

Streszczenie rozprawy doktorskiej

„*Alea iacta est. O roli przypadku w sztuce XX i XXI wieku*”.

mgr Jarosław Szelest

promotor pracy prof. Jarosław Kozłowski

Przypadek / Szansa

Wprowadzenie

We wstępie do mojej rozprawy doktorskiej przywołałem znaczenie słowa *szansa*, które może być rozumiane jako rezultat upadku kości, którego wynik uwarunkowany jest nieskończoną ilością danych bazowych a kalkulacja prawdopodobieństwa mogłaby zająć całe życie. Zauważam, że ludzki umysł postrzega rzeczywistość w taki sposób by nie akceptować przypadku zastępując go kalkulacją. Wypierając tym samym wszystko to, co nieprzewidywalne w doświadczenia człowieka.

Dla potwierdzenia mojej tezy przywołuję Odo Marquarda, który w swojej książce „*Apologia przypadkowości*” cytuje Hegla, który uważał iż celem prawie całej filozofii było usunięcie z życia człowieka przypadkowości. Stanisław Lem w swojej książce „*Filozofia przypadku*” przytacza słowa Alberta Einsteina, który nie godząc się z założeniami teorii kwantowej powiedział, że Bóg nie gra ze światem w kości. W świetle obecnej wiedzy oba stanowiska okazały się błędne. W odniesieniu do przywołanych przez mnie słów krytycznie odnoszących się do przypadku wydawać się może, że najgorszym wrogiem wolności i godności jest przypadek. Jednakże usunięcie tego, co przypadkowe oznaczałoby usunięcie z człowieka tego, co arcyłudzkie, usunięcie z człowieka jego człowieczeństwa. W dalszej części rozdziału pierwszego nakreśliam rys percepcji form losowości poprzez rytuały i procedury, począwszy od praktyk szamańskich, które rozumiane były bez potrzeby interpretacji. Myślenie synchronistyczne było naturalnym sposobem rozumienia tego czego doświadczamy. Rozwijając ten trop przywołałem bardziej wysublimowany przykład tego rodzaju myślenia na przykładzie chińskiego systemu społeczno filozoficznego I-Ching. Chińczycy zadawali sobie pytanie co może wydarzyć się jednocześnie w tej samej chwili. Dalej opisuję podstawy funkcjonowania Księgi przemian i form naturalnych macierzy używanych podczas procedur I-Chingu. W dalszej części mojego tekstu przywołuję badania Galileusza, który około roku 1620 zbadał prawdopodobieństwo rzutów trzema kośćcami. Doniosłość tego badania można porównać z przewrotem Newtonowskim, ukazał on złożoność właściwości prawdopodobieństwa. Opisuję zjawisko nazwane paradoksem hazardzisty – który przypuszcza, iż szansa uzyskania w rzucie monetą orła albo reszki wynosi $\frac{1}{2}$.

Automatyzm jako proces losowy – Dada i Surrealizm

Rozdział drugi poświęcony jest przywołaniu postaw artystycznych początku XX wieku, pierwszego okresu, w który artyści świadomie korzystali z procedur losowych we własnych praktykach artystycznych. Począwszy od Kandinskiego, Picassa, Manifestu Andre Bretona, Arpa, Ernsta, Tzara po Marcela Duchampa i jego doświadczenie „Trzy wzorce zatrzymań” które stało się wstępem do kilkuletniej pracy nad „Wielką Szybą”. W tym rozdziale piszę też o znaczeniu relacji i inspiracji jakie wywarły na ówczesną sztukę takie postacie jak Henri Poincare- twórca nowej matematyki, Alfred Jarry i jego przepełnioną ironią pata fizyka, a także o zasadzie nieoznaczoności Heisenberga i pracach teoretycznych E. Schrodingera, twórcy fizyki kwantowej. Prezentuję przykłady procedur, technik stosowanych przez artystów, których celem było wycofanie świadomości i otwarcia się na aspekty nieuświadomione w sztuce. Opisuje procedury: „dekalkomanii przypadku”, technikę komponowania poematów przez Tzara, polegającą na wyciąganiu słów wyciętych z codziennych gazet z kapelusza, technikę frotażu czy grę w „cadaver exquis”.

Jackson Pollock

W rozdziale trzecim skupiam się na znaczeniu procesu i jego aspektach losowych w praktyce artystycznej Jacksona Pollocka. Artysta na początku swojej drogi twórczej prowadził dialog z europejskim surrealizmem oraz adaptował dla sztuki koncepcję „indywidualizacji” Junga. Wprowadzona przez Pollocka do języka malarstwa technika nazywana „drippingiem” polegała na chlapaniu, wylewaniu ciekłej farby za pomocą drewnianego kija na płótno rozciągnięte na podłodze. Malarz wprowadzał siebie w rodzaj malarskiego transu, taniec, który stawał się swoistym „strumieniem nieświadomości”, angażował całe ciało w fizyczny akt twórczy. Sam artysta mówił, że podczas aktu malarskiego nie jest świadomy własnych posunięć, dopiero po upływie czasu pojawia się refleksja nad znaczeniem powstałego dzieła. Za Alicją Kępińską zwracam uwagę na znaczenie procesu malarskiego, jego momentalności, totalnego angażowania się twórcy w sam proces, jak również związany z nim status dzieła, które -poprzez proces- dzieli wspólną czasoprzestrzeń. Autorka „Żywiołu i Mitu” podkreśla fundamentalne znaczenie nieświadomości jako przestrzeni wspólnej – jednoczącej nas we wspólnych mitach.

Igrając z przypadkiem

W rozdziale czwartym przybliżyłam problem percepcji przypadku na polu ekspresji muzycznej. Charles Ives wraz z Henrym Cowellem uważani są za twórców aleatoryzmu, metody komponowania polegającej na wprowadzaniu elementów niedokładnie określonych do utworu muzycznego. W dalszej części tekstu przywołuję postać Johna Cage, którego zwykło się uważać z twórcę wyżej wymienionej techniki, natomiast sam artysta nigdy nie posługiwał się tym pojęciem. Amerykański kompozytor używał techniki „chance operations”, czego źródłem była fascynacja „Księgą przemian” I-Ching. W rozdziale przywołuje kontekst powieści Philipa K. Dicka „Człowiek z wysokiego zamku”, fikcji literackiej, w której chińska wyrocznia decyduje o losach bohaterów książki. Rozwijając rolę przypadku piszę o współpracy Cage’a z Rauchenbergiem, sublimując jego koncepcję białego obrazu i przenosząc ją na grunt świata dźwięku. Utwór amerykańskiego kompozytora „4’33”” stał się białą partyturą, której celem było wycofanie intencjonalności na rzecz nieprzewidywalności procedur twórczych. Ważnym zagadnieniem poruszonym w tym rozdziale jest pojęcie „eventu”- rodzaju działań intermedialnego, które odbywało się w jednym czasie i miejscu.

Giorgio Agamben w książce „Profanacje” w rozdziale „Autor jako gest” przytacza wystąpienie Michela Foucaulta z 1969 roku, pt. „Kim jest autor”, w którym miejsce autora w procesie twórczym rozważane było poprzez jego nieobecność. W tym kontekście szczególnie interesującym był gest wymazania przez Rauschenberga rysunku W. de Koonig’aa (1953r)

Gutai, ulotny plac zabaw

W rozdziale piątym przybliżyłam fenomen grupy Gutai „Konkretność”, powstałej w 1954 roku w Osace. Twórcami grupy byli Yoshihara Jiro, Kanayama Akira, Murikami Saburo, Shiragata Kazuo i Shozo Shimamoto. Idea Gutai wyłoniła się z próżni powstałej z traumy totalitaryzmu i wojny. Pomimo radykalnego anarchizmu grupy w organizowanych przez artystów festiwalach brało udział wiele tysięcy widzów. W rozdziale przywołuję treść manifestu założycielskiego grupy.

Gest destrukcji rozumiany był przez japońskich artystów jako równoważny z gestem tworzenia. W tekście zwracam uwagę na szczególne miejsce, jakie japońscy artyści zarezerwowali dla fizycznego zaangażowania odbiorcy w fakcie artystycznym. Dla potrzeb mojej dysertacji dzielę 18 letnie istnienie grupy na dwa okresy: 1955-1965 i drugi 1962-1977. Pierwszy, który był radykalnym manifestem wolności jednostki wobec traumy narodowo-totalitarnej jedności, drugi, który stał się refleksją nad dehumanizacją rodzącego się społeczeństwa konsumpcyjnego i relacji międzyludzkich w rzeczywistości kapitalistycznej.

Omawiam techniki i postawy twórcze członków grupy oraz ich artystyczne procedury. Rozdział podsumowuję pojęciem profanacji zaczerpniętym z książki Giorgio Agambena traktowanym przez autora jako gest zwrócenia przedmiotów sacrum sferze profanum. Muzea i Galerie izolują artefakty sztuki od odbiorcy, Gutai zwraca możliwość bezpośredniego uczestnictwa w doświadczaniu dzieła.

Amellia Jones stawia dorobek grupy na równi z najważniejszymi ruchami artystycznymi dwudziestego wieku. Japońscy artyści stali się inspiracją dla takich grup artystycznych jak Nul, Azimut, Gruppy T i Zero.

Instrukcja /Event

Georg Brecht

Rozdział szósty dedykuję amerykańskiemu artyście Georgowi Brechtowi, którego postawa twórcza charakteryzowała się niezwykłą konsekwencją w realizacji przyjętych zasad i celów. Brecht jest również autorem publikacji „Chance Imagery”, która stała się istotnym punktem odniesienia mojej rozprawy doktorskiej. Kluczowym doświadczeniem dla amerykańskiego artysty było spotkanie z John’em Cage’ma i udział w zajęciach prowadzonych przez amerykańskiego kompozytora w New School for Social Research w Nowym Jorku. W tekście rozdziału zwracam uwagę na radykalizację formy języka artystycznego Brechta, która była wynikiem współpracy z Cage’em oraz na pojawienie się struktury głosowości, jaka znalazła swoją materializację i rozwinięcie w pojęciu „zdarzenia praktycznego”. Rolą przypadku w brechtowskich „zdarzeniach” jest orkiestracja prostych czynności, które wcześniej zostały określone przez artystę. Wielogłosowość, współbrzmienia jak i kontrasty inicjowanych działań przywołują formę tkaniny, której forma nieustannie zmienia się przez element losowy.

„Próba wizualnej reprezentacji rozkładów statystycznych”

Ryszard Winiarski

W rozdziale siódmym przywołuję dążenia Ryszarda Winiarskiego do stworzenia nowej formy wizualnej opisu rzeczywistości za pomocą języka matematycznego. Artysta we wczesnych realizacjach zawężył radykalnie użycie koloru, tłumacząc ten gest potrzebą bycia wolnym od wszelkiej mistyfikacji. Starał się spojrzeć na płaszczyznę obrazu nowym okiem, traktując obraz ją jako obszar pomiędzy działaniem stricte artystycznym a mentalnym. Winiarski sięga po przypadek by powiększyć pole poszukiwań z policzalnego na nieskończony. Artysta ogranicza również procedury interpretacyjne zamieszczając tekst wyjaśniający jednoznacznie swój zamiar artystyczny. Używa wobec powstałych realizacji określenia „obszaru”, rezygnując z tradycyjnego rozumienia obrazu. Znaczącym dla sztuki Winiarskiego jest łączenie elementu przypadkowości z elementami zaprogramowanymi np wielkość kwadratu, obszar działania, narożnik, z którego artysta realizował dany „obszar”

Gra z przypadkiem służyła Winiarskiemu w procesie opisywania otaczającego go świata, jak sam twierdził „struktura świata zbudowana jest z elementów przypadkowych, a rzeczywistość pełna jest zdarzeń losowych”. Artysta wielokrotnie podkreślał, że nie interesuje go zapis procesu aleatorycznego, ale procesualności swoich działań.

„Słowa”

Jarosław Kozłowski

Kolejny rozdział poświęcam realizacji Jarosława Kozłowskiego „Słowa”, w której artysta przeprowadził szereg operacji polegających na rzucie czterema kośćmi do gry w których wartości liczbowe zastąpione zostały jedną z dwudziestu czterech liter alfabetu łacińskiego. Uzyskane „wyniki” artysta zamieniał w słowa, nie mające swoich odpowiedników w znanych językach. Absurdalność powstałych słów i ich brak funkcjonalności umożliwiły Kozłowskiemu przekroczenie barier wyobraźniowych własnego języka. W tekście przytaczam słowa Waltera Benjamina z książki „Twórca jako wytwórca”, który formułuje twierdzenie, że każdy przejaw ludzkiej duchowości posiada formę językową. Benjamin zwraca uwagę na duchowy kontekst i podstawową funkcję języka – gest komunikacji. Komunikacji w języku, a nie poprzez język. Jeżeli istota duchowa jest tożsama z językową, wówczas język staje się duchową istotą rzeczy.

Autoreferat

„Uwrażliwianie na kolor”

W rozdziale ostatnim dokonuje krytycznej refleksji nad procedurami losowymi w procesie malarskim, opierając się na doświadczeniu własnej realizacji pt „Uwrażliwianie na kolor”. Formę eksperymentu używanego przez mnie w procesie malarskim rozumiem jako uwalnianie znaczeń gestu artystycznego oraz poszerzanie pola gry. Stawiam tym samym 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. Powyższy tekst kończę rodzajem manifestu, postulującym potrzebę nauczania się innego patrzenia, słuchania, współodczuwania.

