą sztukę ponad mediami. Łączy więc *informel*, plastykę geometryczną (cykl *Kąty energetyczne* – cykl rozwijany stale od połowy lat siedemdziesiątych, praktycznie do czasów współczesnych), a więc tradycję konstruktywistyczną, z obrazem medialnym, który dla niego jest właśnie obrazem energetycznym oraz z analizami strukturalnymi tego obrazu. „Sztuka jest energią” – jak mówi w *Maniście energetycznym* (z 2003 roku).

W obrazach fotograficznych typu *informel* kluczowym składnikiem strukturalnym jest światło. To jeden ze środków artystycznych, który zostaje wyodrębniony jako samodzielny czynnik sztuki, decydujący o formie dzieła i który może być nośnikiem znaczeń dyskutowanych w interpretacjach. Jeszcze wyraźniej ekspresja światła jako czynnika strukturalnego jest obrazowana w filmach. Takim filmem – manifestem Robakowskiego jest film *Test* (1971)¹⁰. Technicznie, forma filmu została uzyskana poprzez wykonanie w taśmie otworów, które w czasie projekcji dają efekt migania, który silnie oddziałuje na wzrok widza, a więc jego kondycję fizyczną i psychiczną. Ten efekt wzmacniają akcje przeprowadzane w trakcie projekcji, jak w trakcie pokazu w ramach *Akcji Warsztat* w Muzeum Sztuki w Łodzi, gdzie rozbłyski światła były odbijane za pomocą lustra w publiczność. Podobnie podczas *Kinolaboratorium* w Galerii EL w Elblągu (obie akcje miały miejsce w 1973 roku). Podczas projekcji na V Festiwalu Filmów Eksperymentalnych w Knokke-Heist, Belgia (1974/1975), na błyski światła odbijane lustrem w widownię przez Robakowskiego ta zareagowała odpowiadając mu błyskami fleszy aparatów fotograficznych. Wersją wideo tej pracy są *Impulsatory* – migające, „stroboskopowe” filmy z końca lat dziewięćdziesiątych. Ekspresja światła w tych filmach (i powiązanej z nimi akcji) jest pokrewna gestom malarskim w *informel* – rozbłysk światła odpowiada ekspresji śladu jaki pozostawia na podłożu gest kładzenia farby. Bezpośrednia akcja z wykorzystaniem błysków światła dodatkowo podkreśliła performatywność formy filmowej, na jakiej były oparte te filmy.

Ekspresja gestu, tym razem wykorzystująca bezpośrednio kondycję psychofizyczną, jest związana z cyklem *Zapisy mechaniczno-biologiczne*¹¹. Jego tekst-manifest o tym tytule pochodzi z 1977 roku. Jednak ten rodzaj ekspresji jako podstawa tworzenia formy filmowej pojawia się wcześniej, już na początku lat siedemdziesiątych. Tytuł cyklu pozwala wyróżnić dwa elementy: „mechaniczny”, czyli technikę filmową decydującą o formie obrazu i „biologiczny”, czyli kondycję artysty i bezpośrednią obecność (performance) jako formę artystyczną. Z ich połączenia powstaje obraz. Jest on realizowany z uwzględnieniem automatyzmu rejestracji, bez kontroli, a więc bez czynnika kreacji artystycznej. Ów czynnik – kreacja – jest wtedy ulokowany w koncepcji projektu i samej akcji. Biologiczność jako czynnik twórczy jest tu pokrewna akcjom *informel* Mathieu, Kleina czy Pollocka. Do tego nurtu prac Robakowskiego należą takie filmy jak *Idę*, 1973

(zapis powstały przy wchodzeniu po stopniach na wysoką wieżę), *Ćwiczenie na dwie ręce*, 1976/1979 i *Performance na dwie kamery*, 1976, w De Appel, Amsterdam (zapis z dwóch kamer 16 mm, które Robakowski, chodząc, trzyma w wyciągniętych w górę dłoniach) czy *Taniec z drzewami*, *La-LU* i *Samochody* (wszystkie prace z 1985), *Ojej! boli mnie noga* (1990) czy *Taniec w altanie* (1992). By w pełni odebrać sens dyskursywny tych przykładowych filmów, widz musi wziąć pod uwagę metodę ich tworzenia (a nie tylko sam obraz), podobnie jak w przypadku obrazów wymienionych wyżej twórców malarstwa akcji.

Informel w twórczości Robakowskiego przekracza granicę nurtu malarskiego, stając się środkiem artystycznym. Decydując o formie obrazów fotograficznych, filmowych czy performance, jest jednym z tych czynników artystycznych, które nadają spójność sztuce Robakowskiego. Zarazem sięgnięcie po *informel* malarski, zakorzeniony w tradycji awangardy dada-surrealistycznej, pozwala rozwijać interpretacje zapoczątkowane wraz z proliferacją tego nurtu sztuki. Tym samym wskazane zostają sposoby interpretacji jego prac należących do sztuki medialnej.

Zaznaczmy na koniec, iż sztuka Robakowskiego jest niezwykle wielowątkowa, ale była zazwyczaj rozpatrywana na gruncie strukturalizmu foto-filmowego. Jednak perspektywa sztuki konceptualnej kierowała zazwyczaj analizy i interpretacje ku tradycji racjonalnej, postkonstruktywistycznej (co jest jak najbardziej prawidłowe, gdyż wpłynęła ona i wpływa silnie na sztukę Robakowskiego). Zwrócenie uwagi na *informel* uzupełnia ową perspektywę odczytywania sztuki Robakowskiego o tradycję ekspresjonizmu, będącą drugim wiodącym nurtem rozwoju sztuki awangardowej, który, jak widzimy na przedstawionych powyżej przykładach, był i jest równie silnie zakorzeniony i wpływowy w twórczości Robakowskiego.

- 1 Tadeusz Kantor. *Z archiwum Galerii Foksal*, red. Małgorzata Jurkiewicz, Joanna Mytkowska, Andrzej Przywara, Galeria Foksal, Warszawa 1998, s. 321.
- 2 Bożena Kowalska, *Polska awangarda malarska 1945–1980*, PWN, Warszawa 1988, ss. 108, 113.
- 3 Ryszard W. Kluszczyński, *Mechaniczna wyobraźnia – kreatywność maszyn*, [w:] *Warsztat Formy Filmowej 1970–1977*, Warszawa 2000, s. 11.
- 4 Por. Bronisław Schlabs. *Krok w nowoczesność*, Fundacja 9/11 Art Space, Poznań 2012.
- 5 *Żywa Galeria. Łódzki progresywny ruch artystyczny 1969–1992*, red. Józef Robakowski, Łódzki Dom Kultury, Łódź 2000, ss. 24–29.
- 6 Tamże, s. 24.
- 7 Józef Robakowski, Spector Books, [kat. wyst.], Lipsk 2011, s. 43.
- 8 Łukasz Guzek, Plenery w Osiekach jako model historii sztuki polskiej lat siedemdziesiątych, „Sztuka i Dokumentacja”, nr 10 (2014).
- 9 *Awangarda w plenerze: Osieki i Łazy 1963–1981*, red. Ryszard Ziarkiewicz, Muzeum w Koszalinie, Koszalin 2008, s. 53, ss. 310–311.
- 10 To jedna z podstawowych form filmu strukturalnego, wywodząca się od Petera Kubelki, Arnulf Rainer, 1960. Robakowski kontynuuje zainteresowania tym zagadnieniem w serii filmów wideo *Impulsatory*, 1998–2000.
- 11 Józef Robakowski, *Zapisy mechaniczno-biologiczne*, [w:] *Warsztat Formy Filmowej 1970–1977*, Warszawa 2000, s. 80.

Łukasz Guzek

Informel Art and Media art Based on Joseph Robakowski's Work

In the second half of the 1950's, abstract expressionist Informel became the leading trend in Polish art and it kept that position throughout the decade of the 1960's. Informel lost its dominant position only the only under the influence of conceptualism, rising from the beginning of the seventies, but even in the 1970's, it was still the mainstream in official art. Photo-film media played the key role in the emergence of conceptual art as a separate mainstream media. One of the most important artists who greatly contributed to the development of conceptual art in Poland in early seventies, was Józef Robakowski. However, his artistic path begins at the end of the 1950's and it coincides with the chronology of the reception of Informel and later conceptual art. Initially, Robakowski concentrated

on photography. He produced luxographies and chemigraphies, however, he also developed his own technical procedures. He was interested in self-production of images (automatic creative process) – the process that was beyond the control of an artist. He used photographic methods, although visual forms produced that way were connected with Informel. His photographic experiments from the beginning of the 1970's were connected with structural trend in photography and film. Structuralism was considered as the study of the internal structure of artwork and extracting its formal and technical components as independent artistic issues. The most important structural issues was to expose the creative process, i.e. revealing the performative character of artwork. Visual expression and the expression of gesture, action, also belong to basic Informel issues. Films by Robakowski are also based on direct action. The camera operates in isolation from eyes and images are formed beyond conscious control of the artist. Just like in the photography, the essence of creativity moves from the image onto the process. The artist is an important element of art. His physical and psychological condition becomes the basis of cinematographic images. Interpretation of images is connected with a person. Robakowski concentrates on light effects. It is a structural problem (because it still is the basis of the creative process in film and photography), but also it is a sign of expression or image energy, as Robakowski often said. He considers 'Energy' as the key-word in photography, film, performance and his paintings. Image as a sign of the expression is the key to understanding and interpreting of Informel painting. For Robakowski – a media artist, Informel became a kind of ready made art. Informel painting was not important to him; it only indicated the problems of media art in his work.