

Magdalena Howorus-Czajka

Uniwersytet Gdański

Kreska – gest/czas/przestrzeń. Jarosław Kozłowski, Józef Robakowski, Józef Hałas, Edward Krasiński

„Rysunek jest bliski myśleniu. To najbardziej bezpośredni zapis idei i emocji, a zarazem najbardziej analityczny, wolny od rytuałów warsztatowych”¹ – ta myśl Jarosława Kozłowskiego zainspirowała mnie do rozważań nad naturą i rolą kreski. Ponieważ od wielu lat moje badania koncentrują na zagadnieniach wielokrotności, chciałabym rozważyć to ujęcie w stosunku do kreski rozumianej jako pojedynczy odcinek – nieciągły, lecz powtórzony – oraz kreski jako odcinka budującego linię. Analiza ta ma posłużyć podjęciu dyskusji dotyczącej czasu i przestrzeni oraz reprezentacji artysty poprzez gest. Jednocześnie też, ponieważ fascynują mnie obszary graniczne dziedzin sztuki, przeanalizuję wyżej wymienione zagadnienie na podstawie przykładów pochodzących z mediów – wydawałoby się obcych dla tematu kreski jako znaku graficznego – jakimi są film i performance. Uczynię to na przykładzie czterech polskich twórców: Jarosława Kozłowskiego, Józefa Robakowskiego, Józefa Hałasa i Edwarda Krasińskiego. Cenzusem czasowym są lata 70. XX wieku.

Tytułem wstępu do poniższych rozważań winno być przypomnienie rozmaitych przełomów neoawangardy lat 60. ubiegłego wieku, które doprowadziły do redefinicji kluczowych dla sztuki pojęć. Zagadnienie to jest jednak tak szerokie, że nie udało mi się poczynić pełnego opisu tych różnorodnych zjawisk. Dlatego też odwołam się do wiedzy czytelnika.

By dookreślić używane pojęcia, pragnę zauważyć, że rysunek to kompozycja linii i jako taki jest pojęciem szerszym niż kreska. Za starożytnymi Grekami możemy uznać, że rysowanie to czynność pozostawiania za pomocą narzędzia (grafionu) „obdarzonych znaczeniem śladów” (Żuchowski, 2001, s. 14). Przytaczam to greckie rozumienie, ponieważ zaakcentowanie aktu kreacji znaczenia poprzez po-

¹ Tekst na ścianie na wystawie *Wylicznka*, Galeria AT, Poznań, 2005.

zostawienie przez artystę śladu wydaje się znamienne dla dalszych rozważań. Słowo „linia” zawdzięczamy zaś Rzymianom (łac. *linea*). Początkowo oznaczało ono sznur mierniczy i ślady po tym sznurze, dopiero później uzyskało znaczenie linii, kreski. Od samego jednak początku rysunek był umiejętnością naczelną (Żuchowski, 2001, s. 15). Malarstwo i rysunek zostały jednak związane z funkcją mimetyczną i uwikłane w wątek literacko-opisowy. Interesująca mnie funkcja koncepcyjna rysunku jest często podnoszona przez teoretyków i praktyków architektury. Jak zauważa Żwolak-Ferber (2012, s. 117), powołując się między innymi na twórczość Leonarda da Vinci, szkic (rysunek) jest rejestracją procesów myślowych artysty. Inny mistrz nowożytnej sztuki włoskiej – manierysta Federico Zuccari – rozróżnił wyraźnie pojęcie rysunku wewnętrznego, który jest rodzajem pomysłu (koncepcją), od rysunku zewnętrznego, będącego graficznym przedstawieniem tego pomysłu (Białkiewicz, 2006, s. 56). Architekci dawni i współcześni podkreślają znaczenie rysunku w procesie projektowania, zwracając uwagę na proces myślowy uruchamiany podczas rysowania. W odmiennej odsłonie, nie rozwijanej w tym artykule, objawia się rysunek również jako proces myślowy przy analizie zagadnienia powstania, a następnie przeobrażenia się pisma obrazkowego (pojęcie-rysunek) w pismo (pojęcie-pismo) (Żwolak-Ferber, 2012, s. 117, 119). W historycznym kontekście badawczym ciekawe, lecz również nie podjęte w niniejszym tekście, wydaje się zagadnienie linii w plecionce skojarzonej z odmienną niż helleńska tradycją – celtycką.

Współczesna definicja rysunku, w myśl słownikowego ujęcia, odnosi się do aktu dokonanego, jako tego, co jest narysowane. Oczywiście to określenie nie dopełnia całości fenomenu, jakim jest rysunek. W niniejszym artykule zapewne nie uda mi się w pełni zdefiniować tego zagadnienia, jednak postaram się ukazać go w interesującym mnie kontekście badawczym, a mianowicie w oderwaniu od jego dominującej funkcji przedstawieniowo-opisowej przywołanej w powyższych ujęciach historycznych. Skoncentruję się na optyce sztuki współczesnej, a nie dawnej, czy architektonicznej. Rozważania rozpocznę od wytłumaczenia natury mojej fascynacji kreską. W tym celu posłużę się słowami Alicji Kępińskiej (2010, s. 123), która podziela tę admirację. Badaczka ta, analizując naturę rysunku, podkreśliła jego zasadnicze cechy: moc optyczną (przyciąganie uwagi i wprowadzanie widza w wytworzoną przez kreskę przestrzeń), stworzenie nieistniejącej w naturze rzeczywistości autonomicznej, potencjał porządkujący oraz zdolność syntezy przeciwnych, choć dopełniających się kwalitetów (działań dyscyplinujących i uwalniających). Ten sposób postrzegania znaczenia kreski jest dla mnie priorytetowy.

Umykająca definicjom kreska inspiruje również filozofów. Jean-François Lyotard (2015, s. 67), w rozdziale pod tytułem *Linia*, stara się dociec natury kreski w formie dialogu pomiędzy dyskutantami ukrytymi pod pseudonimami „Ona”, „On”, „Inny” i „Ja”. Czytelnik dochodzi do przekonania (choć bez pewności), że fikcyjnymi rozmówcami mogą być upodmiotowiona Linia i artysta Valerio Adami. Spersonifikowanie linii przejawia się również w przypisywaniu jej kolejnych cech: „Linia niesie w sobie odpowiedzialność. [...] Linia zamieszkała zostaje przez

pragnienie, które zapewnia jej nieskończoną moc”. Tautologiczne właściwości linii nie uszły uwadze francuskiego filozofa: „linia jest zdaniem, za którym podążają inne środki. Zdanie jest pytaniem. [...] Linia jest również rodzajem odpowiedzi. [...]” – i dalej – „Obraz jako świat linii, to znaczy organizacja zdań, sugeruje: rozbierz mnie na części po to, by mnie poznać, ponownie złożyć mnie w słowach. [...]” (Lyotrad, 2015, s. 67). Filozof przyrównuje również rysunek do świata zdań. Jak zauważyli tłumacze, dodatkowych znaczeń interpretacyjnych tekstu dostarcza francuski czasownik *demander*, który oznacza zarówno „żądać”, jak i „pytać” (Lyotrad, 2015, s. 67, p. 22). Trzecim interesującym mnie wątkiem podniesionym w tym tekście jest ekspresja zawarta w linii: „Przejdźcie od formy do emocji: emocja nie zna formy, i odwrotnie, forma zna emocję. I jeszcze: forma definiuje emocję i na krańcu tego, co się widzi, znajdujemy jeszcze emocję” (Lyotrad, 2015, s. 68). Przyjęta przez filozofa artystycznie rola nie jest jednoznaczna. Raz jest demiurgiem (a nawet Bogiem), a niekiedy „powołanym” sługą. Lyotard celnie charakteryzuje funkcję twórcy: „Spojrzenie rysownika zatrzymuje nadmiar (*profusion*). Otwiera ono przestrzeń możliwego działa formy”. Artysta selekcjonuje galopujące w bezwładzie linie – wydobywa i uwzględnia te, które zbudują rysunek, a poświęca te niezapisane, „co jest ceną zapłaconą za wykonanie rysunku, za świat zdań” (Lyotrad, 2015, s. 68, 69). Lyotard prowadzi swoje wywody w formie komentarza. Ta palimpsestowa, otwarta formuła nie aspiruje do wypracowania ostatecznych definicji, lecz zaprasza do dalszych dociekań.

Neoawangardowi artyści w ramach przemian towarzyszących sztuce redefiniowali również utrwalone w historii pojęcie rysunku. Jarosław Kozłowski w cyklach rysunków stara się – jak pisze Kępińska – ofiarować odbiorcy „szczególną postać poznania, która nie polega ani na opisywaniu, ani na «wyjaśnianiu» czegokolwiek”. Jest to zatem odmienna funkcja poznawcza od dominującej dotąd przedstawieniowej. Ten „poznawczy wysiłek kieruje nas w stronę otwierających pytań, a nie zamykających odpowiedzi” – pisze Kępińska (2010, s. 123). Tautologiczne właściwości kreski podkreślone zostały również w rozmowie Bożeny Czuba (2010, s. 9) z Kozłowskim.

Poczynione przez te autorki rozpoznanie roli rysunku u Kozłowskiego jest wspólne dla innych przywołanych przeze mnie dzieł i twórców. Poza funkcją poznawczą, w tym znaczeniową, interesuje mnie również różnorodne ujęcie zagadnień czasu i przestrzeni, z jakimi spotykamy się w przywołanych poniżej pracach.

Wytyczanie nowych dróg poznawczych poprzez rysunek dało się zauważyć u Kozłowskiego już w 1969 roku, kiedy to artysta kreślił kredą linie proste niepokrywające się z liniami styku płyt chodnika na poznańskiej starówce (*Ekspedycja [Kreślenie]*, 1969). Był to symboliczny gest naruszania zastanego porządku poprzez wytyczanie indywidualnych granic i manifestacja możliwości podejmowania samodzielnych decyzji. Artysta tym samym podważył prawdziwość świata realnego, a sięgając po absurd – zaprzeczył mu i, poprzez ten akt, dał prawo do rewizji dotychczasowych rozstrzygnięć natury ontologicznej. Nie sięgnął przy tym po rysunek znaczeniowy – przedstawieniowy. Mimo braku opisowej funkcji i przy użyciu

wyabstrahowanych form (kreski) dociera jednak do konkretnego. Czas może być w tej akcji rozpatrywany dwutorowo: jako czas upływający – okres trwania akcji – lub też jako czas-okoliczności analizowany historycznie. W pierwszym i drugim ujęciu ważnym wydaje się być sposób zakończenia działania artysty, któremu kres wyznaczyła interwencja Milicji Obywatelskiej. Kontekst pierwszy podnosi problem niezależności nadejścia kresu od woli artysty – uruchamia się zatem wątek nobilitacji przypadku. W drugim kontekście rozważania przybierają formę kontekstualnej analizy rozszerzonej o ujęcie geopoetyczne. Nie rozwinę jednak tego toku rozważań, gdyż sytuacja awangardowej sztuki polskiej w okresie PRL-u jest osobnym tematem.

Dalsze badanie poznawczej aktywności kreski widoczne jest w rysunkowych cyklach Kozłowskiego. Jako przykład chciałabym przywołać pracę pod tytułem *Linie* z 1978 roku pokazane rok później w kopenhaskiej Galerie 38. Cykl składa się z sześciu plansz prezentujących rozmaite linie, w tym jedną niewidoczną. Każdy z tych kartonów stawia pytanie o naturę widzialności i zaklętą w geście treść. Parafrazując Kępińską – inne pytania otwiera gruba, czarna i wewnętrznie niejednorodna linia (stworzona z wiązki cienkich kresek), a inne pozioma linia zbudowana również ze składowych, lecz pionowych i delikatnie walorowo zaznaczonych kresek, również niepozabawionych wewnętrznej energii. Jaką siłę ekspresji ma rozbuchany gest, którego śladem są okrężne pętle, i czy jest on bardziej naenergetyzowany od poprzednich? Czy kreska może być wewnętrznie rozbita? – to jedne z pytań stawianych przez ślad na papierze nakreślony przez artystę. Czy linią jest również dukt rytmicznie postawionych kropek? Patrząc na te prace, widz odczuwa powagę stawianych mu pytań i odnosi je do szerszego kontekstu ontologicznego, bynajmniej nie ograniczając się do formalno-warsztatowych kwestii. Prace te, eksponowane w cyklu, stanowią świadomie rozczłonkowaną całość. Widz, zapoznając się z nimi, zachowuje jednocześnie ogląd całości (prace nie są zbyt duże), lecz mimo to poznaje je w „odcinkach”. Taka członowa budowa całości wymusza na widzu przesuwanie uwagi z jednego rysunku na drugi. Następuje zaznaczenie kolejności percepcji, a to z kolei wiąże się z problematyką czasu. Przestrzeń w tych rysunkach jest dwuaspektowa. Pierwszy aspekt posiada naturę formalną: kontrast białego tła papieru i wychodzącej do przodu czerni kreski daje złudzenie przestrzeni wypełniającej zwoje pętli. Innym przykładem może być walorowo urozmaicona kreska eksponująca efekt światłocieniowy, a tym samym również budująca wrażenie trójwymiarowości. Drugim wątkiem badawczym jest zagadnienie przestrzeni prezentacji pracy, a zatem wątek galeryjnego *white cube*.

Kozłowski w tej pracy ukrywa się za gestem i za ascetyczną techniką, oddając głos medium, jakim jest kreska. Jako poparcie tego poglądu przytoczę słowa Bożeny Czubak: „W kręgu tautologicznej analizy języka były czytane [...] rysunki, mierzone wagą grafitu (*Rysunki wagowe*) albo czasem ich wykonania (*Rysunki czasowe*). Obecnie jesteśmy skłonni w tych grach językowych eksponować problematykę podmiotowości, za ścianą tautologii odnajdywać ślady «nieobecnej obecności» autora” (Czubak, 2010, s. 9). Dzięki takim działaniom artysty kreska się autono-

mizuje. Nabiera cech podmiotowych. Dopelnieniem tego procesu wydają się być *Fakty rysunkowe*. Miałam okazję bezpośrednio „zderzyć się” z nimi, jak i z innymi pracami Kozłowskiego, na tegorocznej wystawie w krakowskim MOCAK-u² i to doświadczenie było niezwykle. Kreska, niczym smoła nagromadzona na wielkoformatowych planszach, nabiera haptyczności i przestaje być zapisem na płaszczyźnie, lecz zyskuje swoją quasi-trójwymiarową formę. Jak zapowiedziano w tytule wystawy, było to dla mnie „doznanie rzeczywistości” umiejscowionej na skraju realności i mistycyzmu. Kozłowski przekroczył kolejne granice: gatunku (ponieważ rysunek stał się quasi-obrazem), a także dwu- i trójwymiaru. Widzowi nie wystarcza na nie spojrzeć i odejść, gdyż hipnotyczna moc zmusza go do przypatrywania się pracy pod różnymi kątami i przy różnym załamaniu światła, by rozsupłać/poznać węzły tworzących ich linii – śladów gestu i woli artysty. To przymuszenie widza do ruchu wobec statycznej pozycji dzieła jest formą aktywizacji odbiorcy.

Inną strategię dotyczącą reprezentacji artysty przyjął Kozłowski w działaniach performatywnych, do których zalicza się cykl *Continuum* (wstęp do cyklu: *Leda z Łabędziem*, 1978³, *Indywidualna mitologia Jarosława Kozłowskiego*, 1980; *Continuum I*, 1988 i następne). Osoba artysty jest nie tylko zaznaczona, ale i fizycznie obecna. Podczas aktu tworzenia artysta wystawiał się na widok publiczności. Jednocześnie prowokacją był sam ten akt – zagadnienie trwałości dzieła sztuki, jego „profanacja” poprzez użycie kredy i tablicy. Działanie artysty mierzone wskazówkami zegara było symbolem upływającego czasu jako zewnętrznego i opresyjnego określnika. Należy podkreślić, że stałą ramą dla tego twórczego aktu była jego koncepcja – scenariusz. *Continuum* jest dla Kozłowskiego „pracą o tyle szczególną, że świadomie i celowo powtarzaną w niezmienniej formule” (Czubak, 2010, s. 27). Artysta tak charakteryzuje swe działania:

Wbrew przekonaniu, że idee się dezaktualizują, że praca musi być progresywna, w przypadku *Continuum* ten sam scenariusz realizuję od dwudziestu kilku lat. Za każdym razem powtarzam te same czynności: rysowanie na tablicy, zmywanie zarysowanej tablicy, rozbicie budzika o tablicę. Struktura *Continuum* się nie zmienia, zmieniają się miejsca, czas, publiczność. Poza tym ja sam się zmieniam, starzeję się, za każdym razem [...] moja kondycja fizyczna jest inna; coraz bardziej się złoścę, próbując pokonać zmęczenie i opór ciała, by osiągnąć ten moment kulminacyjny, którym jest zatrzymanie czasu, kiedy rozbijam budzik (Czubak, 2010, s. 27).

Przytoczony tu opis wskazuje główne wątki interpretacyjne.

² Jarosław Kozłowski, *Doznania rzeczywistości i praktyki konceptualne 1965–1980*, kurator René Block, wystawa w dn. 21.10.2016 - 02.04.2017, MOCAK, Kraków. Wcześniej wystawa ta była pokazywana w CSW Znaki Czasu, Toruń, od 16.10.2015 do 3.01.2016.

³ Tytuł ten zawiera w sobie również aspekt prowokacji względem tradycji malarstwa (Czubak, 2010, s. 11).

Refleksja nad zagadnieniem reprezentacji obecności jest stałym motywem twórczości tego artysty. Wątek ten podjęty został również w serii *Rysunki czasowe, ilościowe i wagowe* z 1980 roku, które Piotr Piotrowski poddał analizie, porównując je z obrazami Rodczenki:

Seria tych realizacji stanowi swojego rodzaju „ścianę” tautologii dzieła, porównywalną w pewnym sensie ze „ścianą”, którą dla Tarabukina były „kolorowe” obrazy Rodczenki z początku lat dwudziestych. Podobnie jak u klasyka rosyjskiej awangardy, u którego kolor funkcjonował jako totalna reifikacja dzieła, w *Rysunkach* Kozłowskiego funkcję tę pełni materia grafitu (jego wymierna waga) oraz – nawiązując do awangardowej utopii czwartego wymiaru – równie precyzyjnie określony czas ich powstania. W przeciwieństwie jednak do Rodczenki, który po dojściu do owej „ściany” odrzucił sztukę w jej reistycznym znaczeniu, podejmując inny aspekt modernistycznej mitologii dzieła, dzieła w przemysłowej i propagandowej produkcji, dzieła na modłę socjalizmu, Kozłowski przejął rolę dekonstruktora tzw. mitologii artystycznej, podjął analizę już nie tylko struktury języka artystycznego, lecz funkcjonowania sztuki w szerszym kontekście kultury (Piotrowski, 1999, s. 166).

Motyw kreski, lecz w zupełnie innej odśłonie, choć również w oparciu o refleksję nad problematyką autorstwa dzieła sztuki, spotykamy w asemblingowym filmie⁴ bezkamerowym Józefa Robakowskiego z 1971 roku. Praca ta została zatytułowana *22x*⁵. Na prowadzonych przez Robakowskiego zajęciach studenci otrzymali fragmenty nienaświetlonej taśmy filmowej; zadanie ich polegało na dowolnym ich zarysowaniu (Artmuseum, bdw). Okoliczności te sprawiły, że zmontowany z tych fragmentów film nosi niejednorodne ślady działań rycia i skrobania. W tych narzuconych przez pomysłodawcę i koordynatora warunkach studenci odwołali się do kreski, która często pozostaje nieprzedstawieniowa. Niezależnie od tego zawsze nosi energię aktu twórczego. Autorstwo zaś, tak jak w innych filmach asemblingowych, odbiegało od tradycyjnie uznanych reguł. Autorzy „są raczej osobami nadzorującymi przebieg pewnej kolektywnej, intermedialnej realizacji artystycznej. Są organizatorami kontekstu, do którego zapraszają innych artystów (jak również osoby nie związane ze sztuką), dając im możliwość realizacji własnego krótkiego filmu (czas danej «składki filmowej» określał artysta-organizator)” (Ronduda, bdw, a).

Kolejnym filmem Robakowskiego, w którym odnajduję oryginalnie zinterpretowany wątek linii, jest także bezkamerowy film pod tytułem *Test* (1971)⁶.

⁴ „Neoawangardowe techniki asemblingowe (składkowe) wywodzące się z takich metodologii historycznej awangardy jak np. «wyborny trup», polegały na zbiorowej kreacji (czy też raczej racjonalnej konstrukcji) dzieła, poprzez złożenie (zestawienie) w jedną całość odrębnych, krótkich realizacji artystycznych stworzonych przez różnych autorów” (Ronduda, bdw, a).

⁵ Rok powstania: 1971; czas trwania: 5'24"; język: brak języka; oryginalne media: 35 mm.

⁶ Rok powstania: 1971; czas trwania: 5'44"; język: brak języka; oryginalne media: 35 mm.

W efekcie wykonania przez autora dziur na taśmie filmowej podczas projekcji do oka widza wnika niczym niepowstrzymany strumień światła z lampy projektora. Ten strumień jest tu dla mnie ekwiwalentem kreski. Oczywiście głównym celem Robakowskiego było zapewne badanie fizjologicznego wymiaru procesu percepcji obrazu filmowego i odwołanie się do teorii powidoków Władysława Strzemińskiego, co z racji miejsca działania obu artystów – Łodzi – jest nie tylko kurtuazyjnym gestem, ale też świadectwem ciągłości artystycznych proweniencji. Podążając za myślą uznającą za ekwiwalent linii strumień światła, natrafimy na zagadnienie przestrzeni. Konsekwentnie należałoby uznać, że jest nią przestrzeń dzieląca projektor i oko, a zatem sala kinowa pełni funkcję galerii.

Szerokie związki z innymi dziedzinami sztuki widać w pracy *Po linii (Idę, biegnę, skaczę, jadę...)* z 1976 roku⁷, która uznana została przez krytyków za film-performance. Według Ryszarda W. Kluszczyńskiego (1991, s. 10) prace Robakowskiego zakorzenione są w nurcie tradycji konceptualizmu. Łukasz Ronduda uważa, że „działania Józefa Robakowskiego w ramach Warsztatu Formy Filmowej rozciągały się pomiędzy postawą analityczno-minimalistyczną a pierwiastkiem neodadaistycznym, anarchistycznym, akcjonistycznym” (bdw, b, s. 3). Potwierdzenie tych słów można znaleźć w stosowanych przez Robakowskiego strategiach minimalistyczno-konceptualnych wykorzystujących przypadek. Małgorzata Jankowska (2004, s. 89) wiąże „video naturalne” Robakowskiego z teorią Ervina Goffmana (2000, s. 273) poprzez koncentrację artysty na „badaniu zdarzeń i zachowań najbardziej pierwotnych, bliskich i spontanicznych, takich które dane są każdemu człowiekowi przez sam fakt uczestnictwa w życiu społecznym”. W filmie *Po linii* artysta bada uwarunkowania psychiczne i fizjologiczne determinujące granice naszego ludzkiego postrzegania i pojmowania w preformule zapisów biologiczno-mechanicznych (Ronduda, bdw, b, s. 12)⁸. Człowiek staje się dla Robakowskiego medium (Jankowska, 2004, s. 182). Pretekstem do tego jest analiza zdolności percepcyjnych linii ciągnącej się przez całą wysokość kadru. Biała linia odznacza się wyraźnie od zróżnicowanego podłoża. Artysta filmuje ją, skacząc, biegając, jeżdżąc, idąc. Czynności te zwracają uwagę na główny dla Robakowskiego w owym czasie problem artystyczny, jakim było zagadnienie transgresji kategorii autorstwa – twórcy i jego dzieła. Analogiczne pytania były i są siłą napędową awangardy od początku XX wieku. Nie zanurzając się zbyt w rys historyczny, warto dla poruszonego tu tematu przywołać zagadnienie automatyzmu wprowadzonego przez surrealistów (Maxa Ernsta), który – nobilitując rolę przypadku w sztuce – demitologizował artystyczny akt kreacji dzieła. Robakowski rozwinął ten pomysł, sięga-

⁷ Rok powstania: 1976; język: brak języka; oryginalne media: negatyw czarno-biały (pierwotnie film 16 mm).

⁸ W innym artykule Ronduda dookreśla sformułowanie „zapis biologiczno-mechaniczny”, pisząc o przekazaniu autorstwa własnej realizacji maszynie przez Robakowskiego – kamerze w pracach bazujących na „oderwaniu kamery od oka” (Ronduda, bdw, a). Jankowska tłumaczy zapisy mechaniczno-biologiczne jako działania służące „nie tylko rejestrowaniu rzeczywistości, ale również obserwacji biologicznych i fizycznych możliwości człowieka w kontekście medium” (Jankowska, 2004, s. 182).

jąc po kategorię „kreatywności maszyny”⁹. Działania te były podyktowane chęcią oczyszczenia filmu z naleciałości literatury.

Mimo prowadzonych przez Robakowskiej eksperymentów podważających znaczenie twórcy w dziele, w filmie *Po linii* widzę ujawnienie się osoby autora – niebezpośrednie, lecz w rodzaju „podmiotu domyślnego” ukazującego się poprzez czynności wykonywane, a wpływające na formułę ujęcia motywu linii. Wskazana przez badaczy cecha twórczości Robakowskiego – zapis biologiczno-mechaniczny – ewokuje pytanie o rolę twórcy i jego gestu kreacji. Zagadnienie to przywołuje dyskusje nad malarstwem *action painting* lub informel, jakie przetoczyły się przez środowisko artystyczne w latach 40. i 50. XX wieku. Działania Robakowskiego nie są całkowicie paralelne do rozważań na temat gestu w malarstwie. Co prawda pewne analogie można dostrzec w położeniu akcentu na istotę aktu działania twórcy (*Idę, biegnę, skaczę, jadę...*), jednak dominujące zadanie sfilmowania konkretnego motywu daje przewagę intelektowi i umniejsza to podobieństwo.

Pewną analogię do działań Robakowskiego widzę w poszukiwaniach Richarda Longa. W obu przypadkach linia zyskuje ambiwalentną funkcję organizującą działanie ludzkie. W przykładowo przywołanych pracach *A Snowball Track* (1964) czy *A Line Made by Walking* (1967) linia jest śladem działalności człowieka. We wspomnianej wcześniej pracy Robakowskiego jest natomiast osią organizującą to działanie. Przestrzeń u Longa jest okolicznością potrzebną do dookreślenia interwencji, a u Robakowskiego anonimową, choć ciekawą fakturalnie ramą działania.

Do awangardy polskiego video-artu zaliczyć należy film Józefa Hałasa pod tytułem *Malarstwo na śniegu*¹⁰. W 1971 roku wraz ze studentami wrocławskiej PWSSP Hałas przeprowadził happening. Studenci zabarwiali niebieskim i czerwonym pigmentem linie na śniegu na błoniach pod oknami uczelni, z których akcja ta została przez Hałasa sfilmowana (Studentnews, bdw; [Eva], 2016). Podobnie jak w nieco starszej pracy amerykańskiego twórcy Dennisa Oppenheima, *Annual Rings* (1968), materiałem stał się śnieg. Ze względu na umiejscowienie działania w konkretnym krajobrazie możemy, idąc za rozróżnieniem poczynionym przez Rosalind Krauss (1979, s. 41), zaliczyć tę pracę do działań z grupy *marked sites* znakowanych w sposób nietrwały. Obie te prace są manifestacją ulotności (działanie na śniegu) i kontestacją koncepcji dzieła sztuki jako trwałego obiektu. Podważanie autorytetu trwałości dzieła jest charakterystyczne dla konceptualnych działań. Podobnie jak Robakowski w filmie *22x*, Hałas stawia tu pytanie o autorstwo dzieła sztuki. Znany malarz i pedagog świadomie uderzył w ten mit. Zagadnienie dzieła sztuki zostało wręcz rozbite na kilka podstawowych nierozstrzygalnych kwestii: autorstwo (studenci, filmowiec czy aranżer/inicjator); materia dzieła (śnieg czy taśma filmowa); temat (przedstawieniowy – ludzie wykonujący zadanie – czy abstrakcyjne kreski na śniegu); natura dzieła sztuki (dzieło czy dokumentacja).

⁹ Przykładem takich działań jest film *Gnuśna linia* 1992 (czas trwania: 3'00"; język: brak języka; oryginalne media: VHS).

¹⁰ Rok powstania: 1971; czas trwania: 7 min; język: brak języka; oryginalne media: negatyw czarno-biały (pierwotnie film 16 mm).

Pozostawiając czytelnikowi odpowiedź na te pytania, przeniosę uwagę na motyw kreski w twórczości Hałasa. Pejzaż był jednym z najważniejszych tematów w działalności malarza. Temat ten stał się miejscem poszukiwań harmonii i pretekstem do dociekań nad przetworzeniem indywidualnego przeżycia w uniwersalne dzieło sztuki. Dlatego też realistyczne odwzorowanie natury ustąpiło rodzajowi idealnej reprezentacji dzięki wprowadzeniu uogólnień i aluzji, co przywiodło artystę ku formom abstrakcyjnym (Kitowska-Lysiak, 2001, s. 119-120). Prócz wykorzystania linii jako konturu, wypełniał on swoje pejzaże motywem rytmicznie rozmieszczonej kreski – odindywidualizowanej i noszącej znamiona wręcz maszynowego odcisku (na przykład *Góra jasna II*, 1966). Kreska ta współgra z geometrycznym szkieletem kompozycyjnym obrazów konstruowanych zgodnie z przyjętym przez artystę schematem. Prowokacyjnie manifestowana przez niego powtarzalność gestu eksponowana w wielokrotnym użyciu powtórnego motywu kreski pionowej, kropki i kreski ukośnej ma wieloraką wykładnię: teoretyczną (automatyzacja działania artysty), jako podważenie narzuconego przez modernistyczne postulaty imperatywu oryginalności, a także formalną (rytmizacja kompozycji i rozważania na temat siły oddziaływania choćby najprostszego elementu poprzez jego zwielokrotnienie). Zagadnienie przestrzeni jest podporządkowane formalnemu eksperymentowi: Hałas poszukuje (anty)przestrzeni, badając kres ludzkiego umysłu i jego zdolności porządkowania świata (tego, co widzi). Malarz zdaje się pytać o kres możliwości adaptacyjnych umysłu, który przy zderzeniu z widokiem nierozpoznawalnym (abstrahizującym) szuka w nim widoków świata realnego. Hałas w swoich obrazach kluczy i zaciera ślady pejzażu. Posłużyła mu ku temu kreska-kontur i kreska-ornament.

Kolejnym punktem stycznym sztuk plastycznych i filmu z przewodnim motywem kreski jest praca zrealizowana przez Małgorzatę Potocką pod tytułem *Trzy wnętrza*¹¹ (prezentowana na wystawie *Lochy Manhattanu, czyli sztuka innych mediów. Wystawa instalacja*¹²). Na kadrach filmu został utrwalony słynny gest Edwarda Krasińskiego przyklejania niebieskiej taśmy/linii do ściany, który odczytuję jako performance. Film zaś jest jego dokumentacją. Kamera, podążając za wyznaczoną przez artystę linią, pokazuje wmanipulowane w nią przestrzenne obrazy. Niebieska linia, jako motyw twórczości Krasińskiego, jest naturalną konsekwencją poszukiwań artystycznych rozpoczętych przez tego twórcę w latach 60. XX wieku. Jako protagonista neoawangardy tamtej dekady Krasiński bazował, a następnie przekroczył ustalenia teorii polskiej przedwojennej awangardy modernistycznej (Władysław Strzemiński, Katarzyna Kobro) – podążając za modernistycznym mitem „odzwierciedlenia ukrytego w rzeczywistości racjonalnego porządku (na wzór konstruktywistycznej metafizyki) lub też wprowadzenia go w rzeczywistość (na

¹¹ Rok powstania: 1983; czas trwania: 7 min; język: brak języka; oryginalne media: barwny, 35 mm, 464 m; „Film prezentujący sposoby plastycznego zagospodarowania przestrzeni przez trzech twórców: Jana Dobkowskiego, Ryszarda Winiarskiego i Edwarda Krasińskiego” (Filmpolski, bdw).

¹² Wystawa zainicjowana przez Robakowskiego w garażach bloków przy ulicy Piotrkowskiej 182 w Łodzi w dniach od 18.05 do 18.06.1989. Organizatorem i fundatorem wystawy było Muzeum Kinematografii, którym wówczas kierował Antoni Szram.

podobieństwo utopijnego materializmu konstruktywistycznego), Krasiński poddaje w wątpliwość realność świata, uwidaczniając tkwiący w nim chaos (Bodziański, 2009, s. 20). Narzędziem ku temu staje się kreska w różnych odsłonach: od wygiętego konaru (*Kompozycja z kobiecym aktem*, lata 50. lub 60. XX wieku), przez kompozycje z drutów, prętów, plastikowych kabli (*Dzida*, 1962, cykl „rzeźb rysowanych”), lin (*Dzida wieku atomowego*, 1963-1964, technika mieszana, w tym lina stalowa; *J'ai perdu la fin!*, 1969, fotografia autorstwa Eustachego Kossakowskiego przedstawiająca akcję Krasińskiego zaplątanego w pomalowaną na niebiesko linę jutową), po niebieską taśmę (cykl działań *Blue scotch*, od 1968 roku). Jak skonstatowała Ewa Gorzadek, „błękitny pasek Krasińskiego, którym artysta oznaczał przestrzeń i zakreślał swój «duchowy krąg», pojawiał się później regularnie w różnych miejscach: jego interwencja w przestrzeni nie nadawała jej żadnych nowych znaczeń, organizowała ją i uwypuklała, a jednocześnie urealniała i stawiała pod znakiem zapytania. Interpretowany bywał jako wizualizacja linearnego czasu, a sam artysta widział w tym działanie podobne do dadaistycznych żartów” (Gorzadek, 2006). Przytoczona tu interpretacja niebieskiej linii – motywu, który urósł do rangi znaku rozpoznawczego twórczości Krasińskiego – jest jedną z dróg interpretacji wśród polskich historyków sztuki. Ten tor można zawrzeć w metaforycznym określeniu „nanizania rzeczywistości” pochodzącym prawdopodobnie od Juliana Przybosa, któremu zawdzięczamy również inne celne uwagi dotyczące sztuki tego artysty („Krasiński sprowadził rzeźbę do linii” czy określenie „rzeźby napowietrzne” przy okazji między innymi plenerów w Osiekach) (Przyboś, 1966, s. 75, 79). Drugi ważny tor interpretacyjny sytuuje twórczość Krasińskiego w kręgu sztuki konceptualnej (telegraf w alfabecie Morse’a długości osiemdziesięciu metrów, z powtarzającym się pięć tysięcy razy słowem *blue*, przesłany organizatorom Biennale w Tokio w 1970 roku). W tej perspektywie badawczej dużym zaskoczeniem jest pogląd Blake’a Stimsona, który przy okazji nowojorskiej wystawy Krasińskiego w Anton Kern Gallery w 2003 roku zinterpretował niebieską linię Krasińskiego w kategoriach politycznych. Niebieski pasek „można [...] uznać za «poprzednika» czerwonej linii Solidarności lub za następcę czerwonego kwadratu El Lissitzkiego. [...]” (Stimson, 2003; Stokłosa, 2013). Amerykański krytyk posuwa się jeszcze dalej, nadając niebieskiej linii znaczenie:

czystej abstrakcji wspólnotowości, która staje się przeciwwagą dla niedostatków pozostałych porządków. Jako taka stanowi pierwszą zasadę socjalizmu i istnieje niezależnie od nieudanego eksperymentu systemu socjalistycznego. [...] Krasiński skierował ideę, w której został wychowany – socjalistyczną ideę wspólnotowości – przeciw poprzedniej generacji, która ją zdradziła (Stokłosa, 2013).

Cytująca te słowa, Barbara Stokłosa – reprezentująca polskie środowisko fachowców – zdystansowała się do tego poglądu słowami: „Niewątpliwie wywodowi

Stimsona smaczku dodaje arystokratyczne pochodzenie Krasieńskiego, do czego, nota bene, ten amerykański badacz się nie odniósł, być może z powodu braku wiedzy na ten temat” (Stokłosa, 2013). Stokłosa w przywołanym tu artykule przybliży i analizuje bogatą dyskusję, wypunktowując główne podejścia interpretacyjne i ich odmiany/tropy (między innymi kontekstualny, tekstualny [na przykład Adam Szymczyk], gombrowiczowski [na przykład Dorota Monkiewicz], konceptualny [na przykład Paweł Polit], jako tekst kultury i inne). Pozostawiając tę dyskusję, powrócę do interesującego mnie wątku reprezentacji artysty. Niektórzy badacze widzą w niebieskiej linii rodzaj parawanu, za którym kryje się artysta (Monkiewicz, 2009; Kempkes, 2009, s. 114). Czy jednak, biorąc pod uwagę całokształt twórczości autora, pogląd ten uda się obronić? Jako kontrargument jawi się chociażby przywołany przeze mnie film Potockiej ukazujący artystę jako objawiającego się publiczności performer. Zagadnienie czasu również jest otwarte na rozmaite wątki interpretacyjne. W filmie Potockiej czas funkcjonuje jako okres przeznaczony na rejestrację akcji artystycznej. Niebieska linia postrzegana jest także jako zapis/metafora linearności czasu. Rozciągnięta zaś na dziesięciolecia akcja obklejania „świata” taśmą *blue scotch* była swoistym manifestem osobowości artysty. Puentą powyższych rozważań są słowa Anki Ptaszkowskiej podkreślającej, że artysta „zawsze był pomiędzy” (Ptaszkowska, 2006, s. 102), co tłumaczy różnorodność interpretacyjną tej twórczości, a także niedookreśloną przestrzeń jej umiejscowienia.

Na zakończenie chciałabym skonfrontować ukazane przeze mnie zagadnienie gestu w praktyce artystycznej z filozoficznym ujęciem. Nie jest moim celem rozpatrzenie tego zagadnienia w kontekście historii filozofii. Pragnę jednak nawiązać do aktualnych ujęć, jakie zaproponowali postmoderniści, a w szczególności przywołanego już Lyotrada. W swojej rozprawie pod tytułem *Co malować?* autor zaproponował przyrównanie gestu artystycznego do komentarza teoretycznego, czyli gestu filozoficznego (Lyotrad, 2015, s. 249).

Podjęty w niniejszym artykule temat czasu, przestrzeni oraz gestu artysty ujęty poprzez motyw kreski starałam się zilustrować przykładami dzieł reprezentatywnych dla konkretnych postaw artystycznych. Z tego przeglądu wynika, że na pozór prosty, prowokacyjnie banalny motyw kreski objawia się jako świadome, podyktowane intelektualnym namysłem działanie o głębokim potencjale znaczeniowym. W gąszczu przeformułowań nie widzę braku artystycznej konsekwencji, lecz przekraczanie konwencji, łamanie stereotypowych ujęć, ról, funkcji, przybierające formę niekończącej się introspekcji. Ta „siłaczka” z samym sobą jest obecna w postawie przywołanych tu twórców. Widzimy ją w zdyscyplinowanej i tautologicznej twórczości Kozłowskiego, jak i w zawieszonyj „pomiędzy” dadaistyczno-surrealistyczną a konceptualistyczną postawą Krasieńskiego. Jest ona również obecna w prowokacyjnych próbach samoograniczenia Robakowskiego scedowującego wolność twórczą na maszynę lub przypadek (choć dla mnie jest to działanie prowokacyjno-pozorujące), jak również w maskujących subiektywistyczny ogląd świata i miejsca autora pracach Hałasa. Kreska, która miała być pozorantem obiektywnej treści i narzędziem wyabstrahowania dzieła

od postawy twórczej artysty, nie podporządkowała się narzuconej jej funkcji, tylko wyartykułowała to, co miało pozostać niewypowiedziane. Kreska pozostała wierna swojej naczelnej funkcji, którą rozpoznali starożytni – funkcji pozostawiania „obdarzonych znaczeniem śladów”.

Bibliografia

[Eva], (2016). *Kolekcja Dolnośląskiej Zachęty w Muzeum Architektury*. <http://artystycznepojrzecnie.blog.pl/2016/08/03/kolekcja-dolnoslaskiego-towarzystwa-zachety-w-muzeum-architektury/> (dostęp: 14.01.2017).

Artmuseum. <http://artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/robakowski-jozef-22x> (dostęp: 14.01.2017).

Białkiewicz, A. (2006). *O rysunku architektonicznym*, [w:] J. Gliński (red.), *Teka Komisji Architektury, Urbanistyki i Studiów Krajobrazowych*, t. II. Lublin: Polska Akademia Nauk.

Bodzianowski, C. (2009). *So ist es und anders / Porządki urojone, katalog wystawy Museum Abteiberg, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź-Mönchengladbach 2007-2008*, (tłum. A. Grzybkowska). Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König.

Czubak, B. (2010). *Cudzysłowy. Z Jarosławem Kozłowskim rozmawia Bożena Czubak*, [w:] B. Czubak (red.), *Cudzysłowy. Jarosław Kozłowski*. Warszawa: Fundacja Profile.

FilmPolski. <http://www.filmpolski.pl/fp/index.php?film=424923> (dostęp: 15.01.2017).

Goffman, E. (2000). *Człowiek w teatrze życia codziennego* (przeł. H. Datner-Śpiewak, P. Śpiewak). Warszawa: Wydawnictwo Aletheia.

Gorządek, E. (2006). *Edward Krasinski*. <http://culture.pl/pl/tworca/edward-krasinski#second-menu-1> (dostęp: 19.01.2017).

Jankowska, M. (2004). *Wideo, wideo instalacja, wideo performance w Polsce w latach 1973-1994. Historia, Artyści, dzieła*. Warszawa: Neriton.

Kempkes, A. (2009). *Dyskusja wokół tekstów Sabine Breitwieser i Blake'a Stimsona*, [w:] G. Świtek (red.), *Awangarda w bloku/Avant-garde in the Block*. Zürich: JRP|Ringier.

Kępińska, A. (2010). *Rysunek w przestrzeniach umysłu*, [w:] B. Czubak (red.), *Cudzysłowy. Jarosław Kozłowski*. Warszawa: Fundacja Profile.

Kitowska-Łysiak, M. (2001). *Józef Hałas*, [w:] M. Kitowska-Łysiak, I. Kossowska, M. Sitkowska, *Słownik malarzy polskich*, t. 2. Warszawa: Arkady.

Kluszczyński, R. W. (1991). *Sztuka wideo w Polsce lat dziewięćdziesiątych*. „Obieg”, nr 9.

Krauss, R. (1979). *Sculpture in the Expanded Field*. „October”, nr 8.

Lyttrad, J.-F. (2015). *Co malować? Adami, Arakawa, Buren* (tłum. M. Murawska, P. Schollenberger). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Monkiewicz, D. (2009). *Aneks. Edward Krasinski ABC*, [w:] G. Świtek (red.), *Awangarda w bloku/Avant-garde in the Block*. Zürich: JRP|Ringier.

Piotrowski, P. (1999). *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*. Poznań: Rebis.

Przyboś, J. (1966). „Rzeźba napowietrzna”. „Poezja”, nr 1.

Ptaszkowska, A. (2006). *Farewell to Spring. Anka Ptaszowska im Gespräch mit Joanna Mytkowska und Andrzej Przywara/Farewell to Spring. Anka Ptaszowska in Conversation with Joanna Mytkowska i Andrzej Przywara*. Edward Krasinski, S. Breitwieser (red.). Wien: Fundacja Generali.

Ronduda, Ł. (bdw), (a). *Polskie filmy asemblingowe lat 70*. <http://csw.art.pl/archfilm/polasembling.html> (dostęp: 18.01.2017).

Ronduda, Ł. (bdw), (b). *Józef Robakowski i Warsztat Formy Filmowej w latach siedemdziesiątych*. http://csw.art.pl/upload/file/1206robakowski_press_ronduda.pdf (dostęp: 14.01.2017).

Stimson, B. (2003) *I Am the Social. Blake Stimson on the Line of Edward Krasinski*. „Artforum”, nr 11. <http://www.artforum.com/inprint/issue=2003098> (dostęp: 14.01.2017).

Stokłosa, B. (2013) *Edward Krasinski. Droga niebieskiego paska. Tekst i kontekst*. „Magazyn sztuki w sieci”. <http://magazynsztuki.eu/teksty/edward-krasinski-droga-niebieskiego-paska-tekst-i-kontekst/> (dostęp: 19.01.2017).

Studentnews. <http://wroclaw.studentnews.pl/galeria/53019/3999620/8648> (dostęp: 14.01.2017).

Zwolak-Feber, K. (2012). *Rysowanie jako forma myślenia*. „Przestrzeń i FORMA”, nr 18.

Żuchowski, T. (2001). *Rysunek. Czy wszyscy mówimy o tym samym?*, [w:] T. J. Żuchowski, S. Dudzik (red.), *Disegno – rysunek u źródeł sztuki nowożytnej. Materiały z sesji naukowej 26-27-X-2000*. Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.

Line – gesture/time/space. Jarosław Kozłowski, Józef Robakowski, Józef Hałas, Edward Krasinski

This article was inspired by a thought that the line is an act of thinking. It led the author to conduct analysis of the role and the nature of the line. This is useful to discuss the time, the space and the representation of the artist through the gesture.

Considering the author's interest in border areas of art, she analyses the above mentioned issue by the untypical medium for the matter of the line understood as a graphic sign. This medium is not painting or drawing – so characteristic for the line – but video art and performance.

The author bases her analysis on the selected works by four Polish artists from the 1970s: Jarosław Kozłowski, Józef Robakowski, Józef Hałas and Edward Krasinski.