
Przypisy i bibliografia

Sztuka i Dokumentacja nr 4, 30-47

2011

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

1. W pierwszej połowie lat pięćdziesiątych polskie władze na polecenie Moskwy starały się zaszczepić 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 rzeczywistości, 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 Krzysztofory (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 beztronską studencką 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 Wacław 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 Moorman; 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; zwł. 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 *Namiaszka 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 *Zeittransgraphie*, 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 Pédagogique* (Maison d'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 *Dziwięć Przestrzeni – 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 Strzeмиńskiego 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 Strzeмиński w swoim tekście o sztuce nowoczesnej w Polsce (fragment); por. Strzeмиński [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 prawdziwości, 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 nieznaczej 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 Postmodernizmu z Modernizmem*.
URL: <http://www.robakowski.net/eng/htm/guzek.htm> [stan: styczeń 2005].
- 165.** Patrz Guzek, Łukasz: *Energia kontra Forma, czyli walka Postmodernizmu 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 podnieci bez celu i jakiegokolwiek określenia celu. Jednakże nie oznacza to, że bezprzedmiotowe działanie nie znajdzie także form dla ogółu. Przeciwnie, bezprzedmiotowość suprematyczna umożliwiła gigantyczne stworzenie, podobne stworzeniu natury, jak gór, dolin i tak dalej. Natura w swojej bezprzedmiotowości nie zna żadnych granic, tak samo też suprematyzm, który umożliwiła 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 Postmodernizmu 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 *Test* (1971), o którym Ronduda pisze: „Film nonkamerowy *Test* (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 Postmodernizmu 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 PoŃmodernizmu 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. Jarosław 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 Strukturzentrum 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.): *PST? 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.): *PST? 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 alternative 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 [broszura 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.].

