

# NIC

ANDRZEJ PITRUS

4'33" (1952) Johna Cage'a i *Zen for Film* (1964) Nam June Paika to dzieła należące do ścisłego kanonu amerykańskiej sztuki awangardowej. Nie tylko z uwagi na ich autonomiczne walory, ale także dlatego, że obydwaj utwory wywarły ogromny wpływ na innych twórców – nawiązujących do nich, polemizujących z nimi, a nawet usiłujących wydrwić prace wspomnianych artystów. Film Nam June Paika sam w sposób ewidentny nawiązuje do wcześniejszej o dwanaście lat realizacji. Co łączy krótki utwór muzyczny, który zrewolucjonizował kompozycję w XX w. z minimalistycznym filmem Koreańczyka, który właśnie przybył do Nowego Jorku, by stać się jedną z najważniejszych postaci sztuki eksperymentalnej w Stanach Zjednoczonych? NIC. Tym razem jest to jednak NIC pełne sensów, a nie proste zaprzeczenie, które powinno zakończyć dociekania autora poniższego artykułu. NIC jest bowiem treścią kompozycji Cage'a i filmu Paika. A może inaczej – NIC jest materią czy też fasadą, za którą znajdziemy treść właściwą<sup>1</sup>.

Utworu amerykańskiego aleatorysty właściwie nie trzeba przedstawiać ani opisywać. „Znają” go bowiem wszyscy, także ci, którzy go nigdy „nie słyszeli”. Dla porządku jednak – 4'33" to cztery minuty i trzydzieści trzy sekundy ciszy wykonane przez muzyka na dowolnym instrumencie; po raz pierwszy na fortepianie przez Davida Tudora na festiwalu muzyki współczesnej w Woodstock w 1952 r. Kompozycja składa się z trzech części i została zapisana w formie partytury. Niestety oryginalna wersja zaginęła, a dziś dostępne są jedynie późniejsze transkrypty.

Choć dzieło Cage'a jest częścią kanonu muzyki XX w., zapewne i dziś wielu widzi w nim przede wszystkim prowokację: na podobieństwo Duchampowskiej *Fontanny* (1917). W istocie jednak intencją Cage'a nie było szokowanie – ciszą, będącą podstawową materią utworu, zajmował się wcześniej. Już w latach 40. Amerykanin zainteresował się muzyką Wschodu, w której relacje między ciszą o dźwiękiem często bywają odwrócone. Poszukiwania te zwróciły kompozytorowi uwagę na fakt, iż cisza jest często zaniedbywanym elementem muzyki, choć przecież bez niej żadna kompozycja nie mogłaby powstać. W pewnym uproszczeniu: muzyka jest płótnem, na którym kompozytor „maluje” dźwiękami. W uproszczeniu, bo w istocie to cisza może być odpowiednikiem farby, dźwięk zaś jedynie tłem dla niej.

Cage eksperymentował z ciszą np. w *The Concerto for prepared piano and orchestra* (1951) oraz w *Waiting* (1952), w których znalazły się rozbudowane fragmenty pozbawione zapisanych przez kompozytora nut, skonstrastowane z krótkimi partiami wykonywanymi przez muzyków. Dopiero jednak 4'33" stało się okazją do radykalnej wypowiedzi na temat ciszy, w której już nic nie odwracało uwagi od tego, co w tym utworze najważniejsze<sup>2</sup>.

Kompozycję Cage'a można rozumieć na wiele sposobów. Zapewne dostrzeżemy w niej fascynację buddyzmem zen, w którym pojęcie pustki jest waloryzowane zupełnie inaczej niż w świecie Zachodu. Dla nas nicota jest wartością negatywną, dla człowieka Wschodu – przeciwnie, jest przestrzenią nacechowaną pozytywnie. Cage, niezależnie od swoich fascynacji filozoficznych i muzycznych, pozostawał człowiekiem i artystą należącym do cywilizacji zachodniej. To, co znajdował w muzyce Japonii czy Indii, stawało się dla niego jedynie impulsem do własnych poszukiwań, a nie sygnałem do „zmiany skóry”. Cage do końca pozostał częścią tradycji muzyki amerykańskiej.

Jeden z tropów interpretacyjnych wiąże się z faktem, iż 4'33" to kompozycja ze swej istoty przeznaczona do wykonania na żywo. By mogła zaistnieć, przy instrumencie musiał zasiadać profesjonalny muzyk, zdolny zbudować sytuację odpowiedniej relacji między wykonawcą a publicznością. Słuchacze premierowego koncertu byli zapewne zdezorientowani, oczekując, że Tudor, otwierający i zamykający klawiaturę fortepianu w przerwach między częściami występu, w końcu uderzy w klawisze. Ponad cztery minuty ciszy to dostatecznie dużo, by wzbudzić zniecierpliwienie<sup>3</sup> – stąd dźwiękową treścią utworu stały się odgłosy wydawane przez samych słuchaczy, niejednokrotnie skłonnych „zachęcać” muzyka, by wreszcie rozpoczął koncert. Po prezentacji utworu nie brakowało gniewnych reakcji, a jeden ze słuchaczy proponował, by Cage'a i Tudora przepędzić za granice miasta. W 2004 r., kiedy po raz pierwszy zaprezentowano orkiestrową wersję utworu, reakcja publiczności była odmienna. Słuchacze zgromadzeni w Barbican Centre w Londynie doskonale wiedzieli, czego się spodziewać – karnie powstrzymywali się przed pochrząkiwaniem i pokasywaniem w trakcie poszczególnych części, czekając na przerwy między nimi.

W obydwu wypadkach utwór tematyzuje to, w jaki sposób dźwięki niezaplanowane przez kompozytora mogą i w sposób nieuchronny stać się częścią utworu muzycznego. Trop ten z całą pewnością interesował Cage'a, bo w orbicie jego fascynacji znajdowały się zarówno muzyka konkretna, jak i aleatoryzm – strategia oparta na wykorzystaniu przypadku. Ale nie tylko. Ważniejszym i bardziej przełomowym aspektem dzieła jest zwrócenie uwagi na jego performatywność. John Cage przyjął tu strategię stosowaną z upodobaniem przez artystów z kręgu konceptualizmu, a przede wszystkim minimalizmu. Jest nią redukcja, opierająca się na prostej zasadzie, w myśl której z pola widzenia należy wyeliminować wszystko, co mogłoby zasłaniać sens danej pracy. Skoro zatem Cage'owi zależało na zwróceniu uwagi na performatywny wymiar kompozycji muzycznej, należało zrezygnować z całej reszty. Tak też uczynił.

Oczywiście można pójść także tropem aleatoryzmu i zinterpretować utwór jako najbardziej radykalny przykład strategii kompozytorskiej stosowanej już przecież wcześniej. Ścieżka ta zresztą nie wyklucza poprzedniej, bo to, co performatywne zawsze zawiera element przypadku – nie istnieją dwa w pełni identyczne wykonania jednego utworu, nawet jeśli za instrumentem zasiądzie ten sam muzyk. Można też odnieść 4'33" do prowadzonych przez Cage'a eksperymentów z preparowaniem instrumentów muzycznych. Tu „spreparowana” zostaje przestrzeń wykonania i odbioru utworu muzycznego. Wyobraźmy sobie sytuację, w której muzyk wyszedłby na scenę o cztery i pół minuty później, niż to zaplanowano w programie. Co stałoby się wtedy? Najpewniej nic, to przecież doskonale „oswojona” sytuacja;

# 4'33"

*for any instrument or combination of instruments*

John Cage

**I**

60 ♩ = <————>  
4/4

3

5

7

9

33"

**II**

60 ♩ = <————>  
4/4

3

© Copyright 2014 by Henmar Press, Inc., New York, NY



*Zen for Film (Fluxfilm n°1)*, 1964, Film, Collection Centre Pompidou, Dist. RMN / image  
Centre Pompidou, Press Photograph,  
Photo by Peter Moore © Estate of Peter Moore/VAGA, NYC and Nam June Paik Estate

publiczność czekałaby cierpliwie, a być może w ogóle nie zauważyłaby jego spóźnienia. Dopiero gdy muzyk zasiadł przy fortepianie, pojawiły się określone oczekiwania, a publiczność zaczęła domagać się nut.

Doniosłość utworu Cage'a wynika nie tylko z wielości stawianych przezeń pytań i jego konceptualnego charakteru, ale także ze swoistej czystości tego dzieła, skazanego zrazu na drwiny i odrzucenie, potem zaś podniesionego do rangi klasyka. NIC objawia się widzowi w nieskazitelnej formie, jako kreacja niemal doskonała.

Owo NIC powraca w jedynym dziele Nam June Paika, które można z całą pewnością określić mianem filmu. Choć artysta korzystał z medium filmowego – przede wszystkim w eksperymentach prowadzonych we współpracy z Judem Yal-kutem – nigdy później nie nakręcił już „prawdziwego” filmu, kierując swoją uwagę zdecydowanie na medium wideo. Paradoksalnie – jedyna praca filmowa jest jednocześnie oparta na zasadzie do pewnego stopnia analogicznej wobec kompozycji Cage'a. *Zen for Film* nie zawiera bowiem niczego – to jedynie rolka prześwietlonego materiału filmowego, która umieszczona w projektorze pozwala wyświetlić na ekranie biały prostokąt.

Nawiązanie wydaje się aż nadto ewidentne; czasem wręcz spotykam się z pytaniem, dlaczego Nam June Paik nie uczynił go jeszcze bardziej oczywistym. Przecież fascynacji Cage'em, którego traktował jak Mistrza, nigdy nie ukrywał.

Dlaczego film Paika trwa w najbardziej znanym wariacie aż dziewięć minut<sup>4</sup>, a więc mniej więcej dwukrotnie dłużej niż 4'33"?

Odpowiedź może się wydać zaskakująca: oto bowiem Nam June Paik nawet wyraźniej, choć w mniej oczywisty sposób, powtarza gest amerykańskiego kompozytora. Cage'a interesowało dotarcie do fundamentu muzyki, którym jest cisza. Nam June Paik szukał fundamentu kina, czyli ... No właśnie! Co będzie tym niezbędnym minimum, sprawiającym, że rozpoznamy film jako film? Paradoksalnie nie obraz. *Zen for Film* jest tego znakomitą dowodem – obywa się bez obrazu, nic nam nie pokazuje, a jednak pozostaje filmem. Niepotrzebny mu dźwięk, niepotrzebny montaż... Podstawowe – wydawałoby się – elementy „języka filmu” są zbędne.

Strategia redukcji była nieobca także Nam June Paikowi. Idąc tą ścieżką, dochodzi do momentu, kiedy w polu widzenia zostają jedynie czas i przestrzeń – komponenty, bez których żaden film obyć się nie może. Dostrzega zarazem, że jest jeszcze coś więcej, co jest niezbędne, by medium uzyskało swoją tożsamość i odróżniło się od innych sztuk opartych na czasie i przestrzeni. Tym czymś okazuje się technologiczny spektakl światła. To dlatego *Zen for Film* trwa około dziewięciu minut; Nam June Paik wykorzystał gotową szpulę z materiałem światłoczułym. Doklejenie kolejnego odcinka czy też przecięcie istniejącego wprowadzałoby element, który nie jest niezbędny dla zaistnienia spektaklu – montaż.

Jednocześnie *Zen for Film* jest dziełem otwartym, istniejącym jako cała seria inkarnacji<sup>5</sup>. To strategia charakterystyczna dla Nam June Paika, który skłaniał się ku idei wiecznego *work in progress*, w którym idee i konkretne materiały powracają w coraz to nowych wariantach. Film Paika to zatem wspomniana już projekcja konkretnej, materialnie istniejącej taśmy, ale także sama idea, która może być odtwarzana bez użycia jakichkolwiek materialnych „świadców” dzieła artysty<sup>6</sup>. Praca Paika istnieje też jako obiekt (1965) zaprojektowany przez George'a Maciunasa. W tym wariacie *Zen for Film* to plastikowe pudełko opatrzone etykietą i nalepką ze zdjęciem zawierające kawałek filmowej „rozbiegówki”. Niematerialny spektakl zostaje tu zmieniony w przedmiot, który można wyeksponować w galerii, a także sprzedać na aukcji. Każdy jego nowy właściciel będzie mógł sam zaaranżować projekcję.

Pierwsza prezentacja filmu w Stanach Zjednoczonych miała charakter performatywny – z udziałem samego artysty. Podobnie jak Cage, Nam June Paik tworzył obiekty, które nie dość, że same były dziełami sztuki, to mogły zostać wykorzystane w performatywnych realizacjach. Przypomnijmy telewizyjną wiolonczelę, czy budzący tyle emocji elektroniczny biustonosz, zaprojektowane dla Charlotte Moorman – wiolonczelistki blisko współpracującej z Paikiem. Artysta nie skazywał ich na życie w muzealnej gablocie – ich przeznaczeniem było uczestniczyć w akcjach artystycznych. Podobnie było z *Zen for Film*: pracę tę można było oglądać podczas festiwalu New Cinema zorganizowanego w listopadzie 1964 r. przez nowojorską Filmmakers' Cinematheque. „Projekcję” tego minimalistycznego utworu uzupełniały działania Nam June Paika, który rzutował cienie własnego ciała na płaszczyznę ekranu, zastępując znaczące NIC niepowtarzalnym spektaklem, do którego budo-

wania zachęcał także odwiedzających festiwal widzów.

Potencjalna performatywność filmu koreańsko-amerykańskiego artysty nie ograniczała się jednak do możliwości swoistej interakcji z filmową instalacją. Pamiętam bowiem, że twórca – podobnie jak wcześniej Johna Cage’a – interesowało dotarcie do fundamentów medium, które fascynowało go swoją paradoksalnością. Film to przecież z jednej strony niematerialny teatr cieni, z drugiej zaś spektakl bazujący na fizycznie istniejącym materiale filmowym, którego techniczne zaplecze zwykle jest ukrywane przed widzem. Oglądając film w kinie, nie mamy bowiem świadomości obecności aparatu kinematograficznego znajdującego się za plecami publiczności. Paik dekonstruuje ten układ, umieszczając aparat projekcyjny w taki sposób, aby widzowie mogli zobaczyć, jak działa. Ale nie tylko – taśma filmowa, z czego artysta zdawał sobie doskonale sprawę, ulega nieuchronnemu zniszczeniu. Każda kolejna projekcja pozostawia po sobie ślad: pojawiają się rysy, przebarwienia, na materiale filmowym osiada kurz. Mam w domowym archiwum cyfrową kopię, której podstawą był oryginalny film, pozbawiony wspomnianych wyżej uszkodzeń. Jednak i ta wersja, paradoksalnie „zakonserwowana” przez obce filmowi medium, nie jest idealna, podobnie jak „idealne” nie było żadne wykonanie *4’33”*. Zawsze znalazł się przeziębiony słuchacz, który zakaszał przed przerwą, czy też rozgniewany miłośnik Mozarta domagający się „Więcej nut!”. Tu „buntuje się” taśma filmowa, która już podczas pierwszej projekcji ujawnia pogłębiające się stale rany.

Pamiętam, jak wielkie było moje zaskoczenie, gdy zobaczyłem *Zen for Film* w paryskim Centre Pompidou po wielu tygodniach niemal codziennej, wielogodzinnej ekspozycji. Niewiele w istocie pozostało z „filmowego ogrodu zen” uwodzącego widza szlachetnością pustki – został on dosłownie „zaśmiecony” tysiącami skaz tworzącymi na ekranie coś, co przypominało animowaną wersję obrazu z kręgu abstrakcyjnego ekspresjonizmu.

Nam June Paik dostrzega performatywny potencjał w samej technologii. Udział człowieka nie jest tu nieodzowny: spektakl tworzy się sam, co ciekawe, ponownie w korespondencji z twórczością Johna Cage’a. Układ rys, plam i innych uszkodzeń, które pojawiają się na czystej początkowo taśmie, jest bowiem... aleatoryczny. Sam artysta nie mógł przewidzieć, jak ułoży się ta mozaika zależna od wielu nieprzewidywalnych czynników.

John Cage, choć fascynował się zen i dał temu wyraz w najśłynniejszej kompozycji, nie zdecydował się wskazać na te inspiracje w tytule dzieła, wybierając wariant minimalistyczny, podkreślający jedynie wagę toposu czasu. Nam June Paik nie po raz pierwszy wskazał wprost na jedno ze źródeł inspiracji. Wcześniej – jak pamiętamy – odniósł się do niego w legendarnym obiekcie przygotowanym na potrzeby zorganizowanej w Wuppertalu wystawy *Exposition of Music – Electronic Television* (1963). *Zen for Television* dosłownie nawiązuje do *Fontanny* Duchampa – dzieło Paika to uszkodzony telewizor wyświetlający jedną linię obrazu. Podobnie jak w wypadku *Fontanny*, artysta dokonał tu przededefiniowania pierwotnej funkcji przedmiotu przez ustawienie go na „niewłaściwym” boku. Ale nie tylko – telewizor Paika oferuje obraz wideo zredukowany do nieodzownego minimum. Pozbawiony treści jest tylko świadectwem własnej obecności i tożsamości. W pewnym sensie *Zen for Film* nie przynosi niczego nowego, zmienia się tylko medium. Jest to jednak zmiana fundamentalna, bo wspólna pozostaje jedynie strategia oparta na re-

dukcji zbędnych elementów przekazu. Cały proces poznania i zrozumienia medium musi się zacząć od początku.

Zen jest wskazówką. Żaden z artystów, choć tylko Paik mówi o tym wprost, nie proponuje żadnych odpowiedzi, zadowolając się swoiście rozumianym artystycznym koanem. Ich dzieła nie zawierają NIC (lub prawie nic), a jednocześnie uruchamiają niekończący się ciąg skojarzeń i zapewne jeszcze długo będą stanowić inspirację dla interpretatorów.

Historia pierwszego spotkania Nam June Paika i Johna Cage'a to chyba jedna z najlepiej znanych anegdot świata sztuki nowych mediów. Doszło do niego w 1960 r. podczas koncertu Paika w studiu Mary Bauermeister w Kolonii. W trakcie wykonywania utworu *Etude for Pianoforte*, muzyk podbiegł niespodziewanie do Johna Cage'a i obciął nożyczkami jego krawat, a następnie oblał go szamponem do włosów<sup>7</sup>. Dopiero po pewnym czasie okazało się, że ten osobliwy akt nie był atakiem szaleńca, ale częścią performansu, podczas którego miało dojść do przełamania bariery między wykonawcą a publicznością. Niecodzienny początek znajomości zaowocował długoletnią wymianą idei między artystami, a John Cage – zapewne w sposób nieoczekiwany również dla niego samego – stał się natchnieniem dla wielu twórców sztuki wideo i późniejszych wariantów media artu.

Po śmierci Nam June Paika podczas ceremonii żałobnej zgromadzeni goście odcięli własne krawaty, by – zamiast kwiatów – położyć je na piersi leżącego w otwartej trumnie artysty. Ten piękny uczynek ofiarowany zmarłemu mistrzowi, także przez wielu jego bezpośrednich uczniów, stał się również gestem ustanawiającym Cage'a patronem sztuki mediów. *Zen for Film* jest ukłonem Paika w stronę jego nauczyciela, ale też wyzwaniem dla tych, dla których to właśnie Nam June Paik stał się mistrzem. Choć przecież to NIC.

ANDRZEJ PITRUS

<sup>1</sup> Na temat związków obu artystów (w tym również podobieństw ich dzieł: *4'33''* i *Zen for Film*) por. m.in.: Nam June Paik, red. S.-K. Lee, S. Rennert, Tate Publishing, London 2010 oraz C. D. Dworkin, *No Medium*, MIT Press, Cambridge 2013.

<sup>2</sup> Na temat utworu Cage'a powstało wiele prac, np. K. Gann, *No Such Thing as Silence: John Cage's 4'33''*, Yale University Press, London 2010.

<sup>3</sup> Na temat negatywnej recepcji utworu por. np. P. Craenen, *Composing under the Skin: The Music-making Body at the Composer's Desk*, Leuven University Press, Leuven 2014, s. 51-52.

<sup>4</sup> *Zen for Film* często jest prezentowany jako pętla, zwłaszcza podczas prezentacji w gale-

riach. Wersja dziewięćminutowa została włączona do antologii FluxFilm, w której zebrano eksperymenty członków Fluxusu.

<sup>5</sup> Por. np. H. Hölling, *Revisions: Zen for Film*, Bard Graduate Center, Exhibitions Department, New York 2015.

<sup>6</sup> W chwili kiedy piszę te słowa (grudzień 2015), trwa wystawa w Bard Graduate Center Gallery w Nowym Jorku zatytułowana *Revisions – Zen for Film*, podczas której jest pokazywana rekonstrukcja dzieła Paika w formie instalacji filmowej.

<sup>7</sup> Por. K. Silverman, *Begin Again: A Biography of John Cage*, New York: Northwestern University Press 2010, s. 198.