

Józef Robakowski doktorem honoris causa

Promotorem doktoratu był prof. Grzegorz Przyborek, który w ramach laudacji mówił m.in.: „Nadanie honorowego doktoratu neoawangardowemu artyście ma związek z historią uczelni, nawiązuje do tej części tradycji ASP w Łodzi, która świadczy o korzeniach myśli i sztuki awangardowej Władysława Strzemińskiego, mentora i patrona naszej uczelni. Józef Robakowski, czołowy polski artysta intermedialny to człowiek, który miał ogromny, nie tylko artystyczny wpływ na wielu spośród nas. Należy do artystów kontrowersyjnych, jego twórczość porusza, szokuje, niekiedy bulwersuje, a działania czasami spotykają się z nierozumieniem, ale nigdy nie są obojętne dla widza. Mimo że nie jest rodowitym łodzianinem, Łódź jest dla niego miejscem najważniejszym. W tym mieście ukończył drugą z swoim życiu uczelnię wyższą: PWSFTViT, tutaj tworzył najwięcej i najczęściej, tutaj miał i ma największych zwolenników. Jego obszarem działania jest przede wszystkim film i fotografia, czyli media mechaniczne, gdzie rozpoznawalność twórcy nie leży w materialnej egzystencji dzieła. Motorem działania jest na pewno ciekawość i dociekliwość, skąd wiele w jego twórczości elementów badawczych, eksperymentów, prowokacji wizualnych i warsztatowych. Ciągłe poszukuje i tym prowokuje widza do zadawania pytań”.

Józef Robakowski (ur. 20 lutego 1939 w Poznaniu) – polski artysta współczesny, artysta multimedialny, fotograf, autor filmów, obrazów, instalacji, cykli fotografii i działań akcyjnych; uczestnik niezależnego ruchu artystycznego w Polsce.

Ukończył historię sztuki na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu, a następnie PWSTViT w Łodzi, której jest profesorem. Jest współzałożycielem wielu eksperymentujących grup artystycznych m.in. fotograficznej Zero-61 (1961-1969) oraz Warsztatu Formy Filmowej (1970-1977). Organizuje wystawy i przeglądy m.in. Kinolaboratorium 1973, Nieme Kino I-II, 1983-1984, Lochy Manhattanu 1989, Żywa Galeria 1998. Od 1978 prowadzi prywatną Galerię Wymiany (Exchange Gallery). Był aktywnym uczestnikiem tzw. KULTURY ZRZUTY, podziemnego życia artystycznego w stanie wojennym. Zainicjował powołaną w 2001 Nagrodę im. Katarzyny Kobro. Jest członkiem Międzynarodowego Stowarzyszenia Artystów Künstlergremium.

Twórczość Józefa Robakowskiego obejmuje m.in.:

- eksperymentalne filmy krótkometrażowe i zapisy video, m.in.: 6 000 000 (1962), Po człowieku (1969-1970), Rynek (1970), Idę (1973), Z mojego okna (1978-1999), Pamięci L. Breżniewa (1982), Sztuka to potęga! (1984), Party z Lutosławskim (1997);
- cykle fotograficzne, m.in.: Foto-malarstwo (1958-1967), Fotografia astralna (1972-2002), Czułście (1978), Kąty energetyczne (1975-2004), Termogramy (1998-2000);
- instalacje i obiekty, m.in.: Autoportret przestrzenny (1969), Krzesło (1970), Rolki (1970), Równoważnia dźwiękowa (obiekt interaktywny) (1972), Pan Jeleń (auto videoepitafium) (1990-1994), Kiner I i Kiner II (1992-2004);
- filmy dokumentalne o sztuce, m.in.: Portret Tymona Niesiołowskiego (1970), Żywa Galeria (1974/1975), Witkacy (1980), Konstrukcja w Procesie (1981-1982) oraz z cyklu Uderzenie Sztuki: portrety telewizyjne - Wacław Szpakowski, Katarzyna Kobro, Władysław Strzemiński;

Jest także autorem tekstów krytycznych i wydawnictw ulotnych, np: PST - sygnia nowej sztuki 1984, Żywa Galeria - łódzki progresywny ruch artystyczny 1969-1981, Dekada 1980-1990, Teczka nr XII - druki ulotne 1980-1992, Teksty interwencyjne 1970-1995.

Poniżej przypominamy wywiad przeprowadzony z artystą w 2014 roku:

Jesteśmy wkurzeni!

Aleksandra Talaga-Nowacka: - Skąd w artyście potrzeba eksperymentowania, przekraczania norm?

Józef Robakowski: - Sztuka musi być poszukiwaniem, efektem przemian mentalnościowych. Gdy norma powszedniejsze, dobrze, że są ludzie, którzy próbują zmienić sytuację. Niekoniecznie ulepszyć, wystarczy pokazać w innym kontekście. Należę do pierwszego pokolenia, które postawiło na rozwój multimediiów. W Toruniu historii sztuki uczyli nas kapitalni profesorowie wysiedleni z Wilna, którzy postanowili wykształcić ludzi niezależnych, krytycznych wobec współczesności. Nakierowali nas na sztukę dla sztuki - zwracali uwagę na wartości etyczne, estetyczne. Trzeba było znaleźć nowe środki, sposoby rozumienia działania artysty. Mieliśmy ambicje artystyczne i tak powstało polskie kino eksperymentalne. Jeszcze w Toruniu organizowaliśmy pierwsze ogólnopolskie festiwale nowej sztuki. Narodziło się środowisko rozszerzone o poezję, teatr. Potem z tymi wszystkimi ludźmi spotkałem się w Szkole Filmowej w Łodzi - przyjechali tu m.in.: Andrzej Różycki, Antoni Mikołajczyk, Wojciech Bruszewski, historyk sztuki Janusz Zagrodzki.

Czego tradycyjna szkoła filmowa mogła nauczyć eksperymentatorów?

- Do Łodzi przyjechaliśmy, żeby się nauczyć warsztatu, zawodowstwa, zyskać nowe środki wyrazu. Gdy pozna się technologię, zasady optyki, inaczej rozmawia się z fachowcami. A artyści na Zachodzie to ludzie wykształceni, trzeba być ich partnerem. Ja byłem też dobrze wykształcony historycznie, awangardę rosyjską znałem dużo lepiej od amerykańskich artystów. Wiedza i to, że pracowaliśmy na profesjonalnym sprzęcie, to były nasze walory. Gdy zestawimy prace najwybitniejszego amerykańskiego artysty wideo Vito Acconciego z lat 1969-70 z naszymi filmami, jego ledwo widać, a nasze są znakomite technicznie, świetnie udźwiękowione. To, że z socjalizmu przywieźliśmy nową technologię i taką jakość, to, że w socjalizmie narodził się taki Zbigniew Rybczyński, który potem technologicznie przebił ich wszystkich, było zasługą szkoły filmowej. Ale postawiliśmy na samokształcenie. Jako Warsztat Formy Filmowej robiliśmy kino, które miało być totalnie inne niż polska kinematografia. Odwoływaliśmy się do pojęcia czystego kina - bez zakodowanej treści. Przedwojenni artyści i teoretycy: Themersonowie, Karol Irzykowski byli ojcami naszych poszukiwań nowego rodzaju kina, polegającego na wizualności, na bodźcach świetlnych, na kontemplacji, estetycznej satysfakcji. Stworzyliśmy pierwsze w Polsce filmy czysto abstrakcyjne. Eksperyment był wtedy potrzebny. Choć kojarzy się z tym, że robi się coś, żeby to potem gdzieś zastosować - a w sztuce niekoniecznie trzeba ideę zastosować, ona może być tylko rzucona, buduje człowieka w inny sposób: daje świadomość wolności, kontaktu. Wtedy kontakt ze światem, komunikacja była podstawowym elementem naszego działania. Gdy ludzie się łączą, rozwijają się. W grupie po jakimś czasie będą konkurować, ale kiedy ona się tworzy, następuje dodawanie racji jednej osoby do drugiej, budowanie jakości dużo szybciej niż mozolnie w pojedynkę. Warsztat Formy Filmowej na tym polegał. Byliśmy indywidualistami, właściwie nie mającymi ze sobą nic wspólnego - ale w latach 1970-75 wzbogacaliśmy się nawzajem. A także szkołę filmową. Obserwowali nas reżyserzy, operatorzy. Koterski, Wiszniewski, Barański, Szulkin, Królikiewicz korzystali z tego, co powstało w Warsztacie, a było to zupełnie inne kino, kino rozszerzone. Walczyliśmy o nowe media w muzeach, bo uważaliśmy, że nowoczesna fotografia, instalacje, filmy, wideo spowodują, że gama możliwości się rozszerzy - tworzyć będą nie tylko wykształceni plastycy czy ludzie filmu. To otwarcie było koniecznością w socjalizmie, który prowadził do zagłady. Szukaliśmy zwolenników sami, z jednym wyjątkiem - dyrektor Muzeum Sztuki w Łodzi Ryszard Stanisławski umożliwiał nam kontakty. W 1972 r. przyjechał tu Richard Demarco, który zabrał nas z całym highlifem polskiej sztuki na wielką wystawę do Edynburga. Okazało się, że nasze prace są interesujące, nowatorskie. Nawiązaliśmy pierwsze kontakty z artystami zachodnimi. Staliśmy się ich partnerami. Byliśmy na wszystkich największych imprezach świata, z najwybitniejszymi twórcami. Wymienialiśmy się doświadczeniami. Powstała w Łodzi Exchange Gallery/Galeria Wymiany. Nie

można już było tego zatrzymać.

W 1981 r. zorganizowaliśmy w Łodzi wystawę Konstrukcja w Procesie – przyjechało około 50 wybitnych artystów, krytyków i kuratorów z całego świata. Za własne pieniądze, bo chcieli tu być, bo imponowało im Muzeum Sztuki, szkoła filmowa, Warsztat Formy Filmowej. Stawaliśmy się ich partnerami.

Jak szkoła przyjmowała eksperymenty Warsztatu?

– Różnie. Gdy w 1980 r. chcieliśmy zamienić szkołę filmową na multimedialną i ogłosiliśmy strajk, odpór był taki, że cała młoda kadra musiała odejść. To był spór na śmierć i życie. Starzy profesorowie byli w różnych radach nadzorczych na świecie i szkoła była im potrzebna jako baza, wielu z nich nie interesowało już nauczanie, dlatego podnieśliśmy bunt, dlatego powstał Warsztat Formy Filmowej. Zmiany były dobrze przygotowane, ale stan wojenny to zatrzymał. Rektorem został powołany przez Wojciecha Jaruzelskiego Henryk Klubka. Dalej się tam pracować nie dało. Rozpierzchliśmy się, niektórzy powyjeżdżali. Ja zostałem. W 1995 r. zostałem ponownie zaproszony do wykładania, ale przez 15 lat nie miałem pracy, żyłem w biedzie, ale byłem usatysfakcjonowany, bo sytuacja w sztuce ciekawie się rozwijała, świat do nas przyjeżdżał.

Jak wyglądała walka o nowe media w muzeach?

– Dziś nie wyobrażam sobie galerii bez fotografii, wideo, instalacji, ale kiedyś w Muzeum Sztuki takich mediów w ogóle nie było. Obiekty fotograficzne zaczęliśmy robić dlatego, że fotografia nie była traktowana jako sztuka. Poprzez foto-przedmiot zbliżaliśmy się do rzeźby, a rzeźby interesowały muzeum. To była cała strategia wprowadzenia fotografii, a potem filmu i wideo do muzeum. Sprytnie się tam wcisnęliśmy, dowodząc, że foto-przedmiot może być równie interesujący jak rzeźba z kamienia, a w dodatku jest interaktywny, można go dotknąć. Taki też był nasz cel – zmiana statusu obiektu sztuki. To zmieniło także nasze postrzeganie – zrozumieliśmy, że fotografia nie musi być realnym obrazem świata, może być tylko śladem, zdjęcie może być nieostre, podrapane, a sens może mieć piekielnie głęboki. To były gesty dadaistyczne. Polska nie przeżyła dadaizmu, nie rozumiała go, a to było intelektualnie bardzo ciekawe działanie – do sztuki weszły gotowe przedmioty. Dadaizm przewartościował światową twórczość. Kiedyś sztuka miała być piękna – nie, ona musi być też mądra, w kontakcie z zachodzącymi przemianami mentalnościowymi. A kontakt można zbudować i przez list, i przez film, i przez performance. To wszystko musiało się pojawić w Polsce. I pojawił się Jerzy Bereś, Zbigniew Warpechowski, który mieszkał w Łodzi, tu mieszkała też Ewa Partum. W latach 70. powstało w naszym mieście niesłychanie silne multimedialne środowisko artystyczne.

To środowisko zmieniło się w ciągu 40 lat...

– Wszyscy wtedy byliśmy w podobnej sytuacji, dlatego środowisko było zgrane, w kontrze wobec wyjałowionego doszczętnie socjalizmu. Do końca zmiażdżyła go Pomarańczowa Alternatywa, naigrywając się z rządu, ale też z Wałęsy. Nie można było sobie z tym poradzić, bo to była walka na drwiny. Lubiliśmy taką anarchizującą postawę, w niej się realizowaliśmy jako artyści progresywni. W latach 70., 80. łódzkie środowisko odgrywało ważną rolę w Polsce. Ogólnopolska wystawa „Lochy Manhattanu” z 1989 r. miała duże znaczenie ze względu na nawiązanie kontaktu międzypokoleniowego. Młodzi z zasady negowali całą twórczość lat 70. jako socjalistyczną. Bzdura totalna. Szacunek między pokoleniami musi istnieć, bo to warunek traktowania siebie nawzajem serio. Moją rolą było spowodować, żeby ci ludzie się ze sobą spotkali. Łódź uzyskała status miasta eksperymentującego, miasta wolności artystycznej. W 1997 roku Anda Rottenberg zrobiła w Zachęcie gigantyczną wystawę łódzkiego ruchu neoawangardowego. To środowisko miało w latach 70. i 80. ciekawe galerie autorskie: Jerzego Trelińskiego, Wymiany, Andrzeja Pierzgałskiego, Ewy Partum, Art Forum, Strych, Na piętrze, Antoniego Mikołajczyka, Marii i Ryszarda Waśków, Czystczenie Dywanów, Wschodnia – która w kwietniu w Muzeum Sztuki obchodzi 30-lecie. Z tego środowiska wypromieniowała m.in. Łódź Kaliska. Wiele osób się chwali, że przeszło przez Łódź, tu

rozkwitło: jak Zbigniew Libera na Strychu, Jerzy Truszkowski, Jolanta Ciesielska. Do tego szkoła filmowa, Muzeum Sztuki.

Prestiż miasta był wysoki, a dziś to całkowicie siadło. Z różnych powodów: artyści musieli pójść do pracy, pożenili się, wielu się zdegenerowało. Codzienne życie zgmiotło sztukę. Środowisko siadło też intelektualnie. Jest tu wprawdzie autorytet prof. Ryszard Kluszczyński, jest Tomasz Załuski, ale wielu wyjechało, jak znakomity kurator Adam Szymczyk czy historyk sztuki Łukasz Ronduda – nie znaleźli tu miejsca dla siebie. Nie dano im funkcji, możliwości.

Artyści młodego pokolenia też powyjeżdżali. Kamil Kusowski pościagał ich na uczelnię w Szczecinie. Tu nie mieli szans. Co z tego, że jedno dziełko zostanie pokazane w Muzeum Sztuki. To musi być stały kontakt, namaszczenie, artysta musi być polecany, umieszczany co chwilę w kontekście światowym. Wtedy widzi, że taka placówka jest po coś. A Muzeum Sztuki w ogóle nie ma kontaktu z łódzkim środowiskiem artystycznym, co jest fatalne. Stanisław Fijałkowski nie bierze udziału w kolejnej już wystawie w muzeum, w nowej odsłonie kolekcji nie ma nawet Henryka Stażewskiego. Dyrektor neguje łódzką sztukę, twierdzi, że tu nie ma środowiska. Tymczasem jest tu kilku znaczących artystów, tylko że „umierają” z braku możliwości. Jesteśmy jako środowisko mocno wkurzeni.

Galeria Atlas Sztuki ma wysoki poziom i zaplecze finansowe, robi ważne wystawy. Ale jest w sporze z Muzeum Sztuki, które nie chce pożyczać jej dzieł z własnych zbiorów. To kłótnia o terytorium – Atlas w swoim czasie chciał stworzyć Specjalną Strefę Sztuki w EC1, która byłaby konkurencyjna wobec Muzeum Sztuki.

Straciła trochę energię Galeria Manhattan, która w starej siedzibie funkcjonowała prężniej, Galeria Wschodnia robi coś od czasu do czasu, Galeria FF, gdy prowadził ją Krzysztof Cichosz, liczyła się w Polsce, a dziś jest jedną z wielu, mimo dobrych wystaw. Festiwale fotografii w Warszawie i Krakowie działają coraz prężniej, a łódzki zmarniał z braku możliwości.

Mamy potężną konkurencję w postaci muzeów sztuki nowoczesnej w Warszawie, Krakowie i Wrocławiu. Łódź w tej chwili jest w sytuacji mizerni bytowej, nie są w stanie utrzymać się galerie prywatne, nikt nic nie kupuje. Jedyną szansą jest design, ale też już poznaniacy robią podobne imprezy i mocniej nakręcane.

W Łodzi nie ma żadnego kuratora o ogólnopolskim znaczeniu. Umarło biennale, zresztą beznadziejne. Szkoła plastyczna jest niemrawa w eksponowaniu wartości, którymi się firmuje, czyli Strzezińskiego. Nie ma po co tu przyjeżdżać. To też wina niemocy środowiska, uniwersytetu, szkoły filmowej. Starym się już nie chce, młodzi uważają, że im się należy np. stypendium od miasta – a swojej racji nie można zbudować na czyjejs łasce. Artysta w takiej sytuacji przestanie być butny i twardy.

Można zmienić złą sytuację?

– To kwestia zmiany świadomości. Zamiera środowisko artystyczne, a ci ludzie powinni być rzeszą, wspierać się, być czynni. W szkole filmowej jest obecnie chyba najlepszy w Polsce wydział fotografii. Studenci zdobywają międzynarodowe nagrody, ale nie mają się gdzie pokazać. Trzeba zbudować środowisko kuratorów i krytyków, namaścić artystów, dodać im otuchy, pokazać, zderzyć z innymi. Muszą rozkwić, mieć satysfakcję, że są stąd. Gdy mnie pytano, skąd jestem, podkreślałem zawsze, że z Łodzi. Tu jest tradycja: Strzeziński, Kobro – wielkie światowe osoby. Katarzyna Kobro to artystka wybitna, światowa – o tym trzeba wiedzieć, o tym trzeba głośno mówić.

Jestem z wykształcenia muzealnikiem. Jako kurator-artysta zmagam się twardo z polskim muzealnictwem. Proponuję inny niż obowiązujący rodzaj wystaw. Każda moja ekspozycja w Atlasie Sztuki była zrobiona inaczej. Żeby to zostało zauważone, musi istnieć środowisko krytyków, trzeba by zorganizować sesję – i na niej publicznie spytać: na czym polega dziś poszukujące muzealnictwo. Polskie wystawy państwowe nie ogrywają teraz żadnej istotnej roli w świecie, jesteśmy pod tym względem daleko w tyle.

Jak promować młodych artystów i co im poradzić?

- Młodych twórców trzeba skonfrontować na wspólnych wystawach z mistrzami. Dadzą sobie radę, są dobrze wykształceni, ale muszą chcieć. Muszą walczyć o swój status artystów nowoczesnych, którzy mają coś ważnego do powiedzenia. Gdy młody człowiek jest w dobrym towarzystwie, zaczyna wszystko poważnie traktować, pojawia się odpowiedzialność, rodzaj partnerstwa. W ten sposób udało mi się wciągnąć kilka absolwentów szkoły filmowej w obieg ogólnopolski.

Artysta ma tworzyć po coś. Dziś zmieniło się pojęcie twórcy. To nie jest już sobek pracujący dla sławy, ale człowiek aktywny, ryzykujący, nieustannie czynny. Ustawianie charakteru zaczyna się od przedszkolaka. Ja przyjąłem kiedyś dawno strategię, jak zostać Robakowskim. Hodowałem w sobie rodzaj przekory, świadomość, że przy takiej postawie będzie się zawsze miało i przeciwników, i zwolenników - przeciwnikami nie należy się przejmować, a na zwolenników uważać, bo niekoniecznie życzą dobrze. Trzeba pracować po swojemu. Czasem nie warto trzymać z grupą, trzeba się jej sprzeniewierzyć, gdy jest już nic niewarta. Wszystkie pozornie atrakcyjne komuny przegrały. Muzeum Artystów w Łodzi funkcjonowało za pieniądze z Zachodu, ale pojawiło się totalne nieróbstwo. Nie zostało po tym nic. Środowisko się rozlało, pokłóciło o to, kto lepszy, kto od kogo ściągał. A to wszystko z siebie wynika. Nie byłoby Łodzi Kaliskiej, gdyby nie było Warsztatu Formy Filmowej, nie byłoby Warsztatu, gdyby nie było grupy „a.r.”, nie byłoby „a.r.”, gdyby nie było Jung Idysz. Historyk sztuki wie, że jedno nie musi być lepsze od drugiego. Nie o wyścigi tu chodzi. W każdej dziedzinie może być coś interesującego. Nieważne, kim kto jest, ważne, że imponuje mądrą twórczością i twardą zdecydowaną postawą.

2014

zdjęcia: Akademia Sztuk Pięknych w Łodzi