

Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu

Wydział Malarstwa i Rysunku

Rozprawa doktorska:

„Alea iacta Est.

O roli przypadku w sztuce XX i XXI wieku”.

mgr Jarosław Szelest

promotor pracy prof. Jarosław Kozłowski

Poznań 2016r.

Spis treści

1. Wprowadzenie, str. 1-4.
2. Automatyzm jako proces losowy – dada i surrealizm, str. 5 -10.
3. Jackson Pollock, str. 11-16.
4. Igrając z przypadkiem, str. 16 -20.
5. Gutai, ulotny plac zabaw, str. 20.
6. „Sztuka Gutai nie zmienia materii- Sztuka Gutai nadaje materii życie”, str. 21-24.
7. „Materia malarska”, str. 25.
8. „Obrazowanie czasu i przestrzeni”, str. 26 -27.
9. Instrukcja /event - George Brecht, str.28 -31.
10. „Próby wizualnej reprezentacji rozkładów statystycznych”- Ryszard Winiarski, str. 31-35.
11. „Słowa” – Jarosław Kozłowski, str.36-37.
12. „Uwrażliwianie na kolor” – autoreferat, str. 38-41.
13. Bibliografia, str. 44

„Alea iacta est.

O roli przypadku w sztuce XX i XXI wieku.”

Przypadek/ Szansa

„Wiedza jest źródłem wszelkiej tajemnicy”

Shen-hui

Wprowadzenie

Słowo szansa ma swoje korzenie w łacińskim określeniu upadku kości i może być powszechnie rozumiane jako rezultat owego upadku, którego wyniku nie sposób przewidzieć lub którego rezultat nie jest dla nas jasny. Ludzki umysł odbiera rzeczywistość w taki sposób, by nie akceptować przypadku zastępując go kalkulacją, która pozwala zapomnieć o istnieniu przypadku i roli jaki on wywiera na człowieka.

Odo Marquard w „Apologii przypadkowości” przywołuje empiryczne stanowisko Hegla, który twierdzi, że celem prawie całej filozofii było usunięcie z życia człowieka przypadkowości. Z kolei Stanisław Lem w swojej książce „Filozofia przypadku” przypomina znamienne słowa Alberta Einsteina, który nie godząc się z założeniami teorii kwantowej powiedział, że: „Bóg nie gra ze światem w kości”. Oba przekonania okazały się w świetle nowej wiedzy błędne.

Wydawać się może, że jednym z najgorszych wrogów wolności i godności jest przypadek. Jednakże usunięcie tego, co przypadkowe oznaczałoby usunięcie z człowieka tego, co arcyłudzkie, usunięcie z człowieka jego człowieczeństwa. W czasie gdy ludzkość mogła nie poddawać rzeczywistości dualistycznemu podziałowi na to co fizyczne lub psychiczne, proces postrzeganie i rozumienia świata odbywał się w sposób intuicyjny. Rzeczywistość - wraz z człowiekiem - była postrzegana całościowo. Szamani lub magowie za pomocą różnego rodzaju rytuałów potrafili „zaklinać”, odnajdywać znaczenia poszczególnych zdarzeń, które rozumiane były bez potrzeby ich interpretacji. Świat fizyczny płynnie przenikał się z rzeczywistością duchową nie tworząc wyizolowanych przestrzeni.[1]

[1] Odo Marquard „Apologia przypadkowości” Wydawnictwo Oficyna Naukowa Warszawa 1994r.

Myślenie synchronistyczne było naturalnym sposobem rozumienia tego, czego doświadczamy. Możemy je zobrazować jako myślenie polowe. Filozofia chińska wykształciła ten rodzaj rozumowania w stopniu o wiele bardziej wysublimowanym niż filozofie innych cywilizacji. Dla chińskiego systemu filozoficzno - społecznego nie jest istotne, dlaczego coś się zdarzyło, czy też jaki czynnik wywoływał ten czy inny skutek. Kwestią kluczową jest jakie - wedle wszelkiego prawdopodobieństwa - miało miejsce znaczące zdarzenie równoległe, w tym samym momencie. Chińczycy zadają sobie pytanie o to, co może wydarzyć się jednocześnie w tej samej chwili. Z tego też możemy wywnioskować, że w centrum ich pola myślowego zbiega się szereg wydarzeń nie posiadających koniecznie cech wspólnych. Richard Wilhelm[2] we wstępie do I-Ching zwraca uwagę, że myślenie kazuale przyczyniło się do wytworzenia podziału na zdarzenia o charakterze psychicznym lub fizycznym. Do XIX wieku w nauce panował pogląd (który niekiedy możemy spotkać i dziś), że przyczyny fizyczne wywołują wyłącznie fizyczne skutki, natomiast przyczyny o podłożu psychicznym mają wyłącznie konsekwencje psychologiczne. Zaistnienie danego ciągu zdarzeń opisuje się za pomocą języka algebry- wszelkiego rodzaju macierzy, funkcji algebraicznych oraz wykresów w formie krzywych. Zachodni system myślenia zwraca się ku światu zewnętrznemu, najpierw badając dane zdarzenia, następnie tworząc na tej podstawie odpowiednie modele matematyczne. Chiński system synchroniczny oparty jest na czymś przypominającym rodzaj macierzy matematycznej, jednak całkowicie rezygnuje z algebraicznej abstrakcji, posługując się nią w sposób intuicyjny.

W świecie rzeczywistym przypadki mają swoje znaczenie, ale również znaczenia mają swoje przypadki. By zilustrować ten fakt odnieśmy się do upadku kości na stół, który jest definiowany przez nieskończoną liczbę przypadków - warunków, wśród których możemy rozpatrywać wyważenie kości, twardość powierzchni stołu, siłę i kierunek rzutu. Jednakże próba określenia właściwego rezultatu może prowadzić nas na bezkresny ocean uwarunkowań, które mają bezpośredni wpływ na wynik. Dla przykładu: pojedynczy rzut kostką może przynieść wynik od jeden do sześciu, jednakże która ze ścian tej kostki stanie się naszym wynikiem wciąż pozostaje dla nas zagadką do momentu, w którym wykonamy dany rzut. Wydaje się ciekawym wyobrażanie sobie, iż istnieje nieskończona liczba możliwych rezultatów. W tym miejscu należy nadmienić, iż nie istnieje czysty przypadek czy też zdarzenie losowe. Przypadek i zdarzenie losowe są częścią procesu, w którym budujemy obraz naszego wszechświata.

[2] Richard Wilhelm „Księga Przemiany” Wydawnictwo Aletheia 2016

Sztuka jednoczy nas przenosząc w przestrzeń duchową. Język, którym posługujemy się w opisywaniu jej fenomenów, pozwala nam jedynie na wybiórcze poruszanie się w obrębie jakiejś jej części dotykając fragmentów całości. Dla potrzeb tej rozprawy możemy zdefiniować dwie perspektywy, w których zdarzenie losowe ujawnia obraz – wizerunek. Pierwsza, związana z nieświadomymi źródłami obrazu, które możemy umiejscowić w podświadomości umysłu człowieka oraz druga, w której obraz powstaje w wyniku automatycznych procedur, nad którymi artysta nie posiada kontroli. Obie drogi postępowania posiadają cechy wspólne – brak świadomego planu.

Automatyzm może być rozpatrywany jako przejaw przypadkowości w sztuce. To od naszego spojrzenia zależy, czy zaliczymy go do kategorii procesu losowego. Andre Breton w swym manifestie określał go jako rodzaj fenomenu, którego nie posiadliśmy w sposób absolutny, Marcel Duchamp nazywał go „ironią - zabawną metodą akceptacji czegoś”.

W dalszej części mojego tekstu pojawi się rozwinięcie problemu automatyzmu o kontekst praktyki ruchu Dada, surrealizmu, Jacksona Pollacka i szeregu innych postaw artystycznych.

Zastanawiając się nad genezą szansy chciałbym przywołać obraz fusów herbacianych lub łodyg krwawnika, które mogą tworzyć wzory o charakterze losowym. Ten elementarny obraz przypadkowości został adaptowany przez szamanów oraz magów w celu wykonywania szeregu praktyk, magicznych rytuałów. Historia gier losowych liczy sobie tysiące lat. W tradycji Dalekiego Wschodu znane są przekazy ustne datujące początki powstania wyroczni I-Ching na pięć tysięcy lat przed naszą erą. Możemy również znaleźć przykłady wizerunków kości do gier na przedstawieniach hieroglificznych ścian grobowców egipskich. Około 1620 roku Galileusz zbadał prawdopodobieństwa rzutów trzema kośćmi do gry. W tym miejscu muszę podkreślić znaczenie badań nad prawdopodobieństwem, które można by porównać z przewrotem Newtonowskim. Wielkość tego postępu wiąże się z trudnością zrozumienia niektórych właściwości prawdopodobieństwa. Zwykliśmy spodziewać się, że podczas rzutu monetą możemy oczekiwać reszki w połowie rzutów. Wyobraźmy sobie sytuację, w której po dziesięciu rzutach otrzymaliśmy 8 reszek. Intuicyjnie spodziewamy się, iż dalsze próby wyrównają tę dysproporcję wyniku na korzyść orła. Tym samym odwołujemy się do początkowego przypuszczenia, iż szansa na uzyskanie orła lub reszki jest $\frac{1}{2}$. Niestety nasze oczekiwanie będzie złudne. Ten rodzaj błędu nazywamy paradoksem hazardzisty.

Istnieją również artefakty generujące wynik losowy, których dzisiejszym przykładem jest kostka do gry, ruletka, czy też maszyny losujące.

Automatyzm, jako proces losowy- dada i surrealizm

Zakładając, że we wszystkim, co robimy istnieje jakiś świadomy aspekt braku kontroli, śladów przypadku możemy doszukiwać się już w rysunkach człowieka prehistorycznego. Jednakże pierwsze przejawy świadomego użycia przypadku w malarstwie pojawiły się na krótko przed wybuchem I Wojny Światowej. Użycie przez artystów technik automatyzmu możemy rozumieć, jako rodzaj zdarzenia losowego. W tym kontekście pierwsze improwizacje Wasyla Kandyńskiego (1911), malowane w sposób podświadomy, poprzedzają eksperymenty Pablo Picasso, w których używał on techniki kolażu(1912): skrawków gazet i strzępów tektury, fragmentów rzeczywistości, w której żył. Zastanawiając się nad procesem automatyzmu i rolą, jaką on zaczął pełnić w doświadczeniu artystycznym, wydaje się zasadnym postrzeganie go, jako przypadku. Teorie psychologiczne rysują obraz świadomości, jako dominium ignorancji, natomiast podświadomości, jako źródła wiedzy o przypadkowości psychiki. Z tego względu uzasadnionym jest postrzeganie zdarzenia losowego, jako nieświadomego przypadku. W momencie, gdy ograniczymy naszą praktykę do generowania losowych wyobrażeń nie skupiając się na ich atrakcyjności, możemy wskazać podświadomość lub nadświadomość, jako źródło obrazów. Miejsce nieświadomionego ma kolosalne znaczenie nie tylko we współczesnej psychologii, ale również w myśli dalekowschodniej, której przejawem jest I-Ching oraz Zen. Dadaści postrzegali podświadomość, jako źródło wyobrażeń wolnych od wzorców przekazywanych nam przez rodziców, naszą wolność intelektualną.

„Jesteśmy obecnie w momencie sformułowania problemu sztuki, a bardziej szczegółowo - problemów ekspresji, tak jak one były postrzegane przez pisarzy: Aragona, Bretona, Soupaulta: jedynie podświadomość nie kłamie i jako jedyna warta jest ujrzeć światło dzienne. Wszelkie świadome zabiegi, kompozycja, logika są bezcelowe. Co najwyżej poeta może przygotować sieć, w którą złapie podświadomość, chroniąc się tym samym od oszustwa...” Marcel Raymond [3]. „Podświadomość jest niestrudzoną i niekontrolowaną siłą, która zaskakuje. Jest równie tajemnicza jak najmniejsza cząstka komórki umysłu. Nawet, jeżeli ją poznamy, wciąż nie będziemy w stanie jej odtworzyć”. Tristan Tzara [4].

[3] "Chance Imagery" George Brecht, Great Bear Pamphlet by Something Else 1966r (Marcel Raymond from Baudelaire to Surrealism)

[4] "Chance Imagery" George Brecht, Great Bear Pamphlet by Something Else 1966r (Tristan Tzara "Manifesto of feeble love and bitter love, Motherwell)

Andre Breton w „ Pierwszym Manifeście Surrealistycznym” podkreślał: „...Wciąż jeszcze żyjemy pod władzą logiki — oto do czego, rzecz jasna, zmierzam. Ale jej metody dadzą się dziś zastosować jedynie do zagadnień drugorzędnych. Racjonalizm absolutny, wciąż jeszcze obowiązujący, pozwala brać pod uwagę wyłącznie te fakty, które podlegają bezpośredniemu doświadczeniu. Natomiast ostatecznych celów logiki nie potrafimy określić. Nie trzeba dodawać, że zasięg doświadczenia uległ ostatnio wyraźnym ograniczeniom. Porusza się ono w klatce, z której coraz trudniej je wydobyć. I ono też służy bezpośredniej użyteczności, i jego strzeże zdrowy rozsądek. Pod pozorem cywilizacji, pod pretekstem postępu, udało się wygnać z umysłu wszystko, co można by — błędnie czy trafnie — określić, jako przesąd czy jako chimere, udało się potępić wszelki sposób szukania prawdy, który odbiega od normy. Największym, na pozór, przypadkiem było wydobycie na jaw całej — i to, moim zdaniem, najważniejszej — dziedziny ducha, którą dotychczas bagatelizowano. Zawdzięczamy to odkryciom Freuda. Dzięki nim zarysowuje się nareszcie prąd kulturalny, który pozwoli umysłowi badawczemu posunąć się w swych dociekaniach dalej[...]. Wyobraźnia znajduje się — kto wie? — w przededniu odzyskania swych praw. Jeżeli w głębiach naszego ducha kryją się dziwne siły, zdolne spotęgować siły powierzchni albo też stoczyć z nimi zwycięską walkę, to jesteśmy w najwyższym stopniu zainteresowani w tym, by je pojmać — najpierw pojmać, by później poddać, jeśli zajdzie tego potrzeba, kontroli rozumu”. [5]

Początek dwudziestego wieku przyniósł załamanie się myśli oświeceniowej i dekonstrukcję klasycznego przekonania, że świat jest możliwy do poznania dla naszej umysłowości. Sztuka i filozofia oświeceniowa wierzyła w możliwości poznawcze człowieka. W nauce fizyka newtonowska była dominującym paradygmatem. Ten model dostarczał wystarczającej wiedzy do zrozumienia i przewidywania stanów, które powoływał. Wszystko, co pozostawało w ukryciu, mogło być teoretycznie wyjaśnione i zrozumiane przy pomocy odpowiednich ludzkich zasobów. Prąd przemian idei od determinizmu ku współczesnym modelom był złożony, rozpięty pomiędzy wieloma dyscyplinami i trwał latami. Marcel Duchamp - uważany za prekursora Dadaizmu - prowadząc własne poszukiwania w bibliotece Paryskiej, zapoznał się około 1910 roku z pracami teoretycznymi francuskiego matematyka Henri Poincare, którego rozważania stały się kluczowym elementem w sformułowaniu nowej matematyki, stojąc w opozycji do tradycji oświeceniowej z jej klasycznym racjonalizmem . W duchu intelektualnego fermentu Duchamp stworzył własny quasi naukowy system odwołując się do twórczości Alfreda Jarryego, który jako pierwszy sformułował pojęcie patafizyki w 1893 roku.

[5] Andre Breton „Manifest Surrealistyczny” 1924 tłum.Artur Sandauer

Celem pisarza było stworzenie „teorii rozwiązań urojonych”, ośmieszającej ludzką dążność od racjonalizacji pozytywistycznej rzeczywistości. Systemem Duchampa prowadził swoisty dialog z odkryciami z pola nauki. Za jego pomocą, którego w sposób ironiczny podawał w wątpliwość racjonalność i przewidywalność rzeczywistości. Bazował na założeniu czwartego wymiaru-geometrii nieeuklidesowej, zasadzie nieoznaczoności Wernera Heisenberga, wedle której obserwator wpływa na przedmiot obserwowany oraz na pracach teoretycznych E. Schrodinger – twórcy fizyki kwantowej. W swoich rozważaniach Erwina Schrodingera poruszał problemy pola - cząstek elementarnych, partykuł energii takich jak elektrony, fotony tworzących moment lub obszar prawdopodobnego, w którym nie możliwe jest określenie pozycji cząstki.

Ten intelektualny przełom w spojrzeniu na rzeczywistość pojawił się wraz z schyłkiem feudalnych struktur społecznych i kształtowania się nowej rzeczywistości społeczno - kulturalnej. Dadaści i surrealiści nieśli hasła przemiany w postrzegania świata w celu zmiany sposobu odnoszenia się ludzi do rzeczywistości. W sposób paradoksalny, ironiczny tworzyli nowe wartości estetyczne, nowy język artystyczny, celebrujący tym samym wolność.

Skupiając się nad mechanicznym aspektem przypadku powinienem w tym miejscu odnieść się do dzieła Marcela Duchampa „Trzy wzorce zatrzymań-etalon”. Artysta wykonał pionierski projekt, który w sposób jednoznaczny wykorzystywał fenomen przypadku w procesie twórczym. Duchamp uzyskał obraz w wyniku trzymania horyzontalnie metrowego odcinka nici - metr nad płótnem, na które następnie swobodnie opadało. Forma jaką nić przybrała na powierzchni płótna była przez Duchampa utrwalana grubą warstwą werniksu. Proces zapisu był trzykrotnie powtórzony w oparciu o tą samą zasadę. Duchamp sporządził również szablony powstałych utrważeń – paradoksalne wzorce odcinków, które nie odpowiadały wzorcowej długości nitki użytej do zapisu.

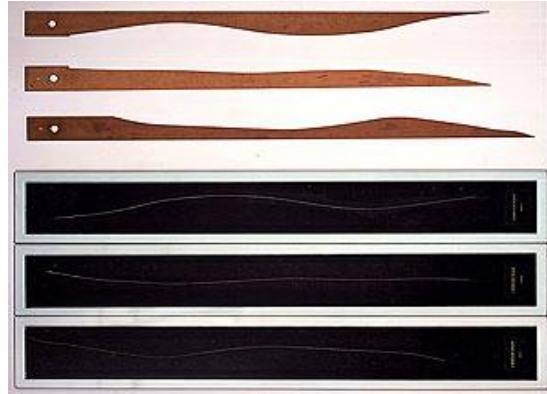
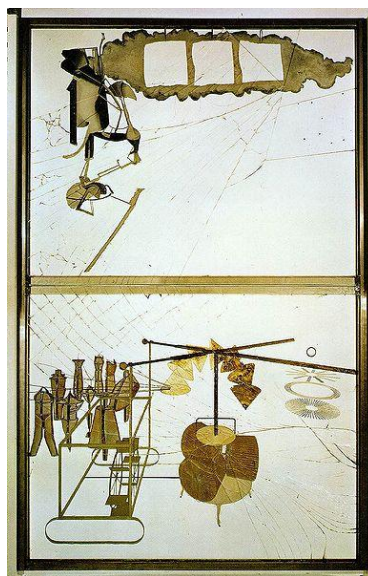


Foto. 1
Marcel Duchamp, „3 Stoppages Etalon”

(3 wzorce zatrzymań), 1913-1914r, drewno, szkło, nić, werniks, 40x130x90cm

Twórca rozpatrywał przez ten gest trzy zjawiska, które dotyczą fenomenu przypadku: ruch powietrza, grawitację i cel, jednocześnie odnosząc się ironicznie do wzorców, które są skrzętnie przechowywane w Instytucie Standaryzacji w Sevres. Uważam za interesujące traktowanie tego gestu, jako wyrazu krytycznego stanowiska artysty wobec sztuki. Francja zyskała w tym czasie uprzywilejowaną pozycję „wzorca kultury wysokiej”, uznawanej i kopiowanej przez inne kraje. Ten rodzaj supremacji w przestrzeni kultury może być porównany z wzorcami wagowymi, które raz na 40 lat są przesyłane do Sevres, by sprawdzić ich adekwatność wobec oryginalnych jednostek. Postrzegam dzieło Duchampa jako fundamentalny głos oporu przeciw standaryzacji sztuki.

Teorie artysty badające użycia przypadku są wysoce wysublimowane a ich interpretacja może odbywać się na wielu płaszczyznach. Autor stawia odbiorcę przed przesłaną tajemnicą, która wydaje się być niemożliwa do zgłębienia. Wieloznaczność prac artysty ze szczególną mocą ujawnia się w ikonicznym dziele Duchampa „Wielka szyba” - (Panna młoda rozebrana przez swych adoratorów), tworząc intelektualny labirynt, pułapkę na natrętną chęć zrozumienia wszystkiego.



Fot.2

Marcel Duchamp, „Wielka Szyba”

1915-1923r.

Wśród dadaistów byli również inni artyści, tacy jak: Arp, Ernst i Tzara, którzy posługiwali się aspektami przypadku w swoich pracach. Arp tworzył kolaże poprzez użycie przypadkowych kawałków papieru, które mieszał i następnie przyklejał w kolejności, w jakiej spadły w procesie tasowania. Ernst posługiwał się techniką „dekalkomania przypadku”, w której rozprowadzał tusz rysunkowy pomiędzy dwiema kartkami papieru, a następnie je rozdzielał, tworząc w ten sposób abstrakcyjny wizerunek. Tzara komponował swoje poematy wyciągając wyrazy z kapelusza w myśl przyjętej zasady „... by stworzyć wiersz dadaistyczny – weź gazetę- weź nożyczki – wybierz artykuł tak obszerny jak zakładany przez ciebie wiersz- wytnij go z gazety- wytnij wszystkie słowa z wybranego wycinka i włóż je do jakiegoś pojemnika – delikatnie wymieszaj- następnie wyjmij je z pojemnika – szyk słów wiersza będzie taki sam jak ich kolejność wyciągania- powtarzaj tę czynność do ostatniego słowa – wiersz, który powstanie w ten sposób będzie tobą.”(.) [6]

Kolejną techniką używaną przez dadaistów był frotaż, który jako działanie mechaniczne pozwalał na otrzymywanie struktur poprzez zarysowanie papieru lub płótna, które, położone na wybrany rodzaj powierzchni, pozwalało uzyskać rodzaj rysunkowego reliefu, struktury, która była utrwalana.

[6] George Brecht „Chance Imagery” Great Bear Pamphlet by Something Else. 1966r

Wymienione przykłady wykorzystania przypadku w procesie artystycznym zostały określone przez Georga Brechta w jego książce „Chance Imagery” mianem „irrelevant process”- nieznaczącego procesu. [7]

Bardzo interesującą techniką adaptującą fonemem zdarzenia losowego na polu praktyki artystycznej była gra w „cadaver exquis” (wyrafinowanego trupa), którą posługiwali się surrealiści. Gra artystyczna polegała na tworzeniu obrazu przez grupę artystów. Każda część dzieła była realizowana przez inną osobę, jednakże osoba wykonująca zapis nie widziała powstałych elementów, które pozostawały zakryte. (Foto 3.)



Fot. 3.

André Breton, Max Morise, Jeannette Ducrocq Tanguy,

Pierre Naville, Benjamin Péret, Yves Tanguy, Jacques Prévert (1928)

Dadaści i surrealiści postulowali zastąpienie logicznych nonsensów człowieka współczesnego – nonsensem alogicznym. Arp twierdził, iż przypadek otworzył percepcję artysty na wymiary duchowe. Intuicja wiodła go w rewiry zdarzenia losowego, którego niekontrolowane zasady tworzą przestrzeń najgłębszej duchowości, a jej podstaw możemy poszukiwać u samego początku homosapiens. Zarysowana przeze mnie perspektywa nie wyczerpuje złożoności i wielowymiarowości obu ruchów artystycznych. Znaczenie i potencjalność idei, które zostały sformułowane przez artystów obu ruchów były podejmowane i sublimowane przez późniejsze grupy artystyczne i artystów. Paradoksalnie, ich znaczenie nabiera coraz większej aktualności obecnie, w dobie macdonalizacji kultury.

[7] George Brecht „Chance Imagery” Great Bear Pamphlet by Something Else. 1966r

Surrealiści i dadaiści znaleźli podczas II wojny światowej przyjazny port w Stanach Zjednoczonych. Breton, Ernst, Tanguy, Masson skupili się wokół dwóch nowojorskich galerii: Julian Levy Gallery i Peggy Guggenheim's Art of This Century. Europejscy bezpaństwowcy wywarli ogromny wpływ na scenę nowojorską, z której wyłoniła się postać malarz Jacksona Pollocka.

Jackson Pollock

„Rozsądek odciął człowieka od natury”

Hans Arp

W okresie wojennym wpływ europejskiej sztuki na twórczość artysty był bardzo widoczny. Pierwszy pokaz prac Pollocka miał miejsce w 1943 roku w Galerii Peggy Guggenhome w Nowym Yorku, która skupiała wokół siebie „marzycieli z Europy”, z których dziełami Pollock miał możliwość się zapoznać.

Nowojorczyki, jak pisze Alicja Kępińska w swojej książce, „Żywioł i mit”, w sposób radykalny postrzegali koncepcje awangardy europejskiej, odrzucając sposób malarskiej realizacji postulatów surrealistów. Nie akceptowali literackiego, opisowego języka malarskiego, który natarczywie konkretyzował to, co powinno pozostać „u progu”.

Artystów raziło nadmierne urzeczowienie wizji obrazowej surrealistów, które pociągało za sobą usztywnienie formalne, pozostające w sprzeczności z automatyzmem i spontanicznością aktu twórczego. Frapująca dla Amerykanów była kwestia kreatywności i nieświadomości, uznanie sfery nieświadomości za autentyczne źródło tworów wyobraźni oraz możliwość wyprowadzenia treści pierwotnych wyobrażeń na powierzchnię życia świadomego. Kępińska podkreśla, że równie ważnym kontekstem, jaki się pojawia w pracach artysty, jest fascynacja formami wizualnymi kultury rdzennej ludności Ameryki Północnej. Bez wątplenia dla malarza oba doświadczenia stały się kluczowe dla krystalizacji rewolucyjnych procedur malarskich. Nie możemy również pominąć fascynacji Pollock'a koncepcją procesu „indywidualizacji” Junga, prowadzącą do uświadomienia sobie zasobów nieświadomości zbiorowej, w której każdy człowiek, niezależnie od swojej woli, uczestniczy. Proces ten miał doprowadzić do ustanowienia wewnętrznej więzi człowieka z porządkiem kosmicznym. [8]

[8] Alicja Kępińska „Żywioł i Mit” Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1983r

Pollock pisał w swoich tekstach:

„Kiedy maluję, nie jestem świadomy tego, co robie. Dopiero po upływie pewnego czasu „zaznajamiam się „ dociera do mnie, czym jest zaistniały fakt malarski.”

Cytując słowa malarza z wcześniejszego źródła tekstowego:

„... następujący fakt, iż znaczący europejczycy są w tej chwili tutaj ma kolosalne znaczenie. Jestem pod przemożnym wrażeniem koncepcji zakładającej, iż źródłem sztuki jest podświadomość”. [9]

Przykładem użycia zbioru procedur, których rodowód możemy odnaleźć w fascynacji artysty powyżej wymienionymi kontekstami, jest obraz “Guardians of the Secret”. Celem ich zastosowania było uwolnienie własnej podświadomości. Dla uściślenia stanowiska należy przyjąć, iż malarska kaligrafia Pollocka była czystym automatyzmem. Możemy również z całą pewnością założyć, że sposób komponowania obrazu, układu plam barwnych, użycia struktury malarskiej pozostawiał artysta przypadkowi.



Foto. 4

Jackson Pollock „ Guardians of the Secret” olej na płótnie 1943

Alicja Kępińska zwraca uwagę , że okres od 1947-1953 może być postrzegany jako czas, w którym impuls, jaki został przekazany grupie malarzy z Nowego Jorku przez „ uchodźców z Europy” ewoluował w formę, której nie sposób skwalifikować dotychczasowymi kategoriami. Zasada operowania wydzielonymi, określonymi kształtami została przełamana. Sztuka uwolniła się z procesu entropii formy, w miejsce której pojawił się, jak pisze A. Kępińska „ostateczny tumult” lub - jak nazywa to zjawisko G. Brecht - „święty bezwład”.

[9] George Brecht „Chance Imagery” Great Bear Pamphlet by Something Else. 1966r

Żaden fragment obrazu nie ma już oddzielnej interpretacji, ponieważ jak zauważa autorka „Żywiołu i mitu”: „ [...] wszystko w jednym momencie zamienia się w znak[...].”.[10] Roger Coillois pisze, że w tym podejściu artysta rezygnuje z czasu przeznaczonego na refleksje i „ zamienia pędzel na granat [...]”. [11]

Odrzucając procedurę myślowego uprzedzania znaczeń Pollock był przekonany, że wyłaniają się one w samym procesie malowania i poprzez ten proces. Kępińska zwraca uwagę na to, że sens powstaje poprzez totalne angażowanie się artysty w proces malowania – razem z jego odczuciami, pasjami, napięciami, z jego psychofizyczną całością w jedyne w swoim rodzaju egzystencjonalne doświadczenie. Pollock wprowadza do swojego procesu twórczego rewolucyjną technikę drippingu (kapania), wylewając farbę i kapiąc nią prosto z puszek na położone na ziemi płótno, które twórca obchodził z każdej strony. Powstałe w wyniku tego procesu struktury pokrywały powierzchnię płótna równomiernie w taki sposób, iż cała została poddana aktywacji. Chaos, jako rytm tworzenia, prapoczątkowość wszelkiej materii, zostaje ustanowiony od razu, jako punkt wyjścia. Malarstwo przechodzi, zatem od tego, co znane i rozpoznawalne (nawet w formie cząstkowej), do całkowicie nieznanego i początkowego. Dla tak rozumianego procederu Harald Rosenberg znalazł w 1952 roku: termin „action painting”. Autor pisze o nowej idei powoływania obrazu: „ W pewnym momencie płótno zaczęło być traktowane przez malarzy amerykańskich, jako pole działania, a nie przestrzeń odkrywania, odrysowywania, analizowania lub wyrażania realnego lub wyimaginowanego obiektu. W następstwie tego płótno stało się nie obrazem, lecz wydarzeniem” – swoiście pojmowanym horyzontem zdarzeń, polem przypadkowości. Charles Harrison, zauważa, że procesy „action painting” nie stanowią estetycznego formalizmu, a twórcy posługujący się tym rodzajem procesualności nie zastanawiają się jak obraz (abstrakcyjny) ma wyglądać. Oni poszukują środków wyrazu, komunikatów wizualnych podejmujących szczególne tematy w sytuacji widocznego wyczerpania się zasobów, którymi żywiły się tradycyjne przedstawieniowe funkcje malarstwa.[12] Kępińska pisze, iż równorzędność czasu i przestrzeni w budowanych przez Pollocka obrazach sprawia, że w jego malarstwie przeszłość zostaje podjęta i wyrażona w terminach czasu teraźniejszego.

[10] Alicja Kępińska „Żywioł i Mit” Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1983r.

[11] Alicja Kępińska „Żywioł i Mit”, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1983r.

[12] Alicja Kępińska „ Żywioł i Mit”, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1983r.

Znaki kładzione rytmicznie na płótnie są nieustannym podejmowaniem momentu teraźniejszego „tu i teraz”, który jednak zawiera w sobie wszystkie odmiany czasu, całość egzystencjonalnych możliwości. Ze względu na to continuum czasoprzestrzenne malarstwo Pollocka jest ucieleśnieniem tej części teorii egzystencjalistycznej Heideggera, która mówi o „życiu ku (dla) śmierci”. Heideggerowskie rozważania o bycie wyłożone w pracy „Sein und Zeit” z 1927r. stanowią pociągające odniesienie do prac Pollocka. Rysuje się ono w samym użyciu przez filozofa terminu „Dasein” („być tu”) dla oznaczenia charakteru egzystencji ludzkiej w świecie rzeczy i ludzi oraz zdolnej do nadawania sensu rzeczom. „Dasein” jest jednocześnie „Sein zum Tode” - bytem ku śmierci. Zrozumienie własnego życia z punktu widzenia przyszłej nicości daje człowiekowi wolność od kategorii myślenia narzuconego z zewnątrz.[13]

Dzięki temu myśleniu jednostka staje się niepodległą, a jej czyny autentyczne. Silny personalizm procedur „action painting” wydaje się idealny do „wyrażania siebie”. Należy pamiętać, że w świetle akceptowanej przez artystów (zwłaszcza Pollocka) psychoanalizy, to, co osobiste dotyka również fundamentów nieświadomości zbiorowej. Skrajny indywidualizm łączy się w istocie z wyrażeniem tego, co głęboko wspólne – jednoczące się w wspólnych mitach. Alicja Kępińska zwraca uwagę na odniesienie Tomassoniego, który uważa, że jednym z kluczy do tego malarstwa mogą być elementy filozofii Husserla. Pollock kładzie nacisk na fizyczną obecność w procesie tworzenia, co jak zauważa Tomassoni- Husserl nazywa „Lebenswelt” (światem życia) albo „Enfuhungswelt” (światem doświadczenia).

Autorka dla uprawomocnienia powyższych kontekstów przywołuje stanowisko Peirce’a i Williama Jamesa, których pragmatyzm kładzie nacisk na związek myślenia z praktyką działania, traktując praktykę, jako kryterium autentyczności (prawdy). Sam proces poznania jest czynnością praktyczną: umysł przesiąknięty jest aktami woli, pragnieniami, dążeniami. Koncepcja ta wskazuje, jak zauważa autorka „Żywiołu i mitu”, na procesualną naturę doświadczenia: nie składa się ono z prostych izolowanych elementów, lecz stanowi ciągły ich strumień. Psychologia podsuwa tu termin „strumienia świadomości”. Indywidualne strumienie doznań stają się prądami w oceanie globalnych doświadczeń (zbiorowej wyobraźni). Konstrukcja rzeczywistości ma zatem strukturę przepływową, dynamiczną.

[13] Alicja Kępińska „Żywioł i Mit”, Wydawnictwo Literackie, 1983r.

Samo zdarzenie jest również aktem postrzegania. Należy ono nie tylko do umysłu, ale do całości organizmu człowieka. Tym samym człowiek jest integralną częścią przyrody, tkwi w niej, dlatego może ją poznawać od wewnątrz. Performatywny aspekt języka malarskiego podkreśla procesualność aktu twórczego, przesunięcie akcentu z efektu działań artysty na drogę, jaką do niego prowadziła. Prace teoretyczne Heidegger'a czy Starter'a stały się punktem odniesienia dla literatury i sztuk wizualnych nowego początku.



Foto.5

Jackson Pollock podczas pracy w studio, fotografia Hansa Namuth, 1950

„Nowa sztuka” powinna sformułować nowe sposoby ekspresji. Tak jak Dada było próbą odpowiedzi na świat po doświadczeniu Pierwszej Wojny Światowej, tak lata pięćdziesiąte i sześćdziesiąte stały się nowym początkiem dla wielu artystów i intelektualistów. Postulowali oni, iż sztukę trzeba rozpocząć od zera, sięgając niejednokrotnie do aktów anarchistycznych przepełnionych ironią lub też agresją. Tradycyjne formy ekspresji w obliczu ewidentnego kryzysu etycznego jaki pozostawiła po sobie Druga Wojna Światowa, jak również wizja totalnej anihilacji atomowej stworzyło poczucie próżni - jakby nic wcześniej nie miało miejsca. Ten rodzaj intelektualnego wyparcia miał charakter modernistyczny. Wielu artystów atakowało konwencje sztuki, najczęściej reprezentowane przez obrosniętą patyną tradycji obraz olejny. Dekonstrukcja jak i tworzenie stało się równorzędne, a ponadczasowa i statyczna forma obrazu zostaje zamieniona na fakt artystyczny dziejący się tu i teraz.

Igrając z przypadkiem

Możliwości muzyki są ogromne. Powiem nawet, że genialne. Można, trzeba i warto nadal eksperymentować. [..]. To najpiękniejsza ze sztuk.

Bogusław Schaeffer

W obszarze ekspresji muzycznej zainteresowanie elementami przypadkowości można zaobserwować pod postacią pewnej swobody rytmicznej czy harmoniczej już w ubiegłych wiekach. Natomiast pełen rozwój aleatoryczności nastąpił w XX wieku. Paula Griffiths uważa, że twórcą aleatoryzmu był Charles Ives, natomiast Elliot Antokoletz zwraca uwagę na wkład Henry'ego Cowella w powstaniu tej techniki kompozytorskiej. Obaj wymienieni muzycy usunęli w swoich partyturach kreskę taktową oraz posługiwali się wynalazkiem klasteru (wielodźwiękowego współbrzmienia zbudowanego z bardzo małych interwałów - najczęściej sekundowych.)

Aleatoryzm może być rozumiany, jako metoda komponowania polegająca na celowo niedokładnym określeniu obrazu dźwiękowego kompozycji w zapisie, uwzględniająca udział przy odtwarzaniu utworu muzycznego czynników przypadkowych, wprowadzonych przez wykonawcę, bądź też polegająca na stosowaniu przez kompozytora działań losowych (rzut kością, losowanie kart z talii...) w trakcie pracy nad utworem. Jadwiga Paja- Stach formułuje następujące rozumienie zagadnienia: *„ nurtu, prądu, kierunku w twórczości muzycznej XX wieku, którego cechą szczególną jest wprowadzenie zjawisk nieprzewidywalnych w zakresie materiału, formy, mogących wystąpić tak w procesie komponowania, jak i wykonania utworu. Owa przypadkowość, efekty niespodziewane są przez twórcę świadomie założone. Kompozytor rezygnuje z określenia wszystkich aspektów utworu i zezwala na współdziałanie w kształtowaniu dzieła czynnikom powstającym poza sferą jego decyzji i myśli twórczej. Im większą rolę powierza on owym czynnikom, tym większe staje się ryzyko artystyczne, które kompozytor niewątpliwie bierze pod uwagę.”*[14]

[14] Witold Lutosławski, „ O roli elementu przypadku w technice komponowania” Res Facta, 1967.

Aleatoryzm zadomowił się na dobre z muzyce w latach 50-tych XX wieku, a za jego ikoniczną postać uznaje się Johna Cage'a. Jednak, gdy prześledzimy teksty badające twórczości kompozytora nie znajdziemy terminu „aleatoryzm”. Cage posługiwał się pojęciem: „*chance operations*”. W 1957 roku Pierre Boulez napisał artykuł pt. „Alea”, w którym zaatakował swobodę losowości, która uwiodła wielu jego kolegów i naśladowców. Wprowadził w miejsce dowolności losowej rodzaj programu - kontroli przypadku. Cage odrzucił idee reprezentowane przez *aleatory music*, mimo to jest on mylnie wiązane z terminem stworzonym przez Bouleza. W 1950 roku, po koncercie *Symfonii* Antona Weberna, Cage spotyka Mortona Feldmana i pianistę David'a Tudor'a. W wyniku tego spotkania zostaje powołany rodzaj klubu, którego członkami zostają: Cage, Feldman, Tudor i młody student Christian Wolff. To Wolff zwraca uwagę Cagea na dwa tomy, starochińskiej Księgi przemian I- Ching. Wyrocznia stała się również kluczową inspiracją powieści Philipa K. Dicka „Człowiek z wysokiego zamku”. Pisarz sam owładnięty I-Ching'iem przedstawił paradoksalną rzeczywistość odwracając w swojej książce bieg historii. Dick przenosi nas w świat, w którym państwa osi wygrały II Wojenne Światową, Ameryka znajduje się pod okupacją japońską. Interesującym wątkiem powieści jest znaczenie, jakie w życiu bohaterów odgrywa I-Ching, używany przez nich do podejmowania codziennych decyzji.

Cage został uwiedziony podobieństwem narzędzi stosowanych w Księdze, do tych, które sam stosował. Podejmuje pracę nad *Music of Changes*.

Wykonuje 26 monumentalnych wykresów. By zobrazować tytaniczną pracę muzyka należy uzmysłowić sobie, że zapis pojedynczej nuty wymagał od kompozytora rzutów trzema monetami sześć razy. Rezultat operacji zapisywał na papierze, przypisując mu określony numer z Księgi I Ching, który korespondował z numerem pozycji na wykresie. Pozycja ta determinowała tylko wysokość dźwięku. Cała procedura była powtarzana w celu określenia długość trwania dźwięku, barwy i innych elementów. Utwór ten trwa około 43 minut, stąd też liczba rzutów i zapisów musiała być astronomiczna.

Kompozycja Cage'a „4'3”” była wynikiem współpracy z Rauschenbergiem, sublimacją jego koncepcji „Białego obrazu”, materializacją tej idei w utworze muzycznym. Obaj twórcy badali procesy, w których następuje wycofanie intencyjności artysty na rzecz nieprzewidywalności procedur twórczych.

Cage w swojej realizacji użył ciszy, jako gestu „milczenia” kompozytora, rezygnacji z oczekiwań, ambicji, preferencji estetycznych. Usunięcie nut z zapisu własnego utworu stało się gestem rezygnacji z subiektywnych wartości ekspresji twórczej. Intencyjność gestu artysty została zastąpiona tabulą rasą „Białego obrazu” – „białej partytury”. Użycie przez kompozytora „brzmienia ciszy”: kasłania, skrzypienia krzesła, itp., było z jednej strony związane z rozumieniem przez Cage fenomenu ciszy, jako otaczającego nas szumu, jak również odwrócenia sytuacji koncertu muzycznego, w którym to widownia stała się swoistym instrumentem, natomiast wykonawca słuchaczem. W późniejszych realizacjach Cage zwracał uwagę, iż absolutna cisza nie istnieje. Jej materiał składa się z nieskończonej liczby szumów, które docierają do odbiorcy. Istotnym faktem w rozwoju elementów przypadku w muzyce była fascynacja muzyką Dalekiego Wschodu i odmiennym od zachodniego postrzeganiem fenomenu czasu. Wpływ buddyzmu Zen na twórczość Cage'a ma istotne znaczenie – twórca uważał, że każdy dźwięk jest samodzielny, każdy powinien być celebrowany jako samoistny byt.

Celem amerykańskiego kompozytora było uniknięcie porównań do muzyki poprzednich pokoleń, tradycji, eliminacja subiektywizmu jego twórcy, nauczenie ludzi słuchania na nowo.

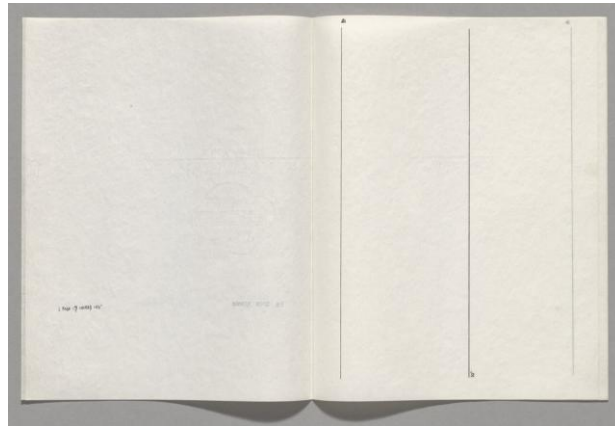


Foto. 6

John Cage Partytura „4'33'''”, 1952r.

W 1952 roku w Black Mountains College Cage zainicjował rodzaj działań, które określał mianem „events”. Realizowane były na podstawie odrębnych scenariuszy w tym samym czasie przez kilka osób. Merce Cunningham tańczył w tłumie widzów, Cage obsługiwał projektor oświetlający powierzchnię „Białego obrazu” Rauschenberga. Sam Rauschenberg odtwarzał płyty a MC Richards i Charles Olsen czytali poezję. Istotą działania było zmierzenie się zarówno artystów jak i odbiorców sztuki z faktem twórczym, które dzieje się w jednoczesnym czasie i miejscu, bez intencjonalnego wskazania wartościującego lub wprowadzającego rodzaj hierarchii, przenosząc tym samym na widza odpowiedzialność za dokonanie wyboru. Proces stał się przedmiotem wspólnych poszukiwań Cage i Rauschenberga. „Odcisk opony automobilowej” był gestem krytycznym wobec koncepcji J.Pollocka „dripping painting”. Cage używając swojego Forda model T (ikony masowej produkcji), którego opony były malowane tuszem przez Rauschenberga, pozostawił ślad opon na długim kawałku papieru. Doświadczenie czasu, a mówiąc precyzyjniej zmian zachodzących w czasie, stało się doświadczeniem obu artystów. Kontynuował je malarz w realizacjach „Malarstwa ziemią” czy „Rosnących obrazów”, które wywarły wpływ na A. Kaprow’a i G. Brecht’a. [15]

[15] Henry Martin „Book of the Tumbler on Fire” Multhipla Edizion, Milan, Italy 1976.



Foto. 7

Działanie „Event” współautorstwa Johna Cage’a i Roberta Rauschenberga “Ślad opony samochodowej 1952r.

Giorgio Agamben w książce „Profanacje” w rozdziale „Autor, jako gest”, przytacza słowa Michel Foucault wypowiedziane podczas wystąpienia z 1969 roku, pt. „Kim jest autor”. Francuski filozof przywołał słowa Samuela Becketta: „A co to za różnica, kto mówi, rzekł ktoś, co to za różnica, kto”, podkreślając, iż obojętność wobec autora jest jedną z głównych zasad współczesnej literatury. Foucault kontynuuje swoje rozważania o roli autora wyjaśniając swoje stanowisko: „filozof nie powołuje się na konstytuowany podmiot, nie oznacza to jednak wzięcia podmiotu w nawias, ani zastąpienia go czystą podmiotowością, chodzi o wydobywanie procesów warunkujących doświadczenie, w którym podmiot oraz przedmiot kształtują i przekształcają się we wzajemnym odniesieniu i obustronnej zależności”. Francuski filozof podkreśla wielokrotnie: „piszący podmiot pozbywa się znaków swej wyjątkowości i przez to wyróżnia go jedynie swoista forma nieobecności[...] Podmiot – autor istnieje, lecz świadczy o tym jedynie ślad jego nieobecności”.[16] W tak nakreślonym kontekście szczególnie interesującym gestem było wymazanie gumką przez Rauschenberga rysunku W. de Koonig’a. Wycofanie ego artystycznego poprzez pozytyw działania a zarazem akt destrukcji, stworzyło nową perspektywę dla poszukiwań artystycznych, usuwającą wyraźną granicę pomiędzy aktem twórczym a gestem destrukcji. Ideę tą równocześnie rozwijali członkowie japońskiej grupy Gutai czy Gustaw Metzger w swoim manifeście „Sztuki autodestruktywnej”.

[16] Giorgio Agamben „Profanacje” Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2006r.



Foto. 8

Robert Rauschenberg „Wymazany rysunek W. de Kooninga”, 1953r.

Gutai, ulotny plac zabaw

Grupa Gutai „Konkretność” powstała w 1954 roku w Osace, jej twórcami byli Yoshihara Jiro, Kanayama Akira, Murikami Saburo, Shiragara Kazuo i Shozo Shimamoto. Grupa wynurzyła się z próżni, jaką pozostawiła po sobie trauma totalitaryzmu i wojny. Poprzez prowokacyjny gest miała na celu wytrącenie społeczeństwa japońskiego z letargu autorytaryzmu i ośmielenie jednostki do nieskrępowanego, osobistego udziału w dziele artystycznym. Paradoksalnym wydaje się być fakt, że pomimo radykalnego anarchizmu grupy w organizowanych przez nią wydarzeniach i festiwalach brało udział każdorazowo kilkadziesiąt tysięcy uczestników (1955r. podczas pierwszego upublicznienia działań grupy wzięło w nich udział 20 tys. uczestników, w następnym roku 1956r. liczba odbiorców wyniosła 10 tys.). Grupa zakończyła swoją działalność po 18 latach wraz ze śmiercią Yoshihary Jiro. Manifest założycielski grupy postulował „pożegnanie się z mistyfikacjami gromadzonymi na ołtarzach i w pałacach, na salonach i w sklepach z starociami. To bałwany wykonane z materii zwanej farbą, tkaniną, metalem, ziemią czy marmurem, którym [...] przypisywano wizerunek czegoś innego niż same stanowią.[...]”[17]

[17] „Explosion!” Painting as an action Modern Museet , Koenig Books London, Stockholm, 2013

„Sztuka Gutai nie zmienia materii- Sztuka Gutai nadaje materii życie”.

Amelia Jones doświadczenie artystów Gutai stawia na równi z najważniejszymi ruchami awangardowymi dwudziestego wieku, które doprowadziły do zerwania z formalistycznymi oczekiwaniami wobec dzieła sztuki. Japońscy artyści podkreślali fundamentalną rolę ciała - fizyczności w procesie tworzenia i abstrahując od formalnych podobieństw do dzieł Jacksona Pollocka realizowali swoje eksperymenty malarskie w „artystycznym szale destrukcji”.

Shiraga Kazuo – podwieszony na linie - malował swoimi stopami, Shimamoto Shozo wykonywał swoje prace rozbijając butelki wypełnione farbą o powierzchnię płótna. Celem Pollocka była dekonstrukcja tradycji malarstwa sztalugowego, Japończycy powołali akt czystej destrukcji, jako element kreacji. Skutkiem ich eksperymentów i doświadczeń było usunięcie granicy pomiędzy pojęciem gestu a faktem destrukcji. W przypadku amerykańskiego malarza możemy mówić o swoistym malarskim aleatoryzmie przepełnionym artystycznym ego twórcy. Natomiast postawa artystów japońskiej grupy przypominała nieskrępowaną wiarę dziecka w magiczne znaczenie gestu niszczącego spekulatywność ego artysty. Gest destrukcji może być porównywany - jak pisze Giorgio Agamben w swojej książce „Profanacje” do dziecięcej potrzeby ukrycia siebie, bycia niewidocznym lub - jak pisał Walter Benjamin- potrzeby bycia nieznanym. Włoski filozof przywołuje zdanie Gilberta Simondon’a, który twierdzi, iż to emocje pozwalają nam nawiązać kontakt z tym co przed-osobowe. Przeżywać swoje emocje, to czuć swoją bezosobowość. Wkraczając w sferę niewiedzy jaźń musi się wycofać. [18] Artyści grupy Gutai kładli szczególny nacisk na zaangażowanie fizyczne odbiorcy sztuki. Zmysłowe reakcje odbiorców stanowiły istotną wartość dla artystów. Yoshihara uważał za konieczne rezygnację z dialektyki modernizmu i skierowanie się w stronę czystej i elementarnej substancji w poszukiwaniu „czystego źródła”- aktu twórczego. Kinetyczność działań grupy pozwalała na zbudowanie bezpośredniej psychicznej łączności pomiędzy artystą, materiałem i odbiorcą, pomijając tym samym rolę krytyki sztuki, jako jedynie uprawnionej do interpretacji danego faktu artystycznego. Jiro wraz z innymi artystami Gutai postanowił przenieść miejsce powoływania faktów artystycznych z tradycyjnych lokalizacji ekspozycyjnych, takich jak galerie i muzea, w przestrzeń publiczną, organizując swoiste artystyczne pikniki czy festiwale. Pozwolili tym samym na bezpośrednie interakcje odbiorców z dziełem, uwzględniając nawet wpływ warunków zewnętrznych na proces twórczy.

[18] Giorgio Agamben „Profanacje” Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2006r.



Fot. 9

Shiraga Kazuo podczas procesu malowania stopami



Foto.10

Yoshihara Jiro „Proszę rysuj do woli”

Działalność grupy można podzielić na dwie fazy. Pierwszą od 1955 do 1965 roku, w której artyści poprzez doświadczenia i wyrażanie własnej indywidualności stawiali czoła charakterystycznej dla społeczeństwa totalitarnego, narodowej – totalnej jedności.

Poprzez działania performatywne, często nawiązujące do nieskrepowanej dziecięcej zabawy, budzili samodzielne krytyczne myślenie poprzez jednostkowe uczestnictwo w akcie twórczym.

W drugiej fazie działalności grupy, trwającej od 1962 do 1972 roku, artyści konfrontowali swoją postawę wolności z dehumanizacją wynikającą z raptownego wzrostu gospodarczego, jaki stał się udziałem społeczeństwa Japońskiego w latach 60-tych. Dystansowali się tym samym od swoich wcześniejszych eksperymentów. Przesunięcie ciężaru z własnych doświadczeń na działanie w sferze publicznej (społecznej), doprowadziło do zmniejszenia radykalizmu poszukiwań i wpisania aktywności grupy w bardziej konwencjonalne ramy funkcjonowania sztuki. Efemeryczny charakter działań japońskich artystów wymyka się łatwej kategoryzacji. Istotnym aspektem fenomenu Gutai były pojęcie gry, jako nieskrępowanego aktu wolności, działania malarskiego rozumianego, jako obraz w czasie i przestrzeni.

Oczywiście, jest to jedynie wycinek szerokiego spektrum poszukiwań artystycznych grupy, jednak wydaje się istotny dla tezy niniejszej pracy. W 1955 roku w druku towarzyszącym pierwszej prezentacji realizacji grupy Jiro pisał: „Najistotniejszą dla nas rzeczą jest stworzenie dla sztuki teraźniejszej przestrzeni najbardziej wolnej - otwartej, w której człowiek żyjący współcześnie doświadcza rzeczywistości i poprzez wolny akt twórczy przyczyni się do rozwoju ludzkości”. Uczestnictwo sprawcze można być odnaleźć w interaktywnych pracach grupy angażujących odbiorców w proces kreacji. Podczas pierwszej publicznej prezentacji prac odwiedzający ją widzowie witani byli przez instalację Shiragary zatytułowaną „Proszę, wejdź do środka”. Obiekt złożony z 9 bali drewnianych pomalowanych czerwoną farbą tworzył rodzaj ażurowego stożka, w którym, po zaakceptowaniu zaproszenia, wchodzący widzowie dostrzegali brutalne ślady ciosów siekierą, jakie artysta pozostawił podczas swojego niezwykle ekspresyjnego działania. Collage Yamazaki - płótno w biało – czarne pasy - posiadało szereg luster, w których widz mógł doświadczać własnego odbicia. Goście opuszczający wystawę obdarowywani byli ręcznie wykonanymi pudełkami zapałek, traktowanymi jako gest demokratycznej dostępności produktu sztuki oraz wzajemnej wymiany między komunikatem a odbiorcą.



Foto.11

Murakami Saburo „Sześć dziur”



Foto. 12

Shiraga Kazuo ciskający butelki z kolorową farbą i kamieniami

„Materia malarska”

Praktyka Gutai bazująca na geście i materii jako podstawowym medium ekspresji badała granice obrazowania rozpięte pomiędzy abstrakcyjnością a reprezentacją. Była poszukiwaniem formy łączącej świat zewnętrzny z wrażliwością wewnętrznego, a zarazem subiektywnego spojrzenia artysty. Tak w Europie jak i w Ameryce Północnej, gdzie malarstwo gestu było poddane teoretycznej refleksji Jeana Paulhama i Francisca Ponge'a, uważano ten rodzaj języka za bardziej autentyczną formę ekspresji, stojącą jednocześnie w opozycji do form realistyczno – mimetycznych. Kładąc nacisk na „odciśnięcie piętna życia w materii”, członkowie grupy radykalnie odcięli się od tradycji, postrzegając jej formy jako reprezentatywne dla czasu minionego. „Krzyk materii” był głosem sprzeciwu wobec zdyskredytowanego realizmu czasu wojny. Shiraga w swojej niezwykle radykalnej akcji w cyklu „Poskramianie błota” używał błota, tarzając się w nim pozostawiał niezwykle przejmujący zapis śladów ciała w przestrzeni materii i czasu.

Członkowie grupy postulowali „śmierć pędzla” jako artefaktu przeszłości reprezentującego wszystko to, co radykalnie odrzucali. Sumi Yasuo do procesu malarskiego używał parasola, tworząc pulsujące kompozycje na papierze, płótnie, różnych tkaninach, prezentując je nie w sposób tradycyjny naciągnięte na ramę, lecz swobodnie powiewające na powietrzu. Shimamoto pracował z rodzajem działa acetylenowego, bądź ciskając bezpośrednio w płótno butelki wypełnione farbą i kamieniami (Foto. 12). Yoshihara Michio do procesu malarskiego wykorzystywał rower, który pozostawiał barwny ślad opon. Kanayama do malarskiego zapisu używał robota, Murakami Saburo własnego ciała, przechodząc przez panele – papierowe ściany (Foto. 11), co w sferze symbolicznej może być rozumiane jako gest przekroczenia tradycji. Kazuo (Foto9 i 13), używając stóp i trzymanego oburącz sznura, wykonywał rodzaj szamańskiego tańca malarskiego, w moim przekonaniu znacznie bardziej radykalnego od procedur Pollocka i w znacznie większym stopniu otwartego na wartości akcydentalne.

„Obrazowanie czasu i przestrzeni”

„Porzucając ramy, odrywając się od ścian, przekraczamy statykę ponadczasowości by doświadczać tu i teraz, by ukonstytuować nowe malarstwo”.

Murakami Saburo 1957r.

Radykalność procedur artystycznych członków grupy przyjmowała różne formy. W przypadku akcji Mukai Shuji „Pałac wszystkie moje prace” (1969r.), artysta rzeczywiście spalił wszystkie swoje płótna. Należy podkreślić, że kategoryczność gestów grupy nie była negacją malarstwa, ale - zgodnie z twierdzeniem jej członków - aktem otwarcia procedur na aspekt czasu i przestrzeni. Performatywny charakter działań Gutai miał swój początek podczas pierwszej publicznej manifestacji „Eksperymentalnego pokazu sztuki współczesnej na wolnym powietrzu ...” w 1955r. Rezygnując z konwencjonalnych relacji pomiędzy obiektem sztuki, artystą i odbiorcą artyści, posługując się formą festiwalu czy rodzaju wolnego zgromadzenia, umożliwiali bezpośrednią interakcję pomiędzy obiektem sztuki a odbiorcą, podkreślając tym samym istotę fizycznego zaangażowania widza w akcie czytania dzieła i budowania jego nowych znaczeń. Environment Shiragi „Proszę wejść do środka” jest jaskrawą egzemplifikacją postawy japońskich artystów. Widz, oglądając konstrukcję złożoną z pali drewnianych pomalowanych na czerwono, nie jest świadomy tego co znajduje się w środku. W momencie wkroczenia do środka konstrukcji jego oczom ujawiła się dramatyczny zapis ciosów siekierą, który artysta pozostawił jako świadectwo wcześniejszego działania. Aspekty czasu i przestrzeni zostały podjęte już w pierwszych realizacjach grupy podczas ich zbiorowej wystawy, w takich pracach jak „Pojedynek z błotem”, czy „Sześć dziur” Murikami’ego. W następnych latach rodzaj performansu malarskiego był używany przez Michio, malującego rowerem, także przez Kinoshita Toshiko, używającego chemicznych reakcji do zapisu malarskiego czy Shigraga, który w swoistym tańcu stóp pozostawiał malarskie zapisy na płótnie. Artyści w swoich pierwszych realizacjach nie posługiwali się dokumentacją, co było jedną ze strategii artystycznych. W 1957 performatywny charakter ekspresji Gutai osiągnął swoją „dojrzałość”, artyści rozszerzyli pole swojej wolnej ekspresji sięgając po teatr, muzykę i film. Grupa wydawała własną publikację w formie gazety, Yoshihara (muzyk jazzowy) wraz z Shimamoto i Montoną tworzyli kompozycje dźwięków konkretnych. Podczas wielu realizacji artyści usuwali granice pomiędzy gestem destrukcji a faktem kreacji, rozumiejąc je jako jedność.

Profanacja, w ujęciu filozoficznym Agamben’a, jest przeniesieniem rzeczy, obiektu ze sfery sacrum w przestrzeń profanum. Filozof definiuje sferę sacrum jako przestrzeń podporządkowaną ustalonym prawom i rytuałom. Niemożliwa jest swobodna gra z przedmiotem w tej sferze. Muzea i galerie izolują artefakty od człowieka. W tym sensie Gutai profanują sacrum obejmujące obiekt sztuki, przenosząc go ze „świątyni” w przestrzeń publiczną.

Zwracając go odbiorcy przywracają możliwość zaangażowania się widza w twórczą zabawę – grę. Agamben podkreśla znaczenie uczestnictwa w tej formie partycypacji, proces „profanacji” obiektu sztuki, przypomina zaangażowanie dziecka, które w sposób pozbawiony schematów potrafi przemienić przedmiot codzienny, zmieniając jego znaczenie w zależności od wymaganego kontekstu.

Pierwsze upublicznienia grupy były ignorowane przez świat sztuki, szersze rozpoznanie fenomenu Gutai nastąpiło po wystawie artystów w Stedelijk Museum w Amsterdamie (1965r.) i dzięki publikacji Allana Kaprowa „Assemblaż, Environmenty, Happeninigi” (1966r.). Gutai stała się inspiracją dla młodych artystów tworzących ugrupowania artystyczne, między innymi dla: grupy Nul, Azimut, Grupy T i Zero.

Instrukcja / event

George Brecht

Postawa twórcza artysty charakteryzowała się niezwykłą konsekwencją w realizacji przyjętych zasad i celów. Wyjściowe założenia nie uległy transformacji, pomimo nieustannej przemianie form ich ekspresji. Artysta rozpoczął swoją drogę twórczą od eksperymentów malarskich „Chance painting”, artystycznego dialogu z procesem „dripping paintings” Jacksona Pollocka. W tym okresie refleksja Brecht’a nad fenomenem przypadku związana była ściśle z procesem malarskim. W latach 1958 do 1959 twórca spotkał Johna Cage’a i partycypował w zajęciach prowadzonych przez kompozytora w New School for Social Research w Nowym Jorku.

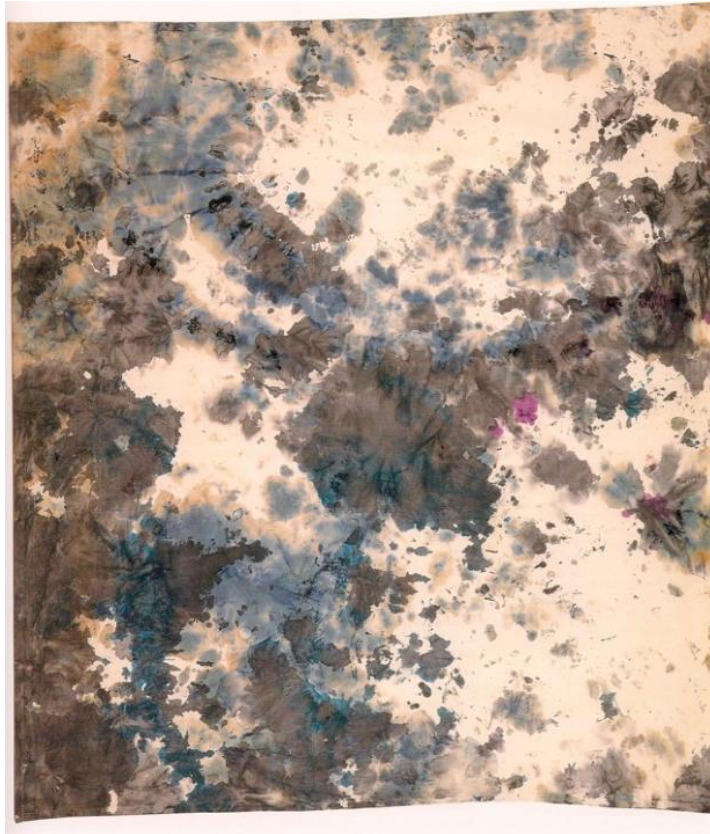


Foto. 13

George Brecht „Chance painting” 1958r.



Foto. 14

George Brecht „ Motor Vehicle Sundown” 1961r.



Foto. 15

George Brecht wykonujący utwór "Incidental music"(drip event), Amsterdam 1961r.

Za sprawą swojego nauczyciela Brecht radykalizuje użycie form przypadku w praktyce artystycznej, otwierając się na inne formy. Istotną strukturą, jaką artysta używał w swoich pracach, była forma głosowości, wywodząca się z praktyki dydaktycznej Cage'a. Kompozytor zachęcał swoich studentów do syntetyzowania ich własnych zamiarów twórczych do momentu, w którym możliwe jest pojawienie się nowej estetyki oraz użycie nieortodoksyjnych źródeł dźwięku. Cage, posługując się swobodnie formami struktur muzycznych, przewiązany był do głosowości. Choralność jako struktura organizacji dźwięku i jego artykulacji znalazła swoją finalną formę w zjawisku ciszy, rozumianej przez Cage jako koniec, a zarazem początek każdego dźwięku - bytu.

DRIP MUSIC (DRIP EVENT)
For single or multiple performance.
A source of dripping water and an empty vessel are arranged so that the water falls into the vessel.
Second version: Dripping.
G. Brecht
(1959-62)



Foto. 16

George Brecht wykonujący „Drip Music (Dripping Event)”

Brecht sformułował w 1961 roku pojęcie „zdarzenia praktycznego”, które jest rozwinięciem idei cageowskiego event’u, rodzajem instrukcji czy też partytury dla działania twórczego, które ma być wykonywane przez inną osobę lub grupę performerów. Każdy z uczestników wykonuje serię prostych czynności zgodnych z przygotowaną instrukcją. Koordynacja wydarzenia pozostawiona jest przypadkowi. Poszczególne działania uczestników stają się integralną częścią równoległego działania i vice versa, tworząc rodzaj tkaniny wykonanej z elementów współbrzmiących, jak również pozostających w kontraście. Rolą przypadku jest orkiestracja grupy dźwięków, które nieustannie zmieniają strukturę w procesie powtarzania: spotykając się, mijając wzajemnie, odnosząc się jeden do drugiego, zmieniając wzajemnie swoje znaczenie. Event należy rozumieć jako formę orkiestrową „całościową” - wielogłosową, powoływaną w jednościsłości czasu i przestrzeni. „Candel Pieces for Radio”, „Car Pieces for Voice”, „Spanish Card Piece for Objects”, „Time –Tabel Music”, „Motor Vehicle Sundown (Event)” – wszystkie powstałe wówczas utwory dedykowane były Cage’owi.

„Próby wizualnej reprezentacji rozkładów statystycznych”

Ryszard Winiarski

„ Sztukę można rozumieć i interpretować na najróżniejsze sposoby, myślę jednak, że sztuka powstawała i wciąż jeszcze powstaje po to, żeby ją pytano, więcej- żeby ją musiano pytać[...]; czego i dlaczego nie powiedziano, co przemilczano, osłonięto. Uderzającą cechą dzieła sztuki jest, że nieuchronnie pytania takie prowokuje, że do nich przymusza.[...]”

Mieczysław Porębski

Elementy procesów losowych mogą być także rozpatrywane w odniesieniu do postaw kilku polskich artystów. Jeden z ciekawszych sposobów użycia przypadku w procesie artystycznym możemy zaobserwować w praktyce Ryszarda Winiarskiego. Znaczącym faktem dla sztuki tego artysty było spotkanie i udział w seminariach Mieczysława Porębskiego. Te doświadczenia znalazły swoją materializację w pracy dyplomowej Winiarskiego „Zdarzenie - informacja - obraz”. Sformułowany w niej problem rozwijał w późniejszych realizacjach twórczych. „ Próby wizualnej reprezentacji rozkładów statystycznych” były pierwszym krokiem w realizacji teorii programowania obrazu. Zaprezentował tę pracę podczas Sympozjum Artystów i Naukowców w 1966 roku w Puławach. Oryginalna idea artysty zakładała wykorzystanie w procesie twórczym rachunku prawdopodobieństwa, statystyki, teorii gier i przypadku. Winiarski, używał wobec swoich obrazów pojęcia obszaru. Artysta zakładał estetyczność czystej formy uwolnionej z indywidualnych kryteriów estetycznych. Skupiał się w swojej praktyce, na procesie, a nie na dziele jako efekcie końcowym, postrzegał powstały obiekt jako wynik transparentnej operacji - procesu. Ten rodzaj transparentności możemy dostrzec w postawach artystów, którzy zostali przywołani w tej pracy i jest on paradygmatem z postulowaną przez Roberta Bressona przejrzystością dzieł. Podobna postawa charakteryzowała również procesy twórcze Jerzego Rosołowicza. Przekraczając tradycyjne funkcje dzieła sztuki, nie negując jego istnienia fizycznego, traktuje Winiarski obiekt sztuki jako produkt uboczny procesu. Alicja Kępińska pisała, że artysta zamiast obrazować rzeczywistość, poszukuje wynikających z praw przypadku prawidłowości jej budowy. Poszukuje i znajduje – nowe możliwości języka sztuki. Jego plastyczne wykresy „losowych przypadków”(determinowanych rzutem kostką lub monetą) są nie tylko dziełami sztuki, lecz nieustanną rozprawą o metodzie.



Foto. 17

Ryszard Winiarski „Obszar 85” akryl, drewno, 100x100cm

Za pomocą języka matematyki dążył Winiarski do sformułowania nowej formy wizualnej opisującej rzeczywistość. We wczesnych realizacjach artysta posługuje się bielą i czernią. Pytany przez Jerzego Olka o powód ograniczenia środków malarskich do minimum, odpowiedział: „[...] biel i czerń to jedyna para kolorów, które zestawione razem, a nie traktowane oddzielnie, pozwalają nam zapomnieć o specyfice każdego z nich z osobna. [...] Biel i czerń to „tak” i „nie” w logice, to 0 i 1 w binarnym systemie liczenia[...]”.[19]

Winiarski tłumaczy radykalność swojego języka przywołując Słowaka Richarda Poula Lohse, który powiedział, że wybrał ten rodzaj postępowania w sztuce by być wolnym od wszelkich podejrzeń o mistyfikację. Artysta pragnął spojrzeć na płaszczyznę obrazu nowym okiem, traktując ją jako obszar pomiędzy działaniami stricte artystycznymi i mentalnymi. Wprowadzenie procesów obiektywnych umożliwiło artyście wyzbycie się niechcianej mistyfikacji, odniesienie się do liczenia umożliwiło ogromną ilość kombinacji. Proste wyliczanie 1,2,3,4,5, daje znaczącą, ale skończoną sumę doświadczeń. W tym momencie artysta sięga po przypadek, który daje mu nieskończoną liczbę doświadczeń.

[19] Ryszard Winiarski „Prace 1973 – 1974”, IRSA, Kraków 2002r

Winiarski łączył w swojej praktyce artystycznej elementy przypadku z wartościami zaprogramowanymi, które przewidywały wielkość kwadratu- obszaru działania, wybór koloru - w okresie początkowym bieli lub czerni, narożnika z którego artysta rozpoczął swoje działanie czy użycie kwadratowego rastra jako podstawowego elementu rozwijającej się „kompozycji”.

Winiarski naklejał na rewersie swoich prac niezwykle precyzyjne wykresy – rysunki wyjaśniając metodę wedle której dany obszar był realizowany. Określał źródło zmiennej losowej (książka telefoniczna, notowania giełdowe) jak również źródło operacji losowej kostką do gry, monetą. Te fascynujące rysunki o formie kolażu są dopełnieniem procesu umysłowego artysty.

Gra z przypadkiem służyła artyście w procesie opisywania otaczającego go świata. Winiarski twierdził: „struktura świat zbudowana jest z elementów przypadkowych, a rzeczywistość pełna jest zdarzeń losowych”[20]. Artysta wielokrotnie podnosił, że nie interesuje go zapis procesu aleatorycznego, ale procesualności swoich działań.

Winiarski rozwijał środki ekspresji, wynosząc swoje realizacje w trzeci wymiar, tworząc przestrzenne reliefy, struktury budzące skojarzenia z formami konstruktywistycznych - architektonów. Podkreślał znaczenie świadomości ważności idei konstruktywizmu dla jego sztuki ale sytuował swoje doświadczenie we współczesności.

Prace artysty zyskały charakter układów przestrzennych. Pojawiły się próby użycia koloru w strukturach reliefowych i formach kinetycznych. Jasno sprecyzowane założenia artysty, przegrywały z emocjonalnym odbiorem faktu artystycznego – czytane przez odbiorcę w warstwie estetycznej.

Przewaga przekazu ikonicznego nad intelektualnym skłania Winiarskiego do eksplorowania elementu gry z odbiorcą, wciągnięcia widza w dialog z swoją pracą. W 1970 roku podczas prezentacji w Zachęcie stworzył rodzaj monumentalnej realizacji w której widzowie mogli poruszać się swobodnie ale bez bezpośredniej interakcji z obiektem. Natomiast w 1972 roku w Galerii Współczesnej, odbiorcy mogli uczestniczyć w procesie budowania obiektu Winiarskiego w oparciu o przygotowane wcześniej przez artystę zasady gry.

[20] Ryszard Winiarski „Prace 1973 – 1974” IRSA, Kraków 2002r.



Foto.18

Fragment wystawy w Galerii Współczesnej, Ryszard Winiarski „Gra 10x10 – przebieg gry przypadkowych losowań” 1977r.

5.	54.	52.	64.	39.	97.	13.	55.	60.	85.
75.	23.	19.	59.	69.	33.	8.	78.	91	14
77.	44.	22.	65.	43.	98.	34.	1.	17.	71.
99.	94.	30.	51.	73.	20.	100.	4.	57.	35.
88.	40.	9.	10.	38.	46.	82.	56.	68.	62.
27.	86.	96.	2.	66.	72.	84.	3.	74.	29.
26.	11.	80.	37.	28.	21.	25.	95.	58.	63.
81.	16.	24.	87.	6.	67.	36.	53.	41.	47.
18.	93.	32.	7.	70.	45.	92.	89.	48.	15.
76.	79.	90.	49.	12.	42.	31.	50.	83.	61.

Foto.19

Gra 10x10- przebieg gry przypadkowych losowań nr 1, kwiecień 1977r.

„Na każdej ze stu plansz przybywa po jednym zaczernionym polu. Pole zostaje zaczernione do końca rozgrywki. Tak więc gdy pierwsza plansza zawiera jeno pole zaczernione- ostatnia ma 100 czarnych pól jest więc całkowicie zaczerniona”. [21]

[21] Ryszard Winiarski „Gra 10x10 – przebieg przypadków losowych”.

W latach 80-tych w realizacjach Winiarskiego pojawiają się elementy intuicji, otwarcia procedury programowej na emocje, z których wcześniej świadomie rezygnował. Elementy nowego spojrzenia możemy odnaleźć w realizacji „ Czarny kwadrat czyli fruwająca geometria” z 1984 roku. Pracę zaprezentowano podczas wystawy „ Języki geometrii” w Galerii Zachęta.

Artysta komentował swoją realizację tymi słowami: „z logiki mojego dogmatu pozostał tu czarny kwadrat podzielony dwoma cieciami na cztery części, a w łączeniu tych części, ich dyspozycji, sposobie eksponowania zdałem się na emocje.”
Paradoksem tej zmiany, rozluźnienia rygoru logicznego, była utrata powściągliwości, która może być rozumiana jako element duchowy - jakość, którą możemy odnieść do referencji muzycznych, elementu tajemnicy.



Foto. 20

Ryszard Winiarski „Czarny kwadrat czyli fruwająca geometria” 1984r,
„Języki geometrii” Narodowa Galeria Sztuki Zachęta, Warszawa

„Słowa”

Jarosław Kozłowski

Artysta w realizacji „Słowa” z roku 1971, przeprowadził szereg operacji za pomocą czterech kości do gry. Każda ze ścian czterech kości była oznaczona jedną z dwudziestu czterech liter alfabetu łacińskiego. W wyniku rzutów kośćmi do gry Kozłowski uzyskał słowa, nie mające swoich odpowiedników w znanych językach. Absurdalność powstałych wyrazów i ich brak funkcjonalności umożliwiło Jarosławowi Kozłowskiemu przekroczenie barier wyobraźniowych własnego języka. Artysta uzyskane słowa zapisywał odręcznie na kartkach papieru, tworząc zbiory wyrażen bez znaczenia, albo – być może – ze znaczeniem, które mogą być powoływane tylko przez wyobraźnię.

Z przeprowadzonych eksperymentów powstała książka artystyczna (1971r.) w której na czarnych kartkach znalazły się wygenerowane słowa pisane białą czcionką. Ten rodzaj refleksji nad językiem, który w wyniku działania przypadku zostaje pozbawiony jednej ze swoich podstawowych funkcji – użyteczności, sensu, generuje słowa będące czystym absurdem. Artysta uwalnia własny język ze zdewaluowanych i skompromitowanych poprzez powtórzenia znaczeń, ale również chce zwrócić uwagę i podkreślić znaczenie sztuki jako indywidualnego języka kreowanego przez artystę. [21]

Walter Benjamin w książce „Twórca jako wytwórca”, w rozdziale „O języku w ogóle i o języku człowieka swojego” formułuje twierdzenie, że każdy przejaw ludzkiej duchowości posiada formę językową. Stąd możemy mówić o języku muzyki, języku sztuk wizualnych, o języku wymiaru sprawiedliwości, które to nie mają nic wspólnego z standardami użyteczności języków narodowych lub języków technicznych. Benjamin zwraca uwagę na duchowy kontekst i podstawową funkcję tych języków - gest komunikacji. Komunikacji w języku a nie poprzez język. Jeżeli istota duchowa jest tożsama z językową, wówczas język staje się duchową istotą rzeczy.) [22]

[21] Jarosław Kozłowski „Doznania rzeczywistości i praktyki konceptualne 1965-1980”, C.S.W. Toruń 2015r.

[22] Walter Benjamin „Twórca jako wytwór”, Wydawnictwo KRM, 2011r.

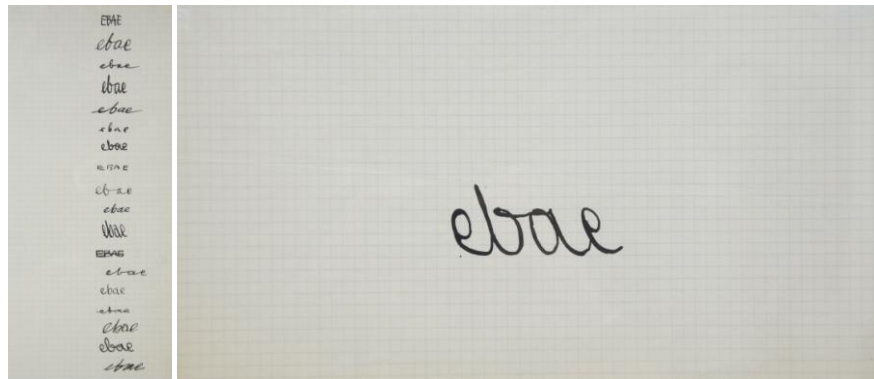
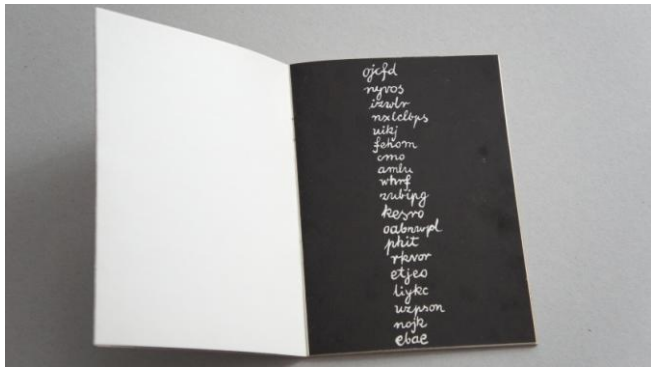


Foto.21

Jarosław Kozłowski „Słowa” 1971r. fot. Natalia Brandt

„Uwrażliwianie na kolor”- procedury losowe w procesie malarskim.



Foto 22

Jarosław Szelest „Uwrażliwianie na kolor” 2016, foto. Natalia Brandt

Forma eksperymentu używana przez mnie w procesie malarskim jest dla mnie uwalnianiem znaczeń gestu artystycznego oraz poszerzaniem pola gry. Poprzez tak rozumiany rodzaj praktyki stawiam pytania o tożsamość dzieła, relacje między ideą a jej reprezentacją przedmiotową, o rolę artysty w procesie twórczym i o znaczenie, jakie ma relacja pomiędzy dziełem a twórcą.

Luiza Nader w tekście do katalogu Jarosława Kozłowskiego „Doznania rzeczywistości i praktyki konceptualne 1965-1980” używa wobec przestrzeni prac artysty określenia „podmiotu doznającego”.

Podmiotowość przeważnie kojarzona jest z aktywnością intelektualną i często przeciwstawiana jest cielesności. Autorka tekstu zauważa, iż ten rodzaj perspektywy stosowany wobec zjawisk sztuki pojęciowej jest raczej domeną krytyków i historyków sztuki, a nie samych artystów.

Jarosław Kozłowski w rozmowie z Jerzym Ludwińskim z 1993 roku zauważa: „z dzisiejszej perspektywy nie stawiałbym zbyt kategoriowej granicy pomiędzy przedmiotem a jego ideą” w dalszej części artysta mówi: „zarówno przedmiot jak i jego idea znajdują się w nieustannej zamianie miejsc, tym samym kwestionując się wzajemnie. Doświadczenie jak również cielesność (fizyczność aktu twórczego) jest jednostkowa i dzieje się w czasie wykonywania natomiast skutki tego procedowania stają się formą”. [22]

Całością naszej tak zwanej wiedzy czy też przekonań, od najbardziej prawd geometrii i historii aż po najgłębsze prawa fizyki atomistycznej, a nawet czystej matematyki i logiki formalnej, jest tworem człowieka i styka się z doświadczeniem wzdłuż swoich krawędzi. Mówiąc inaczej nauka jest podobna do pola sił, którego warunkiem brzegowym jest doświadczenie. Konflikt z doświadczeniem na brzegach pola powoduje odpowiednie przystosowanie w jego wnętrza(..) Pole jako całość jest na tyle niezdeterminowane przez swoje warunki brzegowe, tj. przez doświadczenie, że istnieje znaczna swoboda wyboru zdań, które wobec danego konfliktu z doświadczeniem mają być „przecenione”. Żadne poszczególne świadectwo doświadczenia nie jest związane z jakimś określonym zdaniem z wnętrza pola; związek ten ma co najwyżej charakter pośredni, za sprawą równowagi pola jako całości”. [23]

Pojawienie się w praktyce artystycznej różnych twórców elementu losowości, aleatoryczności, odwoływania się do teorii statystycznych, miało na celu zdemitologizowanie figury artysty jako demiurga. W miejsce zarezerwowane wcześniej dla geniuszu artysty wprowadziło swoistą transparentność, która przenosiła akcent z powierzchownej estetyczności w stronę wartości wyobraźniowych. W tej zmianie kluczowym aspektem staje się proces twórczy, w którym dostrzegamy relacje pomiędzy artystą a obiektem, wymianą na poziomie fizycznym cielesnym, jak również pojęciowym. Tak rozumiane współdziałanie umożliwia zerwanie z konwencjonalnością gestu artysty, nie kokietuje nas jego łatwa estetyczność.

Napięcie towarzyszące procesom losowym, radykalizuje moje środki wyrazu. Andrzej Matuszewski w książce „Refleksje” pisze: „... Radykalizm, przejawia wyrazistą tendencję do wartościowania, ustalania specyficznej dla radykalizmu procedury. Metodę raczej kategoriową, nie podlegającą jakimkolwiek wahaniom. Tak kategoriowość powoduje koordynację i ma to być zjawiskiem z pierwszego planu, wszechdecydujące.

[22] Jarosław Kozłowski „Doznania rzeczywistości i praktyki konceptualne 1965- 1980”

[23] W.Y.G. Quine „Z punktu widzenia logik” PWN, Warszawa 1969.

Radykalizm zawiera w swojej konstrukcji szczególny rodzaj normujący nieścistość postępowania. Wypełniony jest, ten radykalizm, pewnymi rygorami czyli pewną nieelastycznością. Mieści się w niej dogłębnosc, zasadniczość, gruntowność, całkowitość, no i co znamienne – bezkompromisowość”. [24]

Powtarzana procedura zapisu nie powoduje powtarzalności skutków. Swobodne mieszanie się kolorów podstawowych, których linie, plamy spływają grawitacyjnie w dół obiektu, oddziałują na siebie, mieszając się lub za pomocą barwnego laserunku tworzą nowe jakości barwne. Podczas procesu nie wylewam farby bezpośrednio na powierzchnie obiektu, używam rodzaju naczynia, które zatrzymuje płynną farbę w celu wyeliminowania ekspresji gestu, jak również zwiększenia roli przypadku w procesie zapisu. Pomimo używanego przez mnie „filtra” siła grawitacji, ciężar barwnej cieczy i inne aspekty procesu spowodowały, że forma trwającego kilka dni działania stała się niezwykle ekspresyjna, anektując nieomal całą przestrzeń pracowni. Pozostawione ślady farby, odciski stóp, rysunek różnych czasów wysychania plam koloru rozlanego na podłodze – stały się świadkami procesu, fizycznym mierzaniem się z woluminem obiektu, ciężarem koloru, własną cielesnością. Zapis dokonywał się zarówno na powierzchni obiektu, w przestrzeni pracowni jak i na moim ubraniu. Powstała forma jest tylko świadkiem intymnego procesu, jaki miał miejsce.

Rejestracja wideo daje możliwość zapoznania się z przebiegiem zdarzeń. Jednak to co jest dla mnie najistotniejsze w doświadczeniu „Uwrażliwiania na kolor”, to tymczasowość faktu artystycznego i jego przeniesienie w przestrzeń wyobraźniową. Nietrwałość i zmienność umiejscawiają się w opozycji do tradycyjnie pojmowanej funkcji obrazu jako swoistej pozaczasowości.

[24] Andrzej Matuszewski „Refleksje”, Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu 2006r.



Foto.23

Jarosław Szelest „Uwrażliwianie na kolor” 2016r, detal, foto. Jarosław Szelest

Sztuka u swego początku posiadała formę i jakość rytuału, praktyki szamańskiej, obrzędu magicznego. Wraz z formułowaniem pierwszych teorii zaczęto stawiać pytania o wartość sztuki. Filozofowie greccy domagali się od niej wyjaśnień, a Platon formułując teorię mimetyczną, otwarcie powątpiewał w znaczenie sztuki, nie widząc w niej wymiernych korzyści. Trudno oprzeć się wrażeniu, że do dzisiaj teoria mimetyczna w pewnym sensie wciąż jest obecna w procesie czytania dzieła sztuki, domagając się by coś mówiło.

Powrót do niewinności gestu twórczego sprzed ery teorii jest niemożliwy. Sztuka nie musiała się kiedyś usprawiedliwiać, gdyż osoby partycypujące w rytuale doskonale go rozumiały. Obecnie pozbawieni jesteśmy tej umiejętności a udział w dziele sztuki opieramy na procesie interpretacji. Rezultatem tej sytuacji jest paradygmat przesłania, które powinno cechować każde dzieło sztuki.

Ten przymus, przesłania, interpretacji, a w końcu rozumienia, staje się praktyką uniemożliwiającą swobodne przeżycie doświadczenia artystycznego, ogranicza pole ryzyka wynikającego z aktu działania spontanicznego, z niezaplanowaną decyzją dyktowaną potrzebą chwili. Trudno nie ulec wrażeniu że natrętna potrzeba tłumaczenia wynika z niezgody by sztuka pozostała domeną wolności.

Formy eksperymentu, otwarcia na nieprzewidywalność, są próbą emancypacji, wymykania się sztuki z jarzma oczekiwań oraz treści, jakiej są jej przypisywane.



Foto. 24

Jarosław Szelest „Uwrażliwianie na kolor” 2016, foto. Jarosław Szelest

Otwarcie procedur twórczych na wartości incydentalne, umożliwia obiektowi wymknięcie się intencji użyteczności. Staje się on bytem oddzielnym, żyjącym własnym życiem. Susan Sontag w swoim eseju „Przeciw interpretacji”, odnosi się do zjawiska przeźroczystości jako najbardziej wyzwalającej wartości w sztuce. Dzięki niej możemy współodczuwać energię płynącą z dzieła sztuki, poznać rzeczy takimi jakimi są. Pisarka odwołuje nas do spuścizny filmowej Bressona i Ozu, w której najpełniej możemy doświadczyć tej transparentności. Żyjąc w kulturze nadmiaru, tonąc w dyktowanych przez kulturę popularną treściach pozbawionych znaczeń, poddając się wszechobecnej konsumpcji, wyraźnie rysuje się potrzeba nauczenia się innego patrzenia, słuchania, współodczuwania.

Bibliografia:

1. Odo Marquard „Apologia przypadkowości”, Wydawnictwo Oficyna Naukowa 1994r.
2. Richard Wilhelm „Księga Przemian”, Wydawnictwo Aletheia 2016r.
3. George Brecht, „Chance Imagery” Great Bear Pamphlet by Something Else, 1966r
4. Andre Breton “ Pierwszy Manifest Surrealistyczny”, 1924r tłum Artur Sandauer
5. Walter Benjamin „ Twórca jako wytwórca” Wydawnictwo KRM 2011r.
6. Gutai, Splendid playground Hampo Munroe. Guggenheim Museum 2013r.
7. Alicja Kępińska, “Żywioł i Mit”, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1983r.
8. Giorgio Agamben „Profanacje”
9. Philipe K. Dicke „ Człowiek z wysokiego Zamku”, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2011r.
10. Jarosław Kozłowski „ Doznania rzeczywistości i praktyki konceptualne 1965-1980r” CSW Toruń / MSW MOCAK Kraków 2015
11. Ryszard Winiarski „ Prace 1973-1974” IRSA, Kraków.
12. Ryszard Winiarski, „ Winiarski rzucił kostką do gry” BWA, Lublin 1999r
13. „Explosion! Painting as an action” Modern Museet, Stokholm, Konig Book London, 2013r.
14. Stanislaw Lem, “Filozofia przypadku” Interart 1997
15. Witold Lutosławski, „ O roli elementu przypadku w technice komponowania” Res Facta, 1967.
16. Souseson Sontag „ Przeciw interpretacji i inne eseje”
17. W.Y.G. Quine „ Z punktu widzenia logik” PWN, Warszawa 1969r.
18. Henry Martins „ An introduction to Book of the Tumbler on Fier” multipla edizioni, 1978.
19. Parric Hughes and Goerge Brecht “ Vicious Circel ans Infinity” Penguin Books 1978.
20. Bartosz Brożek “ Granice interpretacji”, Copernicus Center Press, Kraków 2014r.
21. „Chance – Documents of Contemporary Art.” Margaret Iversen, Whitechapel Gallery 2010.
22. George Kubler “ The Shape of time – Remarks on the History of Things”
Yale University Press 1962
23. David J.Hand “ Zasada nieprawdopodobności” Grupa Wydawnicza Foksal, Warszawa 2015r.
24. Andrzej Matuszewski „ Refleksje” Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu 2006r.