

Strawinski: obraz: proszę
prototyp

nastawienie natęż, ale zjawienie
przez sechajke

malstwo mroto z nau i z piarrey zay
jarda samochodem na boay island - pass wiaduk
choili m narec' much i 3y mian - maza
werli w zycie - cy xij nasytym - nastawienie
zwarek z nauka? - Recherches visuelles - Laboratoria
Kousie malanstwa? - L'ubnef zay - me - zuplasty zay
Sensibilite' plastique - Mondrian (dunia i kato do brde)

zadanie malstwa, czy jest podany przez
potrzeby myślowe i postrzeżenia przez podświadomość
Strawinski
Muzym - (stowice)
Stawinski

TEKSTY

I PODTEKSTY

GDZIE SIĘ KOŃCZY SZTUKA?

MISTYFIKACJA, czy coś innego? — pisze w „Arts” znany krytyk Jean Jacques Leveque. — W jednej z galerii lewobrzeżnego Paryża «artysta-malarz» Arman wystawia zwęglony fotel, «rozsadzone» instrumenty muzyczne, rozgniecione tuby z farbami umieszczone w gablotkach z pleksiglasu, jak owady w muzeum entomologicznym. Jest coś paradoksalnego w tym, że artysta świadomie niszczy dzieła rąk ludzkich, że spalanie przedmiotu jest dla niego równoznaczne z aktem twórczym. Arman jest jednym z najgłośniejszych eksperymentatorów, którzy tak bardzo niepokoją szerszą publiczność, nie jest jednak wyjątkiem. Ostatnie lata przyniosły takie m.in. propozycje, jak sprasowane karoserie samochodowe Césara, zestawy przedmiotów wygrzebanych ze śmietników przez Christa, «etałaże» Martiala Rayssa’a, przedziwne lub makabryczne «psycho-przedmioty» J. P. Raynauda, powstałe ze skrzyżowania średniowiecznych narzędzi tortur z urządzeniami sanitarnymi, «dosłowne zapożyczenia z rzeczywistości» Daniela Pommereulle’a, fotogramy Nikosa, «posilki» Spoerri’ego, któremu wystarczy przyklejenie do stołu resztek śniadania, podarte afisze Hainsa, Villéglego, Dufresne’a czy Rotelli, po prostu zdjęte z parkanów i zaprezentowane jako «strzępy nieustannie ewoluującej rzeczywistości»...

Czy to jest sztuka? Czy twórcy, którzy się nie posługują farbami ani płótnem, zasługują na miano malarzy? Czy ci, co nie rzeźbią w kamieniu ani w drzewie, ani nawet nie spawają żelaza, mają prawo zwać się rzeźbiarzami?

Sprawa jest o tyle istotna, że w całej Europie, nawet w najpoważniejszych muzeach znajdujemy ostatnio «dzieła sztuki», które są czymś pośrednim pomiędzy umiłowanymi przez nadrealistów symbolicznymi «assemblage’ami» a pieczołowicie oprawionymi w ramy odpadkami ze śmietnika. Innymi słowy, twórczość polega na systematycznym gromadzeniu wciąż takich samych przedmiotów, albo na żmudnym produkowaniu zabawek technicznych bez sensu i bez praktycznego zastosowania. Ci, co to wszystko wyrabiają, mienia się malarzami i rzeźbiarzami. Żyją wśród nas potwory, które powoli podcinają korzenie dawnej sztuki.

Oczywiście, początek dali nadrealiści, bo dosłownie zrozumieli słowa Lautréamonta, który się wyraził, że trzeba stworzyć taką poezję, co się wyraża w «dwuznacznych stosunkach parasola z maszyną do szycia na stole operacyjnym». A zatem należało tworzyć «obrazy-zderzenia» zestawiając z sobą rozpoznawalne elementy rzeczywistości, a nawet pospoliczości.

W oparciu o tę zasadę malarze nadrealiści, operując środkami na wskroś tradycyjnymi, tworzyli obłądną wizję świata. Przedmiot codziennego użytku stawał się za ich sprawą obiektem mitycznym, antropomorficznym, przenoszącym nas w inny świat. Nadrealiści byli rzecznikami swobodnego ezoteryzmu, swojej magii automatyzmu. Dlatego wysunęli poszerzoną koncepcję twórczości: od całkowicie spontanicznej ekspresji aż po najwykleszy wybór, którego wzorem były «ready made» Marcela Duchamp.

Dawne malarstwo nadrealistyczne zamarło jednak powoli. Jego przedstawiciele powiedzieli wszystko, co mieli do powiedzenia, i w końcu dokonała się jakaś wewnętrzna przemiana nadrealizmu: ci, co byli pio-

nierami malarstwa onirycznego, «malarstwa marzenia», stali się z czasem konsekwentnymi rzecznikami sztuki polegającej na «przyswajaniu» rzeczywistości w sferze najcodzienniejszej pospoliczości, zmechanizowanej, sztucznej, a więc całkowicie podporządkowanej człowiekowi.

Paradoksalny może się wydać fakt, że człowiek jest nieobecny w tej sztuce. Oglądamy już nawet nie jego rojenia, lecz świat całkowicie odczłowieczony — tym bardziej, im bardziej pospolity. César, Raynaud, Armand, Spoerri, Christo i inni bynajmniej nie przeczą, że byle kto mógłby dokonać zamiast nich tych gestów «przywłaszczenia», gdyż działają oni (ich zdaniem) w imieniu zbiorowości.

A zatem sama postawa twórcy zmieniła się w sposób zasadniczy. Do niedawna artysta był kimś, kto (biorąc za punkt wyjścia rzeczywistość albo i nie) kształtował od nowa — za pomocą farb olejnych, kamienia, węgla, czy nożyczek — świat, który otąd nosił swoje piętno. Do najbardziej ulubionych gier telewizyjnych należało «rozpoznawanie» Gauguina, Rembrandta, Utrilla czy Veroneza. Ci twórcy bez wątplenia mieli swój styl, własny sposób widzenia świata, stanowiący niejako ich «markę fabryczną». Niczego podobnego nie zdołalibyśmy znaleźć w dziełach dzisiejszych artystów. Uważają oni, że tworzenie obrazów jest anachronizmem i nie nadaje się do wyrażania rzeczywistości.

Ich działalność zmierza więc ostatecznie do całkowitej zmiany funkcji sztuki w świecie współczesnym. Wiek XIX uczynił z niej produkcję na wyłączny użytek burżuazji, co zresztą tłumaczy zgorznienie, jakie wywoływało wszelkie nowatorstwo, gdyż naruszało nawykowe sposoby widzenia rzeczywistości. Wiek XX przyniósł zupełnie nową koncepcję roli artysty w społeczeństwie, lecz to społeczeństwo, oświeczone czyściec materialnymi ideałami (mechanizacja gospodarstwa domowego, samochody, telewizja, autostrady, weekendy, zbiorowe, zorganizowane spędzanie wolnego czasu), gardzi młodymi twórcami, którzy zmagają się ze światem dobierając i zużytkowując jego elementy w celach obrazoburczych.

A zatem osławiony rozdział pomiędzy sztuką a społeczeństwem, który uczynił Maneta pariasem, a Van Gogha szaleńcem, przerodził się w niemal zupełną wrogość. Publiczność nie solidaryzuje się z Armanem ani z Rauschenbergiem, choć w końcu uznała «dzikię» Deraina i kubistę Picassa, ponieważ ich twórczość była ściśle związana z humanistyczną koncepcją świata i z szacunkiem dla uprawianych dyscyplin artystycznych. Dziś młodzi artyści są nie tyle malarzami czy rzeźbiarzami, co kapłanami nowej religii, usiłującymi odczynić czary, odegnąć najstraszniejszego upióra naszej epoki: mechanizację.

Zauważmy, że wszyscy ci artyści są dziećmi wielkich miast i że ich tworzywem są produkty cywilizacji wielkomiejskiej. Czerpią inspirację ze świata maszyn. Rzeczywistym tematem ich dzieł są tajemnicze siły, które się wymknęły człowiekowi i umiejscowiły się w jego wytworach.

Niemal wszystkie ich dzieła powstały z myślą o czynnym uczestnictwie odbiorcy. Człowiek, wygnany z samych dzieł, musi się z nimi zmagać. Nie jest w nich wyobrażony jako nieruchomy pasterz (jak u Poussina) ani jako przechodzień (jak u Degasa); jest oczekiwany i potrzebny jako aktywny współtwórca, który stopniowo uczyni z tych dzieł centra aktywności zbiorowej, takiej np. jak «happening». Przeznaczeniem każdego takiego dzieła jest stać się ośrodkiem krystalizacji uroczystości, obrzędu, ceremoniału. Ma ono pełnić podobną funkcję jak fetysz w tańcach sakralnych, jak grób świętego w wędrownie pielgrzymiej...

Dzisiejsi artyści, kapłani «religii», od której człowiek współczesny się odsuwa, (bo jej się lęka, gdyż obraca ona w żart, sprowadza do absurdu komfort materialny, stanowiący główny jego cel, jako zachłannego konsumenta technicznych zabawek), choć są czasem obrzucani złotem przez snobów, spotykają się z niemal powszechnym niezrozumieniem, są traktowani ze wzdargą. Zdradzili sztukę a raczej tę koncepcję, która polega na jej utożsamianiu z tworzeniem rzeczy pięknych. Być może, są męczennikami jakiejś innej, nowej Sprawy...

TEM