

Józef Bury

strategie przestrzenno-dynamiczne
stratégies spatio-dynamiques
17. 04. - 9. 05. 1998

Galeria Kronika
CENTRUM SZTUKI W BYTOMIU

WYSTAWA

Józef Bury

strategie przestrzenno-dynamiczne
17. 04. - 9. 05. 1998

Kurator

Tomasz JANIKOWSKI

GALERIA KRONIKA

Centrum Sztuki w Bytomiu

ul. Rynek 26.

Tel. 48. 32. 818133. Pl.



1. Ćwiczenie lotu. / *Exercice de vol*. 1978

list otwarty na sztukę akcji

Paryż 26. 02. 1998.

Zamierzając opisać ci wszystkie ze sztuką akcji związane obietnice doświadczenia, myśli i działania w naszym ciele i duszy, uświadamiam sobie natychmiast pierwszą trudność z tym przedsięwzięciem związaną : uporządkować postrzępioną mapę sukcesywnych doświadczeń, uprawić zryte pole sztuki akcji aby zrozumieć i móc opisać je zgodnie z moimi odczuciami. Muszę jeszcze wyznaczyć, że niemożliwym jest odmówić sobie oręża słowa, którego groźne ostrza nieskromności, pedanterii i znawczych osądów, napływają kiedy tylko zaczynamy pisać. To z ciężkim sercem, kulejąc, zagłębiłem się w ogród dzikich róż. Język, jak intrument geodety, pozwala nam przemierzać zachmurzone obszary nieznanego, ale to także jego aspekty najbardziej wulgarnie kształtują skutecznie znaczenie punktów granicznych, niezgodności stron, odłogów i uprawnej ziemi tego samego terenu. Jak już wspominałem gdzie indziej : "przede wszystkim, solidne studium terenu"... jako etap wprowadzający, inicjacyjna wulgata, elementarz każdego badacza, każdego myśliciela pogrążonego w doświadczeniu.

Czy powinniśmy przywrócić święto, zabawę ujawniającą dzielące nas różnice, niezgodność, pierwszą zasadę reprezentacji scenicznej (w "sztuce spektaklu") umacniającą elementarność świadomości i pozycji widza i aktora? Na ile performance (jak również happening, akcja, event...) odpowiada w swoich podstawowych założeniach stanowiących o jego niezależności zasadom scenicznego przedstawienia? Czy sztuka przedstawiania jest sztuką akcji? Jakkolwiek nazwiemy medium dające miejsce reprezentacji (taniec teatr happening), zawiera ono w sobie podstawową zasadę nie dialektycznego, "nie scenicznego" działania; zasadę akcji wprowadzającą w stan święta, festynu, jednoczenia, stapienia się, obowiązującą dla wszystkich instancji biorących udział we *wspólnym doświadczeniu*.

Żeby patrzeć znacząco widzieć, trzeba rozżarzyć ostrze wzroku : broń prostoty i pragnienia. Rozbić przestrzeń, zniszczyć przedmiot i język, oddając akcji jej czas, umożliwiając doświadczenie, udział nie-dialektyczny. W tym rozważaniu o performance chcę

zawrzeć pamięć i wyraz precyzyjnego doświadczenia. Okrężną drogą myśli ukazać natychmiastowość przeżycia sztuki akcji. Jeżeli mimo różnic warunkujących odrębność sytuacji doświadczalnych widza i aktora, przeżycie subiektywne w performance, w akcji, umożliwi ich komunikację, w samym performance "powrót do natychmiastowości"¹ jest powrotem do doświadczenia. Przestrzeń wspólnego doświadczenia jest początkowo abstrakcyjna nie efektywna.

"Performance" jest spektaklem, reprezentacją, interpretacją, ale przede wszystkim akcją dostrzegalną przez zmysły. W warstwie znaczeniowej i poprzez całość przypisywanych mu praktyk stanowiących, "performance" wskazuje działanie (lub ciąg działań) zarówno wyjątkowe, szczególne, "spektakularne" jak i antyspektakularne : "codzienne", związane z przyzwyczajeniami, o charakterze intymnym, banalnym i tajemniczym jednocześnie. Zauważmy jeszcze, że aspekt spektakularny dotyczy również wydarzeń bazujących na ciągłości przeżyć, przyzwyczajzeń mentalnych i cielesnych, niepowtarzalnych w kategoriach czasu i przestrzeni. Ta podwójna definicja dotycząca początkowo happeningu i odziedziczona przez performance wykazuje efemeryczność działań w obu tych obszarach z punktu widzenia materialnej finalizacji dzieła. Tak rozumiany akt, wydaje się być czynem sprawczym, epigenezą, formy równie nietrwałej : formowaniem działaniem otwartym, nie dokonaniem, którego miejsce, przestrzeń, godzi się zarówno z wymaganiem formalnym sceny (miejsca scenicznego, przestrzeni rąk, przestrzeni twarzy...) jak i z relatywną otwartością przestrzeni naturalnej, ulicy, czy opuszczonego terenu przemysłowego... Przedstawione tutaj pozycje i definicje wstępne, nie ujawniają jeszcze natury i przestrzeni "akcji" i "performance"... Zarówno pod względem znaczenia performance, jak i jego przestrzeni, pojawianie się znaczeń kontekstualnych lub po prostu nie określonych nie wyjaśnia jeszcze sensu działania i sztuki akcji. Zobaczymy jak i na ile uda się nam rozwiązać te niejasności.

Pojęcie "to perform" oznacza również wykonywanie zadania, spełnianie czynności przewidzianych w kontrakcie. Słusznym więc wydaje się, przewidując dokonanie czynu, postawić problem "prawa" sztuki akcji.

"Happening jest dla mnie wejściem w posiadanie obiektu, próbą złapania go na gorącym uczynku."

Wymaga to dokładnego śledztwa dotyczącego właściwości obiektu, jego błędów, popełnionych wykroczeń, zakamufflowanych detali. Intuicja i wytrwałość konieczne są do obrania właściwego kierunku śledztwa i przeprowadzenia żmudnego badania pozornie nic nie znaczących detali, przypuszczeń i informacji. Cały ten proces przypomina do złudzenia postępowanie śledcze gromadzące skrzętnie "dowody rzeczowe".

T. Kantor, *Du happening*.

Kantor otwiera tutaj ogromne pole pytań dotyczące ewaluacji kognitywnej, prawnej i etycznej, każdego działania. Pytania te dotyczą posiadania percepcyjnego i umysłowego rzeczy, kognitywnego przywłaszczania sobie rzeczywistości. Temat ten związany jest intymnie z problematyką Prawa, własności, dowodu i wymiaru sprawiedliwości. Każda doktryna czystego Prawa jest psychologią (w świecie transcendentnym) o tyle, o ile tłumaczy zawartość i efekty kognitywne, logiczne i odczuwalne istnienia, w świadomości podmiotu i obiektu Prawa. Zanotujmy tutaj charakter przestępczy kontroli i posiadania rzeczy. Jest w tym pierwotnym poczuciu winy możliwość indywidualizacji, konstrukcji jedności; wyodrębniania się tożsamości subiektywnej. Moment wspólny dla przywłaszczania, jak również dla samej produkcji przedmiotu. Mając na uwadze z jednej strony nietscheański wstyd tworzenia, wstyd obfitości talentu i bogactwa. Zauważmy również, uzależnienie samej produkcji od konieczności dowodu, demonstracji, pokazywania. W konsekwencji czego, sama sztuka produkowania form konfrontowana jest z problemem własności, posiadania i wywłaszczenia, czyli z problematyką natury prawnej. Widzimy teraz na ile, w jakim stopniu, pole świadomości artystycznej - percepcyjnej, psychicznej - zależne jest od doświadczenia etycznego i moralnego. Stawiając przed artystą problem "prawnego posiadania swojej sztuki",² Hegel pisze, że stajemy tutaj wobec alternatywy obiektu samego dla siebie, nienazywanego i obiektu, z którego robimy "rzecz" określając go prawnie. Czy "obiekty" - nauka, sztuka, uzdolnienia artysty - to "rzeczy"? "Intymna właściwość umysłu" formowana poprzez ćwiczenie, studia, itp. nie potrzebująca się uzewnętrzniać, nie podlega ocenie z punktu widzenia obiektywizacji prawnej, podczas kiedy sztuka, jak i sama produkcja, wydaje się być od niej zależna. Próba wyizolowania z kontekstu dyskursu filozoficznego, heglowskich kategorii "wejścia w posiadanie", wydaje się być obiecującą. Zajęcie poprzez "akt ciała", "produkcja", "asygnacja" (pозwanie) odsłaniają nam gramatykę akcji i tworzenia. Powróćmy jeszcze do tych pojęć na przykładzie Stuarta Shermana. Kantor sytuuje akumulację wartościującą w samej praktyce happeningu, dokonując rozważenia, pomiaru ewaluacji prawnej, obecnych w niej "obiektów" (akt ciała, artefakt, dystrybucja miejsc i uporządkowanie obiektów). To zawierające się w akcji prawodawstwo zależy od fundamentalnego poczucia winy odczuwanego przez artystę. "Intuicja", o której mówi Kantor jest wylotem w tej gramatyce akcji, w którym artykułują się jurysdykcja i percepcja; dające się określić (przeźrenia językowa) i moment nie nazwany rzeczywistości nieopisywalnej (przeźrenia pozajęzykowa). Proponuję ci jeszcze jedno brutalne, pierwotne, a być może definitywne przybliżenie "akcji", konieczne aby wytrzymała ona usztywniające i generalizujące koncepcje.

"Władza i rzeczy tego rodzaju.

To być może nasz budulec "Mięśniowy", tak jak go odczuwamy, jest naszym najważniejszym zmysłem - którego właściwości są korzeniami naszego "czasu, przestrzeni, władzy" itd., wszystkich rzeczy, które widzą pod generalną nazwą Akcji.

A szczególnie, poczucie odległości, napięcia i odprężenia jest podstawowe.

Nasza idea teraźniejszości, przeszłości, przyszłości bazuje w stanie elementarnym na *akcji* - będącej własnością *Mięśniowości*."

P. Valéry, *Cahiers / Psychologie*.



2. Futerał. / *Etui*. 1985

Wchodzimy tutaj w pierwotny język tworzonych form i sztuki akcji, z którego wywodzą się zasady tworzenia *form jako działań*. Zauważ, że Paul Valéry stawiał zawsze, w każdych okolicznościach, ciężar obrazu i słowa naprzeciw znaczeniu liczby, ale liczby wyłączającej się ze zbioru liczb. "Zanegowane zero" nie jest cyfrą obojętną, niewzruszoną, absolutną, tylko cyfrą wyjścia, wyrzucenia tej właśnie cyfry, znakiem porządku liczb; najmniejszą ilością postrzegalną. Perspektywa "mięśniowa", centralna ale jeszcze nie precyzyjna proponowana przez Valéry'ego wymaga uzupełnienia.

"Aby przywrócić dłoni niezależność właściwą oku, trzeba odebrać jej wolność w sensie mięśniowym" dodaje Valéry. Widzenie zależne jest według niego od wizji proponowanej przez rękę i pędzel lub ołówek który ją przedłuża. "Krag idei wymyślany przez zwierzęta" - zataczanie kręgów sprytu, mające na celu uniknięcie pułapki, niebezpieczeństwa... pozwalają przypuszczać możliwość odkrywania przez zwierzę nowych sposobów poruszania się, nowych obrazów mięśniowych, odczuwania wolności działania, niezależnego od wolności myślenia.

Te aspekty decyzji "mięśniowej", ten wymiar wysiłku, odnawiania sił fizycznych, decydują o łączności pomiędzy poszczególnymi doświadczeniami, stanowią o satysfakcji płynącej z działania i satysfakcji zrozumienia usytuowanej już poza sztuką akcji. W konsekwencji, przynasz, że słusznym będzie twierdzić, że modele według których zbudowana jest (w sensie rekonstrukcji) przestrzeń, różne są od tych, które powodują naiwną percepcję danej, jedynej przestrzeni, a przez rozszerzenie; obszaru niezmiennego - dekoracji scenograficznej, stanowiącej tło dla przemieszczania się i dialogu ciał, "aktorów". Ignorując praktykę przestrzeni, stajemy się widmami własnych idei. Przywiązanie do języka, do myśli pojmowanej jako język, powoduje, w trakcie fałszywego procesu, przekształcenie działania, ruchu, pojmowanych w kategorii ich wyjątkowości, w rzeczy pozwane przed sądem, którego wyrok przypisuje im rolę nieruchomych obiektów dla skostniałej myśli. Weźmy przestrzeń praktyczną, możliwą, "zamieszkiwalną", dającą się przejść, przemierzyć... To już za dużo. Ponieważ istnieje *przestrzeń jako materia pokrywająca się z pierwotnym obszarem doświadczenia* uznająca akt postawienia się w sytuacji produkcji działania i produkcji przestrzeni. Przestrzeń zrekonstruowana to tylko, dla ciała, możliwość transformacji. To przestrzeń materialna akcji i tkanina aktów i miejsc determinuje posiadalne i nieposiadalne, o których mówiłem wcześniej.

Myślę o poezji Nilo Palenzuela, którego utwór "Espace" (przestrzeń) zaczyna się od słów: "Pierwsze odczucie: sprzedawca zapalek, poprzez szybę, krótkie migotanie światła skierowane na morski cień, tajemny związek z obecnością, z ciepłem...". Mówiąc o "drugim odczuciu" określa jego naturę "akustyczną", "dźwięku słów". I kontynuuje: "Odtąd zaczyna się doświadczenie przestrzeni"... Dlaczego to pierwsze podjęcie przestrzeni miałoby różnić się od tego, oczywistego, pojmującego przestrzeń jako daną z góry? Ponieważ, będąc wierszem, doświadczeniem percepcyjnym i wewnętrznym, przestrzeń ta jest aktem, czynem, i jako taka, jest re-kreacją świata. Popelnienie tak pojmowanego aktu możliwe jest wyłącznie na płaszczyźnie konstrukcji pokrywającej się z przestrzenią pierwotną, przestrzenią kontrastowego artykułowania się elementów rzeczywistych. Przestrzeń pierwotna (pochodzenia) wyraża się w kombinacji, w syntaksie pasywnej, bez udziału gry. Przestrzeń re-kreowana wzywa sztukę kombinatoryczną do poszukiwania "klucza do sztuki wymyślania"³, gry kombinatorycznej, substytucji, permutacji, zamiany, otwierającej możliwość wyjścia poza domniemanie przestrzeni danej, pre-konstruowanej według morfologii syntaktycznej.

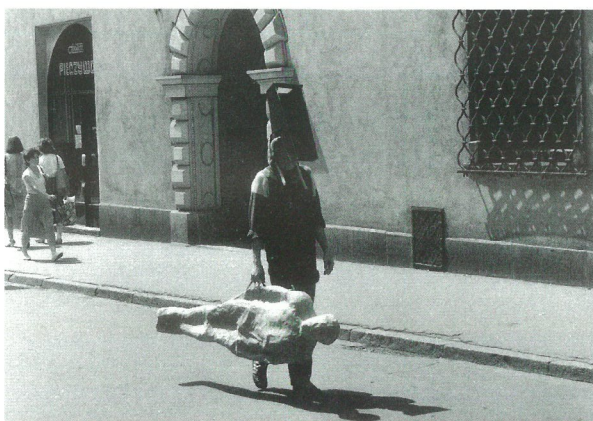
"Weźmy "myśli", stolik, ptaka, oczekiwanie, odległość, ból - itd. i spróbujmy skomponować to wszystko - mam na myśli pojąć to, co "zbliża", lub... "odróżnia", to wszystko, naśladuje, poślubia zapożyzcza podstawia te różnorodne pojęcia."

P. Valéry, *Cahiers/Psychologie*.

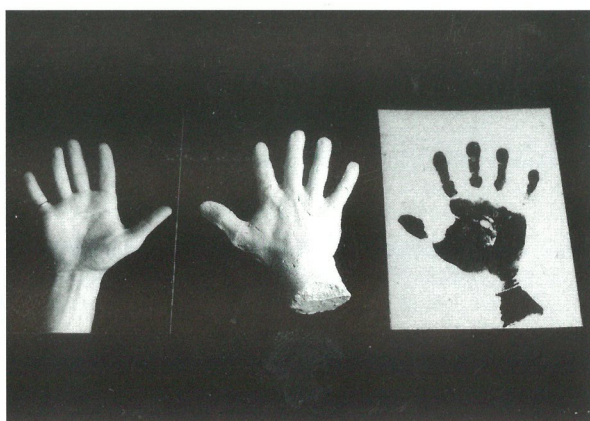
Oto pierwsze określenie sztuki akcji, będącej sztuką *rezonansu*. Rezonansu poprzez zgodność i poprzez kontrast. I musisz przyznać, że kompozycja, związek przez rezonans, unicestwienia próby jednostkowych wyodrębnień zapobiegliwej rzeczywistości i jej fałszywych układów. Stuart Sherman - opisując swój "teatr obiektów" : "nadmierne zgromadzenie przedmiotów na scenie, z których formułuję prawdziwe zdania; odczuwając jednocześnie słowa i koncepcje tak jak gdyby stanowiły samą istotę przedmiotu"⁴ - potwierdza przestrzeń pierwotną powołaną do brzemienności artykulacyjnej, językowej, pod warunkiem poddania jej grze zamienności i kombinacji. Według Shermana, jakości materialne obiektów "przysłoniłyby ich konceptualną obecność" gdyby działanie było powolne. Więcej, celem konceptualnej gry kombinatorycznej jest destrukcja przestrzeni "językowej" i "teatru obiektów" : "To metonimia lub bardziej synekdocha. Zamieniam, oddzielam, obiekty, przemieszczam (nie zmieniając go) ich kontekst, układając je w warstwy, które przesuвам w pustą przestrzeń". Przypomnij sobie działania inauguracyjne Black Mountain College w 1952r. Pierwsza przestrzeń - dyspozytyw percepcyjny - składała się ze sztywnych struktur, elementów I Ching i ich wariantów kombinatorycznych. Dopiero w trakcie działania, w rzeczywistym procesie akcji, ten pierwotny kadr poddany został doświadczeniu w nieartykułowanej przestrzeni. I Ching jest również Księgą mutacji : wektorem transformacji swojej własnej przestrzeni języka i przestrzeni mentalnej tego kto jej używa. Transformacja, poślizg "od bliskiego do bliskiego" form, stałych struktur, wprowadza nas przez specyficzne przyśpieszenie w intensywną, bezjęzykową, pustą przestrzeń czystego działania. Zobaczmy później, że jest to warunek podstawowy "wspólnego" doświadczenia akcji, ponieważ doświadczanie akcji możliwe jest wyłącznie w pustej intersubiektywnej przestrzeni : podmiot w akcji/podmiot widzący. "Pomiędzy tym kto widzi i obiektem widzianym, zachodzi również związek o charakterze teatralnym - dodaje Sherman - ; zwykły akt postrzegania obrazu jest powodem konfliktu i dramatu; teatr istnieje, przynajmniej dla mnie, od momentu interakcji. "Ujawnienie tych różnorodnych aspektów pozwala nam barcziej zrozumieć dlaczego John Howell definiuje performance jako "eksplorację percepcji".

Poślizg powodujący rozpadanie się "teatru obiektów" jest poślizgiem poza oczywistość przestrzenną, uporządkowanie, syntaksę obiektów w stronę tego, co mogą zidentyfikować teraz jako *teatr form* a tym samym *teatr formowania*. Pole skalarne doświadczenia zawiera w sztuce akcji podwójną biegunowość przestrzeni pierwotnej i planu lub *przestrzeni konstrukcji*, na obraz rozdwojenia wizji ciała i umysłu."⁵ Trzeba mi jeszcze na tym etapie rozdwoić *płaszczyznę konstrukcji*, na kreację przestrzeni z jednej i badanie przestrzeni z drugiej strony. Z jednej strony, jak już widzieliśmy wcześniej, istnieje *działalność produkcyjna*, której gest nie wymaga już stałego podłoża, świata form danych, a w konsekwencji form "zewnętrznych", określonych wcześniej (gest którego droga, tor, jest zarówno intymny jak "mityczny"). Z drugiej, działalność badawcza, *eksploracyjna*, odkrywczą spokrewnioną z procesem heurystycznym genezy znaczeń, polegającą na mitycznym i fizycznym przemierzaniu, poza obszarem akcji własnego ciała, strefy akcji nie zdefiniowanego terenu, w stronę uprzywilejowanych miejsc transformacji i indywidualizacji. Powiedziałbym że z tych dwóch wierzchołków działalności twórczej właściwych dla płaszczyzny konstrukcji, jeden jest tworzeniem nowej gry, nowej bazy doświadczenia, nowej "gry świata" nieodłącznej od akcji, czynnej w samym ciele podmiotu w akcie, drugi zaś, odkrywaniem, poszukiwaniem nowych terenów, nowych światów, nowych map, regionów nie będących naszymi faktami lecz przestrzeniami przed-istniejącymi, poza nami, jak najdalej od nas. Te dwa idealne szczyty jednoczą się w blok w świadomości aktywnej zaangażowanej w rzeczywisty proces działania twórczego. Kwestia posiadania terenu jednocześnie "przejezdnego" jak i wrogiego, niezamieszkiwalnego, jest kwestią centralną intymnego posiadania naszej sztuki i naszego działania. Nie potrafiąc być narratywną (dyskursywnie), ani opanowaną (procesualnie i docelowo), akcja podlega innej aparaturze osądu. Instancji formy jako ruchomej integralności.

Odnawianie się przestrzeni poprzez obalenie właściwych jej zasad pierwszych, syntaktycznych, jej struktury obiektów o słabej dialektyzacji, zmienia ją w więciarz, w oczko sieci, matrycę doświadczenia, w schemat-pułapkę.



3. Futerał. / *Etui*. 1985



4. Stykówka. / *Planche contact*. 1996

Zobaczmy teraz działanie płaszczyzny konstrukcji na przykładzie tego co nazywasz "Int-AIR-action". Trzy sześciiany ustawione na płaszczyźnie w jednej linii : pierwszy ciemny, nieprzezroczysty, drugi otwarty, przezroczysty, wypełniony wodą, trzeci otwarty, przezroczysty, z cienką warstwą lepkiego płynu pokrywającego dno. Giętkie, podłużne formy rurkowe zapewniające logiczną zależność trzech sześcianów. To to, co mówi nam oczywistość deskrypcyjna przestrzeni *substrat* obiektów. Pojęcie "formy" nie znaczy, że mówimy tutaj o "teatrze form" - na tym etapie pozostajemy przy "teatrze obiektów". W jaki sposób pobudzony zostaje apetyt naszego wzroku, naszych zmysłów? Co jest "zagięciem" tego "obrazu"? Jaka jest funkcja wielokrotnego powtórzenia formy-matki? Czemu służy izomorfizm struktur? Dyspozytyw, (układ) obszaru przestrzeni, poddany zasadzie sekwencyjnej, strukturalnej, porządkującej i metrycznej, umożliwia akt prospektywnego przywłaszczenia danego, (pierwotnego), przed-istniejącego terytorium. Podwójną konsekwencją tego założenia jest zmęczenie, przesilenie formy i siła przedmiotu⁶. Zauważmy, mimo warunków uśpienia formy, jakościowy zbiór jej obecności : blask proporcji, samą świetlistość, aurę nieuchwytnego światła (przyszłość jako perspektywa bezczasowa, ta niezbadana lub zbadana część terenu, jest zawsze nieuchwytna). I oto, w polu przestrzeni, pojawia się ciało które przenika centralny sześciian zanurzając się w wodnej masie. Poprzez ciało, promieniowanie formy rozchodzi się, ogarnia całą domniemaną przestrzeń akcji. Poprzez dynamizm postępującego działania, ciało w akcji ujawnia się jako wektor transformacji materii, punkt kondensacji i wytrysku strumienia - jako sam strumień. Ten paroksyzm ciała, paroksyzm niekoniecznie spektakularny, nie może objawić się bez integralności regulacyjnej formy, tak jak w "Ćwiczeniu lotu", normowanym przez ujawniającą go fotografię⁷. Czym jest paroksyzm ciała jeżeli nie ciałem oddającym się swoim możliwościom zmiany i transformacji. Ten dynamizm wprowadza narracyjność na inny poziom, którego powtarzalność skazuje się na trwanie nieokreślone. Oczywiście, pomyśleliśmy, że dźwięk załamywania się nieprzezroczystego sześcianu, opróżnianego płucami ciała w akcji zakłóca ciągłość globalnego działania. Że powtarzany, słyszalny oddech wytycza trwanie akcji rytmem i ilością. Ale to właśnie, poprzez tę minimalnie zróżnicowaną powtarzalność, wprowadzającą nas w hipnotyczne trwanie, wygasa szczególność, wyjątkowość poszczególnych elementów.

Rozłożenie (dystrybucja) instancji pierwotnych, pozwoli nam dotrzeć do znaczenia akcji, doświadczenia i jego limitów.



Gęstość decyduje o rozłożeniu miejsc i momentów⁸, ale nasycenie gęstości w pewnych punktach przypominające sytuację anty-masy i anty-materii właściwą "gwiazdom teoretycznym" determinuje wirtualne miejsce transformacji i indywidualizacji. "Proces jako produkt" prowadzi każdy podmiot (podmiot w akcji i podmiot postrzegający), do oscylacyjnego, ryzykownego zbliżania się do dwóch punktów negacji naszkicowanych wyżej.

5. Int-AIR-action. 1997



liczba	figura	miejsce
przestrzenność	określanie	czas nie-przestrzenny
następstwo, kolejność	integralność	strumień/punkt
miara	symetryczność	ciągłość

To poprzez działanie liczby, wyliczania, na figurę, na miejsce poprzez figurę, uplata się więcierz, zastawia się pułapka. Równolegle, poprzez działanie ciała-obiektu na ciało-podmiot, na miejsca uprzywilejowane poprzez ciało-podmiot utrzymuje się płaszczyzna konstrukcji jako podłoże doświadczenia. Wyliczanie (i jednostkowe determinowanie obiektów) i ograniczanie obszarów (grupowanie i strukturowanie obiektów) definiują wychwytywanie jakościowe (cech siatkowych, cech struktury; czasu, światła, strumienia, nieforemności...) ożywiający brzemienność artykulacyjną, językową o słabej dialektyzacji, pierwotnej przestrzeni postrzegania. Figura jest tutaj formą stałą posiadającą już wyjątkowy blask o którym mówiłam wyżej. Figura i liczba determinują warunki genezy poszczególnych miejsc siatki. Genezy która z kolei wyznacza warunki tej drugiej : genezy podmiotu w akcji i podmiotu postrzegającego, we wspólnym doświadczeniu zminiającym wszystkie instancje subiektywne. Całość tego wstępnego i schematycznego opisu tworzy stół do sekcji, do "lekcji anatomii".

Ta schematyzacja doświadczenia akcji jest również schematyzacją przestrzeni magicznej, tragicznej i rytualnej. Dziewicze miejsce siatki jest miejscem "partycypacji", odczuwalnego identyfikowania się obecnych instancji subiektywnych⁹, *khôra*, zapaścią, pustką, dziuplą świata, w której miesza się fikcja i rzeczywistość. "Struktura świata magii zbudowana jest według najbardziej prymitywnej a zarazem najbardziej brzemiennej organizacji : organizacji przekształcającej świat w tkankę miejsc i momentów uprzywilejowanych. Miejsce uprzywilejowane, miejsce posiadające moc, wiąże w sobie moc i skuteczność terenu który ogranicza; skupia i utrzymuje siłę zbitęj masy rzeczywistości ; skupia i dominuje tak jak wzniesienie dominuje przeciwstawną jej dolinę"¹⁰ Porównując performance, akcję do tragedii nie robię z nich teatru w sensie staro-greckim. Rytualność akcji nie uzależnia jej od magiczno-religijnego systemu moralnych i estetycznych wartości . Tłumaczenie w jaki sposób przestrzenność węzła tragicznego jest również aktem byłoby tutaj zbędne. Edyp zabija ojca na skrzyżowaniu dróg, dwóch figór przeznaczenia, w momencie w którym decyduje się jego przyszłość. Mówiąc o "magii operatywnej i katarskiej"¹¹, w tragedii greckiej, Marc Richir opisuje podwójną "hipnozę transcendentalną". "Trucizna sprawcza" hipnozy transcendentalnej powoduje w na pierwszym etapie, w szaleństwie *mimesis* i partycypacji pochłaniającej aktorów, widzów, reprezentowanych bohaterów, bogów i władców "zauważenie zarówno despoty jak i bogów". "Hipnoza drugiego stopnia mająca za zadanie obudzić nas w reżimie katarskim z pierwszego etapu hipnozy" otwiera doświadczenie tragiczne, (nie wychodząc poza jego ramy) na ironię, na krytykę pierwotną, nie wychodząc poza samo doświadczenie. To ta zasada regulacji doświadczenia przez doświadczenie - *hybris* (przesadność, nadmiar) - zawarta w doświadczeniu tragicznym, pozwala przeżyć bez uszczerbku, szaleństwo stąpienia się, pozwala akcji być sztuką. Akt tragiczny powinien ujawnić się w opowieści, w granicach sztuki, a nie w empirycznej rzeczywistości którą przemierzamy. Mimo wstrząsów instancji, szoku ciał doświadczających działania, doświadczenie umożliwiające właśnie jego granice. Życie miejsca zależy od wyróżnienia go mocą liczby i figury. Punkt kluczowy działa wyłącznie we współobecności ciał podmiotów i obiektów doświadczenia, w sercu języka.

Drapieżna figura punktu jest rezultatem szczególnego konfliktowego nasycenia, zagęszczenia formy i materii w danym miejscu. Postrzeganie jedności punktowej niezgodnych, przeciwstawnych elementów jest nie do wytrzymania. Język, artykułując ustalając hierarchię łącząc i rozdzielając przeciwieństwa powoduje pęknięcie, rozbitcie punktu, przejmując uwolnioną tym samym energię.

Pozostaje mi jeszcze wskazanie punktu, "czystego" miejsca operującego w twojej akcji. Źródła intensywnej energii zalewającej całą przestrzeń działania. Na pierwszym miejscu jest punkt nabrzmienia ciała, punkt oddechu, punkt przepływu powietrza z czarnego sześcianu punkt przekształcenia pustki w pełnię. Punkt, po prostu, dany dla wszystkich w grze *decyzji mięśniowej* stawiającej postrzegający podmiot w sytuacji współodczuwania (zależności partycypacyjnej). Punkt konfliktu materii i nie-materii, wektor przekształcenia nieprzejrzystej masy w przeźroczystą prawie pustą strukturę ; wektor przemiany pustki w zanikającą, ulotną emisję wody, powietrza, baniek mydlanych. Oddzielenie, decoction, pustki i pełni, dwóch substancji zawartych w ciele, noszonych przez nie. W ten sposób twój punkt pustki, *viduité*, przemieszcza się do wnętrza umierającej nieprzejrzystej formy a punkt pełni do przeźroczystego sześcianu. Słyszalne załamywania się czarnej formy sześciennej to krzyk konającej świadomości ; rytym oddechu zwiastuje jej subtelne zmarwychwstanie. To w tym schemacie-pułapce bogatym w punkty zasadzki, (kieszenie, oczka sieci) postrzegający podmiot wciągany jest jak sonda w pułapkę.

W miejscu odchłaniania podwalin Chrystianizmu i sztuki zakochodu trzeba nam postawić pytanie; jak, a może kiedy Chrystus oddaje swoje ciało pustce grobu?

To właśnie miejsce wspólne twoich akcji : Punkty kluczowe wprowadzające czyste miejsca usidlenia i doświadczenia sytuują się we wklęsłym obrazie, w negatywie śladu. Ciskane w przestrzeń sali gliniane kule, macki ułomnej wizji, zatrzymują wklęsłe obrazy nieobecnych już ścian i przedmiotów. Błądzące lub nieruchome odlewy twojego ciała i warianty śladu, odcisku dłoni, organizują się zawsze wokół punktu przyciągania - pustej przestrzeni wnętrza ciała. Ślad odwrucony; pamięć która przyjdzie, ślad przyszłości doświadczenia będącego już innym doświadczeniem, to miejsca uprzywilejowane w których zatracą się wizja.

W tym działaniu które nie jest ani działaniem obrazów ani działaniem na obrazy *lecz tym które zmienia nas w obrazy*, zmieniający, zginający nas akt, nie może być naszą własnością. Jedność i ruch aktu ujawnia promienną integralność formy. Sztuka jest tym co ukazuje nam świat inaczej, powiedziałby Bergson. Doświadczenie sztuki nie ma innego znaczenia.

Olivier Capparos

¹D. Charles, *Esthetique de la performance*.

²Hegel, *Principes de la philosophie du droit*.

³Y. Beval, *Leibniz critique de Decartes*.

⁴in *Art Press* n° 30, juillet 1979.

⁵"Ciało jest dla duszy jej przestrzenią pierwotną", M. Merleau-Ponty, *L'oeil et l'esprit*.

⁶Cf. Beckett, dramat bez historii związany ze zmęczeniem ciała, głosu, aktu. Cf. Valéry, "Powtarzanie aktu nie ma na celu jego uniemożliwienia" jeżeli ten, definiuje się według "kombinatoryczności mentalnej"; "to już nie skojarzenie linearne ale kombinacja obecności - styczności". Jeżeli interweniuje "zmęczone" ciało... "Nawarstwienie się możliwego poprzez samą produkcję zapowiada podwójną perspektywę, estetyczną i etyczną, spełniania się mentalnego w sercu każdej akcji.

⁷Zob. dotyczy spotkania formy i ruchu w świetle zasady regulacji nadmiaru : T. Brown i D. Judd (ale także Rauschenberg); L. Childs i S. Lewitt, itd.

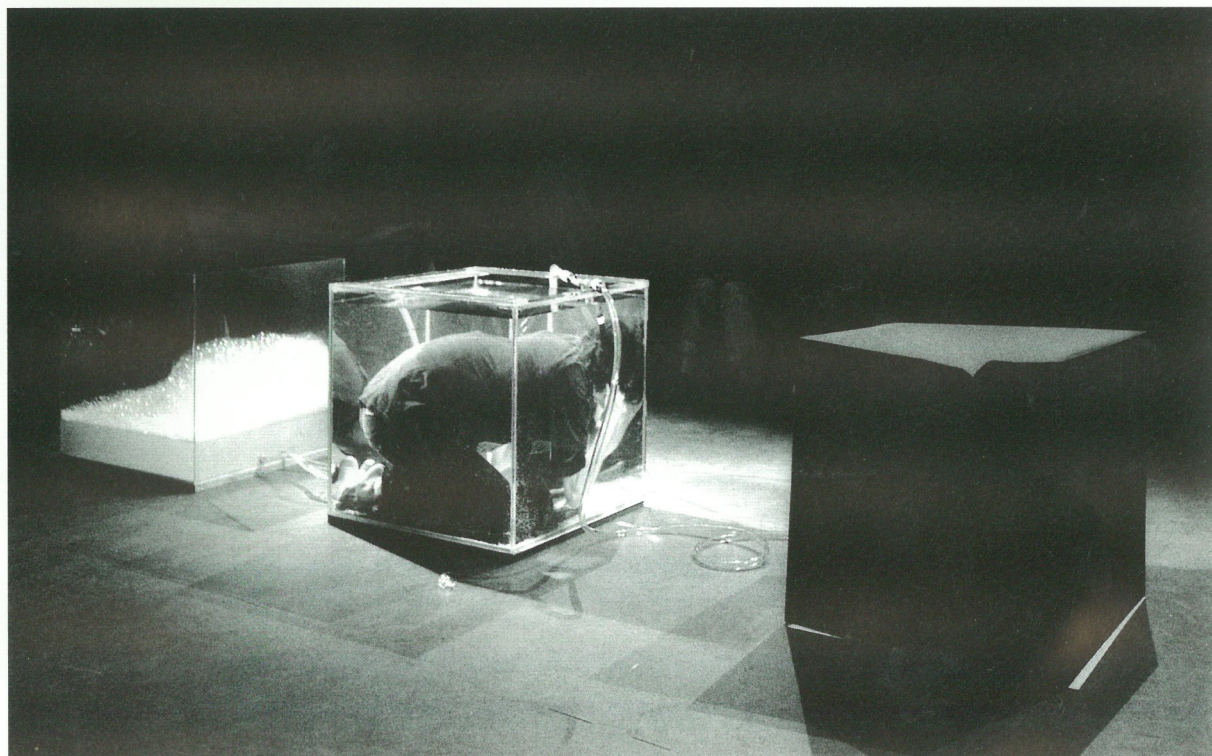
⁸E. Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*. Gęstość : "zagęszczenie podobnych lub identycznych, powtarzających się elementów".

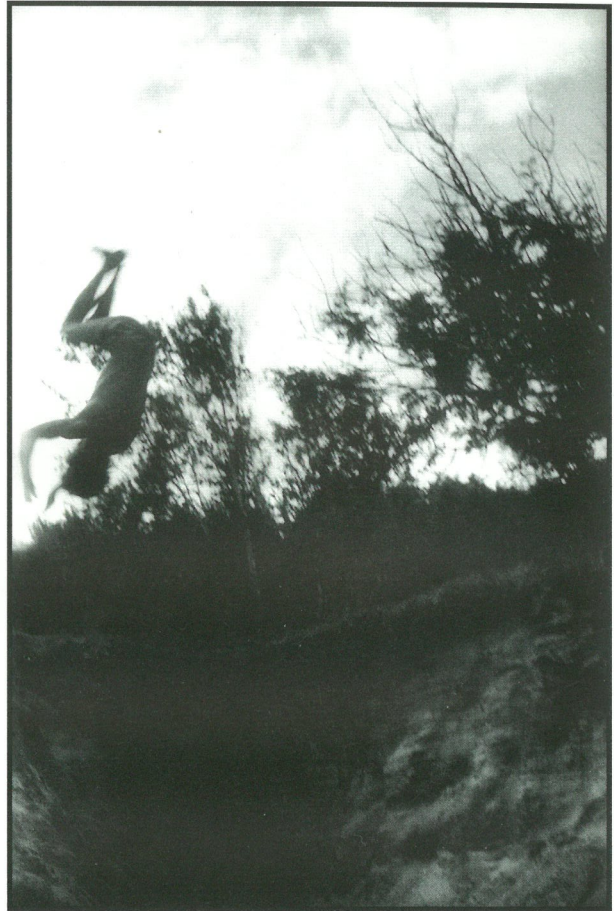
⁹Cf. R. Thom, *Modèles mathématiques de la morphogenèse*.

¹⁰G. Simondon, cytowany przez R. Thom, in op. cyt. Biorąc to pod uwagę, podkreślam doniosłe znaczenie powieści Carlosa Castanedy, w których mapa doświadczenia pełna jest inicjacyjnych "miejsc siły". Odnajdujemy w tej twórczości literackiej wiedzę wizualną, nie wiedzę wzroku, ale wizję; akt pozwalający zobaczyć wiedzę, wytryskającą z jednego bloku, z punktu, wyodrębniając nas jako źródło tego aktu...Albo wiemy że to co wiemy jest aktem wiedzy samym w sobie albo ta wiedza nie zawiera niczego; jest sama w sobie swoją zawartością : jest sensem samym w sobie. Na obraz zwalniającej z odpowiedzialności, nieproduktywnej ale słonecznej chwały, u Bataille : "posiadanie żadnego bytu w szczególności"...

¹¹M Richir, *La naissance des dieux*.

6. Int-AIR-action. 1997





7. Ćwiczenie lotu. / Exercice de vol. 1978

lettre ouverte sur l'art de l'action

Paris 26 Février 1998

Comme j'avais entrepris de te décrire tout ce que l'art de l'action promettait d'expérience, de pensée, enfin d'action dans nos veines et dans notre esprit, je vis presque aussitôt quelle difficulté allait être la mienne : de mettre en ordre cette carte, ces crêtes et ces encaissements de l'expérience, ce champ de lapiès de l'art de l'action tel que je pouvais le décrire, le comprendre, ou simplement l'éprouver. Je dois t'avouer qu'il est d'abord impossible de se refuser à soi-même les armes du discours dont les mauvaises pointes de l'immodestie, de la pédanterie et des doctes jugements affleurent si tôt que l'on commence à écrire. C'est avec de la boue dans la tête qu'on aborde, boîteux, une roseraie sauvage. Bien sûr, le langage nous permet d'arpenter en géographe, en cartographe des territoires sans soleil, je veux dire : sans le soleil instrumental du connu. Mais ce sont aussi les aspects les plus vulgaires et les plus efficaces du langage qui forgent le sens des limites proches, c'est à dire l'incompatibilité des parties, des sols, des friches dorées de ce même territoire. Je disais ailleurs : "avant tout, une belle étude domaniale"... pour signifier le préalable qui est la vulgate initiatique de tout explorateur, de tout penseur immergé dans l'expérience.

Doit-on rétablir la fête par quoi les incompatibilités de chacun sont mises en jeu ? L'incompatibilité, règle première de la représentation scénique (dans les "arts du spectacle"), rend irréductibles les points de vue et de conscience de l'actant et du regardant. Par son autonomie constituante, par le jeu de ses propres règles fondatrices, la performance (mais aussi le happening, l'action, l'événement...) satisfait-elle au principe même de la scène et de sa représentation ? L'art du spectacle est-il l'art de l'action ? Quelque soit le médium spécifié par lequel une représentation a lieu (théâtre, danse, happening...), il y a toujours en lui un principe "non-scénique", non-dialectique à l'oeuvre - un principe d'action - qui instaure pour toutes les instances en présence la fête, le festin, la coagulation, la fusion, c'est-à-dire les voies de l'expérience partagée.

Pour que le regardant se fasse regardeur, il lui faut porter à incandescence les armes de son regard, ou : les armes de sa simplicité et de sa convoitise. La participation non-dialectique qui en découle nous invite à une expérience dont les aspects peuvent être énoncés comme suit : détruire l'espace, détruire les choses, détruire le langage, rendre à l'action son temps. Dans ce discours (le mien) de la performance s'y tiendront la mémoire et l'expression de mon expérience exacte. Le détour onéreux de la pensée tentera de nous faire entrevoir l'immédiateté vécue de cet art de l'action. Dans la performance elle-même, le "retour à l'immédiat"¹ ne signifie pas autre chose qu'un retour à l'expérience, si telle expérience subjective rejoint toute l'expérience de la performance, et enfin de

l'action, si, en d'autres termes, les expériences communiquent entre elles, alors même que l'expérience d'un sujet spectateur n'est jamais adéquate à la situation d'expérience que l'actant produit. La sphère d'une expérience partagée est d'abord abstraite, non effective.

"Performance" s'entend d'abord d'une action qui se donne à voir, qui est spectacle, représentation, interprétation. Par sa signification et par l'ensemble des pratiques qui lui sont corrélées, "performance" désigne tout à la fois une action (ou une suite d'actions) proprement "spectaculaire", ou anti-spectaculaire. Anti-spectaculaire car de facture "quotidienne", des habitudes de vie, avec le caractère confidentiel, intime, que cela peut renfermer. Composant la plupart du temps avec cette première définition, l'aspect spectaculaire désigne quant à lui l'événement, sur fond de continu de vécus, d'habitudes corporelles et mentales; ce qui ne peut se produire qu'une fois, en un lieu, en un temps uniques. Cette double définition est celle du happening et, par succession, celle de la performance. De sorte que, de part et d'autre, l'acte commis au titre de "performance", "happening", etc. n'est pas en lui-même un accomplissement, au sens d'une finalisation matérielle, d'une oeuvre. Il se pose premièrement comme une formation, l'épigenèse d'une forme appelée à se dissoudre. Une formation comme acte ouvert, nécessairement inaccompli, et dont le lieu, l'espace de son avènement peut satisfaire autant à la clôture formelle d'une scène (lieu scénique, espace des mains, espace du visage...) qu'à l'ouverture relative d'une rue, d'un espace naturel, d'une friche industrielle... On verra que toutes ces positions, définitions préalables occultent plus qu'elles ne clarifient la nature de l'espace et de l'acte qu'on dit "action", "performance"... Tant au sujet de la position de la performance que de celle de son espace, la prolifération de significations contextuelles ou simplement floues ne nous renseigne pas sur le sens de l'action, et de l'art de l'action. On verra comment ces obscurités peuvent être levées.

S'acquitter d'une tâche, remplir sa part d'un contrat, telle est aussi la signification du terme "to perform". Il me faut, s'agissant de commettre un acte, poser la question pour ainsi dire "de droit" de l'art de l'action.

"Le happening constitue pour moi une sorte de prise de possession de l'objet, une tentative de s'en emparer "en flagrant délit".

Cela exige la plus grande précision dans le dépistage de ses propriétés, erreurs, délits perpétrés, détails soigneusement déguisés. L'intuition est indispensable pour découvrir la bonne piste et en même temps une persévérance extraordinaire dans la recherche pénible de petits détails apparemment sans importance, de présomptions et d'informations. Tout ce processus ressemble à s'y méprendre à l'instruction qui recueille minutieusement des "pièces à conviction".

T.Kantor, *Du happening*.

Kantor nous ouvre ici un champ immense de questions concernant la pesée cognitive, judiciaire, éthique de tout acte. Ces questions portent sur la possession perceptive et mentale des choses, sur l'appropriation cognitive du réel. Ce sujet est intimement lié à celui du Droit, de la propriété, de la preuve et de la justice. Toute doctrine du Droit pur se fait psychologie (sous un mode transcendantal) en ce qu'elle a à charge d'exposer les contenus et effets cognitifs, logiques et pathiques de l'existence dans la conscience sujet et objet du Droit. On note premièrement la nature délictueuse de la maîtrise, de la possession des choses. Il y a dans cette culpabilité originaria une possibilité d'individuation, la fondation d'une unicité, voire d'une identité subjective. Ce moment ressortit non seulement à l'appropriation, mais du même coup à la production elle-même. On pensera d'un côté à la honte nietzschéenne de créer, honte de la plénitude de ses dons et de sa fortune. D'un autre côté, la production s'en voit assujettie aux impératifs de prouver, montrer, exhiber et, par suite, c'est l'art même de produire des formes qui ne peut plus être dissocié de sa qualification juridique, du problème de sa propriété, et de son expropriation. On voit bien à quel point le champ de la conscience artistique - perceptive, psychique - est tributaire d'une expérience éthique et judiciaire. Hegel a posé pour l'artiste ce problème de la "possession juridique de son art"². A ce propos, celui-ci écrit que nous sommes toujours dans l'alternative entre un objet pour lui-même, inqualifiable, et un objet dont on fait une "chose" en le qualifiant juridiquement. Tels "objets" - la science, l'art, les facultés d'un artiste... - sont-ils des "choses" ? La "propriété intime de l'esprit" que l'on forge par l'exercice, l'étude, etc. et qui n'a pas à s'extérioriser ne tombe pas sous le joug de la qualification juridique réifiante. Mais concernant l'art et la production même, il en va tout autrement. Il semble fructueux d'extraire les catégories hégéliennes de la "prise de possession" de leur situation discursive au sein de sa philosophie. L'"acte corporel" de saisie, la "fabrication" et la "simple assignation" nous intiment à une grammaire de la production et de l'action. J'y reviendrai parlant de Stuart Sherman. Kantor situe dans l'exercice même du happening l'accumulation qualifiante, la pesée judiciaire des "objets" en présence (actes du corps, artefacts, distribution de places et mise en ordre d'objets). Cette juridiction intrinsèque à l'action dépend de cette culpabilité essentielle au coeur de laquelle l'artiste a pénétré. L'"intuition" dont parle Kantor est une percée dans cette grammaire de l'action où s'articulent la juridiction et la perception, le qualifiable (un espace du langage) et le point de réel inqualifiable (un espace hors langage).

Je te propose encore cette approximation brute, primaire, et peut-être cependant définitive, de l'"action" avant que celle-ci ne soit ensevelie trop tôt sous le concept qui la fixe et la généralise.

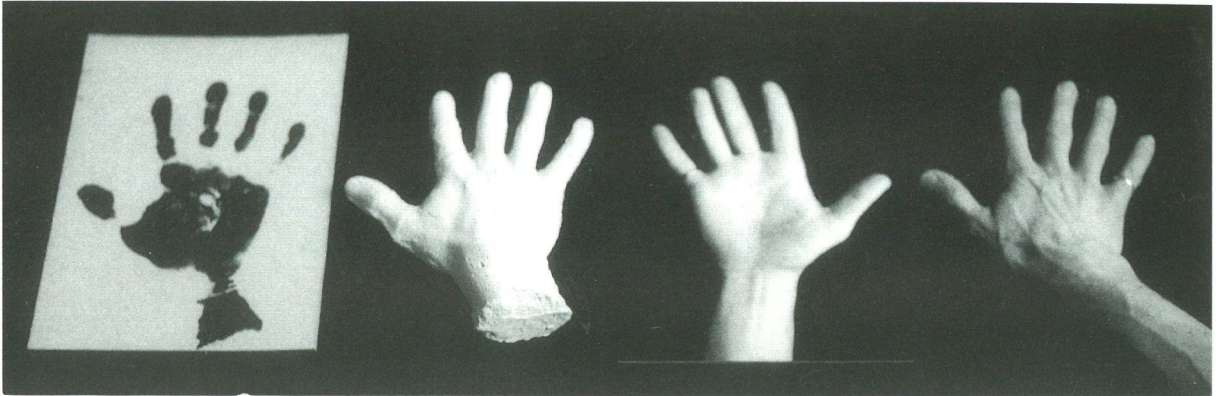
"Pouvoir - et choses de cette espèce

C'est le constituant "Musculaire" de nous, en tant qu'il est ressenti, qui est peut-être le sens le plus important - celui dont les propriétés sont racines de nos "temps, espace, pouvoir" etc., toutes choses que je vois sous le nom général d'Action. En particulier, la sensation d'écart, de tension et de détente est fondamentale.

Notre idée de présent, passé, futur est fondée à l'état élémentaire sur l'action - laquelle est propriété du Musculaire."

P.Valéry, *Cahiers/Psychologie*.

Nous entrons avec lui dans le langage initial des formes produites et de l'art de l'action d'où procèdent des règles de production de formes comme actes. Tu remarqueras avec moi que Paul Valéry a toujours, en toutes circonstances, posé le poids de l'image, du mot face au poids du nombre, mais du nombre qui s'exclut de l'ensemble des nombres. Le "zéro nié" n'est pas le chiffre froid, invulnérable, qu'on appelle absolu, mais le chiffre de la sortie, de l'expulsion de ce même chiffre, signe, de l'ordre des nombres; il est la plus petite quantité de perception possible. Je dois ajouter à la perspective "musculaire" si centrale, et pourtant encore vague que Valéry avançait.



"Pour rendre la main libre au sens de l'oeil, il faut lui ôter sa liberté au sens des muscles", disait-il encore. Voir, pour lui, dépendait de la vision que pourrait proposer la main, et le crayon, le pinceau prolongeant la main. Le "cercle des idées que peuvent inventer les animaux" - cercle des ruses repoussant la capture, le danger... - supposerait pour l'animal la possibilité d'inventer de nouveaux mouvements, de nouvelles images musculaires, d'éprouver sa liberté d'agir affranchie d'une liberté de penser.

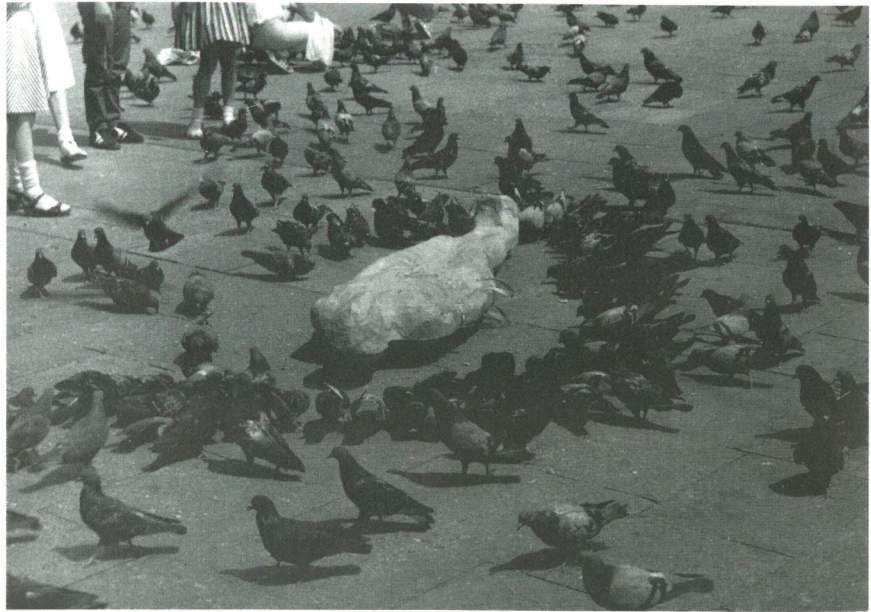
Ces aspects de la décision "musculaire", cette dimension de l'effort, du renouvellement des forces physiques président à la liaison des expériences, à la satisfaction intrinsèque à l'art de l'action, à la satisfaction de la compréhension extrinsèque à l'art de l'action. Il suit, tu le concevras avec moi, que les modes sous lesquels l'espace est créé (je veux dire : recréé) ne sont pas ceux-là qui nous impliquent dans la perception naïve d'un espace donné unique, et de surcroît d'une étendue immuable à l'image d'un décor peint devant lequel les corps, des "acteurs" se meuvent et se parlent. Ignorer la pratique de l'espace fait de nous les fantômes de nos propres idées. Il est de ces tenanciers du langage, de la pensée comme langage, qui font de l'activité, du mouvement, dans leur singularité, des choses pourvues en cour et en jugement où un procès mensonger les transforme en objets inertes pour une pensée inerte. Soit un espace "praticable" susceptible d'être parcouru, habité, traversé. C'est déjà trop. Car il y a un espace comme matière apparié à un espace primitif de l'expérience et qui considère l'acte de se placer dans les conditions de production d'un acte, et d'un espace. L'espace recréé est seulement la possibilité pour un corps de se transformer. Cet espace matériel de l'action est ce tissu d'actes et de places que détermine l'appropriable ou l'inappropriable dont je parlais plus haut.

Je pense au poème "Espace" de Nilo Palenzuela qui débute comme ceci : "La première intuition : le vendeur d'allumettes, à travers la fenêtre, un bref passage de la lumière vers l'ombre sur la mer, le lien secret avec la présence, la chaleur..." Et il dit d'une "deuxième intuition" sa nature "acoustique", du "son des mots". Il écrit : "A partir de là, commence l'expérience de l'espace." Cette première prise d'espace, pourquoi, comment ne s'apparente-t-elle pas à l'évidence première d'un espace donné, pré-construit ? Parce que cet espace, étant poème, expérience perceptive et intérieure, est un acte, et comme acte, une récréation du monde. Tel acte ne peut être commis que sur un plan de construction ayant recouvert l'espace natal où prime l'articulation contrastée d'éléments réels. L'espace natal s'énonce dans une combinatoire, une syntaxe passive, sans jeu. L'espace recréé appelle un art combinatoire à la recherche d'"une clef de l'art d'inventer"³, un jeu de combinaisons, substitutions, permutations, commutations qui ouvre dès lors la possibilité de sortie hors de la présomption d'espace donné et pré-construit selon une morphologie syntaxique.

"Soient une "pensée", un guéridon, un oiseau, une attente, une distance, une douleur - etc. et essayez de composer tout ceci - je veux dire de concevoir ce qui - "équidistant", ou... *équidistinct*, de tout ceci, épouse, mime, emprunte, substitue tous ces termes hétéroclites."

P.Valéry, *Cahiers/Psychologie*.

Voilà ce premier terme de l'art de l'action qui est un art de la *résonance*. De la résonance par concorde et par contraste. Et il te faut concevoir que la composition, l'association par résonance entraîne les termes singuliers d'une réalité obvie et leur faux arrangement vers une consommation. Stuart Sherman atteste d'un espace premier voué à la prégnance articulatoire langagière et qu'il faut, pour cela, livrer à un jeu de combinaisons et d'altérations. Il décrit ainsi son "théâtre d'objets" : "un empilement pléthorique d'objets sur la scène, avec lesquels j'écris de véritables phrases ; en même temps, je suis traversé par les concepts et les mots, comme s'ils constituaient l'essence même de l'objet."⁴ Pour lui, les qualités matérielles des objets "voileraient leur présence conceptuelle" si l'action n'était plus régie par la grande vitesse. Or le jeu combinatoire, conceptuel, se destine à la destruction de l'espace "langagier" et du "théâtre d'objets" : "Il y a métonymie ou plutôt synecdoque. J'isole les objets, je les altère, j'en déplace le contexte (mais sans les modifier) par juxtaposition et glissement dans un espace vide". Souviens-toi de l'expérience inaugurale du Black Mountain College en 1952. Les schèmes fixes, les éléments du I Ching et leur raison combinatoire dressèrent un premier espace en tant que dispositif perceptif. Et c'est seulement dans l'action elle-même, dans son processus réel que ce cadre premier dut s'acheminer vers un espace inarticulé de l'expérience. Le I Ching est aussi le Livre des mutations : vecteur de transformation de son propre espace de langage, vecteur de transformation de l'espace mental de celui qui en use. La transformation, le glissement "de proche en proche" des formes, des schèmes fixes nous convie par une sorte d'accélération à l'espace vide, intensif, sans langage de l'acte pur. On verra que c'est à cette seule condition que l'expérience "partagée" de l'action est possible, qu'il n'y a d'expérience de l'action que dans l'espace vide d'une intersubjectivité sujet-actant/sujet-voyant. "Mais il existe aussi une relation théâtrale entre celui qui voit et l'objet vu, dit encore Sherman; le simple fait de regarder un tableau engendre un drame, un conflit ; il y a théâtre, pour moi du moins, dès qu'il y a interaction." On comprend mieux à travers ces différents aspects pourquoi John Howell a défini la performance comme "exploration de la perception".



9. Futeraf. / *Etui*. 1985

Le glissement par lequel un "théâtre d'objets" se dissout est ce même glissement hors de l'évidence spatiale comme ordre, syntaxe des objets, vers ce que je peux maintenant identifier comme étant un *théâtre de formes*, et nécessairement un *théâtre de formations*. Dans l'art de l'action, le champ scalaire de l'expérience comprend cette polarité double d'un espace natal et d'un plan ou *espace de construction*, à l'instar de ce dédoublement de la vision qui partage le corps et l'âme⁵. Il me faut à ce moment dédoubler encore le *plan de construction* en création d'espace d'une part, en prospection d'espace d'autre part. Il y a une *activité productrice* dont le geste ne suppose plus de substrat stable, d'univers de formes données, et pour ainsi dire "extérieures" préalablement fixées (un geste dont le trajet "mythique" est aussi idiosyncrasique), nous l'avons vu, et il y a une *activité de prospection*, d'exploration apparentée à un processus heuristique de genèse du sens, de la découverte; celui de parcourir mythiquement et physiquement, hors de la sphère d'action du corps propre des territoires indéfinis, vers des lieux privilégiés d'individuation et de transformation. Je dirai de ces deux pics de l'activité créatrice propre au plan de construction que l'un est l'invention de nouveaux jeux, de nouveaux substrats d'expérience, d'un nouveau "jeu du monde" immanent à l'action, à l'oeuvre, au corps même de l'actant; et l'autre l'invention, par prospection, de nouvelles terres, de nouveaux mondes, de nouvelles cartes, sentes de territoires qui ne sont pas nos faits mais les espaces préexistant hors de nous, et le plus loin possible de nous. Ces deux pics idéaux se donnent d'un bloc dans la conscience active prise dans le processus réel de l'action créatrice. La question de la possession d'une terre à la fois praticable et hostile, inhabitable, est au coeur de celle de la possession intime de notre art et de nos actions. Ne sachant être ni narrative (discursivement), ni maîtrisée (processuellement et maîtrisable finalement), l'action tombe sous la juridiction d'un autre appareil. Celui de la forme comme intégrité fluente.

Le renouvellement de l'espace dans l'abolition de ses règles premières, syntaxiques, de sa structure d'objets à dialectisation faible en fait une nasse, une maille, une matrice expérientielle, un schéma de capture.

Je veux voir avec toi quel est ce plan de construction à l'oeuvre dans ce que tu as nommé "Int-AIR-action". Trois formes cubiques alignées sur un plan. L'une opaque, la seconde ouverte, transparente et remplie d'eau, la dernière transparente, ouverte, au fond de laquelle repose une couche de liquide visqueux. Des formes tubulaires souples assurant une relation logique entre ces formes. C'est ce que l'évidence descriptive d'un espace substrat d'objets nous dit. Que nous ayons prononcé le nom de "forme" ne signifie en rien que nous parlions de "théâtre de formes" - nous en sommes restés à un théâtre d'objets -. Or, comment l'actant sustend-il l'appétit de nos yeux, de nos sens ? Quel est le pli de cette "image" ? Pourquoi la répétition itérative d'une forme-mère ? Pourquoi l'isomorphisme des structures ? Le dispositif d'un champ spatial soumis à un principe séquentiel, structural, ordinal et métrique répond d'un acte d'appropriation prospective d'un territoire considéré comme donné, pré-construit. Sa double conséquence de principe s'énonce comme suit : fatigue de la forme, puissance de l'objet⁶. Il y a en dépit de ces conditions de sommeil de la forme l'ensemble des qualités de présence de celle-ci : radiance de la proportion, de la luminosité elle-même, l'aura d'une lumière inappropriable (l'avenir comme perspective intemporelle, cette part de territoire inexploré, ou exploré et toujours inappropriable). Mais voilà qu'un corps apparaît dans le champ spatial et vient pénétrer la masse aqueuse du cube central. Par lui la radiance et le rayonnement de la forme va se propager, envahir tout l'espace présumé clos de l'action. A travers le dynamisme des contenus qui va succéder, l'actant va se donner comme le vecteur de la transformation des matières, point de condensation et de rejaillissement du flux, étant flux lui-même. Ce paroxysme du corps, mais paroxysme non nécessairement spectaculaire, ne peut se présenter sans l'intégrité régulatrice d'une forme, ainsi dans tes "Exercices de vol" que révèle la photographie en les normant⁷. Qu'est-ce qu'un paroxysme du corps, sinon un corps se livrant à ses possibilités d'altération, de transformation ? Ce dynamisme introduit une narrativité au second degré, dont la répétitivité se condamne à une durée sans nombre. Bien sûr, on pensera que les cassures du cube opaque vidé de son air par les poumons de l'actant percent le continu de l'action globale, que le bruit réitéré de la respiration jalonnent la durée de l'action de nombres et de rythmes. Mais c'est précisément par la réitération que l'unicisme des parties, des singularités s'éteint, par la répétition qu'on entre dans une durée hypnotique.

Une distribution d'instances primaires nous aidera à aborder le sens de l'action, de l'expérience et de sa clôture.



La densité décide de la distribution des places et des instances⁸ Mais la saturation de la densité en certains points ressemble à la situation d'anti-masse et d'anti-matière propre aux "étoiles théoriques". Elle détermine un lieu virtuel de transformation et d'individuation. Le "processus comme produit" conduit, pour tout sujet (actant et regardant) à des rapprochements oscillatoires, périlleux, des deux points de négativité esquissés plus haut.

nombre	figure	lieu
spatialisation	qualification	temps non-spatialisé
successivité, ordinalité	intégrité	flux/point
mesure	symétrie	continuité

C'est par l'action du nombre, le nombrement, sur la figure, sur le lieu via la figure que la nasse se tresse, que le piège se tend. Parallèlement, c'est par l'action du corps-objet sur le corps-sujet, sur les lieux privilégiés via le corps-sujet que le plan de construction tient, se maintient en tant que substrat de l'expérience. Le nombrement (et la détermination uniciste de l'objet) et la spatialisation (le groupement et la structuration d'objets) définissent la captation quantitative (des caractères réticulés; temps, lumière, flux, informe...) qui anime la prégnance articulatoire langagière à dialectisation faible de l'espace natal du perçu. La figure consiste en une forme fixe comportant déjà une radience particulière dont j'ai parlé avant. Figure et nombre déterminent les conditions de genèse de lieux atopiques, réticulés. Cette genèse imprime à son tour les conditions d'une seconde genèse : celle du sujet-actant, celle du sujet-voyant, dans l'expérience partagée par quoi toute instance subjective est transformée. Le tout de cette description liminaire et schématique fait une table de dissection.

Ce schématisme de l'expérience de l'action est aussi celui de l'espace magique, de la tragédie et du rituel. Le lieu pur réticulé est le point de "participation", d'identification pathique entre les instances subjectives en présence⁹; et il est cette *khôra*, ce creux du monde en lequel réalité et fiction se confondent. "L'univers magique est structuré selon la plus primitive et la plus prégnante des organisations : celle de la réticulation du monde en lieux privilégiés et en moments privilégiés. Un lieu privilégié, un lieu qui a un pouvoir, c'est celui qui draine en lui toute la force et l'efficace du domaine qu'il limite; il résume et contient la force d'une masse compacte de réalité; il la résume et la gouverne comme un lieu élevé gouverne et domine une basse contrée"¹⁰. Si je pose la performance, l'action comme tragédie, je n'en fais pas un vieux théâtre grec. Quand je dis que toute action est rituel, je ne l'assujettis pas à un système magico-religieux de valeurs esthétiques et éthiques. Nul n'est besoin ici d'expliquer en quoi la spatialité du noeud tragique est lui aussi un acte; Oedipe tue son père au croisement de deux routes, de deux figures destinales, en un instant où son devenir se scelle. Parlant de la "magie opérante et cathartique"¹¹ dans la tragédie grecque, Marc Richir décrit une "hypnose transcendantale" double. Au premier degré, le "poison originel" de l'hypnose transcendantale produit "l'aperception tant du despote que des dieux" dans une folie de la *mimesis* et de la participation qui entraîne avec elle acteurs, spectateurs, héros représentés, dieux, souverains. Une "hypnose au second degré chargée de nous réveiller, dans l'effet cathartique, de cette hypnose de premier degré" ouvre l'expérience tragique à l'ironie, à la critique originaires, sans sortir de cette expérience. C'est ce principe de régulation de l'expérience par l'expérience, ou de l'*hybris* à l'intérieur de l'expérience tragique, qui permet à l'action d'être art, à la folie de la fusion d'être vécue sans en mourir. Que l'acte tragique ne soit qu'en récit, dans la clôture de l'art, et non dans la réalité empirique que nous traversons. Malgré le bouleversement des instances, des corps dans l'expérience de l'action, cette même expérience n'est possible qu'en vertu de sa clôture. Le lieu n'est vivant que singulier sous l'emprise des figures et des nombres. Le point-clé n'est actif qu'au sein de la co-présence des corps sujets et objets d'une expérience, au sein du langage.

La figure dévorante du point résulte d'une certaine saturation conflictuelle de la matière et de la forme en un lieu. Percevoir l'unité ponctuelle d'éléments contradictoires et irréconciliables est chose insupportable. Le langage articule en nous les contraires, les hiérarchise, les lie et les délie. Il opère la fission du point, et en recouvre l'énergie produite.

Mais je n'ai pas encore dit où le point, ce lieu "pur", oeuvrait dans ton action. D'où provient l'envahissement intensif de tout le champ de ton action ? Il est d'abord ce point de fluxion d'un corps, point de souffle traversé par l'air d'une forme opaque et qui convertit le vide en plein. Il l'est d'abord pour tous simplement par le jeu de la *décision musculaire* qui place le sujet-voyant dans une situation de dépendance empathique. Point de conflit entre matière et non-matière, vecteur de la conversion d'une masse opaque en une structure transparent et presque vide; vecteur de la conversion du vide en émission évanescence d'air et d'eau, des bulles de savon. Décocion de ces deux substances que le corps de l'actant apporte avec lui, porte en lui : le vide et le plein. Ainsi, ton point de viduité se déplace à l'intérieur du cube opaque, et ton point de plénitude dans le cube transparent. Les cassures sonores du cube opaque sont les cris brefs d'une conscience mourrante; le rythme de ton souffle signale le retour à la vie, éthérisée cette fois, de la conscience morte. Et c'est dans ce schéma de capture nanti de ses points réticulés que le sujet voyant et participant est projeté tel une sonde dans un piège. A l'endroit des abîmes fondateurs du Christianisme et de l'art occidental, il nous faudrait poser comment, ou serait-ce quand ? le Christ donne son corps au vide du tombeau.

Il en va toujours ainsi de tes actions : Les points-clés introduisant des lieux purs de réticulation et d'expérience se situent dans l'image en creux, en empreinte, en négatif. Des balles de terre lancées dans une salle, tentacules d'une improbable vision, recueilleront l'image en creux de murs et d'objets désormais absents. Le moulage de ton corps, itinérant ou immobile, s'organiserait toujours autour de ce point d'attraction qu'est l'espace vide à l'intérieur du corps. Ainsi les variations que tu proposes de l'empreinte de mains. La trace est retournée; mémoire à venir, trace de l'avenir d'une expérience qui est une expérience autre. Tels sont ces lieux privilégiés en lesquels la vision s'abîme.

Dans ce travail qui n'est pas le travail des images ou sur les images *mais qui fait de nous des images*, l'acte qui nous ploie, nous salue, nous transforme ne saurait être notre propriété. C'est le mouvement et son unité, l'acte, qui met en scène l'intégrité rayonnante d'une forme. L'art est ce qui nous fait voir le monde différemment, dirait Bergson. L'expérience de l'art n'a pas d'autre sens.

Olivier Capparos

¹ D.Charles, *Esthétique de la performance*.

² Hegel, *Principes de la philosophie du droit*.

³ Y.Belaval, *Leibniz critique de Descartes*.

⁴ in *Art Press* n°30, juillet 1979.

⁵ "Le corps est pour l'âme son espace natal", M.Merleau-Ponty, *L'oeil et l'esprit*.

⁶ Cf. Beckett, un drame sans histoire lié à la fatigue du corps, de la voix, de l'acte. Cf. Valéry, "La répétition de l'acte ne tend pas à le rendre impossible" quand celle-ci se définit suivant une "combinatoire mentale"; "Ce n'est plus l'association linéaire mais une combinaison de présences - contacts". Mais si le corps intervient : "- fatigue". "L'accroissement des possibles *par la production même*" annonce la double perspective esthétique et éthique de l'effectuation mentale au coeur de toute action.

⁷ voir concernant la rencontre de la forme et du mouvement sous un principe régulateur de l'excès : T.Brown et D.Judd (et aussi Rauschenberg); L.Childs et S.Lewitt, etc.

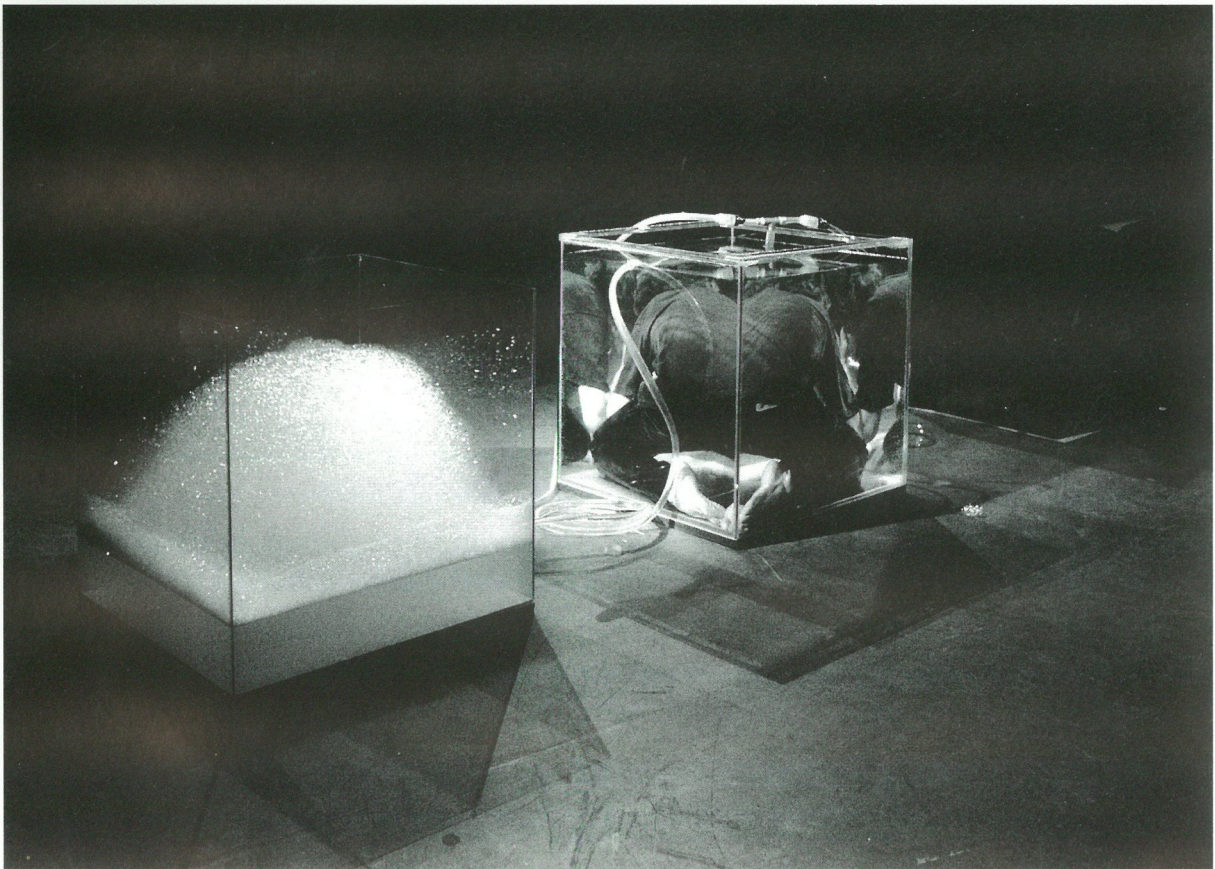
⁸ E.Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*. La densité : une "concentration d'éléments analogues ou identiques répétés".

⁹ Cf. R.Thom, Modèles mathématiques de la morphogénèse.

¹⁰ G.Simondon, cité par Thom, in op. cit. Je souligne à cet égard l'importance capitale des romans de Carlos Castaneda, où la carte de l'expérience est piquée de "lieux de pouvoir" initiatiques. On trouve dans son oeuvre un savoir visuel, et non du visible, mais une vision, un acte par quoi le savoir est vu, jaillit d'un bloc, en un point, et nous individue comme source de cet acte... Où ce que l'on sait est l'acte de savoir lui-même, où ce savoir ne possède rien; il est lui-même son propre contenu : il est le sens lui-même. A l'image de la gloire improductive mais solaire et dispensatrice chez Bataille : "possession d'aucun être en particulier"...

¹¹ M.Richir, *La naissance des dieux*.

10. Int-AIR-action. 1997





11. Anamnèse. 3/10/97

strategie przestrzenno-dynamiczne / Fotografia.

Ivry sur seine 27. 12. 1997

Marcin Sobieszcański : Zaczniemy od znaczenia, jakie przypisujesz swoim fotografiom, ponieważ materiał ten będzie pretekstem do naszej analizy.

Józef Bury : Zdjęcia te mają wartość dokumentacji archiwalnej performance. Ich prezentacja wymaga więc przypomnienia doświadczenia, którego są rezultatem. Fotografie ujawniają warunki doświadczenia ale tylko częściowo ponieważ będąc przeżyciem w czasie, stanowi ono obecnie część mojej pamięci. Zdjęcia mogą ukierunkować analizę w kierunku tego procesu ale nie pozwalają go przeżyć. Oczywiście jest to punkt widzenia fotografa... Mój opis fotografowania ujawni aspekty specyficzne tego procesu, niedostępne z innych pozycji.

MS : Fotografia wprowadza problem rzeczywistości.

JB : Naturalnie, jest to zasadniczy problem. Jeżeli dopuścimy że związek pomiędzy rzeczywistością a aparatem fotograficznym jest natury przestrzenno-dynamicznej, konsekwencją będzie interpretacja obrazu fotograficznego w kategorii śladu. Inaczej mówiąc, obraz odsyła nas do rzeczywistości którą jest nacechowany, i możemy mówić o pewnego rodzaju przezroczystości fotografii. W tej analizie otrzymujemy konfigurację złożoną z rzeczywistości z jednej i ze sztywnego dyspozytywu rejestrującego z drugiej strony. Moja praca osłabia tę konstrukcję i ujawnia płynność granicy rzeczywistości, ponieważ uznaje fakt, że po stronie aparatu fotograficznego mamy również rzeczywistość, mimo przypisanej jej funkcji. Od momentu zanurzenia materii światłoczułej w świecie, dopuszczam nieograniczenie konfrontacji tych dwóch rzeczywistości, w wyniku której ujawnia się zdolność natury do wyprodukowania swojej kopii, obrazu lub śladu - w zależności od interpretacji - w każdym razie, zdolność zapamiętania czasu tej konfrontacji w sposób specyficzny. Rzeczywistość która objawia się w tej pamięci nie jest wyłącznie tą zewnętrzną w stosunku do dyspozytywu rejestrującego, ale również rzeczywistością materii światłoczułej.

MS : Aparat fotograficzny zawiera w sobie również intencjonalność człowieka.

JB : Zwłaszcza, jeżeli używasz go jako urządzenia do zatrzymywania widoków świata odpowiadających twoim pragnieniom; ponieważ wiesz że rzeczywistość jest przedmiotem twojej wiedzy i w fotografii szukasz jej potwierdzenia. Redukujesz w ten sposób fotografię do roli instrumentu. Materiał światłoczuły ma swój własny cykl reakcji na światło, jego krzywa charakterystyczna wykazuje zmienność zdolności reagowania w czasie, ponieważ promienie świetlne, które zaatakowały jego powierzchnię, muszą przebić się przez warstwę już naświetloną.

MS : To jest bardzo ważne ponieważ krzywa charakterystyczna nie jest wartością abstrakcyjną. Jednostki czasu zewnętrznego nie przypadają na jakiś hipotetyczny moment czasu zatrzymanego wewnątrz. Krzywa zaczerwienienia oddaje relacje pomiędzy procesem zewnętrznym a materiałem fotograficznym zmieniającym się w czasie.

JB : Własna możliwość zapamiętywania i ujawniania tej pamięci stanowi również istotę tej rzeczywistości i moja rola polega na manipulowaniu stopniem jej auto-ujawniania. To tylko część doświadczenia, które w całości zawiera moją obecność wobec tego fenomenu, jak również interakcję mojej własnej percepcji świata.

MS : Tak, ale w rezultacie wizualnym na zdjęciu, są obszary, które interesują cię szczególnie; zjawiska, których ujawnienie twoją metodą daje ci satysfakcję.

JB : Rezultat wizualny pojawia się w fazie końcowej doświadczenia, to znaczy w trakcie ujawniania w procesie chemicznym. Zauważ że ze względu na stosowanie długich czasów naświetlania, rezultat jest nieprzewidywalny, podczas kiedy w fotografii z użyciem krótkich czasów, możesz być bardziej pewny, że "złapałeś" obraz, który widziałeś przed wyzwoleniem migawki... Ale najpierw jest czas naświetlania, w którym znana mi rzeczywistość odkłada swój ślad. Świadomość tego faktu zmusza mnie do "zawieszenia" w pewnym sensie rzeczywistości postrzeganej przeze mnie, ponieważ wiem, że istnieje równoległy inny jej aspekt, dla innego dyspozytywu, który również rejestruje i daje rezultaty różne od moich. Zrozumienie tej różnicy jest zasadnicze. Powoduje ona konieczność przyjęcia postawy dopuszczającej chwilowe odsunięcie mojej własnej wiedzy o świecie. W przeciwnym przypadku fotografowanie polegałoby na serii manipulacji związanych z wyborem odpowiedniej optyki, regulacją ostrości i przysłony w celu uprzywilejowania pewnego planu, selekcji, detalu, itd. Wszystkie te czynności są konieczne, jeżeli posiadamy wiedzę o obiekcie, jeżeli wiemy wcześniej co jest, a co nie jest w nim interesujące. W moim fotografowaniu interesujące jest to co ujawnia się w czasie. To właśnie różnicę pomiędzy tym aspektem i moim postrzeganiem czytam na zdjęciu i ten "odstęp" jest dla mnie ważniejszy. Ta różnica nie jest wyłącznie wizualna. Na zdjęciu pojawiają się kształty, więcej, być może nawet formy znaczące. I w mojej świadomości po przeżyciu doświadczenia, posiadam również wiedzę o przedmiocie. Pojawiają się również formy, niekoniecznie wizualne, ale równie znaczące. Jestem świadomy zarówno mojego poznania, jak i jakości odłożonych na zdjęciu, świadomy dwóch momentów poznania, dla których czas jest elementem konstytuującym. Obecność poprzez wszystkie moje zmysły powoduje tworzenie się obrazów w pamięci, które już nie są wizualne, to raczej jakości, które mógłbym porównać z oryginałem, ale właśnie; co stanowi oryginał, jaki fragment czasoprzestrzeni.

MS : Kilkakrotnie już podkreślasz charakter eksperymentalny twojej akcji fotografowania, w sensie nieprzewidywalności rezultatów. Przygotowujesz warunki doświadczenia, uczestniczysz w nim, ale proces, który uruchamiasz postępuje i spełnia się sam. W tym przypadku, wobec tej otwartości na nieprzewidywalne, którą chcesz jak największą, można postawić pytanie ; w którym momencie twoja subiektywność uczestniczy w procesie?

JB : Fakt, że dużą część procesu stanowi wolna interakcja dwóch rzeczywistości, nie stanowi zagrożenia dla spełnienia się mojej podmiotowości, przeciwnie, wydaje mi się, że jest jej jeszcze za dużo. Poza moim uczestnictwem, cała strategia jest przygotowana przeze mnie.

MS : Jakie aspekty fotografii wydają ci się specyficzne dla tego medium, jeżeli musielibyśmy postawić problem od tej strony.

JB : Prawdą jest że dokonuję wyboru, faworyzując czas ekspozycji na niekorzyść możliwości optycznych, ale myślę, że czas jest najważniejszy dla fotografii. Operatywność parametrów optycznych ma swoje limity w zależności od pewnych warunków. Głębia ostrości jest ważna dla obiektywów o długiej ogniskowej lub w makrofotografii. Ustawienie ostrości dla szerokiego kąta jest ważne do pewnego dystansu. Większość fotoreporterów pracuje na pozycji hiperfokal, co daje bezpieczną ostrość od bardzo krótkiego dystansu do nieskończoności. Te parametry są ważne w wymiarze optycznym a nie w całości procedury fotograficznej. Parametr czasu jest ważny dla wszystkich konfiguracji optycznych aparatu, tak samo jak czułość filmu, czyli inny aspekt czasu. Czułość nie jest niczym innym jak szybkością reagowania na światło. Czas jest więc czynnikiem specyficznym dla fotografii. W fotografii bez optyki (na przykład stykowej), odnajdziemy zawsze problem czasu, ponieważ materia światłoczuła reaguje w czasie. Odwracając problem, można przyjąć, że zapis obrazu widzianego na matówce po ustawieniu parametrów optycznych niekoniecznie wymaga użycia procesu foto-chemicznego. Zauważ, że wynalazek fotografii datuje się od momentu opracowania materiału światłoczułego, a zwłaszcza chemii pozwalającej zatrzymać ten obraz, inaczej mówiąc ; pozwalającej ograniczyć czas reagowania na światło.

MS : Światłoczułość faktycznie dotyczy procesu w czasie, ale również fizycznego odkładania się poprzez zmiany chemiczne w ziarnie, promieni linearnie stałych lub w ruchu.

JB : Odkładanie się, zmiany, to też problemy czasu. Zauważ że na początku fotografii były tylko długie czasy naświetlania, które prawdopodobnie do czegoś służyły, dawały wymierne rezultaty. Wystarczy zobaczyć skuteczność pierwszych odbitek w świetle głębokiej dyskusji, kryzysu i zmian spowodowanych pojawieniem się fotografii i jej zderzeniem ze sztuką. Zamieszanie na taką skalę już się w historii sztuki nie powtórzyło. Analiza tego konfliktu jest bardzo pouczająca jeżeli chodzi o powody dla których fotografia "uporała" się tak skutecznie z problemem czasu... Uważam, że kwestia optyczna w fotografii ma przede wszystkim związek z subiektywną oceną, odnoszącą się do fragmentu rzeczywistości a bazującą na wiedzy posiadanej o obiekcie. To ta wiedza pozwala na wybór i pobranie aspektu rzeczywistości ocenionego z góry jako interesujący. Materiał światłoczuły służy w tym przypadku do zatrzymania wybranego fragmentu. Jest to ilustracja oceny według tajemniczych kategorii smaku i jednocześnie próba sprawowania władzy nad naturą, gdzie szybkość pojmowana jest jako wektor kontroli rzeczywistości....

Ms : Obecnie, fotograf nie ma już takich samych możliwości jeżeli chodzi o czas, ponieważ oferta współczesnego konstruktora przeniosła wybór w sferę czasów szybkich.

JB : Faktycznie, jeżeli chodzi o materiały to nie można już kupić filmów niskoczułych, ja pracuję na materiale o najniższej czułości osiągalnej na rynku tzn. 25 ASA, zmienionej na 12 lub 6 ASA, co daje mi, przy przysłonie 32 lub 64, czasy naświetlania od ok. 4 do 32 minut w zależności od jasności obiektu. Jeżeli wracam do długich czasów to nie z nostalgii, chodzi mi raczej o przywrócenie fotografii pewnych jej możliwości, o danie jej czasu.

MS : Problem jest w sumie dosyć banalny. Jeżeli odebrano czas fotografii, to dlatego, że przyznano go kinematografii. Korzyści techniczne ujawnione przez odkrycie inercji retynowej, odebrały sens stosowania w fotografii czasów dłuższych niż 1/25s., poza specjalnymi warunkami oświetleniowymi. Jest to próg intersubiektywny ikonogenezy dynamicznej, której szybkość przesuwania się obrazów mentalnych może spowodować pokrycie się szybkości percepcji z szybkością procesów rzeczywistych. Innymi słowy, szybkość ikonogenezy dynamicznej powoduje, iż odczuwamy jako ten sam, interwał czasu szybkości zjawiskowych obrazu i interwał czasu procesów rzeczywistości postrzegalnej. Możemy jedynie przypuszczać czym byłaby dziś fotografia bez kina, ale prawdopodobnie byłiby fotograficy zajmujący się czasami długimi i inni, zafascynowani szybkością migawki i jej możliwościami w odniesieniu do zjawiska ruchu. Oko może śledzić przedmiot ruchomy, zachowując, aż do pewnej szybkości, wyraźne widzenie. Fotografia długoczasowa nie ma tej możliwości, stąd mamy potrzebę migawki szybkiej.

JB : Oczywiście fotografia nie porzuciła definitywnie długich czasów, co nie zmienia faktu, że tendencja dominująca przyjęta powszechnie jest taka a nie inna. Filmy o niskiej czułości zniknęły z rynku, aparaty wyposażone w czasy B, T i 30s. istniejące jeszcze do lat 80-tych są już coraz rzadsze. Możliwość współczesnych zaczyna się często od 1s, podczas kiedy automatyczne ustawianie ostrości, pozwalające wyselekcjonować natychmiast wybrany aspekt rzeczywistości, jest udoskonalane z zadziwiającą szybkością.

MS : Wymiar socjalny fotografii nie realizuje się już w długich czasach.

JB : Wprost przeciwnie. Pojawiają się czasy rzędu 1/8000s., umożliwiające fotografowanie wszystkiego, lub być może właśnie uniemożliwiające fotografowanie czegokolwiek. Tak krótki czas pozwala "zatrzymać" kulę w locie, obiekt nie tylko szybko przemieszczający się, ale po prostu niewidoczny. Co nie zmienia faktu, że argumentem jest właśnie szybkość.

MS : A nie widoczność, ponieważ posiadacz aparatu wyposażonego w 1/8000s być może nigdy nie będzie fotografował kuli w locie.

JB : Być może jeżeli fotografujesz szybciej, to obiekt jest bardziej nieruchomy, tzn. bardziej uspokajający co do swoich efektów sprawczych, ewentualnie niepokojących.

MS : Można też widzieć tutaj dwie strategie skuteczności. W sztuce walki jedna metoda polega na nieruchomym oczekiwaniu, podczas kiedy inna szkoła stawia na szybkość przemieszczania się i zaskoczenie przeciwnika.

JB : Nie mówimy tutaj o praktycznej skuteczności tylko o możliwości otrzymania obrazu rzeczywistości w celu upewnienia się o jej istnieniu. Obie strategie walki mają ten sam cel. Zwierzęta przemierzające planetę w poszukiwaniu pożywienia jedzą tak samo dobrze jak te które przyczepione do stałego podłoża oczekują swojej ofiary. Pomiędzy dwiema strategiami fotografowania jest poważna różnica. Krótkie czasy upewniają o stabilności świata, długie ujawniają jego zmienny charakter. Pierwsze potwierdzają to co widzimy i przeżywamy, drugie poddają to w wątpliwość. Obydwie metody proponują dwie różne formy pamięci, a nie dwa sposoby widzenia, bardziej zależne od problemów optycznych. Czas fotografii nie działa wyłącznie w zakresie sztuki wizualnej. Jedna szybkość pozwala na zatrzymanie świata, inna udowadnia, że jest on w ciągłym ruchu. Nie chodzi mi o ich wartościowanie. Są to dwie możliwości doświadczenia fenomenu.

MS : Tak, ponieważ fenomen nie ma zdefiniowanych wcześniej ram czasowych. Możesz uświadomić sobie ostatnie dwa lata i to też jest fenomen posiadający swoją własną substancję.

JB : Jeżeli dopuścimy różnicę tych strategii, to rezultatem jest rodzaj postawy wymuszającej zdublowanie linearnej percepcji świata, której celem nie jest skuteczność taka, jak na przykład w geodezji. Podstawową obawą geodezji jest obawa utraty reperów. Mimo dokładności obliczeń i precyzji aparatury pomiarowej, od pewnego poziomu pojawia się błąd. Jest on rezultatem wykrzywienia promieni, przesuwania się reperów... i sztuka geodezji polega na rozłożeniu, na rozproszeniu tej "odchylki", ponieważ w przeciwnym przypadku, przedsięwzięcie geodezji którego celem jest skuteczność, traci swój sens. Cała geodezja, a więc dyscyplina praktyczna zorientowana na rzeczywistość i pod tym względem jako strategia poznawcza konkurencyjna w stosunku do innych metod poznania, jest prześladowana przez tę odchylkę. I geodeta rozlicza się z tej odchylki, jest za nią odpowiedzialny. Repery geodezji zasadzane są w skałach, w fundamentach solidnej architektury, ponieważ potencjalnie mogą się poruszyć, a to oznacza koniec geodezji. Cała konstrukcja wiedzy kartograficznej, jakkolwiek byłaby doskonała, nie miałaby żadnego sensu, gdyby nie odnosiła się do rzeczywistości, traktowanej jako rzeczywistość właśnie dzięki reperom. Każde doświadczenie jest tylko doświadczeniem niemożliwości doświadczenia, ponieważ każde doświadczenie jest doświadczeniem zmienności rzeczywistości.

MS : To, co istnieje, posiada swój własny błąd; postępowanie praktyczne bez błędu nie odnosi się do niczego, a zwłaszcza do rzeczywistości.

JB : W fotogrametrii, dyscyplinie która stawia sobie za cel zdefiniowanie pozycji i formy obiektu, zwłaszcza w fotogrametrii lotniczej, istnieją ścisłe zasady stosowania czasów, biorące pod uwagę szybkość lotu, odległość obiektu, bez których dane wizualne byłyby bezużyteczne. Moja metoda jest w wielu punktach bliska fotogrametrii, z tą różnicą, że na miejsce zasad dopuszczam eksperyment.

MS : Poruszasz się na obrzeżach przydatności tej metody.



12. Anamnēse. 2/12/97

JB : Tak, z tym że o jej użyteczności dla mnie, nie stanowi jej możliwość wydajności ilościowej. To postępowanie ma taką samą użyteczność jak czas w możliwości doświadczania rzeczywistości. Ujawnia niewiedzę - część, którą oddajesz rzeczywistości, mimo ogromnej wiedzy, którą o niej posiadasz i której używasz z przyzwyczajenia. To postępowanie rezygnuje z przyzwyczajień i dopuszcza niewiadomą po stronie obiektu. Co nie stanowi zagrożenia dla mojej podmiotowości, ponieważ to zubożenie, jak i podwójna percepcja, są rezultatem świadomie aplikowanej przeze mnie strategii.

MS : Inaczej mówiąc: używając otwartych strategii sytuujesz w nich moment subiektywny.

JB : Pozornie pozbawiam się tutaj wielu rzeczy; np. wykazywania detali. Ten aspekt rzeczywistości mi się wymyka. Nie mam psychicznego komfortu płynącego z momentu inercji. Nie mam reperów umożliwiających skuteczne przemieszczanie się w świecie. Geodezja n. p. pozwala żyć, budować, burzyć, działać skutecznie.

MS : Pozbawiasz się również instancji rozpoznawania obiektu, ponieważ rezygnujesz z pewnych aspektów obrazu danego przez rzeczywistość.

JB : To ryzyko jest konieczne... ta niepewność, brak detalu, niemożność uregulowania obiektu według własnego sądu, uprzywilejowania wybranego aspektu za pomocą optyki.

MS : A mimo to, można zauważyć że wprowadzasz pewien proces restrykcyjny lub regulacyjny; na początku używałeś krótszych czasów, teraz pracujesz z czasami rzędu kilkunastu minut.

JB : Rezultaty moich eksperymentów fotograficznych nie są dodawalne, a więc jedna minuta więcej niekoniecznie wnosi więcej informacji.

MS : Następna seria pytań dotyczy pojęcia fenomenu w świetle percepcji zaangażowanej w twoim doświadczeniu. I konkretnie, ponieważ mówimy często o morzu, spróbujmy mówić o aparycji morza z punktu widzenia twojej akcji artystycznej. Od pewnego czasu próbuję rozwijać, w stosunku do twojej pracy, koncepcję, może na początku trochę poetyczną, mianowicie koncepcję skóry świata. Spróbujmy zprecyzować terminologię. Jeżeli świat ujawnia się poprzez swoje powierzchnie, ponieważ to one odbijają otrzymane promienie świetlne pochodzące z różnych źródeł, to faktycznie wydaje się, że na twoich zdjęciach ta skóra posiada pewną grubość. Jaka jest rola czasu w formowaniu się tej nowej jakości? Czy ujawnia on tylko fakt przemieszczania się obiektów i elementów, czy przeciwnie, wykazuje charakter w pewnym sensie progresywny rzeczy, wynikający ze szczególnego dobrania długości czasu w stosunku do charakteru obiektu. Czy to co widzimy na zdjęciach jest jedną z wielu możliwości, czy też jest to właśnie ta jedyna skóra świata.. Kiedy mówisz że zamykasz materię morza w pewnym interwale czasowym, znaczy to, że pojawia się ta prawdziwa, czy tylko jedna z wielu możliwych aparycji morza. Mówiłeś na przykład o głębokości morza, o jego głębokiej materialności ujawniającej się w twoim doświadczeniu. Czy, poczynawszy od turystycznych zdjęć migawkowych, poprzez twój sposób fotografowania, do wiedzy posiadanej w wyniku twojego przeżycia, możemy mówić o różnych aspektach świata? Czy możemy mówić o głębszej materialności, w funkcji czasu, podczas kiedy, to nie materia obiektu tylko światło odbite od słonej wody wchodzi do aparatu podczas twojego doświadczenia? Może trzeba mówić po prostu o morzu lub wyłącznie o jego percepcji?

JB : To zależy od twojego pojmowania natury. Jeżeli myślisz, że natura oddaje się w formie sukcesywnych nieruchomych obrazów, to faktycznie fotografując ją, pobierzesz, według tej logiki, materiał złożony z serii zdjęć migawkowych. Im krótsze czasy tym lepiej, ponieważ jest mniejsza szansa, że coś poruszy się w trakcie, a to mogłoby być niepokojące... Natomiast wszystko się zmienia, jeżeli przyjmiesz, że jedynym rezultatem doświadczenia rzeczywistości jest właśnie niemożliwość jej doświadczenia, ponieważ doświadczenie to tylko przyzwyczajenie. To właśnie przyzwyczajenie pozwala ci twierdzić, że spotykając powtórnie dany aspekt rzeczywistości, doświadczasz realnie tego samego. A to nie jest możliwe. To przyzwyczajenie jest tylko próbą zapanowania nad fenomenem. Jakkolwiek krótki byłby czas, to tylko wzmocniona twoją własną intencją iluzja powtarzalności zjawiska. Tu właśnie jest dowód na to, że człowiek nie porusza się w świecie wyłącznie w funkcji postrzegania, tylko w zależności od przeżyć zgromadzonych w trakcie bycia ze światem w czasie.

MS : Ciekawe, że przyzwyczajenie dające pewność widzenia trwałej (niezmiennej) rzeczywistości w fotografii migawkowej, służy ci do jego zanegowania.... Ale, wracając do skóry świata, mówisz że widzisz głębokość morza, ale przecież faktycznie nie możemy jej zobaczyć?

MS : Możemy. Już na poziomie percepcji wizualnej widzimy wyraźnie morze a nie tylko jego powierzchnię i analizując zdjęcia zauważasz, że na miejscu powierzchni morza pojawiła się inna jego wartość... Podczas fotografowania, wiedząc że to co widzisz nie pojawi się na zdjęciu, "szukam" tego co widzę i znajduję inne aspekty morza, między innymi głębokość. Tańczące na wodzie odbłaski nie ujawniają się na fotografii tak, jak ruch fal, mimo że ma dłuższą kadencję. Ta ruchomość powierzchni morza ma małe znaczenie w stosunku do bezruchu jego głębokiej masy. Percepcja w czasie powoduje nawarstwianie się danych, tak jak fotografia zwiera akumulację relacji dwóch konfrontowanych rzeczywistości. W rezultacie na papierze pojawi się pewien obraz świata, może nie bardziej prawdziwy niż inne możliwe, ale wyraźnie inny i to ta różnica daje mi dużo do myślenia. Tak rozumiany proces fotograficzny trwa dla mnie nieustannie. Będąc obok, mierzę temperaturę tego procesu, zmieniam tylko kliszę, odkrywając w ten sposób ślad pozostawiony przez coś, co ulega ciągłej transformacji. Zdjęcia które otrzymuję, podobne są do próbek, pobranych metodą wiercenia rdzeniowego poprzez sukcesywne warstwy ziemi lub lodu. Poza stwierdzaniem zachodzących zmian, wiedza o obiekcie nie jest tylko wizualna. Model konstytuowania wiedzy o świecie byłby tutaj modelem nawarstwiania się w czasie. Obraz rzeczy poznawanej poddawany jest ciągłej obróbce. W tym permanentnym procesie pewne aspekty wygasają a inne pojawiają się, nabierają znaczenia i tu już nie chodzi o obraz migawkowy obiektu, ten już się nie powtórzy. To co może się powtórzyć to to, co pozostaje w naszej świadomości. Na zdjęciach drzew, drobne gałązki na obrzeżach korony drzewa zanikły, roztopiły się w przestrzeni powietrznej. Nawet pień, bardziej stabilny, zatracił swoją korę, ale drzewo, niezaprzeczalnie zajęło miejsce, swoje miejsce. To odzwierciedla obserwację naturalistyczną: małe gałązki, pożerane przez gąsienice, odmrażane, odpadają, oddając miejsce nowym pędom. Drzewo natomiast, już nie przemieszczając się, żyje, porusza się w swoim kadrze. W tym sensie możemy powiedzieć, że drzewo to nie tylko pień i gałęzie, jego materia wyłącznie biologiczna, ale również porcja przestrzeni, którą zajmuje poprzez całą amplitudę swojego ruchu. To ta nowa jakość drzewa odkłada się na fotografii. Jest to poznanie nie tylko wizualne, takie rzeczy wiedzą tylko ogrodnicy. Limity przestrzeni vitalnej poszczególnych rodzajów drzew znane są ogrodnikom, mimo że ich nigdy nie widzieli tak, jak widzi się rzeczy pewnego pięknego poranka... Technika moich fotografii jest być może banalna. Zanikanie w czasie. Kora drzewa przestaje istnieć jako kora, natomiast pień, przeciwnie, ujawni swoją prawdziwą niewidoczną objętość. Będzie szerszy lub węższy, w zależności od warunków oświetleniowych, w każdym razie to, co oddaje zdjęcie, to już nie pień, to przestrzeń życiowa pnia, jakość, która nie jest widoczna. Biorąc pod uwagę jeszcze inne, również zdeponowane ślady akcji drzewa, być może zobaczymy, że jego przestrzeń rozciąga się na całą strefę jego wpływów. Zauważ, że rejestracja ilościowa ujawnia również jakość. Częstotliwość wychyleń należy jeszcze do aspektów ilościowych, ale ujawniają one przestrzeń zajętą w procesie dynamicznym co jest już jakością. Rezultat tego doświadczenia wpisuje się również w całość strategii, ponieważ modyfikuje moją percepcję, rozszerza możliwość pojmowania świata. Fotografia w tym wymiarze ma funkcję krytyki poznania, podczas kiedy w swojej codziennej filozofii, przyzwyczajeni do jej przeźroczystości widzimy to, do czego odsyła, nie zadając sobie pytań dotyczących zasad tego mechanizmu. Tak rozumiana fotografia odgrywa pewną rolę w moim działaniu. Nie przywiązuję szczególnej wagi do możliwości optycznych, do tematu, do aspektów socjologicznych i formalnych, co nie znaczy, że te aspekty się tu nie pojawiają. Nie staram się ich eliminować, nie przeszkadzają mi, ale też ich nie tematyzuję. Zdjęcia bunkra to dobry przykład: poza tematem i aspektem formalnym, zawarty jest w nich czas, ruch i ich nieuchronne konsekwencje. Wiem, że bunkier przesuwają się niezauważalnie w stronę falezy i mimo, że powolne postępowanie stromego nabrzeża nie ma nic wspólnego z fotografią, to poprzez działanie które podejmuję, zdobywam świadomość tego ruchu. Będąc na miejscu, obserwując pozostawione ślady i mając świadomość czasu, postrzegam ten obiekt inaczej. Żołnierz na moim miejscu widziałby położenie strategiczne, grubość murów itp. Postrzegając fenomen w kategorii czasowej, ewidentnym staje się fakt, że skarpa połknie bunkier.

MS : Inaczej mówiąc, skuteczność twojej akcji to ujawnianie aspektów rzeczywistości związanych z jej obserwacją globalną, tak jak dla innych byłaby to myśl i ewentualnie metoda ujawniania pewnych tylko stron przedmiotu, szczególnie utylitarnych.

JB : W 1993r. pisałem o skuteczności w kontekście akcji typu performance: "Rezultaty cząstkowe modyfikują naszą świadomość, która z kolei relatywizuje ich ważność, przyjmując je częściowo, a raczej jako dowód na to, że percepcja nie jest instancją absolutną." Moja strategia jest tylko strategią ludzką, której względność wydaje mi się być ewidentna i zdaję sobie z tego sprawę właśnie dzięki tej różnicy którą wprowadza. Zdjęcia nie są celem tego działania, są pozostałością po nim. "Moja świadomość nie wyprzedza doświadczenia. Zdobywana w trakcie, zasila tylko późniejsze jego etapy, a przede wszystkim, zdolna jest poddać w wątpliwość warunki doświadczenia, a co za tym idzie i jego rezultaty." Voilà, odpowiedź na twoje pytanie gdzie jest moja sztuka? A raczej artefakt. Nie sądzę aby poznanie było celem procesu artystycznego. Jest nim raczej zmaganie się z nieznanym. "Obiekty sztuki są świadectwem zarówno słabości wobec niewiadomej jak i walki o poznanie." Tekst, którego fragmenty przytaczam, dotyczył działań w czasie i przestrzeni realnej, które z braku innej definicji nazywałem "Czaso-przestrzeń w konstrukcji", "Praktyka osobista". Dzisiaj, ponieważ zajmuje mnie ciągle problem doświadczenia, którego warunki możliwe są do ustalenia jedynie po fakcie, spostrzeżenia z tamtego okresu są równie aktualne w stosunku do moich obecnych działań. To być może, jeszcze z poprzednich akcji wywodzi się pretensja do manipulowania formami czasu i przestrzeni, formami prawdopodobnie zmiennymi, czego dowodzi podwójność wektora czasu w mojej strategii. W poprzednich działaniach dotyczących czasoprzestrzeni, poszukiwałem tego samego momentu niestabilności. Możliwości działania z tymi kategoriami a nie wyłącznie w ich ramach. Najczęściej było to budowanie obiektu lub procesu fizyczno-chemicznego (np. produkcji masła), w którym wektor akcji pozornie pozytywny, progresywny, mógł od pewnego momentu zaangażować się w dwóch przeciwnych kierunkach; konstrukcji i niszczenia. W tym przełomowym momencie, działanie zyskuje podwójną wartość skuteczności. W moim aktualnym doświadczeniu z fotografią odnajduję ten sam problem. Podwójność wektora polega tutaj na dwutorowości konstrukcji rzeczywistości: Na momencie percepcji, w którym rezultaty dwóch strategii czasowo równoległych zmierną w przeciwnych kierunkach. Można dociekać, kiedy zachodzi ta zmiana, ale jeżeli myślimy w kategorii czasu i różnicy śladu pozostawianego w dwóch procesach percepcji, moment ten pojawia się niezaprzeczalnie. Jest to moment zachwiania się pewności, implikujący konieczność poddania w wątpliwość prawd częściowych, według oscylacji podwójnego wektora, który niszczy jedną wizję przeciwstawiając jej inną.

MS : A czas życia, nie życia w postawie szczególnej, jak fotografia, ale życia i postrzegania normalnego? W postawie praktycznej codzienności, czas pozostaje zawsze ten sam czy też może się ukierunkowywać? Czemu o to pytam? Bowiern każdy artysta mówi mi podobnie, że jego intensywność życia momentu artystycznego, a również i każdego momentu percepcji zwykłej, jest ogromna i wyjątkowa...

JB : Patrząc tylko na moje fotografie stwierdzasz, że w ciągu siedmiu lat mieszkania nad morzem, codziennego obcowania z fenomenem, obserwujesz te same aspekty przestrzeni morza, które pojawiają się według twojej lektury na papierze fotograficznym. Odnajdujesz więc, zdeponowaną na tych zdjęciach istotę znajomego ci pejzażu. Widzisz w nich głębokość, prądy, temperaturę. A więc, przyjeżdżając tak rzadko i aplikując moją strategię, spowodowałem według ciebie, przynajmniej co do aspektów które zauważyłeś, przyspieszenie, umożliwiające mi nie tylko przeżycie fenomenu, ale również produkcję całości rezultatu wraz z jego krytyką. Kto więc przypisuje doświadczeniu artystycznemu status wyjątkowy?

MS : Można powiedzieć, że w ogóle jakiegokolwiek przemieszczenie się drzewa w kadrze fotograficznym posiada twą subiektywność, ponieważ świadczy ono o twojej realnej, lub oddelegowanej obecności przy przedmiocie. Można zrobić więcej, można wyselekcjonować pewną tylko wartość przemieszczenia i powiedzieć, że na mojej kartce papieru ta właśnie pozycja drzewa wypełnia pewną jakość z mojego osobistego pojęcia harmonii lub konstrukcji kompozycji. W otwarciu pola doświadczenia, które ty proponujesz, spotykamy najpierw owo zawieszenie momentu wyboru poprzedzającego. Ale następnie dochodzi nieuchronnie do powrotu, o którym słusznie mówisz, choć może bez należytego podkreślenia. I według mnie, daje on rezultaty bezpośrednie, nie tylko świadectwo wysiłków wchodzenia w posiadanie wiedzy aby złamać barierę nieznanego. Według mnie, nie trzeba się za bardzo przejmować tym charakterem, zawsze względnym, naszej walki o poznanie rzeczy. Mówisz, że świadomość w tej postawie pretenduje do wstępowania na coraz wyższy poziom. Otóż zdaje mi się, że to wstępowanie na wyższy poziom nie byłoby wyrażalne, a nawet nieuchwytnie jako ruch wstępujący, gdyby postawa była rzeczywiście zawieszeniem poznania. Myślę, że ruch twojego procesu nie byłby do pojęcia, gdyby nie było tu żadnej możliwości rzeczywistego ujęcia świata. Dlatego właśnie, filozofia poznania przez ustanawianie, czyli przez postawę świadomości i metodologicznie ukierunkowaną, nie nazywa się, jak u Kartezjusza, poddaniem w wątpliwość świata, lecz, jak u Kanta i Husserla, filozofią krytyczną, która nie wyklucza momentu poznania jako możliwego w obiektywnym świecie. Jeśli ta subiektywność spełnia się przez dojście do etapu, gdzie drzewo stabilizuje się w swej domenie czasoprzestrzennej, czy może lepiej - harmonicznej, i jeżeli twoja akcja, przez wszystkie środki jakie sobie dajesz, dokumentację, myśl teoretyczną, fotografię i obecność, wynosi ten fakt do rangi prezentacji, dla mnie jest to realne sprawowanie poznania i wynikającej z niego wiedzy. Fakt ten jest naoczny, jest komunikowalny intersubiektywnie, i nie wzbudza we mnie żadnej ochoty do poddania go w wątpliwość. Wręcz przeciwnie, szanuję go jako ważną procedurę ludzką, jako prawdziwą kulturę poznawczą, zbyt często brakującą. I wartość ta nie blokuje niczego na przyszłość, nie zamyka żadnych dróg do dalszych badań. Zamyka ona, w najgorszym razie, drzwi do miejsca już zajętego przez jakąś subiektywność. Jest to więc miejsce stracone dla innych subiektywności, ale otwarte dla poznania ukonstytuowanego i komunikowalnego. W tym typie konstytucji, jakim jest sztuka, dla mnie narodził się tu nowy koncept, dany w tej akcji o wielu obliczach, i będący odpowiednikiem wszelkiego rodzaju innych konceptów obsługujących rzeczywistość, jak na przykład analiza harmoniczna Fouriera operatywna w domenie rozprzestrzeniania się oscylacyjnego, której brakowało ludzkości jako istotnego momentu wiedzy o cieple, brakowało mimo codziennych doświadczeń zmysłowych człowieka.

JB : Doszukiwanie się w sztuce pozytywnego wektora i postępu, właściwego dla konstytucji wiedzy o świecie, wydaje się być zadaniem ryzykownym. Zwłaszcza jeżeli przyjmujemy, że sztuka oferuje tylko obrazy... i doświadczenia nie-powtarzalne w sensie naukowym. Podczas kiedy to raczej od nauki i od filozofii, pojmowanych jako dyscypliny poznawcze, oczekiwać należałoby wyznania pewnych mało ortodoksyjnych procedur, biorących udział w procesie konstrukcji wiedzy w sensie pozytywnym.



13. Anamnèse. 2/05/97

stratégies spatio-dynamiques / photographie

Ivry sur Seine, 27.12.1997

Marcin Sobieszczanski : Commençons par le statut que tu assignes à tes épreuves photographiques, puisque c'est de ce corpus que part notre analyse.

Jozef Bury : Ces épreuves ont la valeur d'archives d'une performance. La présentation des photos nécessite donc un rappel de l'expérience dont elles sont issues. Elles livrent l'expérience, mais partiellement, parce que celle-là, étant un vécu, fait désormais partie de ma mémoire. Elles peuvent orienter l'analyse vers ce processus mais ne permettent pas de le vivre. Évidemment c'est le point de vue d'un photographe... De mon côté, je peu donner une description de l'expérience de photographe, et à chaque étape de cette description ressortent des problèmes spécifiques, lesquels ne sont pas accessibles ni par le modèle ni par le spectateur des photos.

MS : Pourquoi donc partir de la photographie ?

JB : Je me pose la question: qu'est ce que cela signifie, photographier le réel? Si on admet que le rapport entre le réel et le dispositif de photographe est de nature spatio-dynamique, on réalise effectivement que la photo a du mal à fuir la réalité. En ce sens elle devient transparente, c'est-à-dire qu'elle renvoie à la réalité dont elle est entachée. Mais, dans cette analyse, tout se passe comme si on avait la réalité d'un côté et un rigide dispositif d'enregistrement de l'autre. Mon travail fragilise cette construction et rend mouvante la frontière du réel, car il faut se rendre à l'évidence qu'on ne peut plus penser en terme d'un réel riche et foisonnant à l'extérieur et d'un dispositif à la réalité réduite de l'autre. Du côté de l'appareil on a également une réalité, bien que conditionnée par sa fonction. Dès l'introduction dans le monde d'une émulsion photosensible, j'autorise le libre déroulement de cette rencontre. Dans ce face-à-face du réel au réel, où le temps est un composant essentiel, apparaît alors une capacité de la nature de produire son double, son image ou sa trace, selon l'interprétation, en tout cas une capacité de mémoriser le temps de la confrontation de façon spécifique. Le réel qui se révèle dans cette mémoire n'est plus seulement celui de l'extérieur de l'appareil, mais également celui de la matière sensible.

MS : Un objet comme l'appareil photo enferme en lui une entité de l'intentionnalité humaine.

JB : Justement, si on l'emploie uniquement comme un dispositif à capter les vues du monde que tu désires, puisque tu sais que le monde, c'est précisément ce que tu veux que l'appareil te restitue, la réalité de l'appareil paraît alors réduite. Mais le matériel photosensible a son propre cycle d'exposition lumineuse, avec un parcours donné de sa courbe caractéristique, il réagit jusqu'à un certain moment, ensuite sa capacité sensible s'estompe, parce que les rayons qui ont attaqué sa surface doivent toujours, dans leurs effets ultérieurs, percer les couches qui ont déjà été irradiées. Après un certain temps, il ne réagit plus comme avant.

MS : C'est important, puisque la courbe caractéristique n'est pas une donnée abstraite, comme si les entités du temps extérieur échouaient sur un moment immuable à l'intérieur; la courbe de noircissement représente la relation entre un processus extérieur et un matériau s'altérant à l'intérieur.

JB : Cette réalité-là a sa propre capacité de mémoire et de restitution de cette mémoire, et mon rôle consiste à manipuler le degré de l'auto-révélation de cette réalité. Ce n'est qu'une partie de l'expérience qui dans l'ensemble inclut ma présence face à cette révélation et l'interaction de ma propre perception du réel.

MS : Oui, mais dans tes résultats visibles, présentés sur le papier, il y a également des zones qui t'intéressent, des phénomènes dont la révélation, par ta méthode, te réjouissent, etc.

JB : Le résultat visible apparaît pendant la phase finale de l'expérience, c'est à dire, pendant la révélation par traitement chimique de matériau photosensible. Remarque que le résultat est imprévisible avant, du fait que j'emploie les temps de pose très longs, alors que dans la photo instantanée on peut être beaucoup plus sûr que l'image que tu as vue avant le déclenchement de l'obturateur reste piégée dans ton appareil... Mais d'abord, il y a le fait que, dans le temps qui s'est écoulé pendant la prise de vue, s'est déposé ce dont je sais l'existence. La conscience de ce fait te force à suspendre, en quelque sorte, la réalité perçue, puisque je sais qu'il y en a en même temps une autre, pour un autre dispositif, qui également mémorise le réel et ensuite donne des résultats différents des miens. La saisie de ce décalage est essentielle. Si je dis que je produis une attitude, c'est précisément pour admettre, pour un moment, l'écartement de ma propre connaissance du monde. Si je ne le fais pas, cela aurait déclenché toute une série de manipulations, comme choix de focale, réglage du diaphragme, la mise au point, pour privilégier certains plans et en effacer d'autres, filtre de certains rayons, etc. Tout cela se fait quand on possède une connaissance de l'objet photographié, quand on sait qu'est ce qu'il est intéressant et que ce qu'il ne l'est pas. Ici, je suspends cette connaissance-là, et ce qui est intéressant ressort, précisément, après. C'est ce décalage que je lis sur les photos. Mais il y a plus. Finalement, seul le décalage est intéressant. Mais alors il n'est pas uniquement visuel. Observons bien, sur la photo apparaissent des formes, et je dirai même : les formes signifiantes. Mais dans ma perception après avoir vécu l'expérience, jebénéficie bien d'un savoir, j'ai même l'apparition des formes, mais qui ne sont pas visuelles. Je sais mon propre savoir, je sais également ce qui s'est déposé dans l'appareil, mais la réalité a subi ici une modification. Les deux processus co-axiaux temporairement et spatialement, révèlent leurs différences. Ma présence perceptive a immédiatement rangé les données du moment dans un savoir sur l'objet, et les données qui ressemblaient à une photographie ont changé radicalement de statut. Désormais, ce sont des connaissances. Le temps est très important dans cette transformation. D'abord, il y a la présence sensible, pleine, par tous les sens, mais ensuite il y a la création de l'image mentale, qui n'est plus une connaissance visuelle. Il y a bien des formes dans l'image mentale, il y a bien des qualités, que l'on pourrait comparer ensuite avec l'original, mais justement avec lequel, avec quel étalon du réel. Je signe donc toute cette attitude de sous-tension.

MS : Tu as insisté à plusieurs reprises sur le caractère expérimental de ta démarche photographique, au sens de l'impossibilité de prévoir les résultats. Tu fais élaborer ton dispositif, tu participes à l'expérience elle-même, mais le processus que tu déclenches avance et s'accomplit tout seul. Dans ce cas-là, face à cette ouverture que tu veux maximale, peut on poser la question du moment où ta propre subjectivité embraye sur le processus?

JB : Le fait qu'une grande part du processus soit laissée à la libre action des deux réels participant à l'expérience, ne me paraît pas menaçant pour l'exercice de ma subjectivité, au contraire, il me semble qu'il y en a encore trop. A part ma participation, toute la stratégie est mise en place par moi même.

MS : Mais, est-ce que tu as une pensée spécifique du médium photographique, si on tournait la question en partant uniquement de là ?

JB : Il est vrai que je fais un choix en privilégiant le temps d'exposition au détriment de toute possibilité optique, mais il m'est paru essentiel pour la photographie. Certains paramètres photographiques sont opérationnels uniquement dans certaines limites. Par exemple, la profondeur de champ est importante dans l'usage d'un téléobjectif ou pour la photographie rapprochée, quand tu as une situation optique adéquate, et l'objet est suffisamment près de l'appareil, puisqu'à partir d'une certaine distance tout devient net. La mise au point compte pour un grand angle jusqu'à une certaine distance. La plupart des reporteurs travaillent avec l'hyperfocale, qui donne à partir d'une distance donnée la netteté à l'infini. Mais tous ces paramètres sont importants pour la dimension optique de la photographie, sans être valables pour l'ensemble du procédé photographique. Or, le paramètre du temps est important dans toutes les configurations de l'appareil, il en va de même pour la photosensibilité, donc pour une autre facette du temps. La sensibilité du matériau n'est rien d'autre que la vitesse de réaction à la lumière, avant on parlait de sensibilité, dans la nouvelle terminologie professionnelle, on a parlé de la rapidité. Le temps est un paramètre constant et spécifique de la photographie. La photographie sans optique (par exemple par contact) aura toujours le problème du temps, puisque la matière photosensible réagit dans le temps. Après tout, l'enregistrement de l'image que tu vois sur un dépoli une fois tous les réglages optiques faits, ne nécessite pas forcément un enregistrement photochimique. On situe l'invention de la photographie au moment de l'invention de la plaque photosensible et de chimie qui permet de révéler et de rendre le dépôt lumineux résistant, donc, finalement de limiter le temps d'exposition.

MS : Dans la photosensibilité, il s'agit bien d'un processus temporel, mais il s'agit au même temps d'un dépôt physique des rayons, stables linéairement ou en déplacement, et ceci au moyen des changements chimiques dans les grains.

JB : Oui, et il est intéressant de voir la direction que la photographie a prise dans son déroulement historique. Remarquons qu'au début de la photographie, il n'y avait que des temps de pose très longs, qui, probablement, servaient à quelque chose, et qui avaient un rendement escompté. Il suffit de voir l'efficacité des premières images photographiques ; on n'a jamais eu, dans l'histoire de l'art une discussion si profonde et si capitale, que celle, provoquée par l'apparition de la photographie et de ses frottements avec l'art. Elle a modifié énormément de choses. Au début, il ne s'agissait ni du diaphragme, ni de l'optique au sens contemporain. L'analyse de ce conflit, de l'art et de la photographie, est riche d'enseignement quant aux raisons qui ont poussé la photographie à se préoccuper tellement de la vitesse. Pour bien voire ce problème, il faut abandonner l'analyse uniquement optique de la photographie. Personnellement, il me semble, que la question

optique en photographie est surtout liée à l'appréciation subjective portée sur une sélection de la réalité basée sur la connaissance que l'on en a. Ta connaissance permet de savoir ce qui est intéressant dans la réalité et d'aller le prélever là-dedans. Les moyens photochimiques serviront pour le fixer, pour l'amplifier éventuellement, ce fragment et cet aspect que tu choisis. Finalement, c'est un mystère du jugement de goût, qui s'exerce ici, quoi qu'on montre, quoi que l'on prélève. C'est également la question du pouvoir de l'homme, la vitesse étant conçue comme le vecteur de la maîtrise sur le réel.

MS : Aujourd'hui la marge du choix qui s'offrait devant l'usager plus ancien se rétrécit, ou plutôt se déplace.

JB : Pour ce qui est des matériaux, on ne peut plus acheter de pellicules peu sensibles. Personnellement, j'achète la pellicule la moins sensible disponible sur le marché professionnel, et je suis obligé, dans le traitement chimique, de l'affaiblir encore, moi-même, pour retrouver les conditions qui me permettant d'exposer pendant longtemps. Je travaille actuellement sur un film de rapidité de 25 ASA, réglé sur 12 ou 6 ASA, ce qui me donne, avec l'ouverture 32 ou 64, des temps de pose entre 4 et 32 minutes, selon la luminosité de l'objet. Si je reviens aux poses longues, c'est ne pas par une nostalgie quelconque. Il s'agit simplement de redonner le temps à la photographie.

MS : L'affaire est, somme toute, assez banale, on n'a pas donné de temps à la photographie, puisqu'on l'a donnée au film. La découverte du profit technique que peut donner la rétention rétinienne, a enlevé à la photographie tout intérêt des temps au-dessous du 1/25 seconde, sauf pour les objets se trouvant dans des conditions spéciales d'éclairément. C'est un seuil intersubjectif de l'iconogenèse dynamique dont la vitesse de défilement peut faire se coïncider la vitesse de la perception avec la vitesse des déplacements réels, c'est-à-dire rendre perceptible presque le même intervalle des vitesses apparentes des images et du réel perceptible. On ne peut que conjoncturer sur le développement de la photographie sans le film, mais on peut imaginer assez facilement qu'il y en aurait qui feraient des temps longs et d'autres qui se préoccuperaient de temps courts, que l'on associe d'habitude, avec les vitesses réelles grandes. L'oeil peut suivre l'objet en déplacement, jusqu'à une certaine vitesse, sans perdre la vision nette des contours, ce que la photographie lente ne peut pas, d'où la trouvaille de l'obturateur rapide.

JB : Bien sûr que les photographes exercent la photographie selon les deux directions, ce qui ne change pas le fait qu'aujourd'hui, la seule photographie qui reste communément admise est celle que l'on voit. On ne peut plus acheter un film de faible sensibilité, et les appareils équipés de temps B, T, ou 30 secondes, qui existaient jusqu'aux années 80, se font de plus en plus rares. On commence maintenant à partir d'une seconde, alors que la mise au point automatique qui permet de saisir immédiatement un aspect sur lequel porte notre attention progresse de façon spectaculaire.

MS : La dimension sociale de la photographie ne se réalise plus dans les temps longs.

JB : Au contraire, on voit l'apparition des temps comme 1/8000 S. Tu peux tout photographier avec ça, ou peut-être, justement, rien. Tu peux photographier avec ça une balle de carabine, donc non seulement les choses rapides, mais carrément invisibles. Mais l'argument, c'est la vitesse.

MS : Et non la visibilité, puisque les gens qui achètent des appareils équipés de 1/8000 S n'iront pratiquement jamais photographier des balles tirées.

JB : Peut être. Si tu photographies plus vite, l'objet est plus immobile, c'est-à-dire plus rassurant dans ses effets causaux éventuellement inquiétants.

MS : On peut voir ici les différentes logiques des stratégies de l'efficacité, comme dans l'art du combat, les écoles immobilistes, qui attendent, réfléchissent et supportent les tentions et autres, qui misent sur la vitesse, le déplacement, l'impact, la surprise.

JB : On ne parle pas de l'efficacité pratique mais de la possibilité de faire l'image du réel, pour avoir l'assurance de son existence. Les deux stratégies des arts martiaux ont pour but la même chose. Pareil, il y a des animaux qui parcourent la planète pour chercher à manger et les autres qui se fixent sur le sol et qui mangent aussi bien que les premiers. Entre les deux temps photographiques, on a une différence énorme. Le premier révèle la stabilité du monde, et le second, son caractère versatile. Le premier confirme ce que tu vis et ce que tu vois, l'autre le remet en doute. Les deux proposent des genres de mémoire différents, non deux façons de voir, qui sont plus liées aux problèmes optiques. Le temps photographique n'agit pas uniquement dans le domaine d'un art visuel. La chose se joue sur la vitesse, et c'est un moment réel dans ce que je fais : une vitesse te permet de retenir le monde et l'autre te prouve que le monde bouge. Mais les deux ne sont ni bonnes ni mauvaises. Ce sont deux possibilités d'éprouver le phénomène.

MS : Oui, puisque le phénomène n'a pas de cadre temporel fixé d'avance, tu peux te présenter à l'esprit tes deux dernières années, et c'est un phénomène, avec sa propre substance.

JB : Si on admet que les deux stratégies divergent. C'est une sorte de forcing, Tu exerces une sorte de pression sur la perception linéaire du monde, pour en avoir une perception dédoublée. Par ma stratégie, je provoque le double déroulement de perception. Et il ne s'agit pas forcément de l'efficacité. Par exemple dans la géodésie, pour avoir été géomètre, je peux évoquer le souci premier de cette discipline, à savoir la perte de repères. Malgré l'exactitude infailible des calculs, la précision des appareils de mesure, à une certaine échelle, dans le résultat, s'introduit l'erreur. Elle provient de plusieurs sources, de la courbure des rayons, des déplacements des repaires dans le sol, et l'art de la géodésie consiste à la dissiper légitimement, cette erreur, à la dispatcher, car autrement la démarche perd tout son sens, qui, lui, est l'efficacité. La géodésie est toute entière hantée par l'erreur. C'est une discipline pratique orientée et réglée sur le réel qui, de ce fait, est en compétition, en tant que stratégie de connaissance, avec les autres façons de connaître. Les géomètres calculent leur décalage, leurs hiatus, ils assument leur propre erreur. Le géomètre cherche des repères stables, emmurés dans la roche, puisque potentiellement ils peuvent bouger, et ce mouvement, c'est la fin de la géodésie. Toute la construction du savoir cartographique, aussi sophistiquée qu'elle soit,

si elle ne s'étale pas sur le réel, qui n'est réel qu'uniquement grâce aux repères, s'écroule immédiatement. Chaque expérience, n'est qu'une expérience de l'impossible de l'expérience, car chaque expérience est l'expérience de la réalité changeante.

MS : Ce qui existe a une erreur ; l'exercice pratique sans erreur ne s'applique à rien, et surtout pas au réel.

JB : Dans la photogrammétrie, qui a pour but de définir la forme et la position de l'objet, nous avons les règles très strictes concernant les temps d'exposition, surtout pour la photogrammétrie aérienne, où on doit prendre en considération la vitesse du déplacement de l'avion, la distance à l'objet photographié, car sans règles portant sur les temps appropriés et fixés en tant que tels, les données visuelles sont inexploitable. Ma démarche est, en quelque sorte une démarche parallèle à celle de la photogrammétrie, dans l'attitude, mais je néglige les règles arrêtées, je fais une expérience.

MS : Tu te déplaces sur les seuils de l'exploitabilité de cette démarche.

JB : Oui, mais l'exploitabilité ne signifie pas pour moi une possibilité d'un rendement quantitatif. Cette démarche est opérationnelle de la même manière que la vitesse est une affaire d'expérience de la réalité. Une autre affaire, c'est le non-savoir, la part que tu rends au réel, malgré l'énorme savoir que tu possèdes sur lui et que tu exerces à la manière de l'habitude. Mon attitude consiste à ne plus tout déléguer sur l'habitude, à laisser le fond du côté de l'objet. Mais ma subjectivité ne se sent nullement menacée dans cette affaire, puisque cette stratégie justement, ce désistement, m'appartient. La double perception est également à moi.

MS : Donc, finalement, tout en travaillant avec des stratégies ouvertes, tu y places le moment subjectif.

JB : Dans l'apparence, je me prive ici de beaucoup de choses. Par exemple, du répertoire de détails. Cette tranche de réalité m'échappe. Je n'ai plus d'assurance psychique venant de l'instant d'immobilité. Il n'y a plus de repères qui permettent de se mouvoir dans le monde. La géodésie, par exemple, permet de vivre, permet de construire, de démolir, d'être efficace.

MS : Par exemple il n'y pas d'instance de reconnaissance. Tu abandonnes certains aspects de l'image que le monde donne.

JB : Mais c'est un risque nécessaire..., ne plus avoir ni de détail, ni d'assurance, ni de possibilité de régler l'objet à ta guise, grâce à la sélection optique qui privilégie un moment plutôt qu'un autre.

MS : On peut remarquer quand même un processus de restriction, ou de réglage, plutôt, que tu as introduit petit à petit. D'abord tu as travaillé avec les temps plus courts, maintenant avec quelques minutes environ.

JB : Ce sont des expériences, qui me révèlent le caractère non additionnel de mon rendement photographique. Une minute de plus ne signifie pas un certain nombre d'informations de plus.

MS : Le deuxième bloc de questions, a trait à la notion de phénomène dans la perception qui est engagée dans ton expérience. Et concrètement, puisqu'on parle souvent de la mer, essayons de parler de l'apparition de la mer, sous le point de vue de tes actions artistiques. Depuis un certain temps, j'essaie de développer, par rapport à ta démarche, le concept, dans un premier temps, quelque peu poétique, de la peau du monde. On va peut-être tenter une précision terminologique. Si le monde se donne par ses surfaces, puisque ce sont elles qui reçoivent et qui renvoient les rayons lumineux provenant des différentes sources, nous avons l'impression que sur tes épreuves photographiques, cette peau possède une certaine épaisseur. Bref, est-ce que le temps qui opère dans tes prises de vues révèle uniquement les déplacements des objets, ou des éléments, ou, au contraire, il fait apparaître, selon un rapport spécifique, entre sa mesure et la qualité de l'apparition, des caractères en quelque sorte progressifs des choses ? Est-ce que ce que l'on voit chez toi, c'est une certaine peau du monde, parmi d'autres, ou c'est la seule et unique ? Quand tu dis que la matière maritime est enfermée, chez toi, dans certains intervalles de temps, est-ce que cela fait apparaître une certaine peau du monde, plutôt qu'une autre ? Tu as parlé, par exemple de la profondeur de la mer, de sa matérialité plus profonde, qui apparaît dans ton expérience. Est-ce que depuis la photographie instantanée, touristique, en passant par la photographie de ton expérience jusqu'à ton savoir vécu, il y a une différence des aspects du monde ? Comment est-il possible de parler d'une matérialité plus profonde avec les temps de ton expérience photographique, si dans tous les cas ce n'est pas la matérialité de l'objet photographié qui entre dans l'appareil, mais uniquement la lumière qui a été en contact avec l'eau salée ? Vaut-il mieux parler directement de la mer, ou uniquement de la perception de la mer ?

JB : Cela dépend de ta pensée de la nature. Si tu penses que la nature se donne en petites coupures, la photographie que tu en feras, sera justement prélevée selon la logique de ces petites imagerie. Plus vite tu le fais, mieux c'est, parce qu'il y a moins de chances à ce que quelque chose change dans la nature pendant ton court intervalle. C'est tout de même rassurant. En revanche, si tu as cette attitude, par rapport à la nature, selon laquelle le terme d'expérience de la nature signifie qu'on ne peut pas l'expérimenter, parce que l'expérience, c'est uniquement l'habitude, à ce moment là, tout change. L'habitude signifie que, si tu expérimentes pour la seconde fois un fragment de réel, tu penses que c'est réellement la même chose que tu rencontres. Or, cela est impossible, cette habitude est une tentative humaine de maîtrise. Aussi court que soit le temps, c'est une illusion renforcée par ton intention, qui te dit que c'est bien la même chose que tu vois. C'est précisément la preuve que l'homme ne se meut pas dans le monde selon ses vues, mais plutôt selon sa connaissance, selon les vécus accumulés d'être avec le monde dans le temps.

MS : Curieusement, l'habitude qui donne l'assurance de voir la réalité immuable dans les photographies rapides, te sert à son propre démantèlement... Mais, revenons au concept de " peau du monde ". Tu dis que tu vois la profondeur de la mer. On ne peut pas la voir.

JB : Tu la vois, et ceci déjà au niveau visuel, parce qu'on voit clairement, que ce n'est pas uniquement la surface de la mer que l'on voit. L'analyse des seules photos donne déjà ce résultat. On voit que la surface de la mer s'est estompée au profit d'une autre valeur de la mer. Mais alors si, de plus, je suis là, et si je sais que ce que je vois, moi, n'apparaîtra pas sur la photographie, je commence à rechercher ce

que je vois. Et qu'est ce qu'on peut chercher dans la mer ? Son volume, sa profondeur, très rapidement on prend conscience que les mouvements de surface de la mer sont insignifiants par rapport à l'immobilité de sa masse profonde. Tu ressens les données d'une autre manière. Tu sais par exemple, que les petits reflets qui dansent sur la surface, ils n'apparaîtront certainement pas. Ça, on l'a vu tout de suite. Même le mouvement des vagues, qui, lui, a une cadence plus longue, n'apparaîtra pas non plus. Il y aura une autre image du monde, qui peut ne pas être plus vraie que les autres, mais sensiblement différente, ce qui me donne à penser. Cette image comportera une certaine accumulation, durant la période que je circonscris. Pour moi, cette photographie-là dure toujours, et je suis là pour changer la pellicule, pour découvrir un impact produit dans le temps, par quelque chose qui est en transformation permanente. Je suis là pour mesurer la température du processus. Les clichés que j'en tire, ressemblent plus aux échantillons prélevés par le forage à travers les couches successives de la terre ou de la glace. Mais en dehors de ces constats des changements qui interviennent, le savoir sur une chose est un savoir non visuel. S'il faut donner un modèle de la constitution du savoir sur le monde, ce serait plutôt le modèle d'une sédimentation durable. L'image d'une chose familière est un objet qui subit de constants remaniements. C'est un objet qui a sa vie, on le retravaille, il y a des choses qui s'estompent et d'autres qui apparaissent, je n'attache plus d'importance à certains aspects, et d'autres ressortent et deviennent prégnants. Mais cela n'a plus rien à voir avec l'image, "instantanée" d'un objet. L'image visuelle ne se répétera plus jamais. Ce qui se répétera, c'est ce qui reste en nous. Dans les arbres, tu as remarqué, les extrémités des petits embranchements disparaissent complètement dans le milieu aérien instable, mais le tronc, qui résiste le plus, lui, perd son écorce. Mais ce qui est indéniable, c'est que l'arbre a pris la place, sa place, dans laquelle il s'est stabilisé. Cela reproduit une observation naturaliste, les petites branches tombent, gèlent, deviennent la proie des chenilles, mais l'arbre, lui, ne se déplace plus, et vit dans un cadre. Le tronc se meut également, c'est pour cela, qu'on peut dire, que l'arbre n'est pas seulement lui-même au sens strict de sa matière biologique, mais également la portion de l'espace qu'il occupe avec ses déplacements, avec toute l'amplitude de son mouvement. Et cette nouvelle notion que l'on a de l'arbre se dépose sur la photographie que tu as vue. Et cette connaissance ne peut pas être vue, ces choses-là, il n'y que des jardiniers qui les savent. Les limites des zones vitales des espèces d'arbres sont connues des jardiniers, qui ne les ont jamais vues, comme on voit les choses un beau matin. La technique de mes prises de vue est, après tout, banale. C'est l'effacement dans le temps. L'écorce, dans le temps, cesse d'exister comme écorce. Mais le tronc, au contraire, va révéler sa vraie nature, volumineuse, invisible au premier abord. Il sera plus large que dans la réalité, ou plus mince, dans d'autres conditions de luminosité. Dans ce cas-là, ce qu'on voit n'est plus le tronc, c'est l'espace vital du tronc, la chose qui n'est jamais visible. Avec d'autres événements déposés, on aurait peut-être vu cet espace s'étendre encore plus loin, aussi loin qu'arrivent les actions, l'influence d'un arbre. Et remarquons, que la quantité révélée révèle également la qualité de l'arbre, surtout sa dynamique. La fréquence de ses oscillations appartient encore à son aspect quantitatif, mais l'espace qu'il a pris donne déjà sa qualité. Le résultat de cette expérience, à la fin, c'est également une stratégie, comme celle du départ, puisqu'après je regarde de la même façon des gens qui m'entourent, par exemple. C'est un élargissement de ma capacité d'appréhender le monde. La photographie sert alors à entreprendre une critique du savoir. Avec la photographie dans sa philosophie quotidienne, on ne l'aura jamais. On est tellement habitué à sa transparence, qu'on la regarde et on ne se pose même pas la question des conditions dans laquelle elle a été réalisée. On va droit vers ce à quoi elle renvoie. La photographie me convient comme stratégie qui remplit un rôle dans ma démarche. Je la comprends, la photographie, à ma manière. Je n'attache pas une grande attention à l'optique, au sujet, à l'aspect social, au pittoresque, même ces aspects ne me dérangent pas. Tu vois les photographies du bunker, par exemple. Il me donne énormément à penser, ce blockhaus. Je sais qu'il va se déplacer vers la falaise, on a là également le problème de temps et celui de mouvement, donc finalement de la sédimentation dans le temps. Le mouvement de la falaise, qui va l'engloutir, n'a rien à voir avec la photographie, mais par l'action que j'entreprends, je peux avoir la conscience de ce mouvement. C'est-à-dire, si tu penses au temps, si tu es attentif au dépôt que le temps laisse, et si en plus tu te trouves là, devant le bunker, tu en as une autre perception. Le soldat qui se trouverait là verrait tout de suite l'emplacement stratégique, épaisseur des murs etc. Moi, je pense dans la catégorie temporelle. Si tu admetts le temps, il dévient alors évident que la falaise avalera le bunker.

MS : Autrement dit, l'efficacité de ton action c'est la révélation des aspects de la réalité liés à son observation globale, comme pour d'autres ce serait la pensée et éventuellement une méthode de révéler des aspects précis, par exemple un des aspects utilitaires.

JB : Mais pour revenir à l'efficacité, je te rappelle un texte de 1993, qui a accompagné une de mes actions du type performance : Les résultats partiels modifient ta connaissance. Ta connaissance, en retour, permet de savoir que ce que tu obtiens n'est pas meilleur que le point du départ, mais que c'est la preuve, tangible, qu'il faut penser la perception comme quelque chose de non-absolu. Ma stratégie est seulement une stratégie humaine, et grâce à cette expérience, à cet écart dont je parle, je le sais maintenant. Les résultats visuels, ici en forme de photos, ne sont pas des buts de l'expérience, ils ont un statut résiduel. Ma conscience n'est pas préalable à l'expérience, mais acquise avec elle, au cours de son déroulement, et elle alimente seulement les étapes ultérieures, et avant tout, elle est capable de remettre en cause le bien fondé de l'expérience, puisque celle-là n'est qu'une stratégie humaine, dont tu es obligé d'admettre le doute, surtout si c'est la mienne, raison de plus ! Cette conscience acquiert sa valeur au fil du processus, c'est-à-dire de ma "pratique privée". Voilà, la réponse à la question où est mon art. Je dirais plutôt l'artifice. C'est que je montre, qui n'est pas le but du jeu. Je ne sais pas si on peut parler de la connaissance comme le but d'un processus de type artistique, qui ne peut qu'être un témoignage de la non-connaissance. Aujourd'hui, je dirais plutôt de la lutte pour la connaissance. De la lutte avec l'inconnu. Ce qui est intéressant, c'est que ce texte a été écrit uniquement pour une action, pour une performance, qu'à défaut d'avoir ma propre définition du genre, j'appelais espace-temps en construction ou pratique privée. Ce texte s'applique pleinement à l'action présente. Je m'occupe aujourd'hui, de même, du problème des conditions de l'expérience qui ne peuvent être fixées qu'à posteriori. D'où vient, peut-être, la prétention de manipuler les formes de l'espace et du temps, qui sont modifiables, puisque le temps acquiert un vecteur double, pour ma stratégie. Dans mon travail ultérieur concernant la performance, le même moment d'instabilité était déjà opérationnel. C'est exactement ce que j'ai cherché dans les actions : la possibilité de ne pas faire uniquement dans le temps et l'espace. Dans la plupart des cas, ça a été une construction, même au sens d'un procédé chimique, comme la production du beurre, et ensuite, un moment où cette construction peut s'écrouler, ou s'anéantir. Le moment d'instabilité, à partir duquel le processus ou bien, ira à son aboutissement, ou bien s'arrêtera et reviendra vers le point de départ. Le vecteur de l'action, en l'apparence toujours progressif, positif, à partir d'un moment d'instabilité, peut s'engager dans les deux directions opposées. La construction et l'anéantissement. Pour l'action, dans ce moment charnier, elle a une double valeur d'efficacité. Dans la photographie, dans mon expérience actuelle, on retrouve la même chose. La duplicité du vecteur consiste ici en ce point de la perception, quand tu commences à voir dans les résultats de deux processus coaxiaux temporairement les constructions de la réalité qui vont dans des directions divergentes. Cela arrive après un certain temps. On peut se poser la question du moment dans lequel ça advient. Mais il est

indéniable, que ce moment arrive inéluctablement quand tu penses avec la catégorie du temps et du dépôt différentes dans les deux cas de perception. C'est là où arrive la nécessaire remise en cause, donc le moment de l'instabilité de ton assurance, et du déroulement de ton action. La remise en cause des vérités partielles, selon le vecteur double qui oscille en détruisant ta vision, en déclenchant une autre.

MS : Et le temps de vivre, non dans une attitude soutenue, comme l'est la photographie, mais de vivre et percevoir. Y-a-t-il là aussi des temps différents ? Dans l'attitude quotidienne, le temps, est-il le même, ou se vectorialise-t-il-également ? Pourquoi je le demande ? Parce que chaque artiste dit la même chose, que son intensité de vivre le moment artistique, mais aussi chaque moment de perception, est énorme, et somme toute, exceptionnelle.

JB : Il est intéressant, de t'entendre dire, au vu de seules mes photographies, qu'en 7 ans de fréquentation quotidienne, tu enregistres les mêmes connaissances sur l'espace de la mer qui se trouve en face de chez toi, que celles qui apparaissent, selon ta lecture, sur le papier. Il y a donc, pour toi, une essence du paysage, qui s'est déposée sur ces photos. Tu y vois la profondeur, les courants, la température. Donc, en venant si rarement, par l'exercice d'une attitude, qui est la mienne, selon toi, au moins pour les aspects que tu as remarqués, j'ai provoqué une accélération qui a permis non seulement le vécu du phénomène et son dépôt, mais l'ensemble du résultat qui inclut sa propre critique. Qui assigne alors un statut exceptionnel à l'expérience artistique?

14. Anamnèse. 1/03/95



MS : On peut dire, que n'importe quel déplacement de l'arbre dans le capteur photographique possède ta subjectivité puisqu'il témoigne de ta présence, réelle ou déléguée, auprès de l'objet. On peut faire plus, et en privilégier et capter certaine valeur en disant : dans ma feuille de papier photo, cette position de l'image d'arbre remplit une case de ma notion d'harmonie, de composition. Dans l'ouverture des champs d'expérience que tu proposes, il y a d'abord cette suspension du moment de choix préalable. Mais ensuite, le retour, comme tu le dis justement, sans pourtant y insister, s'opère inéluctablement. Et, à mon sens, il donne des résultats directs, et non seulement le témoignage des efforts pour la prise du savoir, pour briser l'inconnu non pénétrable. A mon avis il n'y a pas lieu de s'exciter trop de cette possibilité de l'appui toujours relatif, processuel, de notre lutte pour la perception des choses. Tu dis que la conscience dans cette attitude aspire alors au niveau plus élevé, or il me semble que l'ascension serait indicible et même indiscernable comme ascension, si l'attitude avait été véritablement suspensive de connaissance. Mais je pense que même le mouvement de ton processus n'est pas concevable s'il n'y a aucune prise possible sur le réel. C'est pour cela que la philosophie de connaissance par constitution, c'est-à-dire par l'attitude sciemment orientée, ne s'appelle pas la remise en doute, encore valable pour Descartes, du monde, mais bien, pour Kant et Husserl, une philosophie critique, qui n'exclue pas le moment de connaissance comme possible dans le monde. Si ta subjectivité s'exerce par l'arrivée à l'étape de la stabilisation de l'arbre dans son domaine spatio-temporel, ou plutôt harmonique, et si ton action toute entière porte ce fait au niveau d'une présence, par tous les moyens que tu te donnes, la documentation, la pensée théorique, l'astucieuse photographie, et qui plus est, si la présence de ce fait devient, par l'exercice de ton attitude communicable, intersubjectivement, pour moi, malgré cette noble et longue tradition de refuser des attaches, des repaires, justement, au nom de l'exercice d'une liberté artistique, pour moi, c'est une connaissance advenue et le fait qu'elle est là, en face de nous, ne réveille en moi aucune envie de la remettre en cause, au contraire. Je l'estime comme un précieux procédé humain, comme une culture du savoir juste et trop souvent méconnu. Et cette estime ne bloque rien à l'avenir, ne barre aucun chemin pour d'autres investigations, elle referme tout au plus la porte de la place subjectivement " déjà occupée ". Place, du coup, perdue pour les autres subjectivités, mais pas pour le savoir constitué et communicable. Dans ce type de constitution qu'est l'art, pour moi un nouveau concept est né, donné dans cette action aux multiples facettes, mais qui est équivalent à n'importe quel autre concept opérationnel du réel, comme l'analyse harmonique de Fourier pour la diffusion oscillante, où, tant qu'elle n'était pas inventée, l'homme n'avait pas de connaissance de la chaleur, tout en se brûlant les doigts tous les jours.

JB : Tu t'emploies ici à chercher dans l'art une vectorialité positive quant à la construction du savoir sur le monde. Tâche qui s'annonce difficile, si on sait que l'art offre des images... et des expériences, non récursives au sens scientifiques. Alors que c'est plutôt à la science, ou à la philosophie conçue comme acquisition du savoir, qu'il faut faire avouer quelque procédé peu orthodoxe quant à la construction du savoir au sens positif.

15.Anamnèse. 4/02/97



Jozef BURY

Né le 26.02.1961

101 Av. Maurice Thorez, 94 200 Ivry/Seine, France. Fax/Tel: +33 0149607426

FORMATION

1984 - 1986 Académie des Beaux Arts de Cracovie

1993 - 1996 École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris. (Diplôme, Histoire/Théorie de l'art)

EXPOSITIONS ET INTERVENTIONS

- 1985 Action "ÉTUI", centre ville de Cracovie.
- 1986 Action "Maturation - Dédale", Académie des Beaux Arts de Cracovie.
Action "Maturation - Icare", Académie des Beaux Arts de Cracovie.
- 1989 Exposition collective-Peinture, Galerie de la Maison du Portugal à Paris.
- 1990 Exposition personnelle-Peinture et Action "Mutation - Dédale", Galerie Procréart à Paris.
- 1991 Exposition collective- Peinture "Plein Feux sur Ivry", Ivry Sur Seine Fr.
Exposition collective- Peinture "Du simple au double: 9 - 18" Galerie Procréart Paris.
- 1992 Action "Noir et Blanc 1", Wizya Gennevilliers Fr.
Action "L'Arche de Dédale", Elysée Montmartre à Paris.
Expositions collective-Peinture, Galerie S.A.T. Ivry Sur Seine, Fr.
Action "Noir et Blanc 2", Wizya Gennevilliers Fr.
Action "Attraction d'Icare", Cité des Sciences et de L'Industrie La Villette à Paris.
Action "Noir et Blanc OFF" Galerie Parvi à Paris.
Action "ACT-THING" Galerie Parvi à Paris.
Exposition-Photo. "Pratique privée" au "Salon des 4z Arts", Lons le Saunier Fr.
Action "L'Arche de Dédale 2", Carrefour de la Communication à Lons le Saunier Fr.
Exposition collective-Peinture "Les Étoilés de la Peinture 1992", Maison des Centraliens à Paris.
- 1993 Exposition collective-Peinture, London Hammersmith, London.
Action "Pratique privée" Festival VIA#0, Les Ets; Phonographiques de L'Est à Paris.
Installation - Peinture, 38e Salon de Montrouge Fr.
Action "Pratique Privée", Conférence "Ars & Tekhne" par AEthetica-Nova, Paris.
Exposition "WIZYA PRESENT" Espace Itinéraires, Paris.
Action "État Actif" Espace Itinéraires, Paris.
- 1994 Action "État Actif" Festival VIA#1, Lavoir Moderne Parisien, Paris.
Action "Stan Aktywny" Expo et Conférence "Technoscience et Esthétique Moderne", Galerie B.W.A. Cracovie.
Action "Extrait du Processus", Fondation DANAÉ à Pouilly Fr.
Action "Proposition d'un lieu de méditation" Performance Festival 94, Art College Kitakata au Japon.
Action "Extrait du Processus", Théâtre - Galerie X-CAL, Tokyo.
Action "Cérémonie de l'empreinte" Kid Irak Art Hall, Tokyo
Installation "La Fenêtre", CERT-DANAÉ, Pouilly Fr.
Installation "La Fenêtre", Lavoir Moderne Parisien, Paris.
Action "Aéro-tique" Erotika-Espace Montmartre Paris.
- 1995 Action "Aéro-tique 2" Festival VIA#2 Centre Socioculturelle Roissy-en-Brie Fr.
Action "Energomontage" (AEthetica-Nova) La Galerie du Bellay - Université de Rouen.
- 1996 Exposition - peinture, Manifestation d'Art Nouveau International et Forum MANIF Seoul '96.
Exposition collective - peinture, CHUNG DAM ART FAIR '96, Gallery AMI, Seoul.
Intervention - conférence (photographie) "Sympozjum Fotograficzne"- Skoki '96 (Pl.) et Académie des Beaux Arts Cracovie.
Action "Planche contact" Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, (sur inv. de David Medalla, dans le cadre de l'exposition "Life/Live").
- 1997 "Int-AIR-action", Salon d'Art Contemporain, Bagneux, Fr.
Festival Via#3, "Int-AIR-action 2" Confluences, Paris.
Exposition - peinture, Manifestation d'Art Nouveau International et Forum MANIF Seoul '97.
Festival "InterAzioni" "Int-AIR-action 2" Cagliari, Italie.
"I Miedzynarodowe Spotkania Sztuki Katowice'97" - Pl.
- 1998 Festival Via#4, Photographie, Confluences, Paris.
Exposition collective - Photographie, L'Institut Français, Amsterdam.

BIBLIOGRAPHIE

- Catalogue de l'exposition "Noir et Blanc", Ed. WIZYA, Gennevilliers, 1992
- Catalogue de festival "VIA#0", Ed. VIA - Plus, Paris, 1993
- Art - Révision n°4, Ed. AEthetica - Nova, Paris, 1993
- Actes du colloque "Technoscience et l'esthétique moderne" Ed. AEthetica - Nova, Paris 1994
- Art - Révision n°5 Ed. AEthetica Nova, Paris, 1994
- Ultra Médium, Cahiers Danae, Ed. Danae Pouilly, 1994
- Dossier de presse du Performance Festival - Kitakata Ed. Scorpio Project Tokyo 1994
- EssE - Arts + Opinions n°27, Montréal 1995
- Catalogue de l'exposition "MANIF Seoul '96", Ed. Seoul Arts Center 1996
- AEthetica - Nova n°6 Ed. AEthetica - Nova, Paris, 1996
- Catalogue de festival "VIA#4", Ed. VIA - Plus, Paris, 1997
- Catalogue de l'exposition "MANIF Seoul '97", Ed. Seoul Arts Center 1997
- <http://epeire.univ-rouen.fr/AestheticaNova/>
- Catalogue de "I Miedzynarodowe Spotkania Sztuki Katowice'97" Ed. Galeria Sztuki Wspolczesnej BWA Katowice
- Catalogue de festival "VIA#4", Ed. VIA - Plus, Paris, 1998

16. Ćwiczenie lotu. / *exercice de vol*. 1978



Podziękowania / Remerciements :

Marie-Astrid Adam, Odile Blin, Anne Buisson,
Olivier Capparos, Ami Garmon, Renata
Głowacka, Hubert Hazebrouk, Tomasz
Janikowski, Marek Kuś, Annie Legros, Leszek
Lewandowski, Grzegorz Mucha, Nicolas Losson,
Marcin Sobieszczęński, Myriam Strugalla.

Józef Bury

KATALOG

Redakcja : J. Bury

Projekt : J. Bury

Fotografie : P. Łukomski, M. Kuś i archiwum artysty.

Skład : J. Bury

Druk : M•Studio, Zabrze, tel./fax: (032) 275 04 63

Wydawca : Centrum Sztuki w Bytomiu

ISBN 83-905810-7-8