

Akademia Sztuk Pięknych
im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu
Wydział Rzeźby i Mediacji Sztuki

mgr Matěj Frank

Ciało jako miejsce przenikania przestrzeni i czasu

Rozprawa doktorska w dziedzinie sztuk plastycznych, w dyscyplinie sztuki piękne.

promotor:

dr hab. Tomasz Opania

promotor pomocniczy:

dr Marek Sienkiewicz

Wrocław 2022

Spis treści

wstęp.....	5
ciało	11
MIARA CZASU I PRZESTRZENI	12
POSTRZEGANIE CIAŁA I POSTRZEGANIE CIAŁEM	13
KRUCHOŚĆ, STAŁOŚĆ, ZMIENNOŚĆ, PRZYSTOSOWALNOŚĆ	16
PRZEMIANA I STARZENIE	17
DWA SERCA, CZWORO OCZU, OSIEM KOŃCZYN	19
CIAŁO BEZ CIAŁA.....	20
CIAŁO I SZTUKA	22
MIĘDZY AUTOREM A MODELEM	23
CIAŁO WIDOCZNE, CIAŁO POKAZANE	24
CIAŁA INNYCH.....	26
czas.....	27
PODZIAŁ CZASÓW	28
TERAŹNIEJSZOŚĆ	29
POSTRZEGANIE CZASU PRZEZ CIAŁO.....	32
POMIAR ZMIANY	34
ZAUWAŻANIE ZMIAN	35
przestrzeń.....	39
NIEUCHWYTNA, UJAWNIAJĄCA	40
POSTRZEGANIE PRZESTRZENI	41
PORUSZANIE SIĘ PRZESTRZENIĄ	44
TERYTORIUM	46
MIEJSCE	47
ZNIKANIE MIEJSCA	51
GRANICE	53
GRANICE TERAŹNIEJSZOŚCI.....	54
STRUKTURYZOWANA ZMIENNOŚĆ PRZESTRZENI	54
OD CIAŁA	55
WEWNĄTRZ I NA ZEWNĄTRZ	58

PRÓŻNIA	59
przenikanie	61
CZASOPRZESTRZEŃ	62
RUCH	62
GEST	64
PRZEJAZD SAMOCHODEM	65
SAMOTNOŚĆ	67
sztuka	69
TRANSCENDENTNA PRZESTRZEŃ I CZAS	70
KU SITE-SPECIFIC I TIME-BASED	71
NOTATKI Z HISTORII BEZ UŻYTKU	73
NOTATKI Z HISTORII PRZED METAFORYCZNA STRUKTURĄ	75
STAŁE I ZMIENNE	76
PERFORMANCE I TRWANIE	78
INSTALACJA	79
ZBIEŻNOŚCI MIĘDZY DYSCYPLINAMI	79
TANIEC I RYSUNEK	80
NA GRANICY NAUKI I SZTUKI	81
OD RZEŹBY	83
zamiast zakończenia	86
bibliografia	88
dokumentacja prac	91

wstęp

Ludzie oderwani od swoich ciał, zmysłów i fizycznego środowiska mogą czuć się wyobcowani i dezorientowani. [...] Ludzie żyli przez miliony lat bez kościołów i bez państw narodowych - prawdopodobnie mogą bez nich szczęśliwie żyć także w XXI wieku. Nie mogą jednak żyć szczęśliwie, jeśli są dosłownie odłączeni od swoich ciał. Jeśli nie czujesz się w swoim ciele jak w domu, nigdy nie będziesz czuł się w świecie jak w domu.¹

Yuval Noah Harari

Zadajmy sobie pytanie, co kryje się pod tytułem prezentowanej pracy "Ciało jako miejsce przenikania czasu i przestrzeni". Jeśli przyjrzymy się bliżej poszczególnym częściom tego zdania, zobaczymy, że hasła same w sobie kryją całe uniwersa znaczeń. To, co nas łączy i powszechnie pośredniczy w naszej zdolności do postrzegania świata i dzielenia się doświadczeniami, to ciało. Jest pośrednikiem. Ciało jest osadzone w przestrzeni i trwa w czasie. Ale czy to naprawdę takie proste? Czy ciało może być miarą czasu i przestrzeni? A jak właściwie zdefiniować te trzy podstawowe pojęcia?

Na kolejnych stronach będę zajmował się *ciałem człowieka*. Chociaż to zawężenie może wydawać się oczywiste, w ostatnich dziesięcioleciach, wraz z rozwojem nauki, psychologii, biologii i innych dyscyplin, okazuje się, że nie tylko ludzkie ciało i świadomość są zdolne do komunikacji, świadomej interakcji i rozrywki, między innymi. Jeśli pozostaniemy przy ciele w jego biologicznym sensie - indywidualnym organizmie posiadającym pewną spójną formę i pewne cechy - to nawet w tak zdefiniowanym polu zauważymy, że różne formy podobnych zachowań są powszechne nie tylko wśród innych gatunków istot żywych. Pewne formy komunikacji zachodzą także między roślinami czy grzybami, a nawet, jak się wydaje, między różnymi królestwami. Będę zajmował się ciałem z mięsa i kości, ciałem, które czuje, które widzi, które słyszy i myśli. Przyjrzymy się ciału, ale także jego najbliższemu otoczeniu, zobaczymy, w jaki sposób odbiera przestrzeń i w jaki sposób odczuwa czas. Ciało jest tym, co pozwala nam doświadczać, żyć, badać, a jednocześnie ciało jest tym, co pozwala nam dzielić się, przekazywać, pokazywać.

Oprócz zawężenia postrzegania ciała z całego królestwa zwierząt tylko do człowieka, konieczne jest również zaznaczenie, że na kolejnych stronach nie będziemy zajmować się ingerencją technologii w ludzkie ciało. Chociaż ingerencje w ludzkie DNA, wszczepianie implantów i organów czy ksenotransplantacje są możliwe, podobnie jak wyobrażalna przyszła transformacja lub rozszerzenie percepcji czasu i przestrzeni, żadna z nich nie jest jeszcze czymś powszechnym. Choć wątki posthumanistyczne, techno-optymistyczne i techno-apokaliptyczne są częścią współczesnego

¹ Yuval Noah Harari, *21 Lessons for The 21st Century*, tłum. własne, London: Penguin Random House 2018, s. 106.

dyskursu naukowego, humanistycznego, filozoficznego i kulturowego, na kolejnych stronach zajmę się tymi tendencjami jedynie w bardzo marginalny sposób.

Skoro już nakreśliliśmy, jakimi rodzajami ciał będziemy się zajmować na następnych stronach, należy również określić, w jaki sposób podejmiemy do pojęć *czasu* i *przestrzeni*. Wspólne dla obu zjawisk jest to, że są one kluczem, założeniem, alfą i omegą naszego życia. Są one polem, w którym poruszają się nasze ciała, są obszarem i okresem. Ciąco jest właśnie tym, co pomaga nam odbierać i zrozumieć czas i przestrzeń.

Jeśli spojrzymy na oba pojęcia, każdy z nas postrzega je w pewien sposób, każdy z nas do pewnego stopnia rozumie te pojęcia i każdy z nas mógłby je mniej lub bardziej wyczerpująco opisać. Jednak ich abstrakcyjny charakter praktycznie uniemożliwia ich pełne i wyczerpujące opisanie, o czym świadczy nieustające zainteresowanie tymi zjawiskami zarówno na polu filozofii (od Arystotelesa po Heideggera), jak i nauk przyrodniczych (od Demokryta po Stephena Hawkinga).

Jest oczywiste, że przedstawione obszary tematyczne są nieskończenie szerokie i że są to w swej istocie fundamentalne pojęcia dotyczące istnienia świata i egzystencji człowieka w nim. Oczywiście jest, że każde z triady pojęć - człowiek, czas, przestrzeń - było na nowo rozważane, badane i rozwijane przez każde pokolenie w ciągu ostatnich tysiącleci. Lista podejść, perspektyw i poglądów, a także sam spis autorów, którzy zajmowali się ludzką egzystencją w czasie i przestrzeni, zajęłyby kilka książek.

W związku z moimi zainteresowaniami, spróbuję przedstawić relacje ciała, czasu i przestrzeni w kontekście sztuki. Przez sztukę rozumiem tu trudne do zdefiniowania spektrum ludzkiej aktywności, które obejmuje sztuki wizualne, literaturę, film, ruch, a także inne dziedziny uznawane za twórcze, w tym naukę oraz dziedziny związane z opieką i edukacją. Ja jednak skupię się na sztukach wizualnych.

W kolejnych rozdziałach nie będę angażował się w dokładną analizę źródeł historycznych, naukowych, socjologicznych, politycznych, biologicznych, fizycznych, matematycznych czy filozoficznych. Nie jest to też sposób, w jaki podchodzę do mojej twórczości. Zazwyczaj pracuję z obszarami tematycznymi, szerszymi koncepcjami i dla nich szukam odpowiedniej formy, polegającej zarówno na doborze medium, jak i materiału. Sam proces pracy często prowadzi z powrotem do konceptualnego pierwiastka dzieła, a ten dialog między formą a treścią trwa do momentu, w którym proces tworzenia lub aktywna rola autora - mnie - może być uznana za zakończoną.

Z przedstawionych powyżej sposobów mojej pracy wynika, że proces ten nie polega na sporządzaniu list tematów, a następnie ich ilustrowaniu, ani na systematycznym przepisywaniu

wszystkich koncepcji prezentowanych przez ważnych i zapomnianych przedstawicieli wspomnianych nauk społecznych i przyrodniczych lub świata sztuki.

W trakcie mojej pracy, czasem systematycznie, czasem intuicyjnie, otwieram wątki, które są tu bardziej czasowe, a innym razem bardziej przestrzenne czy cielesne. Tematy, myśli, idee dzieł krystalizują się w trakcie tworzenia i stopniowo stają się coraz jaśniejsze, precyzyjniej określone. Patrząc więc na te definicje zarówno od wewnątrz, podczas procesu twórczego, jak i z zewnątrz, z dystansem, po zakończeniu pracy. W ten sposób stopniowo umieszczam zrealizowane i nadchodzące projekty na poszczególnych pozycjach w wyobrażonej kartotece o nazwie *Ciało jako miejsce przenikania czasu i przestrzeni*.

Z tego sposobu pracy wynika, że zamiast systematycznego opracowania tej podstawowej triady, skupiam się raczej na jej poszczególnych rozdziałach, sekcjach i podtematach. Celem pracy nie jest omówienie wszystkiego, co zostało powiedziane lub napisane o ciele, czasie i przestrzeni, a następnie artystyczne ustosunkowanie się do tego. Zamierzam raczej przedstawić wybór tematów, które odnoszą się do mojej twórczości z ostatnich kilku lat. Postaram się podejść do tych wybranych tematów z perspektywy nauk społecznych lub przyrodniczych i spróbować znaleźć odpowiednie komentarze, postawione pytania lub proponowane odpowiedzi u wybranych myślicieli, teoretyków i artystów działających głównie w ciągu drugiej połowy dwudziestego wieku w kontekście sztuki Europy zachodniej i USA. Tekstowe komentarze do wybranych zjawisk będą kontekstem, w który postaram się wkomponować wybrane własne autorskie realizacje powstałe na przestrzeni ostatnich lat. Ponadto przypomnę kilka moich kluczowych prac, które były podstawą do stworzenia obecnych realizacji i do których w mniejszym lub większym stopniu wciąż powracam w swojej twórczości.

Mogłoby się wydawać, że poszukiwanie relacji między czasem, przestrzenią i ludzkim ciałem jest raczej domeną sztuk performatywnych, teatru, tańca, ale także koncertów muzycznych. Na nadchodzących stronach wyjdę jednak poza obszar, którym opiekują się muzy.² Przedstawię relacje pomiędzy ciałem, czasem i przestrzenią w kontekście sztuki wizualnej; w odniesieniu do mojej własnej twórczości będzie to przede wszystkim rzeźba, rysunek i szeroko rozumiany performance. Z wykształcenia jestem rzeźbiarzem i praca z szeroko pojętą przestrzenią jest dla mnie kluczowa. Z czasem definicja rzeźby jako komponowania brył i objętości w przestrzeni stała się dla mnie nieco ograniczająca. Pojęcie rzeźby stopniowo schodziło na dalszy plan i obecnie w odniesieniu do moich prac używam raczej terminu *działania przestrzenne*. To szersze określenie w moim przypadku

² Żadna z dziewięciu antycznych muz nie jest poświęcona sztukom wizualnym; starożytni Grecy postrzegali sztuki wizualne jako rzemiosło, podczas gdy muzy zajmowały się również historią i astronomią, obok różnych form poezji, muzyki, śpiewu i tańca.

obejmuje zarówno prace rzeźbiarskie, jak i eksperymentalne podejście do rysunku, a także działania performatywne czy pracę z dźwiękiem. Dla wszystkich tych sposobów artystycznego wyrazu charakterystyczna jest ich relacja z przestrzenią, czasem i cielesnością. Pomimo spodziewanej statyczności rzeźby i rysunku (w przeciwieństwie do performance), postaram się przekonać czytelnika, że *performatywność* nie jest integralną częścią tylko działania na żywo. Wiąże się również z pracą z materią, miejscem i sytuacją, a performatywne podejście do procesu tworzenia i jego włączenie w praktykę artystyczną staje się siłą napędową sztuki współczesnej w taki sam sposób, w jaki tendencje konceptualne i postkonceptualne, początkowo doceniane jedynie przez wąskie grono wtajemniczonych, stały się integralną częścią współczesnej produkcji artystycznej.

W następnych rozdziałach będę stopniowo przedstawiał podstawowe dla mojej pracy działy tematyczne (ciało, czas i przestrzeń), określając podstawowe pojęcia i zjawiska, które odnoszą się do danych działów. Następnie zbadam bardziej szczegółowo ich relacje i wzajemne przenikanie się, co przedstawię na konkretnych przykładach z mojej pracy. W ostatniej części postaram się odpowiedzieć na pytanie, dlaczego i czy przenikanie się ciała, czasu i przestrzeni jest koniecznie zawarte w pojęciu ruchu.

W kontekście przedstawianego tematu i moich własnych doświadczeń z ostatnich dwóch lat, nie mogę nie wspomnieć o dwóch sytuacjach, które fundamentalnie zmieniły moje postrzeganie przestrzeni, czasu i ludzkiego ciała.

Życie prawie każdego z nas zostało w sposób zasadniczy dotknięte pandemią wywołaną przez koronawirus SARS-CoV-2 w ciągu ostatnich dwóch lat (2020-2022). Ta zaskakująca, choć naukowo przewidywana³, sytuacja diametralnie zmieniła nasze postrzeganie tego, co normalne i tego, co uważane było za niezmiennie. Z dnia na dzień granice między państwami zostawały zamknięte, w wielu miejscach przepływ osób był ograniczony do tego stopnia, że nie można było wyjść z domu, łańcuchy dostaw i produkcji zostały przerwane. Na początku pandemii horyzont czasowy wydarzeń nie był jasny i dlatego nie można było przewidzieć, jak długo potrwa nagłe zamknięcie granic i wprowadzenie lockdownów. Nie było też jasne, jak wirus zachowuje się w organizmie, co dokładnie powoduje i na ile trwałe mogą być skutki choroby. Tak więc to, jak przywykliśmy postrzegać przestrzeń (zarówno przestrzeń publiczną, dzieloną z obcymi, jak i np. przestrzeń własnego domu, w którym zmuszeni byliśmy przebywać w izolacji w czasie kwarantanny) oraz upływ czasu (wielokrotne przedłużanie blokad, zmienna długość kwarantann i

3 Zob. np. <https://www.businessinsider.com/people-who-seemingly-predicted-the-coronavirus-pandemic-2020-3?IR=T> [dostęp:] 26.02.2022.

izolacji, ale także samo oczekiwanie bez widocznego końca) w niezwykle krótkim czasie uległo zasadniczej zmianie. Pandemia wpłynęła również radykalnie na to, jak postrzegamy własne ciało i nasze najbliższe otoczenie.

W czasie, gdy możliwości ludzkich zachowań i relacji na całej planecie były pisane na nowo i gdy globalna pandemia koronawirusa dotykała niemal każdego, pojawiła się w moim życiu bardzo prywatna, ale równie kluczowa sytuacja. Sytuacja, która ma jeszcze bardziej długotrwały i dalekosiężny wpływ na moje życie, na moje postrzeganie czasu i przestrzeni. Urodził się mój syn.

Choć dwie opisane powyżej sytuacje i ich porównanie mogą wydawać się nieistotne dla tej pracy, między innymi dlatego, że nie ujawniły się jeszcze w pełni w mojej praktyce artystycznej, uważam je za istotne w odniesieniu do wybranego tematu. Czymże innym byłyby ograniczenia pandemiczne i ich wpływ na nasze życie, a także narodziny dziecka, niż zmianą sposobu postrzegania relacji ciała, czasu i przestrzeni.

To jest tekst stanowiący rame moich badań.

To jest tekst przeznaczony dla przedstawicieli sztuki polskiej i zagranicznej i ich dzieła.

To jest tekst o moich poszukiwaniach i dziełach.

To jest flaga

ukraińska.

ciało

Możemy wtedy określić człowieka, niezależnie od jego bezpośredniej struktury, tak jak jawi się on samemu sobie w refleksji: jako umysł dziwacznie połączony z aparatem cielesnym, przy czym to połączenie nie umniejsza mechaniczności ciała i przejrzystości umysłu.⁴

Maurice Merleau-Ponty

MIARA CZASU I PRZESTRZENI

Czy ciało może być miarą czasu i przestrzeni? Jeśli przyjrzymy się temu, jak nasi przodkowie mierzyli czas i przestrzeń, zauważymy, że ciało odgrywało w tych pomiarach kluczową rolę. Historyczne i współczesne angloamerykańskie⁵ jednostki miar często były określane bezpośrednio przez to, z czym ludzie mieli kontakt, w tym przez ciało i jego części. Jednostki takie jak *cal* (angielskie *Inch*, oraz czeskie *palec* oznacza kciuk), *stopa* i *łokiec* bezpośrednio wykorzystują nomenklaturę ciała; *krok* i *szybiec* są pochodnymi ruchów kończyn. W ten sposób, nawet bez dokładnej znajomości zdefiniowanych wymiarów, jesteśmy w stanie w przybliżeniu wyobrazić sobie ich wymiary. Chociaż jednostki te były kiedyś lokalnie dokładnie określone, różniły się one w zależności od obszaru, w którym były stosowane.⁶

Związek pomiędzy pomiarem czasu a ludzkim ciałem nie jest na pierwszy rzut oka tak oczywisty. Podstawowa rytmiczność ludzkiego życia jest określona przez zjawiska kosmiczne, przemienność dnia i nocy, zmiany pór roku, pory suche i deszczowe.⁷ Wraz ze stopniowym powstawaniem osiedli i zapotrzebowaniem bardziej precyzyjnej organizacji większych społeczności, pojawiła się konieczność synchronizacji i związanego z nią podziału i pomiaru czasu. Podział doby na dwanaście i dwadzieścia cztery godziny związany był prawdopodobnie z liczeniem za pomocą członów palców. Jeśli policzymy trzy człony czterech palców jednej ręki, otrzymamy dwanaście; dwie ręce dają dwadzieścia cztery (godziny); jeśli pomnożymy człony czterech palców jednej ręki

4 Maurice Merleau-Ponty, *Svět vnímání*, tłum. własne, Praha: Oikoymenh 2008, s. 51.

5 Jednostki imperialne używane w Wielkiej Brytanii różnią się w niektórych przypadkach od tych używanych w USA.

6 Stopa w naszym regionie wynosiła od 28,32 cm do 31,163 cm (stopy śląskie, krakowskie, lwowskie, czeskie, pruskie, serbskie i inne). Stopa stosowana obecnie w anglo-amerykańskim systemie miar wynosi 30,48 cm. Miloš Zob. hasło: *foot*, Chvojka – Jiří Skála, *Malý slovník jednotek měření*, Praha: Mladá Fronta, 1982, s. 101. Zob. hasło: *stopa*, Chvojka – Jiří Skála, *Malý slovník jednotek měření*, Praha: Mladá Fronta, 1982, s. 221.

7 Specyficznym rodzajem rytmizacji czasu w odniesieniu do ciała jest cykl menstruacyjny kobiet, który w przybliżeniu odpowiada cyklowi lunarnemu, a jego okres wynosi około 28 dni (od 21-31 dni).

przez pięć palców drugiej ręki, otrzymamy sześćdziesiąt (minut, sekund). Pomiar czasu jest prawdopodobnie jedyną powszechną sytuacją, w której w naszym regionie zachowało się liczenie w systemie dwunastkowym.

Istnieje kilka ciekawych sposobów pomiaru z zastosowaniem przenikania się czasu i przestrzeni. Jednym z przykładów jednostki odległości określonej przez czas w odniesieniu do ciała ludzkiego jest *liga*. Odpowiada to przybliżonemu dystansowi, jaki człowiek pokonuje w ciągu godziny (w zależności od regionu i epoki, liga mierzy od 4,2 do 6,6 km; w systemie anglo-amerykańskim to trzy mile, czyli ok. 4,83 km)⁸. Innym przykładem miary odległości określonej przez czas jest *rok świetlny* używany w astronomii (jednostka określona przez odległość, jaką światło pokonuje w ciągu roku, około 10 bilionów kilometrów⁹). Aby zmierzyć czas, chłopi w starożytnej Grecji używali proporcji między wzrostem osoby a jej stopą, mierząc własny cień swoimi śladami stóp. Proporcje między stopą a wzrostem zwykle są w przybliżeniu takie same, dlatego nie było potrzeby korygowania danych.¹⁰ W tym przypadku, z drugiej strony, czas jest mierzony za pomocą długości.

Specyficzny sposób pomiaru relacji między ciałem a przestrzenią przedstawił urodzony w Szwajcarii francuski architekt Le Corbusiere (1887-1965), wprowadzając pojęcie i system *modulor*¹¹. Próbował w ten sposób nawiązać do tradycji renesansowych i starożytnych artystów i myślicieli, którzy poszukiwali matematycznych proporcji w ludzkim ciele (np. człowiek witruwiański Leonarda da Vinci). Le Corbusier, w swoim modulorze, powiązał proporcje idealizowanej postaci z harmonią związaną z liczbą Fibonacciego i złotym podziałem. Można się zastanawiać, na ile taki system miar oparty na konkretnym, wyidealizowanym wzroście człowieka jest uniwersalny dla architektów, skoro nawet sam autor modyfikował wysokość moduloru wyjściowego.

POSTRZEGANIE CIAŁA I POSTRZEGANIE CIAŁEM

Ciało jest tym, co nas zarówno dzieli, jak i łączy. Ciało jest tym, czym *jesteśmy*, a jednocześnie ciało jest tym, co *mamy*.¹² Poprzez ciało jesteśmy w stanie odbierać zewnętrzne

8 Zob. hasło: *league*, Chvojka – Jiří Skála, *Malý slovník jednotek měření*, Praha: Mladá Fronta, 1982, s. 142.

9 Zob. hasło *rok světelný*, Chvojka – Jiří Skála, *Malý slovník jednotek měření*, Praha: Mladá Fronta, 1982, s. 203.

10 Jan Sokol, *Čas a rytmus*, Praha: Oikoymenth 2004, s. 89.

11 Le Corbusier, *Modulor 2*, Buenos Aires: Editorial Poseidon 1962.

12 *Ciało uczy nas akceptacji ambiwalencji, choćby dlatego, że konstytuuje się w podwójny sposób: z jednej strony jest rzeczą, materią, która ma swoje fizyczne rozszerzenie; z drugiej strony utożsamiamy naszą podmiotowość, świadomość naszego "Ja" z bytem cielesnym. Tę sprzeczność czy dwuznaczność wyraża aksjomat, zgodnie z którym*

impulsy i informacje, a jednocześnie przysyłać impulsy i przekazywać informacje dalej. Ten dwukierunkowy przepływ informacji jest możliwy częściowo dlatego, że nasze ciało jest do tego biologicznie przystosowane; mamy system sensoryczny, który może przyjmować informacje, mózg, który może je ocenić i opracować oraz narządy, które mogą ostatecznie przekazać informacje dalej. Ponadto, oprócz biologicznego, materialnego składnika, do udanej komunikacji potrzebujemy również składnika niematerialnego. Potrzebujemy klucza kulturowego, który umożliwi nam komunikację: języka, słów, gestów, symboli, przedmiotów, sytuacji itp. Tak jak możemy nauczyć nasze organy odbierać pewne rodzaje sygnałów i reagować na nie, tak samo możemy nauczyć i nasz aparat umysłowy oceniać sygnały i przetwarzać. Blahoslav Rozbořil w eseju wprowadzającym do książki *Tělo – výraz – obraz – koncept* (Ciało – ekspresja – obraz – koncept) dodaje: „*Nadaje to ciału fundamentalne znaczenie; wynika z tego, że najbardziej wewnętrzną esencją cielesności są relacje – przez ciało inicjowane relacje do innego ciała lub do jego elementów.*”¹³

Amerykański antropolog Edward T. Hall (1914-2009) był ważną postacią w badaniach nad komunikacją niewerbalną, wprowadził pojęcie *proksemiki* (komunikacja niewerbalna wyrażana w kategoriach odległości między osobnikami), kulturowego podziału przestrzeni osobistej oraz komunikacji międzykulturowej. Według Halla, system sensoryczny człowieka można podzielić na dwie kategorie. Receptory odległego postrzegania (oczy, uszy, nos) i receptory bezpośredniego postrzegania (membrany, mięśnie). Skóra, największy narząd zmysłów, jest zarówno narządem postrzegającym bezpośrednio (dotyk), jak i narządem postrzegającym na odległość (percepcja ciepła).¹⁴

W celu orientacji w przestrzeni ciało ludzkie wyposażone jest w system komplementarnych receptorów, które są w stanie dać nam kompleksowy obraz o naszym położeniu, odległościach, przestrzeni. Dla sfery sztuk wizualnych istotna jest percepcja poprzez wzrok. Poprzez wzrok jesteśmy w stanie w jednej chwili ze względną precyzją objąć niezmierną ilość informacji jednocześnie i to w różnych odległościach. Jeśli znajdujemy się, powiedzmy, w otwartym krajobrazie, to jednocześnie widzimy naszego partnera oddalonego o kilka metrów, a także drzewa oddalone o kilkadziesiąt metrów, chmury burzowe oddalone o kilka kilometrów i góry na horyzoncie oddalone o kilkadziesiąt kilometrów.

Zakres, który jesteśmy w stanie wykryć i względnie dokładnie przetworzyć za pomocą słuchu, jest nieproporcjonalnie mniejszy. Do odległości sześciu metrów słuch jest bardzo sprawny;

"mamy ciało", a jednak "jesteśmy ciałem". Blahoslav Rozbořil, Úvod, in: Hana Stehlíková Babyrádová i kol., *Tělo – Výraz – Obraz – Koncept*, Brno, Praha: Muni Press, Dokořán, 2018, s. 8.

13 Tamże, s. 10.

14 Edward T. Hall, *The Hidden Dimension*, New York: Anchor Books 1990, s. 41-42.

w odległości trzydziestu metrów komunikacja dwustronna jest już utrudniona, a dalej sprawność słuchu gwałtownie spada wraz ze wzrostem odległości.¹⁵ Możemy usłyszeć zbliżającą się burzę lub przelatujący samolot z odległości wielu kilometrów, lecz za pomocą słuchu nie jesteśmy w stanie uzyskać dokładnych informacji.^{16 17}

Gdy zbliżamy się do ciała, znaczenie węchu wzrasta, podobnie jak odczuwanie ciepła i dotyku. Zmysł węchu może również wyzwać głęboko zakorzenione wspomnienia. Odczucie ciepła, z drugiej strony, może wywoływać stres lub komfort, w zależności od jego intensywności. Innego rodzaju doznań cielesnych może nam dostarczyć zmysł dotyku. Jest to najstarszy ze zmysłów, a inne receptory rozwinęły się z receptorów dotykowych w drodze ewolucyjnych modyfikacji. Aby w ogóle czegoś dotknąć, musimy być w zasięgu ręki, w bezpośrednim kontakcie. Poprzez dotyk możemy badać kształty, powierzchnie i relacje przestrzenne; nie ogranicza nas hałas ani ciemność.¹⁸

Doświadczenie estetyczne zapośredniczone przez kilka zmysłów często pojawia się w pracach polskiego artysty Mirosława Bałki (*1958). Jak pisze Anda Rottenberg:

W swoich pracach Bałka daje "tylko" pierwotny impuls, aktywizując początkowe doświadczenie poprzez wprowadzanie nieoczekiwanych efektów dramatycznych, które mają oddziaływać na zmysły, takich jak dźwięk, zmiany temperatury, zasysanie lub wydmuchiwanie powietrza, oślepiające światło lub głęboka ciemność, niewygodna ciasnota, zmiana gruntu pod stopami - mogą to być zarówno materialne, jak i inne części pracy.¹⁹

W niektórych pracach percepcja wzrokowa staje się wręcz niewystarczająca, a do pełnej percepcji trzeba zaangażować więcej zmysłów, najczęściej dotyk lub węch, jak w pracach 36.6, 37.1 i 37.1 (cont.) z początku lat 90. Bałka badał w nich temperaturę ciała i jej subtelne zmiany na granicy między zdrowiem a chorobą. Gdzie indziej, jak w jego realizacji podczas Biennale w Wenecji,

15 Edward T. Hall, *The Hidden Dimension*, New York: Anchor Books 1990, s. 42.

16 Hall m.in. porównuje ilość informacji rejestrowanych przez wzrok i słuch za pomocą parametrów fizycznych: *Impulsy, które aktywują ucho i oko, różnią się zarówno pod względem szybkości, jak i jakości. W temperaturze 0°C (32°F) na poziomie morza, fale dźwiękowe przemieszczają się z prędkością 1100 stóp [335 metrów] na sekundę i są słyszalne z częstotliwością od 50 do 15 000 cykli na sekundę. Promienie świetlne przemieszczają się z prędkością 186 000 mil [299 337 984 kilometrów] na sekundę i są widoczne z częstotliwością 10 000 000 000 000 000 000 cykli na sekundę.* Edward T. Hall, *The Hidden Dimension*, tłum. własne, New York: Anchor Books 1990, s. 43.

17 Zob. rzeźba MONOLOG.

18 Dotykem, rozumieniem świata za pomocą dłoni oraz wpływem rozwoju i możliwości dłoni na rozwój człowieka, sztuki i architektury zajmuje się fiński architekt Juhani Pallasmaa w książkach *Mysłca dłoń* i *Oczy skóry*.

19 Anda Rottenberg, Pursuing Meaning, Fleeing Meaning, in: *Mirosław Bałka: Crossover/s*, Torino: Pirelli HangarBicocca, 2017, s. 50.

pomalował ściany korytarza, przez który przechodzili zwiedzający w polskim pawilonie, mydłem, tworząc ślad zapachowy o silnie sugestywnym charakterze. Autoreferencyjne praktyki twórcze Bałki w odniesieniu do własnego ciała i jego zewnętrznej objętości znalazłyby miejsce w większej ilości miejsc tej pracy, ale ograniczmy się do nietypowego dla sztuki współczesnej użycia zmysłów.

KRUCHOŚĆ, STAŁOŚĆ, ZMIENNOŚĆ, PRZYSTOSOWALNOŚĆ

Ciało ludzkie nie jest wąsko wyspecjalizowane do przetrwania w określonym terenie, jak ciała innych zwierząt. Człowiek nie jest szybkim biegaczem (ale prawdopodobnie jednym z najwytrwalszych, bo zwierzęta takie jak wilki czy konie nie mają motywacji do bicia rekordów), nie potrafi skutecznie wspinać się czy skakać po drzewach, nie ma skorupy ani kolców, pazurów, zębów czy płetw. Ciało ludzkie nie jest pokryte futrem, które chroniłoby je przed zimnem (ale pocenie się chroni człowieka przed przegrzaniem w porównaniu do innych ssaków, które nie rozwinęły zdolności do pocenia się). Tym, co pozwoliło człowiekowi przetrwać i wyewoluować w gatunek, który zasiedlił całą planetę (jak i również orbitę ziemską²⁰), był prawdopodobnie wyprostowany chód, który uwolnił jego ręce. Ręce wtedy mogły korzystać z narzędzi i w związku z tym, najwyraźniej spleciony z samym rozwojem zdolności manualnych, nastąpił rozwój mózgu.²¹

Ciała ludzkie ulegają ciągłym zmianom. Przemiany ciała ludzkiego i różnice między ciałami są uwarunkowane zarówno horyzontem czasowym (ewolucja człowieka i cykl życia jednostki), jak i przestrzennym (przystosowanie do warunków zewnętrznych, rozwój społeczeństwa).

Warunki, do których się dostosowujemy, mogą być *abiotyczne*, takie jak klimat, *biotyczne*, na przykład choroby, *społeczne*, uwzględniające system polityczny, *psychologiczne* i *kulturowe*. Dostosowania te można podzielić na *krótkotrwałe* - na przykład dostosowanie się do aktualnej temperatury lub opalanie się, *rozwojowe* – adaptacje te są możliwe tylko w określonym czasie życia (np. większa pojemność płuc u osób urodzonych na dużych wysokościach), oraz *genetyczne* – przystosowanie do warunków zewnętrznych na przestrzeni wielu pokoleń.

Te adaptacje obejmują, na przykład, różne rozmiary i proporcje zwierząt (i ludzi) żyjących na różnych wysokościach nad poziomem morza lub szerokościach geograficznych. Podstawowego podsumowania dostarcza *reguła Bergmana* i *reguła Allena*. Obie dotyczą relacji pomiędzy

20 W trakcie pisania tego tekstu, na orbicie znajduje się 10 osób, według <https://www.howmanypeopleareinspace.com/> [dostęp:] 29.01.2022.

21 Juhani Pallasmaa, *Mysłící ruka. Existenciální a ztělesněná zkušenost v architektuře*, Zlín: Archa 2012, s. 33-36.

powierzchnią ciała a objętością ciała z powodów termoregulacyjnych. Ogólnie można stwierdzić, że im mniejsza powierzchnia ciała w stosunku do masy, tym mniej ciepła ciało traci; im większa powierzchnia, tym szybciej ciało się ochładza. Zgodnie z regułą Bergmana zwierzęta żyjące w zimniejszych środowiskach mają masywniejsze ciała; zgodnie z regułą Allena w zimniejszych regionach dominują krótsze kończyny i inne wyrostki (np. różna długość uszu zajęcy w zależności od szerokości geograficznej, w której żyją).²²

Związek między strukturą społeczną i systemami politycznymi ustanowionymi na danym terytorium z jednej strony, a fizyczną transformacją i fizycznym przystosowaniem człowieka z drugiej, ilustruje podział Korei na dwa państwa po II wojnie światowej. Mimo że oba terytoria miały takie same warunki początkowe i genetycznie są to te same narody żyjące od wieków na tym samym półwyspie, który mierzy zaledwie około 800 kilometrów z południa na północ, istnieją obecnie zasadnicze różnice fizyczne między narodami obu krajów. Badanie z 2009 roku przedstawione przez Daniela Schwekendiek w *Journal of Biosocial Science*²³ porównywało wagę i wzrost dzieci w wieku przedszkolnym oraz kobiet mieszkających w Korei Północnej i Południowej. Na podstawie badań stwierdzono, że dzieci w Korei Północnej są średnio do 13 centymetrów krótsze i do 7 kilogramów lżejsze, w zależności od wieku, a kobiety do 9 kilogramów lżejsze. Żywnienie we wczesnych latach życia i związana z tym masa ciała ma decydujący wpływ na budowę ciała w późniejszym okresie życia.

PRZEMIANA STARZENIA SIĘ

Jeżeli czytamy te wersy, zostaliśmy poczęci i umrzemy. Pomiędzy tymi doświadczeniami granicznymi jest życie, które towarzyszy starzeniu się. Podział komórek, nabieranie masy i degradacja organizmu, która następuje z wiekiem, jest procesem jednokierunkowym i nieodwracalnym. Wzrost fizyczny nie przebiega równomiernie - ciało ludzkie zazwyczaj przestaje rosnąć na początku dorosłości. Później poszczególne narządy tylko się regenerują. Jednak odnawianie niektórych części ciała trwa aż do śmierci (włosy, paznokcie, odnowa skóry, odnowa komórek krwi, odnowa mózgu). Starzenie się to proces, w którym nieuchronny upływ czasu

22 Christopher B. Ruff, Morphological Adaptation to Climate in Modern and Fossil Hominids, *American Journal of Physical Anthropology, Yearbook of Physical Anthropology*, vol. 37, 1994, s. 65–107.

23 Daniel Schwekendiek, Height and weight differences between North and South Korea, *Journal of Biosocial Science* 41 (1), 2009, s. 51–55.

przekształca nasze ciało. Jednak tempo tej transformacji jest bardzo powolne przez większość naszego życia i dlatego prawie niezauważalne w codziennym ludzkim rytmie.

Czarującym przykładem wieloletniej dokumentacji procesu starzenia się są autoportrety polskiego artysty konceptualnego i malarza Romana Opałki (1931-2011). Jego najśłynniejsze dzieła to zapewne obrazy-liczby, które malował od połowy lat 60. aż do śmierci. Na swoich obrazach stopniowo zapisywał rosnącą serię liczb, a w trakcie ich zapisywania nagrywał również głos wypowiadający te liczby. Tytuł obrazów był zawsze zdeterminowany przez numery, które się na nich pojawiały, np. *OPALKA 1965/1-∞, detal 1-35327*²⁴. Oprócz obrazów i nagrań dźwiękowych, przed pracą nad cyklem i po niej wykonywał również fotograficzne autoportrety (w tej samej pozycji i w tym samym ubraniu). Fotografie, wykonane na przestrzeni mniej więcej czterech dekad, dają nam zatem wgląd w powoli zmieniającą się twarz artysty. Możemy więc z bliska obserwować proces jego stopniowego starzenia się, siwienie włosów aż do całkowitej bieli, pogłębianie się zmarszczek, starzenie się skóry.

Podobną radykalną determinację w swoich całorocznych projektach performatywnych wykazywał urodzony na Tajwanie i mieszkający w Nowym Jorku artysta Tehching Hsieh (ur. 1950). W okresie, kiedy był "nielegalnym imigrantem"²⁵ w Stanach Zjednoczonych, Hsieh zrealizował pięć skrupulatnie udokumentowanych, obserwowanych (a następnie spektakularnie pokazywanych) całorocznych prac performatywnych. Podczas *One Year Performance 1980-1981* postanowił dokumentować każdą godzinę pomiędzy 11 kwietnia 1980 r., godz. 19.00 a 11 kwietnia 1981 r., godz. 18.00. W pracowni umieścił zegar robotniczy, na którym co godzinę kasował arkusz czasu pracy, a następnie wykonał autoportret na jednym polu taśmy filmowej. Przygotowany w ten sposób film dokumentował fizyczną przemianę performerera w ciągu jednego pełnego roku jego życia. Aby wizualnie wesprzeć upływ czasu, na początku trwającego rok performance'u zgolił włosy, których odrost, wraz z coraz bardziej zmęczonym spojrzeniem artysty w filmie, dokumentował upływający czas.²⁶ Radykalnym przeciwieństwem rok trwających performance'ów Hsieha jest jego

24 Pierwszy obraz z serii z 1965 roku znajduje się w Muzeum Sztuki w Łodzi. <https://zasoby.msl.org.pl/arts/view/495> [dostęp:] 30.01.2022.

25 „He was an illegal immigrant in the States for fourteen years until granted amnesty in 1988.“ <https://www.tehchinghsieh.net/biography> [dostęp:] 30.01.2022.

26 Zgodnie z własną dokumentacją Hsieh nie zaznaczył 133 godzin na swoim arkuszu czasu pracy w ciągu roku, rok ma łącznie 8 760 godzin. Głównie dlatego, że zasnął. <https://www.tehchinghsieh.net/oneyearperformance1980-1981?lightbox=dataItem-jg99ow7v1> [dostęp:] 30.01.2022.

Jump, wykonany w 1973 roku jeszcze na Tajwanie. W tym performance udokumentował swój skok z okna na beton, podczas którego złamał obie kostki.²⁷

DWA SERCA, CZWORO OCZU, OSIEM KOŃCZYN

Od momentu poczęcia, kiedy dwie ludzkie komórki łączą się, następuje gwałtowny podział komórek, a ich liczba rośnie w zadziwiającym tempie. W 2013 r. międzynarodowy zespół naukowców przedstawił w recenzowanym czasopiśmie naukowym badanie *An estimation of the number of cells in the human body*²⁸, szacując liczbę komórek w ludzkim ciele na 37,2 biliarda. Badacze policzyli przybliżoną liczbę komórek w poszczególnych tkankach i organach ludzkiego ciała i na podstawie tych częściowych obliczeń określili ogólną liczbę komórek. Liczby komórek różnią się, oczywiście, w zależności od wielkości osoby, ale nie powinny być o rząd wielkości różne.

Dokładnie opisanym, uporządkowanym i przewidywalnym procesem zmiany ciała w czasie jest ciąża. W tym czasie dwa ludzkie ciała ulegają transformacji jednocześnie. Jedno ciało powstaje z dwóch niewidocznych dla oka komórek ludzkich, drugie ciało dostosowuje się w sposób widoczny do pierwszego, stwarzając dla niego odpowiednie warunki i wystarczającą przestrzeń do wzrostu.

Początkowe etapy rozwoju prenatalnego są dokładnie opisane, komórka powstała z połączenia plemnika i komórki jajowej stopniowo dzieli się na pewną liczbę innych komórek w regularnych cyklach. Stopniowo zmniejsza się dokładność niemal matematycznej precyzji podziału komórek i jego harmonogramu, a wpływ na rozwój zaczynają mieć czynniki zewnętrzne, takie jak odżywianie się matki itp. Przyjmuje się, że ciąża trwa 280 dni. Bezpieczny poród może jednak nastąpić w okresie kilku tygodni około przewidywanego terminu.

Przemiana ciała odbywa się w dwóch kierunkach. W ciągu pierwszych kilku miesięcy ciąża jest prawie niezauważalna z zewnątrz. Jednak przez cały ten czas ciało matki zmienia się w sposób zasadniczy. Zmiany hormonalne, które uruchamiają wszystkie inne procesy związane z ciążą, wkrótce zaczynają wpływać na wygląd fizyczny matki i funkcjonowanie niektórych jej narządów. Oprócz powiększenia się macicy, wzrostu brzucha czy piersi, zmienia się i rozszerza miednica, w przygotowaniu do porodu rozluźniają się niektóre stawy. Po porodzie ciało matki ulega przemianie

27 <http://www.taiwaninvenice.org/2017/index.html> [dostęp:] 30.01.2022.

28 Eva Bianconi – Allison Piovesan – Federica Facchin – Alina Beraudi – Raffaella Casadei – Flavia Frabetti – Lorenza Vitale – Maria Chiara Pelleri – Simone Tassani – Francesco Piva – Soledad Perez-Amodio, Pierluigi Strippoli – Silvia Canaider, An estimation of the number of cells in the human body, *Annals of Human Biology*, 40 (6), 2013, s. 463-471.

wstecznej, miednica odbudowuje się, macica kurczy się, brzuch powoli maleje. Czasami ciąża wpisze się w ciało kobiety w widoczny sposób na stałe. Poród kończy okres, w którym kobieta ma zazwyczaj dwa serca, czworo oczu i osiem kończyn.

Uchwycenie ciała i studiowanie jego przemian jest jednym z niewielu podstawowych źródeł inspiracji dla sztuki. Amerykańska artystka konceptualna, performerka i filmowczyni Eleanor Antin w subwersywny sposób potraktowała tradycyjny format rzeźbiarski - rzeźbę przedstawiającą kobiecego akt. Wzorując się na greckich artystach stopniowo wydobywających postać z bloku marmuru, Antin skupiła się na procesie ciągłego usuwania masy. Jej *Carving: A Traditional Sculpture* stał się ważnym wkładem w sztukę feministyczną lat 70. Od 15 lipca do 21 sierpnia 1972 roku stosowała ścisłą dietę, a w tym okresie usuwania materii i poszukiwania idealnego kobiecego ciała, każdego dnia wykonywała cztery fotografie dokumentujące siebie z czterech stron. Końcowa seria 144 fotografii przedstawia więc proces, podczas którego artystka realizowała swoją tradycyjną rzeźbę nie poprzez usuwanie masy z zewnątrz, ale od wewnątrz.²⁹

CIAŁO BEZ CIAŁA

Działania przeciwpandemiczne w ostatnich dwóch latach i wprowadzenie pracy zdalnej wszędzie tam, gdzie jest to możliwe, wraz z wystarczającym rozwojem technologicznym sprawiły, że wielu ludzi na świecie (zwłaszcza na tak zwanej globalnej Północy) doznało doświadczenia *ciała bez ciała*. Spotkania w pracy, zebrania, zajęcia, wydarzenia kulturalne³⁰, ale także spotkania towarzyskie i zwykła komunikacja z najbliższą rodziną zostały przeniesione do środowiska internetowego. Platformy komunikacyjne takie jak Zoom, Microsoft Teams i inne zyskały niebywałe znaczenie i popularność. Możliwość przechodzenia z miejsca na miejsce, z sytuacji do sytuacji, za pomocą kilku

29 Amelia Jones – Tracey Warr, *The Artist's Body (Themes and Movements)*, London: Phaidon Press Limited 2000, s. 87.

30 Stowarzyszenie na rzecz sztuki współczesnej i muzyki *Bludný kámen*, którego członkiem jestem, było jedną z pierwszych instytucji w Czechach, która zainicjowała systematyczne (choć symboliczne) wspieranie artystów na początku pandemii. W ramach cyklu *Isolated Connections* w ciągu ośmiu tygodni stowarzyszenie zaprezentowało działania 31 artystów z dziewięciu krajów europejskich w 21 performansach online. W niepewnych czasach artyści otrzymali symboliczne honorarium, w ramach możliwości finansowych stowarzyszenia. Do sytuacji pandemii *Bludný kámen* dostosował intermedialny festiwal *Movement-Sound-Space* (w 2020 roku *Movement-Sound-Interspace*), który musiał przenieść się do środowiska online. Na podstawie open call'u *Bludný kámen* wsparł realizację pięciu projektów wideo przygotowanych przez artystów aktywnych na czeskiej scenie.

kliknąć myszką, bez zmiany miejsca przy komputerze, również stała się powszechna i szeroko stosowana. Tego rodzaju odcieleśnienie nie jest niczym nowym; jeszcze przed pandemią miliardy ludzi regularnie korzystały z Internetu. Nigdy jednak możliwości zdobywania nowych doświadczeń *na zewnątrz* nie były tak ograniczone, i odwrotnie - nigdy tak wiele *zwykłych* czynności nie zostało przeniesionych w takim stopniu do przestrzeni wirtualnej.

Jeśli spojrzymy w kontekście pisania tej rozprawy na zwykłe moje działania - osoby aktywnej kulturalnie i dydaktyka akademickiego - to przejście do świata online miało zasadniczy wpływ na wszystko, co dzieje się *wokół* kultury i nauczania. Doświadczenie kultury to nie tylko występ, prezentacja własnej pracy czy oglądanie efektów cudzej pracy, a nauczanie na Akademii sztuk pięknych to nie tylko ustne przekazywanie doświadczeń w ograniczonym czasie. Środowisko online całkowicie wyeliminowało przypadkowe spotkania na koncercie, odkrycie ciekawej książki w sklepie w galerii, czy inspirujące rozmowy ze studentami lub kolegami na korytarzu lub po zajęciach. Co więcej, przy nauczaniu rzeźby rozmowy o relacjach przestrzennych i kompozycjach sprowadzały się do gestów rąk w obszarze zasięgu kamery internetowej (i to w sytuacji, gdy nie było pewności, czy połowa gestykulacji nie została i tak ucięta przez platformę komunikacyjną w celu dostosowania transmitowanego obrazu do wymiarów otwartego okna na monitorze odbiorcy).

Jeśli spojrzymy na doświadczenia mojej partnerki, która była w ciąży podczas długoterminowych obostrzeń przeciwpandemicznych i również urodziła dziecko, to praktycznie nikt, komu nie powiedziała o swojej ciąży podczas spotkań online, nie dowiedział się o tym. Gdybyśmy wyobrazili sobie jej spotkanie we wcześniejszych warunkach, ciążowy brzuch w ósmym miesiącu trudno byłoby nie zauważyć. Lecz nie mieścił się on w polu uchwyconym przez kamerę internetową.

Doświadczenie ciała bez ciała całkowicie ograniczyło niektóre aspekty naszego życia i wiele nas nauczyło, jednak analiza wpływu życia online podczas pandemii to temat na inny tekst. Po wyciągnięciu wniosków z życia online, możemy mieć tylko nadzieję, że uda nam się wykorzystać to doświadczenie podczas naszego późniejszego przejścia do życia offline oraz do nowo ustanowionych i ciągle zmieniających się i rozwijających się *norm*.³¹

31 Graniczny przypadek doświadczenia ciała bez ciała powoduje stwardnienie zanikowe boczne, ALS. Jest to śmiertelna choroba neurodegeneracyjna nerwów ruchowych, podczas której mózg stopniowo przestaje kontrolować mięśnie ruchowe. Pacjent jest fizycznie sparaliżowany, ale jego zdolności umysłowe i psychiczne pozostają zachowane. Choroba jest zazwyczaj śmiertelna w ciągu kilku lat. Najbardziej znaną osobą, która zachorowała na ALS był brytyjski fizyk teoretyczny Stephen W. Hawking (1942-2018). Pomimo prognoz, żył z chorobą przez następne pięć dekad, w czasie których prowadził swoje najważniejsze badania nad wszechświatem i czarnymi

W pierwszej fazie pandemii wielu z nas starało się znaleźć sposób na przeniesienie naszych normalnych aktywności do wirtualnego środowiska Internetu. Stopniowo środowisko internetowe nasycało się wydarzeniami kulturalnymi, koncertami, performansami, wirtualnymi wystawami i rozmowami z artystami. Postrzegam jednak to szybkie nasylenie jako znak zdolności adaptacyjnych świata sztuki do nieprzewidywalnych sytuacji. Doświadczenie wielu lat improwizacji i rozwiązywania problemów przy ograniczonych zasobach w tym czasie pozwoliło wykorzystać je w pełni i potwierdziło elastyczność i kreatywność sceny artystycznej.

Jeden z wielu cykli performance'ów online przygotowała Galeria Entropia we Wrocławiu. Transmitowany na żywo performance *visual distancing* był bezpośrednią odpowiedzią na jedno z najczęściej używanych w czasach początku pandemii sformułowań - *social distancing*. Dla kogoś nowa sytuacja stanowiła problem, natomiast ktoś inny mógł wreszcie dokonać swojego pustelniczego coming outu. Spotykanie innych ludzi było ograniczone do przypadkowych kontaktów na otwartej przestrzeni lub zaplanowanych spotkań online. Mój performance pytał, co się dzieje, gdy zaczynamy zapominać, wzrok się rozmywa, wszystko pokrywa mgła lub mlecze światło monitora? W trakcie trwania transmitowanego na żywo wideo, stopniowo ścierałem papierem ściernym ekrany każdego z widzów, pozostawiając jedynie moją sylwetkę, bardziej przeczuwaną niż widoczną, za mlecznym szkłem.

CIAŁO I SZTUKA

Z przedstawianiem ludzkiego ciała spotykamy się niemal od zawsze, kiedy homo sapiens i prawdopodobnie także neandertalczycy zaczęli pozostawiać po sobie ślady, które dziś zazwyczaj zaliczane są do kategorii sztuk pięknych.³² Częstość przedstawień ludzkich ciał i stopień realizmu były przez tysiąclecia uzależnione od symbolicznych i duchowych wymagań różnych obszarów kulturowych, a także od umiejętności manualnych i stopnia wiedzy w danym czasie³³. Oczywiście

dziurami. W tym czasie był przykuty do elektrycznego wózka inwalidzkiego i porozumiewał się za pomocą syntezy mowy.

32 Zob. np. film Antony Gormley: *How Art Began*, z roku 2019 w którym odbywa się podróż do przeszłości pokazująca na przykładach z Francji, Hiszpanii, Indonezji i Australii korzenie sztuki.

<https://www.bbc.co.uk/programmes/b0c1ngds#:~:text=Antony%20is%20going%20to%20travel,and%20in%20Australian%20rock%20shelters>. [dostęp:] 30.01.2022.

33 Naprzykład *zapomnienie* o zastosowaniu perspektywy w średniowieczu, ponowne *odkrycie* perspektywy w Wysokim Średniowieczu i Renesansie.

istniały i istnieją obszary kulturowe, w których stawiane są ścisłe wymagania co do sposobu przedstawiania ludzkiego ciała, lub jego przedstawianie było i jest całkowicie zakazane.³⁴

MIĘDZY AUTOREM A MODELEM

Dwie klasyczne role, w jakich ciało ludzkie pojawia się w sztukach wizualnych, to *autor* i *model*, a w pewnym stopniu z tymi rolami wiąże się para *portret-autoportret*. Hierarchia między modelem a autorem oraz moc, jaką dysponują, nie będą tu szczegółowo omawiane. W zromantyzowanych wyobrażeniach o świecie sztuki model, zazwyczaj kobieta, staje się muzą autora, zazwyczaj mężczyzny, stając się jego *femme fatale*, z którą twórczość autora przychodzi i odchodzi. Romantyzm się kończy, kiedy dzieła, które trafiają do kanonu historii sztuki, jednak sygnowane są tylko przez autora.

Wyjątkową rolę wśród modeli odgrywa Luboš Plný (ur. 1961), zaliczany zazwyczaj do kręgu artystów *art brut*. Po nieudanych próbach przyjęcia na Akademię Sztuk Pięknych w Pradze, rozpoczął swoją karierę jako model w zajęciach z rysunku i stopniowo wypracował sobie drogę do udziału w 57. Biennale Sztuki w Wenecji w 2017 roku. Pytaniem jednak zostaje, czy Plný może być nadal uważany za nieszkolonego artystę, biorąc pod uwagę, że prawdopodobnie spędził więcej czasu na zajęciach z rysunku w Akademii w Pradze niż jakikolwiek inny student w historii szkoły.

[...] największe znaczenie dla Luboša Plný'ego ma jego projekt Model akademicki [...] Zawiera on listy polecające od artystów, zaświadczenia lekarskie, oceny psychologiczne oraz fotografie, na których stylizował się na postaci z historii sztuki. Na podstawie tej dokumentacji w 2000 roku rektor Akademii Sztuk Pięknych nadał Plnemu nieistniejący do tej pory tytuł "modela akademickiego" [jako przeciwwagę dla wcześniej używanych tytułów malarza akademickiego, rzeźbiarza akademickiego itp.]. Od tego czasu zamiast podpisu używa okrągłej pieczęci z godłem Discobolusa, obok którego widnieje jego nazwisko i tytuł.³⁵

Innym możliwym punktem przecięcia na osi artysta-model jest praca z autoportretem. Można przyjąć, że autoportret był jednym z tematów towarzyszących w całej historii sztuki. Jednak dopiero od wczesnego renesansu można wskazać autoportrety. Do potwierdzonych i

³⁴ Na przykład w kręgu islamu, gdzie ograniczenia w możliwościach przedstawiania ciała doprowadziły do niespotykanego rozkwitu wzorów i ornamentów. Z drugiej strony, na przykład w kontekście ekstremistycznych interpretacji islamu, wiele zabytków zostało zniszczonych, często w spektakularny sposób (Taliban, ISIS).

³⁵ tłum. własne, <https://www.dox.cz/program/viva-lubos-plny> [dostęp:] 27.01.2022.

najstynniejszych autoportretów możemy zaliczyć kilka autoportretów Albrechta Dürera, Leonarda da Vinci, czy częściowo ukryty autoportret Michała Anioła Buonarottiego na fresku Sąd Ostateczny w Kaplicy Sykstyńskiej w Watykanie, gdzie jego twarz przedstawiona jest na obdartej skórze trzymanej przez św. Bartolomeo. Do późniejszych mistrzów autoportretu należą Rembrandt van Rijn, Vincent van Gogh, Egon Schiele, Stanisław Ignacy Witkiewicz – Witkacy, Frida Kahlo i wielu innych.

Jednak wykroczenie poza klasyczny autoportret utrwalony w malarstwie, grafice czy rysunku, w którym artysta celowo i przez dłuższy okres czasu pracuje swoim ciałem, nastąpiło dopiero w XX wieku, zwłaszcza w związku z rozwojem sztuki performance i jej wpływem na dalszy rozwój sztuki. W performansach drugiej połowy XX wieku kluczowa jest rola samego artysty. Jednak konieczność autobiograficznego doświadczenia czy pracy z własnym ciałem stopniowo zanika nawet podczas działań performatywnych: pojawiają się performance delegowane, rekonstrukcje kanonicznych performance, które są wykonywane przez płatnych wykonawców na wystawach retrospektywnych³⁶, czy performance grupowe, zbliżające się do granic tańca.

CIAŁO WIDOCZNE, CIAŁO POKAZANE

Przedstawienie ciała ludzkiego w sztuce wizualnej można podzielić na trzy kategorie, które różnią się stopniem bezpośredniego kontaktu z ciałem i czasowością kontaktu: *bezpośrednie*, *pośrednie* i *zapośredniczone*.³⁷

Przedstawienie *bezpośrednie* to takie, które jest całkowicie zależne od bezpośredniego użycia ciała ludzkiego w procesie twórczym. Ten sposób pracy rejestruje rzeczywiste proporcje ciała i jego układ przestrzenny. Kształt ciała w prezentowanej pracy może pozostać niezaburzony, dotyczy to zarówno prac performatywnych (performance, taniec), jak i odlewów rzeźbiarskich z żywego modelu. Z drugiej strony, frotaż, odbitki lub skany ciała wymagają już mniejszego lub większego stopnia deformacji ciała i jego *splaszczania*.

Przedstawienie *pośrednie* to sposób pracy, w którym artysta zachowuje dystans wobec przedstawianego ciała i tworzy jego reprezentację w innym materiale (lub w ogóle pracuje bez

36 Podczas wystawy Mariny Abramović *The Cleaner* w Centrum Sztuki Współczesnej w Toruniu (8 marca-11 sierpnia 2019) zaprezentowano rekonstrukcje niektórych z jej performansów. W informacjach rekrutacyjnych pojawiła się jedynie enigmatyczna wzmianka o nagrodach dla wykonawców: „Szczegóły wynagrodzenia wykonawców przedstawimy w trakcie castingu.“ <https://csw.torun.pl/csw/marina-abramovic-czysta-the-cleaner-szukamy-performerow-27266/> [dostęp:] 27.01.2022.

37 Porównaj z podziałem stosowanym przez L. Klodovą: odzwierciedlanie, obrazowanie ręczne, obrazowanie za pomocą urządzeń optycznych. Lenka Klodová, *Nahé situace*, Brno: Vysoké učení technické v Brně, Fakulta výtvarných umění a Host 2016 s. 25-27.

modela). Ten sposób pracy postrzegamy jako tradycyjny sposób pracy z modelem. Do tej kategorii należą np. klasyczne metody malarskie i rzeźbiarskie, takie jak olej na płótnie, praca z gliną rzeźbiarską i gipsem. Materiał nie ma bezpośredniego kontaktu z przedstawianym ciałem. Takie podejście daje artyście szeroki wachlarz indywidualnych sposobów obrazowania ciała i pozwala m.in. na zmiany skali czy proporcji, oraz na zastosowanie różnego stopnia abstrahowania formy.

Przedstawienie *zapośredniczone* to takie, które realistycznie rejestruje ciało w jego naturalnym układzie przestrzennym, w określonym momencie czasu. Reprezentacja jest jednak możliwa jedynie poprzez przeniesienie jej na inny materiał lub medium, które zazwyczaj nie pozwala już na bezpośredni kontakt z ciałem – fotografię, wideo, wirtualną rzeczywistość.

Od lat 90. czeska artystka i performerka Lenka Klodová zajmuje się przede wszystkim pozycją nagiego ciała w społeczeństwie, oraz rolami, jakie ono przyjmuje (zarówno dosłownie, jak i w przenośni). W swojej książce *Nahé situace* (Nagie sytuacje)³⁸ przygląda się nagiemu ciału z wielu różnych perspektyw (spotkania fizyczne, reprezentacje, sytuacje higieniczne, konteksty erotyczne, etc.) i przedstawia sytuacje, w których spotykamy się z nagim ciałem, dalej kategoryzując nagie ciało (według formy, przeznaczenia, osób, obszaru). Dla potrzeb naszego tekstu szczególnie ważna jest jej artykulacja w kontekście artystycznym.

(Nagie) ciało w sztuce pojawia się przede wszystkim jako reprodukowane, jako treść dzieła sztuki. W XX wieku jednak ciało artysty coraz częściej pojawia się także jako bezpośrednia część dzieła lub jako samo dzieło. Prekursorami w wykorzystaniu żywego ciała w sztuce wizualnej byli m.in. dadaiści i surrealiści, a w okresie po II wojnie światowej ciało pojawia się jako bezpośredni czynnik przy realizacji dzieła. W kontekście sztuki tzw. zachodniej ważną rolę odegrał powojenny ekspresjonizm abstrakcyjny, rozwijający się przede wszystkim w Stanach Zjednoczonych podczas i po zakończeniu II wojny światowej. Można go postrzegać jako zapowiedź pracy z ciałem³⁹ w odniesieniu do niemal rytualnego sposobu pracy Jacksona Pollocka czy ekspresyjnych ruchów Georges'a Mathieu. Można też dostrzec katalityczną rolę ekspresjonizmu abstrakcyjnego i ogólnie panującej po wojnie sztuki abstrakcyjnej w jej zimnym, wyizolowanym charakterze, wobec którego młode pokolenie artystów chciało się określić. Na tę rolę abstrakcji zwraca uwagę historyczka sztuki Catherine Wood, kuratorka sekcji International Art/Performance w Tate Modern, w książce *Performance in Contemporary Art*:

38 Lenka Klodová, *Nahé situace*, Brno: Vysoké učení technické v Brně, Fakulta výtvarných umění a Host 2016.

39 Lenka Klodová, *Nahé situace*, Brno: Vysoké učení technické v Brně, Fakulta výtvarných umění a Host 2016 s. 47.

*W kontekście coraz bardziej dominującej abstrakcji w malarstwie i rzeźbie, performance oferował nowe formy figuracji poprzez narrację i tworzenie obrazów, a także potencjał dla wyraźnych treści politycznych, które porzucił wysoki modernizm.*⁴⁰

Efekty zwrotu *performatywnego* można zaobserwować praktycznie we wszystkich dziedzinach sztuki wizualnej, ale także np. w tańcu i teatrze (odejście od narracyjności, dramaturgia) czy muzyce (muzyka eksperymentalna). Mając za plecami doświadczenia drugiej połowy XX wieku i grunt przygotowany przez eksperymenty poprzednich pokoleń, możliwy jest swobodny sposób włączenia performatywności do własnej pracy. W moim przypadku nacisk na proces i jego celowe wykorzystanie w pracy twórczej pojawił się jako produkt uboczny moich działań rysunkowych.⁴¹

CIAŁA INNYCH

Jest oczywistym, że każde ciało ludzkie jest inne. Właśnie różnice w naszym systemie sensorycznym nie pozwalają nam postrzegać świata w taki sam sposób jak ktokolwiek inny. Oprócz uwarunkowań biologicznych (obdarzenie człowieka receptorami dotykowymi, wzrokowymi i innymi), ważne jest, w jaki sposób uczymy się korzystać z naszych receptorów. Ich zastosowanie i wrażliwość różni się w zależności od kultury i środowiska, w którym poruszają się jednostki. Innych sposobów orientacji w przestrzeni wykorzystują ludzie z miast nasyconych dźwiękiem i obrazami, rdzenni mieszkańcy puszczy amazońskiej orientują się w inny sposób, a ludzie żyjący za kołem podbiegunowym inaczej postrzegają przestrzeń.⁴²

To właśnie nasza ludzka odmienność sprawia, że dzielimy się własnymi doświadczeniami i szukamy tego, co nas łączy i tego, co nas odróżnia. Oprócz samodzielnego zdobywania i odkrywania doświadczeń, nieustannie szukamy sposobów, aby się nimi dzielić. To odwieczne pragnienie dzielenia się jest tym, co napędza silnik sztuki. Fakt, że większość z nas jest w stanie wykorzystać ciało do podobnych doświadczeń, łączy nas. Pozwala nam to na porozumienie, ponieważ nasze ciała mają podobną gramatykę, strukturę, budowę. Różniące się osobiste słowniki i wyuczone zwroty pozostawiają jednak miejsce na to, by każdy z nas inaczej postrzegał, inaczej rozumiał, by każdy z nas znalazł w narracji drugiego szczegóły, które pomogą nam zrekonstruować wspólną opowieść. Mowa ciała jest tym, co nas łączy, niezależnie od tego, czy jest to język ruchu, więź emocjonalna, czy język wypowiedzianych słów.

40 Catherine Wood, *Performance in Contemporary Art*, London: Tate Publishing 2018, s. 16.

41 Więcej w rozdziale TANIEC I RYSUNEK

42 Edward T. Hall, *The Hidden Dimension*, tłum. własne, New York: Anchor Books 1990, s. 79-80.

czas

W każdą pogodę, o każdej godzinie dnia i nocy, z niepokojem starałem się uchwycić każdą chwilę i wryć ją sobie w kij, zawsze pragnąc stanąć tam, gdzie spotykają się dwie wieczności - przeszłość i przyszłość - to znaczy stanąć w teraźniejszości i poczuć pod stopami tę linię.⁴³

Henry David Thoreau

PODZIAŁ CZASÓW

Zajmując się czasem, można łatwo ulec wrażeniu, że jest on tematem niezmiernym i nieuchwytnym, paradoksalnie, ale jednocześnie szczegółowo badanym przez filozofów, fizyków, biologów, geologów, antropologów, językoznawców i naukowców z wielu innych dziedzin. Choć nasza wiedza o tym, czym jest czas i jego percepcja, stale się pogłębia, nadal nie jesteśmy bliscy temu, by ogarnąć jego ogrom. Jeżeli rozmawiamy o czasie, możemy mówić o trwaniu, przemijaniu, zatrzymywaniu się, przyspieszaniu, zwalnianiu, skracaniu i wydłużaniu, nadmiarze i niedoborze, mierzeniu, dzieleniu i strukturyzowaniu, planowaniu. Czas odnosi się do prawie wszystkich działań człowieka. W naszym kręgu kulturowym tak zwanego świata zachodniego i euroamerykańskiego, nasz sposób mówienia i myślenia o czasie bardzo różni się od sposobu postrzegania czasu przez inne kultury.⁴⁴

Kontekst, w którym mówimy o czasie, określa, o jakim *rodzaju* czasu w danym momencie mówimy. Jeśli mówimy o czasie w kontekście prostych eksperymentów fizycznych, będziemy skupiać się na innych cechach niż wtedy, gdy mówimy o długoterminowym planowaniu ludzkiego społeczeństwa. Julius Thomas Fraser (1923-2010), jeden z założycieli *International Society for the Study of Time* i długoletni badacz czasu, proponuje podział czasu na kilka płaszczyzn czasowych.⁴⁵ Płaszczyzna *atemporalna* to ta, w której zachodzą nieczasowe zjawiska fizyczne, charakteryzujące się prędkością światła i nieczasową naturą fotonów; odnosi się ona np. do Wielkiego Wybuchu. Płaszczyzna *prototemporalna* dotyczy kwantów, cząstek poruszających się wolniej niż prędkość światła, których czas może być odwrócony. *Eotemporalność* odnosi się do zwykłego ludzkiego

43 Henry David Thoreau, *Walden čili život v lesích*, tłum. własne, Praha: LEDA 2018, s. 18.

44 Porównanie „naszego” postrzegania czasu z postrzeganiem czasu przez inne kultury, które na przykład nie mają słów takich jak *późno*, przedstawia Edward T. Hall w książce *The Silent Language* w rozdział *The Voices of Time*. Edward T. Hall, *The Silent Language*, New York: Doubleday & Company 1959, s. 31-41.

45 Jan Sokol, *Čas a rytmus*, Praha: Oikoymenth 2004, s. 12.

Więcej: J. T. Fraser, *Time as Conflict: A Scientific and Humanistic Study*, Basel: Springer Basel AG, 1978.

doświadczenia zjawisk fizycznych. *Biotemporalność* odnosi się do doświadczenia żywych organizmów, ewolucji i rozróżnia pomiędzy przeszłością, terażniejszością i przyszłością. Ludzką płaszczyzną jest *nootemporalność*, w której możliwe jest myślowe powiązanie terażniejszości z przeszłością i przyszłością. Płaszczyzną czasową ludzkiego społeczeństwa i planowania jest *socjotemporalność*.

Aby ułatwić zrozumienie, w jaki sposób ludzie podchodzą do czasu, Edward Hall proponuje dwie koncepcje. Społeczeństwa dzieli na *monochroniczne* i *polichroniczne*.⁴⁶ Podejście monochroniczne to takie, w którym ludzie dzielą swój czas na poszczególne zadania i wykonują je sekwencyjnie. Jeśli są zmuszeni do wykonywania wielu czynności jednocześnie, mogą czuć się zdezorientowani. Z kolei osoby polichroniczne dobrze czują się w sytuacjach, w których pracują nad wieloma czynnościami jednocześnie, nawet jeśli może to sprawiać wrażenie nieporządku. Osoby polichroniczne wykazują również większą troskę o innych niż osoby monochroniczne. Hall podaje przykład kontrastującej natury monochronicznych ludów nordyckich i Amerykanów w porównaniu z polichronicznymi ludami południowoeuropejskimi lub latynoamerykańskimi i zaleca wrażliwe planowanie urbanistyczne jako rozwiązanie dla jakości życia w miastach, w których przecinają się te dwa koncepcje.

TERAŻNIEJSZOŚĆ

Terażniejszość może być tym, co oddziela to, co było i co możemy wiedzieć, od tego, co jeszcze nie było i czego nie wiemy. Czeski filozof i pedagog Jan Sokol (1936-2021) w swojej książce *Čas a rytmus* (Czas i rytm) przypomina nam, że „*samo doświadczenie, lekcja przeszłości dla terażniejszości, już z konieczności zakłada zrozumienie istotnej różnicy między ‘wypełnioną’ i niezmienną przeszłością a ‘pustą’ przyszłością.*”⁴⁷

Terażniejszość, teraz, chwila obecna jest więc granicą. Jeżeli w eksperymentach fizycznych i warunkach wyidealizowanych nie ma znaczenia, w którym kierunku w czasie poruszamy się podczas eksperymentu, to w czasie biologicznym i społecznym decydujące znaczenie ma

46 Edward T. Hall, *The Hidden Dimension*, New York: Anchor Books 1990, s.. 173.

Więcej: Edward T. Hall, *The Silent Language*, New York: Doubleday & Company 1959.

47 Jan Sokol, *Čas a rytmus*, tłum. własne, Praha: Oikoymenth 2004, 284-285.

teraźniejszość oddzielająca przeszłość od przyszłości. Owo oddzielenie przeszłości od przyszłości i określenie kierunku upływu czasu jest określane tzw. strzałką czasu.⁴⁸

Pomimo tego, że pojęcia takie jak teraźniejszość, chwila obecna, teraz wydają się być klarownie zdefiniowane, są one w rzeczywistości zaskakująco elastyczne i wieloznaczne. Możemy je postrzegać z matematyczną precyzją jako jeden efemeryczny, stale i nieskończenie pojawiający się i przemijający moment, który oddziela przeszłość od przyszłości. Może to być zarówno ulotna chwila, jak i intensywnie przeżywany lub wydłużony okres czasu, który daje nam możliwość zrozumienia wydarzeń. Jan Sokol ilustruje względność teraźniejszości na przykładzie czytania tekstu.⁴⁹ W każdej chwili obecnej jesteśmy w stanie dostrzec ledwie jedną literę. Aby zrozumieć zdanie lub tekst czytany w teraźniejszości, musimy rozszerzyć naszą teraźniejszość na cały czas - teraźniejszość - czytania tekstu. Tak samo jest z mową, gdzie dźwięk w chwili teraźniejszej jest tylko ciśnieniem na błonę bębenkową. Ale żeby zrozumieć całą wypowiedź, musimy rozszerzyć naszą teraźniejszość na całą mowę.

To właśnie doświadczenie obecności, według Sokola, oddziela nasz czas wewnętrzny od czasu linearnego, używanego w nauce czy planowaniu. Porównuje on doświadczenie obecności do percepcji wzrokowej. Tak jak jesteśmy w stanie rozróżnić poszczególne obiekty, które widzimy, jesteśmy również w stanie rozróżnić, w ramach teraźniejszości, co jest, było i będzie.⁵⁰

Uchwycenie teraźniejszości lub jej rozciągnięcie, zbadanie zmienności naszego postrzegania czasu jest jednym z podstawowych tematów, które łączą twórczość dwóch artystów różnych pokoleń. Dla Mariana Palli (*1953), czeskiego artysty konceptualnego, malarza i pisarza, rejestracja czasu była szczególnie ważna na przełomie lat 70. i 80. Z tego czasu pochodzi seria obrazów, w których pojedynczej namalowanej kresce towarzyszy tekst będący jednocześnie tytułem obrazu i wskazówką do jego zrozumienia. Tytuły takie jak *13 minut*, *61 minut* czy *24 godziny* reprezentują czas, w którym każda linia została stworzona. W tekście zamieszczonym w katalogu wystawy *Předtím, teď, potom* (Wcześniej, teraz, później), która odbyła się w 2014 roku w Opawie (CZ), jej kurator, Martin Klimeš, pisze:

48 Strzałka czasu może być określona na przykład przez rosnące nieuporządkowanie układu, może to być psychologiczna strzałka czasu, która określa, że pamiętamy przeszłość, ale nie przyszłość, lub kosmologiczna strzałka określona przez kierunek, w którym rozszerza się wszechświat. Więcej Stephen W. Hawking, *Stručná historie času: Od velkého třesku k černým díram*, Praha: Mladá fronta 2003, s. 141.

49 Jan Sokol, *Filosofická antropologie – Člověk jako osoba*, Praha: Portál, 2008, s. 78.

50 Jan Sokol, *Čas a rytmus*, Praha: Oikoymenh 2004, s. 280.

Oprócz czystej czasowości, w obrazach Palli widzimy także chwilę obecną w jej konkretności, jej atmosferę, w miejscu, w którym się wydarzyła. Na przestrzeni trzydziestu pięciu lat przenoszenia, wystawiania i przechowywania, obrazy te nabrały pewnej patyny, którą artysta przyjął jako własną, a która uświadamia kolejny wymiar znaczeniowy związany z czasem.⁵¹

Uroczą pracą z podobnego okresu jest mała cegiełka z „*gliny, którą wykopał za ogrodem*”⁵², w której artysta wrył napis DNES (dzisiaj). W ten lapidarny sposób uchwycił moment i datę powstania dzieła, utrwalając ślad teraźniejszości w materiale, którym ludzie posługują się od dziesiątków tysięcy lat.

Możliwości teraźniejszości w jej najczystszej formie oraz sposoby, w jakie można ją wpisać w różne materiały, bada w swoim długoletnim projekcie austriacka performerka i artystka wizualna Jasmin Schaitl (*1987). W swoich interwencjach z serii *present/presence* Jasmin Schaitl wchodzi w bezpośrednią interakcję z materiałem w sposób, który nie pozostawia żadnych wątpliwości i prowadzi najkrótszą możliwą drogą od działania do materiału i czasu. Podobnie jak w przypadku tekstowych komentarzy/ tytułów dzieł Mariana Palli, Jasmin Schaitl trzyma się prostej bezpośredniości. Tam, gdzie Palla proponuje powtarzające się w nieskończoność *dziś*, Jasmin Schaitl odpowiada wiecznie przemijającym *teraz*. Dla Jasmin takim hasłem jest słowo NOW. W przygotowywanych na potrzeby konkretnego miejsca performance'ach i filmach wideo *present/presence (air)* artystka wpisuje w wydychaną na szybę parę słowo NOW. Po zniknięciu napisu artystka powtarza czynność, pozornie powracając, a w rzeczywistości odkrywając na nowo ciągle zmieniające się *teraz*. Wersję dla ziemi, *present/presence (earth)*, Jasmin Schaitl przygotowuje zwykle przed przestrzenią wystawienniczą, gdzie wrywa trawę w kształcie napisu NOW. Szybko schnąca trawa staje się częścią wystawy, a napis na zewnątrz powoli, ale nieuchronnie zarasta i znika. Podczas performance'u *present/presence (body)* artystka zachęca rozmówców do przywołania w myślach jednego z ich pozytywnych wspomnień. W trakcie wspomniania Jasmin Schaitl z lekkim naciskiem odciska na ręce swojego rozmówcy bez użycia farby pieczętkę - relief z napisem NOW. Po pewnym czasie skóra na ręce znów staje się napięta, a napis, jak w obu opisanych wyżej sytuacjach, prędzej czy później znika.

51 Matěj Frank – Martin Klimeš, *Předtím, teď, potom* (kat. wystawy), tłum. własne, Opava: Bludný kámen 2015, s. 10-12.

52 Matěj Frank – Martin Klimeš, *Předtím, teď, potom* (kat. wystawy), Opava: Bludný kámen 2015, s. 12.

POSTRZEGANIE CZASU PRZEZ CIAŁO

Sposób, w jaki postrzegamy czas, jest całkowicie indywidualny i nieprzenośny, a ponadto zmienia się w ciągu całego życia człowieka. Jeśli spróbujemy przybliżyć tę percepcję przez analogię do innych rodzajów doświadczenia, szybko natrafimy na trudne do pokonania problemy. Jeśli chcemy porównać tę percepcję z percepcją przestrzeni, to już brakuje nam podstawowych założeń. W przestrzeni możemy orientować się za pomocą zmysłów, choć każdy ze zmysłów przynosi nam inne postrzeganie i jego wykorzystanie różni się w zależności od sytuacji. Dzięki wzrokowi możemy bardzo szybko zorientować się w normalnym środowisku, podobnie jak dzięki słuchowi. Zapach i dotyk również mogą nam zapewnić specyficzny sposób orientacji.⁵³ Ale do obserwacji i słuchania czasu nie mamy podobnego organu.

Skupiając się na tym, jak postrzeganie czasu jest przetwarzane przez mózg, możemy podzielić je na trzy podstawowe grupy - *milisekundowe odmierzenie czasu* wpływające na odruchowe, instynktowne reakcje, *interwałowe odmierzenie czasu* w przedziałach sekundowych i minutowych oraz *rytmy cyrkadialne* wynikające z naprzemienności dnia i nocy. Odruchowa i cyrkadialna percepcja jest związana z określonymi częściami mózgu, natomiast centrum dla percepcji interwałowej nie zostało jeszcze zidentyfikowane. W przeciwieństwie do biorytmu, który jest determinowany np. przez ilość światła, lub odruchów instynktowych, możemy jednak wpłynąć na percepcję interwałową. Wpływa na nią również nasza uwaga, pamięć i ustawienia emocjonalne.⁵⁴ Jeśli koncentrujemy się na upływie czasu i ciągle nerwowo sprawdzamy zegar, czas płynie wolno, ale jeśli skupimy się na innych czynnościach, czas może płynąć szybciej.

Owe *szybciej* i *wolniej* jest oczywiście bardzo subiektywne, a doświadczenie czasu jako takie jest trudno przekazywalne. Różne metody pomiaru czasu zostały opracowane w celu wzajemnej synchronizacji i ujednoczenia zewnętrznego postrzegania czasu. Niektóre z tych, które dotyczą ciała ludzkiego, opisaliśmy w rozdziale MIARA CZASU I PRZESTRZENI. Inne są niezależne od ciała, stoją poza nim i są zazwyczaj używane w ramach usprawniania komunikacji.

Pomimo że Jan Sokół mówi o biegunowości „*czasu ‘zewnętrznego’, czasu kosmicznego lub publicznego, i czasu ‘wewnętrznego’, czasu ludzkiego doświadczenia*”⁵⁵, uważam, że obecnie występuje automatyczne powiązanie naszego biologicznego postrzegania czasu właśnie z pomiarami oferowanymi przez naukę i społeczeństwo. Czas postrzegamy jako zmianę,

53 Więcej w rozdziale POSTRZEGANIE CIAŁA I POSTRZEGANIE CIAŁEM

54 Jana Olivová, Je čas pouhá nálepka?, *A / Věda a výzkum* 4, 2019, s. 18-29.

55 Jan Sokol, *Čas a rytmus*, Praha: Oikoymenh 2004, s. 277.

przemienność chwil, transformację tego, co jesteśmy w stanie zaobserwować naszymi zmysłami. Nawet gdybyśmy znajdowali się w zaciemnionej dźwiękoszczelnej komorze, nadal postrzegalibyśmy czas jako zmianę zachodzącą w naszych ciałach, czy byłby to tylko nasz oddech, czy przepływ krwi i bicie serca, czy też przepływ myśli.⁵⁶

Jeśli chcielibyśmy zarejestrować cielesną percepcję czasu, nie mamy innego wyjścia, niż zrobić to za pomocą ciała. Ten sposób pracy wybrałyśmy z Jasmin Schaitl, aby zarejestrować czas spędzony razem, ale nieświadomie. Prawie jedną trzecią naszego życia przesypiamy. Cykl rysunków o autoreferencyjnym tytule *Sleeping drawings* stanowi dokumentację właśnie wspólnie i nieświadomie spędzonego czasu i otwiera aspekt tworzenia czegoś, nawet gdy jesteśmy w stanie nieświadomości. Wykonując rysunki spaliśmy na papierze pokrytym grafitem proszkowym. Po całej nocy pozostały odciski naszych ciał, stwarzając mapę czasu i ruchu, rejestrującą warstwy przemijającej obecności. Jako twórcy przygotowaliśmy sytuację, papier i grafit, ale na proces tworzenia i powstające rysunki wpływały warunki zewnętrzne - zimno czy obecność drugiego człowieka. Czeska kuratorka i teoretyk sztuki Lenka Sýkorová zauważa kolejne warstwy znaczeniowe ukryte w rysunkach:

Na przykład wspólna praca Sleeping drawings demonstruje stosunek ciała do otoczenia w ograniczonym przedziale czasu. Cykl tych prac demonstruje współistnienie partnerskiej i artystycznej pary. Wskazuje na świadome lub nieświadome inspirowanie się. Odzworowuje intymne współzycie autorów. Te rysunki są autonomicznymi odciskami ich istnienia w danym miejscu i czasie. Wskazują na proces powolnej i stałej przemiany, która zachodzi po zbliżeniu. Są świadectwem fizycznego kontaktu i jego rysunkowego zapisu.⁵⁷

56 Dla porównania, rozważmy doświadczenie, które opisał John Cage po wizycie w komorze bezechowej na Uniwersytecie Harvarda. W powszechnie znanym komentarzu Cage opisał, że choć w komorze zachowywał całkowitą ciszę, nieustannie słyszał dwa dźwięki, jeden wysoki, drugi głęboki. Jeden z obecnych naukowców wyjaśnił mu, że wysoki dźwięk był dźwiękiem systemu nerwowego Cage'a, a głęboki dźwięk był dźwiękiem przepływu krwi. John Cage, *Silence*, Hanover, London: Wesleyan University Press 1973, s. 8.

57 Matěj Frank – Jasmin Schaitl, *Entering Continuities*, Oberhausen: Athena Verlag, Wrocław: Akademia Sztuk Pięknych im. E. Gepperta we Wrocławiu, 2019, s. 33. W załączniku tłumaczenie na j. polski s. 13.

POMIAR ZMIANY

Każda zmiana jest bezpośrednio związana z ruchem. Jeżeli nie ma ruchu, nie ma zmiany.⁵⁸ Percepcja tego ruchu będzie zależała od wybranej skali. Jeśli wyjdziemy poza zwykłą ludzką percepcję, w świecie mikroskopijnym, ruch i zmiany zachodzą nawet w skali cząstek subatomowych w postaci fal i wibracji. Po drugiej stronie horyzontów czasowych znajdują się procesy długofalowe, takie jak wzrost drzew czy powstawanie masywów górskich, a wraz ze wzrostem skali pojawiają się epoki geologiczne naszej Ziemi czy nawet powstawanie galaktyk. W obu przypadkach, obserwując pasma górskie i atomy, nie będziemy w stanie zobaczyć prawie nic. Obie perspektywy są całkowicie poza ludzką skalą. Jednakże zjawiska związane z transformacją naszej Ziemi są bardziej przyjazne dla wyobraźni z tego powodu, że widzimy namacalny winik procesu. Jeśli przyjrzymy się powstawaniu i przemieszczaniu się lodowców, wypłukiwaniu koryt rzek, czy wspomnianym epokom geologicznym, w których powierzchnia Ziemi ulegała całkowitemu przekształcaniu, a poziom oceanów na przemian obniżał się i ponownie wzrastał, to z perspektywy Ziemi czy wszechświata są to gwałtowne procesy dynamicznie przekształcające to, co w naszej skali czasowej postrzegamy jako niemal niezmiennie.⁵⁹ To jak zmiana skali wpływa na postrzeganie ruchu oraz przestrzeni i czasu można również zilustrować przez analogię do obserwacji prędkości obiektów lecących w dużych odległościach. Samolot lecący po niebie ledwo się porusza, a pociąg na horyzoncie przesuwa się bardzo powoli, ale w rzeczywistości oba obiekty poruszają się z prędkością rzędu dziesiątek i setek kilometrów na godzinę.

58 Jeśli spojrzymy ponownie na pomiary naukowe, to ruch termiczny cząsteczek ustaje w temperaturze $-273,15\text{ }^{\circ}\text{C}$, czyli 0 K , ale taka temperatura jest praktycznie niemożliwa do osiągnięcia. Jednak nawet gdyby było to możliwe, ruch spowodowany grawitacją pozostaje.

59 Niezmiennosc naszej ziemi staje się z powodu wpływu człowieka znacznie mniej niezmienną, niż byliśmy przyzwyczajeni. Oprócz gruntownego wpływu na krajobraz, który jest widoczny z kosmosu (pozyskiwanie surowców mineralnych i drewna, betonowanie rozległych obszarów krajobrazu, tworzenie wysp z plastikowych odpadów w oceanach), znajdujemy się w samym środku procesu, który grozi fundamentalną zmianą Ziemi, jaką znamy. Według jednego ze scenariuszy możliwe jest, że w ciągu życia naszych dzieci większość lodowców stopnieje, a poziom mórz podniesie się, co wpłynie na istnienie wielu archipelagów i szerokich przybrzeżnych pasm, a w konsekwencji na migrację klimatyczną setek milionów ludzi. Zob. David Wallace-Wells, *The Uninhabitable Earth: Life After Warming*, 2019.

ZAUWAŻANIE ZMIAN

Im wolniej zachodzą pewne zmiany, tym trudniej jest je rozpoznać. Z łatwością można zauważyć zmiany, gdy zachodzą one w ciągu minut lub sekund. Powolne zmiany zachodzące w ciągu kilku godzin nie są dostrzegalne jednym spojrzeniem. Trzeba powracać i obserwować proces na nowo i porównywać go z tym, co pamiętamy z wcześniej. Albo trzeba pozostać przy procesie, trwać przy nim, obserwować go. Wtedy możemy uchwycić przemianę. Uświadomić ją sobie i cieszyć się nią. Jeśli spojrzymy na ogień, to od razu zobaczymy, jaki on jest. Widzimy jego obecny stan, szybko zmieniające się płomienie i statyczne drewno. Jeśli wrócimy do ogniska po jakimś czasie, zauważymy, co się spaliło, co zostało całkowicie strawione przez ogień, jak zmieniła się struktura, która zasila ogień. W ten sam sposób możemy obserwować niebo. Jeśli od czasu do czasu podniesiemy głowę, możemy zobaczyć, jak zmieniły się chmury, jedne zniknęły, inne się pojawiły. Ale w żadnym z tych przypadków nie widzimy rzeczywistego procesu zmiany, widzimy tylko częściową lub wynikową zmianę. Ale może być tak, że chcemy płynąć z procesem, pozostać przy zmianie i zanurzyć się w niej, być jej świadkiem, stać się jej częścią do tego stopnia, że możemy nawet nie dostrzec później samej zmiany. Odczuwamy tylko jej przepływ i w zależności od siły jej prądu, możemy być przez nią porwani, lub możemy ją czuć, gdy przepływa obok nas. W ten sposób możemy stać się częścią zmiany i całkowicie z nią się połączyć. W końcu widok płonącego ognia jest tak uwodzicielski, że możemy przy nim pozostać zaskakująco długo. Jeśli chcemy jeszcze bardziej rozszerzyć skalę przemian, możemy przyjrzeć się rozwojowi dziecka. Rodzic prawie nie zauważa rośnięcia dziecka w ciągu dnów, jest ono zawsze w pobliżu. Zmiany dostrzega tylko wtedy, gdy uświadamia sobie od czasu do czasu pewien przeskok - na przykład to, że dziecko do niedawna nie dosięgało do stołu, a teraz już dosięga. Ale ten, kto nie widzi dziecka przez dłuższy czas, zmianę od razu zauważa.

Staram się uchwycić, przybliżyć i przedstawić zmiany zachodzące w przestrzeni godzin, dni i lat. Wydaje mi się, że w ramach możliwości ekspresji artystycznej, która pozwala na działanie i przedstawienie dosłownej zmiany, rysunki i performance są odpowiednim sposobem jej uchwycenia. Performance, należący do kategorii sztuki akcji, zakłada konieczność zmiany. Akcja rozgrywająca się w czasie jest zmianą, nawet jeśli na scenie prawie nic się nie dzieje; zmiana zachodzi w atmosferze, która buduje się na miejscu, ale dalsze przemiany zachodzą także w ludziach po obu stronach, u wykonawcy i odbiorcy. W przypadku rysunku sytuacja jest podobna.

Rysunek postrzegamy zazwyczaj jako graficzny, dwuwymiarowy ślad na płaszczyźnie. Ale rysunek to także czas, który jest dosłownie wpisany w ten dwuwymiarowy ślad. Linia rysunku, jego płaszczyzna, jego plama, jest specyficznym rodzajem osi czasu. Możemy spróbować dowiedzieć się, czy jest to linia czasu przeszłości czy przyszłości i czy w ogóle bierze pod uwagę naszą teraźniejszość. Oczywiście istnieją rysunki, których twórcy zajmują się czymś zupełnie innym niż czasowym wymiarem powstawania i istnienia ich dzieła. Jednak chciałbym opowiedzieć przede wszystkim o rysunkach, które są związane z procesem i ruchem, dla których zmiana jest kluczowa.

Mimo że cyfrowy format zapisu czasu jest dziś (jak sądzę) powszechniej stosowany, symbolem jego upływu jest wciąż klepsydra i zegar ze wskazówkami. Zegary z jedną wskazówką mogą być stoperami treninkowymi, zegary z dwiema wskazówkami pojawiają się na większości wież ratuszowych i kościelnych⁶⁰, a te z trzema wskazówkami na zegarach domowych i nadgarstkowych. To właśnie regularny, cykliczny rytm trzech wskazówek poruszających się z różną prędkością zapoczątkował cykl rysunków, performansów i instalacji, w których wykorzystuję ruchy zegara. Długość każdej z wskazówek jest inna, a podczas moich działań albo zostawiam na każdym zegarze pojedynczą wskazówkę (sekundową, minutową lub godzinową), albo łączę kilku jednakowych wskazówek tworząc w ten sposób różne odcinki koła. Następnie traktuję wskazówkę jako początek linii, której kierunek jest wyznaczony przez kierunek, w który wskazówka w danym momencie pokazuje.

Performance przygotowany na festiwal *Performance Crossings 2019* w Pradze był pierwszym z serii wydarzeń z wykorzystaniem mechanizmów zegarowych. Na początku losowo rozmieściłem w przestrzeni około dwudziestu urządzeń, na których pozostawiłem tylko jedną wskazówkę poruszającą się z prędkością sekund, minut lub godzin. Podczas trzygodzinnego wydarzenia intuicyjnie wybierałem pomiędzy zegarami, a gdy już doszedłem do wybranego, narysowałem na ziemi grafitem linię prowadzącą w kierunku wskazanym przez wskazówkę.

W trakcie akcji powstał zestaw nakładających się na siebie promienistych rysunków na ziemi. Rysunki skupione wokół wskazówek godzinowych pokazywały tylko gęsto narysowany fragment odpowiadający ćwiartce koła (performance trwał trzy godziny), rysunki wokół wskazówek minutowej i sekundowej miały różne zagęszczenie linii, a promienie były rozmieszczone mniej lub bardziej regularnie.

60 Na wieży zegarowej w Grazu (Austria) pierwotnie znajdowała się tylko jedna długa wskazówka pokazująca godziny. Później dodano krótszą wskazówkę do pokazywania minut. Jeżeli człowiek nie jest przyzwyczajony do patrzenia na wskazówki „na odwrót”, szybko może się pomylić.

Podobny sposób pracy zaprezentowałem podczas wystawy *Archiving the Presence*, którą przygotowałem wspólnie z Jasmin Schaitl w londyńskiej window-gallery 139artspace. Jasmin Schaitl w oknie galerii nagrała film z już wspomianej serii *present/preseence (air)*. Na ścianie galerii stworzyłem instalację z zegarów i narysowanych linii, które powstawały w ciągu wielu godzin. Również w tym przypadku rysunki były nawarstwione, ich charakter zmieniał się w zależności od szybkości obrotu wskazówki zegara. W przypadku instalacji w galerii rysunki i ruchy pozostały w miejscu przez kilka miesięcy, a poszczególne wskazówki nakładały się na narysowane linie lub kierowały się w zupełnie inną stronę.

Zmienność i ulotność czasu związana była następnie z performansem, na potrzeby którego do mechanizmów zegara przymocowałem kilka sklejonych w różne kompozycje wskazówek. Każdy zegar pokazywał wtedy inny, mylący kształt, zaprzeczający jedynej możliwości odczytania *właściwego* czasu. Linie wyznaczone przez kierunek ruchu wskazówek w danym momencie rysowałem na ziemi wodą. W trakcie performance'u linie stopniowo zaczęły wyparowywać, a rysunek pojawiał się i równocześnie znikał.

Cykl rysunków *'dripin 'dro:in* - rysunki przekapiwane - powstaje poprzez samoistne skapywanie płynów pomiędzy pojedynczymi płótnami. Rola artysty zostaje umniejszona, staje się on bardziej technicznym operatorem, który jednak może powstającym rysunkiem manipulować. Dodatkowo w ramach rysunku zachodzą procesy, które tylko do pewnego stopnia związane są z działalnością człowieka. W zależności od sytuacji (np. jeśli rysunki powstają w warunkach galeryjnych lub w plenerze), rysunki mogą być wykonane wodą zmieszaną z tuszem w różnych proporcjach lub wodą i mułem lub brudem. Lenka Sýkorová (*1977), kuratorka galerii Altán Klamovka w Pradze, komentuje rysunki tuszem wykonane w galerii w następujący sposób:

Matěj Frank przygotował warunki do stworzenia rysunków, które powstawały w danym miejscu i czasie w Galerii Altán Klamovka. Prace są wynikiem procesu przesączenia się atramentu na poziomo ułożone płótna, umieszczone jedno nad drugim, co stanowi wyraz skrupulatnie zaaranżowanego przypadku.[...] Dzieło to zaliczam do eksperymentów, które Frank przeprowadza z rysunkiem, kiedy wyzwala klasyczne medium rysunku z arkusza papieru i przenosi je w przestrzeń⁶¹

Z kolei głównym materiałem do stworzenia rysunku podczas sympozjum *Było, jest i będzie*⁶² w 2021 roku była woda ze stawu przy pałacu w Morawicy. Woda przesiąkała przez warstwy płóci

61 Matěj Frank – Jasmin Schaitl, *Entering Continuities*, Oberhausen: Athena Verlag, Wrocław: Akademia Sztuk Pięknych im. E. Gepperta we Wrocławiu, 2019, s. 34.

62 <https://sympozjumsztuki.pl/>

lub przelewała się przez nie, pozostawiając na poszczególnych płótnach różne warstwy mułu, brudu, liści, błota i gałęzi. Przez tydzień trwania sympozjum płótna były codziennie podlewane i stopniowo wysychały, by następnego dnia rano lub wieczorem zostać ponownie zalane wodą. Zaskoczeniem było, gdy pewnego dnia woda w stawie zazieleniła się warstwą glonów.

Stopniowo wysychające i ponownie podlewane rysunki zachowują proces własnego powstawania. Powolne odparowywanie wody pozostawia na płótnach ślady, które nie zawsze są zakrywane lub zmywane przez kolejną warstwę płynu. Ten częściowo skoordynowany, częściowo przypadkowy proces przypomina organicznie wyłaniające się mapy nieznanymi terytoriów lub płaską oś czasu złożoną z osadów, przy czym kolejność ich osadzania nie jest klarowna.

Proces stopniowego osadzania się, warstwowania i zachowywania materiału nazywamy sedymentacją. Zgodnie z tą zasadą pracowałam przygotowując rysunek *11 208* do wystawy *Sedimenty sametu* (Sedymety aksamitu) w Galerii Wydziału Sztuki w Ostrawie; na wystawie zaprezentowano prace bezpośrednio lub pośrednio związane z trzydziestą rocznicą Rewolucji Aksamitnej w Czechach. Podczas przygotowań do wystawy narysowałam na ścianach wzdłuż całej galerii osobisty kalendarz kreskowy - graficzny zapis liczby dni (11 208), które upłynęły od moich narodzin w roku Rewolucji Aksamitnej do dnia otwarcia wystawy. W rezultacie powstał rysunek, który przebiegał przez całą przestrzeń galerii, wokół wszystkich innych wystawionych prac, i w bezpośredni sposób odnosił się do ram czasowych wyznaczonych przez wystawę.

Na granicy sedymentacji i archiwizacji, znajduje się projekt *Diary*. Ten powstaje od 2017 roku i jest tworzony we współpracy z Jasmin Schaitl. Potrzeba archiwizacji zrodziła się z początkowo nieregularnych spotkań i chęci zapisania ich w pewien sposób. Każdy wspólnie spędzony dzień uwieczniamy w łatwy do powtórzenia i szybko wykonalny sposób. Raz dziennie stajemy naprzeciwko siebie na papierze o określonym rozmiarze i obrysowujemy sobie nawzajem stopy. W ten sposób powstaje stale powiększający się zbiór rysunków ze śladami stóp w różnych konstelacjach. Każdy rysunek jest numerowany, dzięki czemu zachowany jest porządek ich powstania. Jasmin prowadzi listę, gdzie i kiedy każdy rysunek został wykonany.

przestrzeń

*Przestrzeń - czy jest to jedno z tych proto-zjawisk, które, jak mówi Goethe, gdy się je widzi, nachodzi nas przerażenie, a nawet lęk? Wydawałoby się bowiem, że poza przestrzenią nie ma nic, z czego można by ją wywnioskować. Nie można się od niej odwrócić do innej. To, co jest właściwe przestrzeni, musi wyłonić się z niej samej. Ale czy można jeszcze wyrazić to, co jest dla niej właściwe?*⁶³

Martin Heidegger

NIEUCHWYTNA, UJAWNIAJĄCA

W przestrzeni jesteśmy, przestrzeń nas otacza, przestrzeń jest także tym, z czego się składamy. Nie jesteśmy prochem, w który się obracamy (chyba że gwiazdny), ale jesteśmy próżnią, którą również pozostajemy. Atomy, jak powszechnie wiadomo, składają się z jądra z protonami i neutronami oraz otaczającej jądro chmury elektronowej. „Niepodzielne” atomy dzielą się dalej na coraz mniejsze cząsteczki. Ale co stanowi większą część atomu? Próżnia. W skali mikroskopowej, pomiędzy każdą cząsteczką znajdują się niezmierzone puste przestrzenie. Cząstki utrzymują swoje odległości dzięki różnego rodzaju siłom⁶⁴, ale przestrzeń, po której się poruszają, jest pusta. Gdybyśmy usunęli pustkę z ludzkiego ciała i ścisnęli wszystkie cząsteczki wszystkich atomów w jednym miejscu, byłyby one mniejsze niż ziarnko soli. Nadal miałoby naszą realną wagę.⁶⁵

Przestrzeń „...umieszcza nas w całości istnienia w ten ten sposób, że od istnień, które się na nią składają, równocześnie nas oddziela,”⁶⁶ twierdzi Jan Patočka. Przestrzeń jest w swej całkowitej nieuchwytności zjawiskiem podobnym do czasu. Pozostaje pytanie, czy można ją naprawdę określić i zdefiniować, skoro nie można zachować wobec niej dystansu. Nie możemy wyjść poza naszą trójwymiarową przestrzeń. Nie możemy patrzeć na przestrzeń z zewnątrz. Gdzież bowiem mielibyśmy wyjść? Zawsze w niej pozostaniemy.

Możemy więc próbować badać przestrzeń od wewnątrz, możemy próbować przekazywać nasze doświadczenia z nią związane. Mogłoby się wydawać, że język sztuki współczesnej jest równie złożony jak język fizyki newtonowskiej czy teorii kwantowej grawitacji. Aby je zrozumieć i poruszać się nimi, potrzebujemy precyzyjnej wiedzy oferowanej przez naukę. Natomiast uważam,

63 Martin Heidegger, *Art and Space, Man and World*, 6 (1), 1973, s. 4.

64 Grawitacyjna, elektromagnetyczna i słaba siła jądrowa oraz silna interakcja jądrowa,

Stephen W. Hawking, *Stručná historie času: Od velkého třesku k černým dířám*, Praha: Mladá fronta 2003s. 77-81.

65 Zob. dokument *Atom: The Clash of the Titans*, reżyser Tim Usborne, prezentujący Jim Al-Khalili, 2007, min 21.

66 Jan Patočka, *Umění a čas I*, Praha: OIKOYMENH 2004, s. 450.

że język sztuki można zarówno precyzyjnie odczytać, jeśli dysponuje się odpowiednim kapitałem kulturowym i doświadczeniem, ale można też *po prostu* intuicyjnie go odbierać, rozumieć *na swój* sposób. Aby ułatwić orientację w tym, co jest w przestrzeni ukryte i co ona nam jednocześnie odsłania, postaram się przedstawić przynajmniej niektóre jej aspekty, niektóre pojęcia i sposoby podziału.

POSTRZEGANIE PRZESTRZENI

Poczucie przestrzeni u człowieka jest ściśle związane z jego poczuciem „ja”, które jest w intymnej interakcji z otoczeniem. Człowiek może być postrzegany jako posiadający wizualne, kinestetyczne, dotykowe i termiczne aspekty swojej osobowości, które mogą być albo powstrzymywane, albo pobudzane do rozwoju przez jego środowisko.⁶⁷

Edward T. Hall

Percepcja przestrzeni jest w pewnym sensie podobna do percepcji czasu. Rytm, zarówno kosmiczny i ziemski, jak i nasze wewnętrzne rytmy biologiczne czy społeczne, pomagają nam w podziale czasu; równie ważne jest zdobywanie i analizowanie doświadczeń, które pomagają nam w podziale a następnie komponowaniu czasu.

W podobny sposób możemy mówić o postrzeganiu przestrzeni. Jest to proces, który nie jest wrodzony; trzeba się go nauczyć i opanować. Po tym, jak nienarodzone dziecko przez kilka miesięcy odkrywało swoje mięśnie i testowało elastyczność ścian brzucha matki, a także po tym, jak odkrywało swoje zmysły, zwłaszcza dotyk (w przestrzeni miękko wyznaczonej przez łono matki), wzrok (przyzwyczajony jedynie do czerwonego światła prześwitującego przez tkanki brzucha matki) i słuch (stłumiony przez ciało matki), dziecko nagle znajduje się w nieskończenie otwartym, oświetlonym i hałaśliwym środowisku o zmiennej temperaturze, środowisku pełnym niewiarygodnie ostrych wrażeń. Noworodek nie jest w stanie postrzegać przestrzeni i, co za tym idzie, czasu; jest przerażony, że przestrzeń, w której się znajduje, nie ma dla niego praktycznie żadnych granic i że wszystko wokół niego nieustannie się zmienia. Proces, w którym dziecko uczy się przyswajać nowe doświadczenia, orientować się w przestrzeni, dostrzegać, że przestrzeń ma głębię, że przedmioty mogą znajdować się jeden za drugim, a nawet za samym dzieckiem, że relacjom przestrzennym można nadać nawet nazwy, trwa kilka lat. Podobnie, postrzeganie swojego

67 Edward T. Hall, *The Hidden Dimension*, New York: Anchor Books 1990, s. 63.

bycia tylko w chwili obecnej stopniowo się zmienia i chwila obecna stopniowo rozszerza się aż pojawi się wczoraj i jutro i stopniowo dłuższe okresy czasu.

Świat i sposoby jego postrzegania, widzenia i poznawania systematycznie bada Richard Loskot (*1984). Loskot jest jednym z czołowych artystów młodszego średniego pokolenia, aktywnym nie tylko na czeskiej scenie artystycznej. Jego prace, mocno osadzone w przestrzeni sztuki wizualnej, poruszają się najczęściej w pejzażach i dotykają zjawisk z dziedziny fizyki, psychologii czy biologii. Językiem przystępnym dla szerokiej publiczności, a jednocześnie docenianym przez krytyków sztuki, opowiada o tym, z czego składa się świat, który dzielimy, i jak go postrzegamy. Jego poetycko bezpośrednie, niekiedy niewiarygodnie dosłowne przywoływanie doświadczeń znanych każdemu z nas odbywa się zarówno w przestrzeniach galeryjnych, np. w formie scenograficznie nastrojonych laboratoriów, czy też w laboratoryjnie zaprojektowanych scenografiach, jak i w przestrzeniach publicznych. Loskot przypomina nam o tym, co znamy tak dobrze, że o tym zapomnieliśmy. Robi to w sposób swobodny, przystępny, ale i wielowarstwowy.

W centrum moich zainteresowań znajduje się percepcja przestrzeni w odniesieniu do ciała, a w ramach działań przestrzennych także do znajdujących się w niej obiektów. Francuski filozof Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) zajmował się fenomenologią ciała i percepcji. W serii wykładów opublikowanych w radiu francuskim, a następnie wydanych w książce *Svět vnímání* (Świat postrzegania)⁶⁸, Merleau-Ponty zajmował się nie tylko percepcją przedmiotów czy sztuki, ale także percepcją przestrzeni.

Według Merleau-Ponty'ego przestrzeń wyznaczona przez klasyczną naukę jest wyraźnie oddzielona od przedmiotów. „Przeźródlenie jest homogenicznym środowiskiem, w którym obiekty są rozmieszczone zgodnie z trzema wymiarami i zachowują swoją tożsamość niezależnie od zmian położenia.”⁶⁹ Wpływy zewnętrzne, takie jak różna temperatura przestrzeni wpływająca na objętość obiektu, są tylko wpływami zewnętrznymi, ale w wyidealizowanym świecie geometrii nie mają wpływu na obiekt. Jeśli jednak weźmiemy pod uwagę zakrzywienie (czaso)przeźródlenia, to obiekt poruszający się w przestrzeni jest już dotknięty przez samą przestrzeń. Według Merleau-Ponty'ego, świat traci w ten sposób swój solidny „...szkielet [...]. Przeźródlenie przestaje być odróżnialne od rzeczy w przestrzeni, czysta idea przestrzeni od konkretnego widowiska oferowanego przez zmysły.”⁷⁰

68 Maurice Merleau-Ponty, *Svět vnímání*, Praha: Oikoymenth 2008.

69 Maurice Merleau-Ponty, *Svět vnímání*, Praha: Oikoymenth 2008, s. 17.

70 Maurice Merleau-Ponty, *Svět vnímání*, Praha: Oikoymenth 2008, s. 17.

Jeżeli nie chcemy czegoś widzieć, zamykamy oczy. Ale jeśli nie chcemy słyszeć, nie możemy zamykać uszu. Oczywiście możemy zatkać uszy palcami lub użyć innych środków pomocniczych, jednak nie unikniemy hałasu resztkowego. Słuch możemy również wykorzystać do orientowania się w ciemności, we mgle lub za chmurami. Kiedy nie słyszymy dobrze, co ktoś do nas woła z daleka, zawijamy dłoń i przykładamy ją do ucha. W celu poprawy słuchu stosowano kiedyś akustyczne aparaty słuchowe, przedmioty w kształcie lejka, które skupiały fale dźwiękowe w uchu osoby niedosłyszącej. Ponieważ dzięki takiemu aparatowi słuchowemu osoba wyraźnie pokazywała swoją niepełnosprawność, starano się ukrywać te aparaty np. w kapeluszach, kołnierzach czy laskach.

Na podobnej zasadzie działały lokalizatory akustyczne w erze przedradarowej, używane do namierzania samolotów przeciwnika. Można o nich myśleć jak o dużych, mniej lub bardziej skomplikowanych aparatach słuchowych, które często posiadały siedzisko i mechanizm obrotowy. Osoba obsługująca takie urządzenie była w stanie usłyszeć i zlokalizować zbliżający się samolot, nawet nad chmurami czy w nocy.

Zainspirowane aparatami słuchowymi i lokalizatorami akustycznymi, rzeźby *Monolog* służą jako akustyczny wzmacniacz „małych dźwięków” z otoczenia.⁷¹ W ciągu ostatnich kilku lat wykonałem kilka różnych rzeźb, które instalowałem w różnych środowiskach dźwiękowych - bezpośrednio nad rzeką, kiedy słycać było jedynie bulgot wody przeskakującej po kamieniach, dalej w miastach lub lasach. Dwa prezentowane tu *Monologi* znajdują się w przestrzeni dawnego lotniska, jeden w pobliżu, a drugi bezpośrednio w dzielnicy Seestadt na obrzeżach Wiednia. Rzeźby nawiązują w ten sposób również do pierwotnego źródła inspiracji. Przede wszystkim jednak pozwalają na uważne wsłuchanie się w zróżnicowany pejzaż dźwiękowy, na który składają się odgłosy środowiska miejskiego, placów budowy, jeziora, pól, otwartych krajobrazów i trasy metra. Rzeźby te pozwalają jednocześnie na pewien stopień komunikacji, ustawione są naprzeciwko siebie w odległości kilkuset metrów.

Starszy *Monolog (IN-OUT)* został zaprojektowany w ten sposób, że węższa część rzeźby, służąca do słuchania, wiła się z powrotem do części otwartej, zbierając dźwięki. Aby wsłuchać się w dźwięki wzmacniane przez rzeźbę, odbiorca musiał stanąć w „otworze” rzeźby. W ten sposób stał

71 Prezentacja moich rzeźb i instalacji dźwiękowych była również częścią online'owego seminarium Ear Trumpets Afterlives in the Era of Electricity and Electronics, przygotowanego przez Central European Network for Sonic Ecologies (CENSE). Magdalena Zdrodowska z Uniwersytetu Jagiellońskiego podjęła temat z perspektywy teoretyczki i badaczki, ja natomiast przedstawiłam swoje rzeźby.

<https://cense.earth/ear-trumpets-afterlives-in-the-era-of-electricity-and-electronics> [dostęp:] 22 April, 2021

się częścią swojego własnego pejzażu dźwiękowego. Kurator wystawy, Alois Kölbl, w tekście towarzyszącym, znajdującym się w pobliżu rzeźby na ulicy Leechgasse w Grazu, dodaje:

Drewniana rzeźba obok najstarszego kościoła w Grazu, nad przedchrześcijańskim grobowcem, otwiera się poprzez wielki lej na pejzaż dźwiękowy ruchliwej osi ulicy i znajdującego się poniżej terenu zielonego, który został tymczasowo przekształcony w miejsce spotkań. [...] Banalne dźwięki miejskiego życia przenikają przez auratyczny szum oceanicznych przestrzeni, tworząc doświadczenie słuchowe, które ma na celu dostrzeżenie konkretnych zjawisk zachodzących na miejscu.

PORUSZANIE SIĘ PRZESTRZENIĄ

Nasza wizualna percepcja przestrzeni może być przybliżona przez sposób postrzegania krajobrazu, który przypomina Merleau-Ponty.⁷² Kiedy obserwujemy krajobraz, nasz wzrok przeskakuje z miejsca na miejsce, lecąc po przestrzeni, zawsze widząc wyraźnie tylko część ogólnego obrazu. Poprzez porównanie różnic między obrazami klasycznych pejzażystów a „malarzami po Cézanne'ie”⁷³ pokazuje, że klasyczny pejzażysta potrafi ominąć ograniczenia naszego wzroku poprzez stopniowe skupianie się na różnych częściach widoku, które następnie jest w stanie złożyć w perspektywnie wyidealizowaną całość.

Obecnie można dokonać porównania z oszałamiającymi zdjęciami panoramicznymi krajobrazów, miast czy przestrzeni kosmicznej o niewiarygodnym poziomie szczegółowości.⁷⁴ Zdjęcia te składają się z tysięcy lub dziesiątek tysięcy pojedynczych klatek i mają rozdzielczość setek gigapikseli. Niektóre z największych zdjęć były wykonywane przez kilkadziesiąt godzin w ciągu kilku dni, aby zachować podobne warunki świetlne. Takie podejście do obrazowania jest, według Merleau-Ponty'ego, dalekie od rzeczywistego sposobu widzenia. W pocezannowskich, wieloperspektywnych kompozycjach, a później w zdekonstruowanych kształtach, pejzażach i portretach artyści odchodzą od opisanego powyżej klasycznego, analitycznego spojrzenia na

72 Maurice Merleau-Ponty, *Svět vnímání*, Praha: Oikoymenth 2008, s.19-21.

73 W swoich tekstach Merleau-Ponty odwołuje się do Paula Cézanne'a, którego uważa za ważną postać w porzuceniu sztywnego trzymywania się zasad perspektywy geometrycznej w malarstwie.

74 Np. <https://www.in2white.com/> lub <https://360gigapixels.com/>

obiekt, a Merleau-Ponty dostrzega tu próbę zbliżenia się do sposobu, w jaki faktycznie przebiega proces percepcji wzrokowej.^{75 76}

Przestrzeń jest więc przez nas badana stopniowo. Najpierw oceniamy ją wzrokiem. Przyglądamy się jej ogromowi lub ciasnocie, szukamy jej struktury wizualnej i charakterystycznych elementów, które mogą nam pomóc w orientacji. Eksploracja ta odbywa się często nieświadomie i automatycznie na podstawie wcześniejszych doświadczeń. Jako przestrzeń, możemy sobie wyobrazić wnętrze ucha z całą jego organiczną strukturą i bogactwem form, zdeterminowane dążeniem do maksymalnej funkcjonalności. Przestrzenią ucha możemy poruszać się w wyobraźni dość swobodnie, bo ją znamy, potrafimy sobie ją wyobrazić i widzieliśmy ją mimowolnie niezliczoną ilość razy. W ten sam sposób możemy sobie wyobrazić bezkresne horyzonty otwartego oceanu, gdzie podstawową artykulacją przestrzenną jest właśnie linia styku powierzchni wody z niebem.

Przestrzeń postrzegamy również za pomocą słuchu. Potrafimy rozróżnić, czy znajdujemy się w przestrzeni rozległej czy zamkniętej, otwartej, pełnej czy puste. Poprzez fizyczne poruszanie się w przestrzeni, jesteśmy w stanie jej doznać. Ruch odbywający się w czasie daje nam relację o jej obszerności. Możemy poruszać się otwartą przestrzenią w kierunku coraz bardziej oddalającego się horyzontu. Ale możemy również badać przestrzeń w mniejszej skali, poruszając ręką, sprawdzając kształty, powierzchnie, krawędzie i wypukłości.

Ruch w przestrzeni i mierzenie się z nią poprzez własne ciało to temat powracający w działaniach artystów od wielu pokoleń. Sprawdzanie tych relacji zyskało wyjątkową pozycję od lat sześćdziesiątych dwudziestego wieku, kiedy to performance, happeningi i inne formy sztuki żywej zaczęły mocno zaznaczać swoją obecność. Równoległe z poszukiwaniem platformy dla nowych form sztuki w instytucjonalnym, przede wszystkim galeryjnym otoczeniu, niektórzy artyści wyszli poza obszar typowo poświęcony sztuce współczesnej. Do czołowych przedstawicieli dosłownego poruszania się poza galerię tamtego okresu należy Richard Long (*1945). Rzeźbiarz, którego można zaliczyć do nurtu Land Art, poszerzył granice rzeźby w wyróżniającym się kierunku. Long pozostawiał ślady swoich efemerycznych interwencji w otwartej przestrzeni, chodząc, wielokrotnie przechodząc tam i z powrotem. W ten sposób, przemierzając wielokrotnie drogę między dwoma miejscami, wydeptywał linie i kręgi utworzone czasem przez udeptaną trawę, czasem przez kroki

75 Pytaniem bez odpowiedzi pozostaje, jak Merleau-Ponty odebrałby rozkwit technologii cyfrowych i nieskończone możliwości postprodukcji obrazu oraz jego totalnej dekonstrukcji.

76 Percepcja wzrokowa została również omówiona w rozdziale POSTRZEGANIE CIAŁA I POSTRZEGANIE CIAŁEM.

odslaniając ziemię o innym kolorze niż ta na powierzchni. W książce poświęconej wszelkiego rodzaju liniom *Lines* brytyjski antropolog Tim Ingold (*1948) pisze: „*Niektóre ślady nie wymagają jednak ani dodawania, ani odejmowania materiału. [...] Aczkolwiek w wyniku tej czynności nie usunięto żadnego materiału i nie dodano żadnego, linia ujawnia się poprzez odbicie światła od niezliczonych źdźbeł trawy ugiętych pod stopami.*”⁷⁷ Lecz nawet te intymne, pozornie samotne interwencje w naturę dokonywały się w ścisłym związku ze środowiskiem instytucjonalnym. Long skrupulatnie dokumentował swoje działania i przygotowywał je do wystawienia w galeriach. Oprócz dokumentacji fotograficznej Long wnosił do galerii ziemię, kamienie czy gałęzie, pracował z gliną tworząc instalacje rzeźbiarskie i rysunkowe.

TERYTORIUM

Aby móc poruszać się w nieosiągalnym wymiarze przestrzeni i znaleźć wybrane miejsce, do zrozumienia relacji przestrzennych potrzebujemy mniejszych jednostek. Terytorium, obszar, strefa, region lub kontynent to tylko niektóre z powszechnie stosowanych. Zazwyczaj są one wyznaczone przez granice, zarówno myślowe, jak i fizyczne. Mogą to być granice zależne od ilości pokarmu dla poszczególnych zwierząt terytorialnych, a oznaczać je mogą ślady zapachowe, mocz, ocieranie się o korę drzew. Zwierzęta podchodzą do swoich terytoriów w różny sposób, niektóre terytoria przenikają się, podczas gdy inne są starannie strzeżone. Instytucje państwowe mogą być chronione przez płoty, mury i monitoring, strefy parkowania są oznaczone jedynie farbą na drodze. Niektóre terytoria, będące jednostkami administracyjnymi, mają ściśle określone wymiary i granice państwowe, podczas gdy inne terytoria są luźno zdefiniowane. Najczęściej jednak ich istnienie wywodzi się od centralnego punktu, którym może być przemieszczająca się wataha wilków, scena teatralna, wokół której siedzi się w określonych strefach, czy też stolica lub słońce. Wszystkie terytoria łączy jednak to, że powstały z potrzeby wyodrębnienia kawałka przestrzeni dla siebie lub dla innych. Pomiędzy nieskończoną rozległością przestrzeni a specyfiką konkretnych miejsc istnieje wiele innych podziałów, które służą ułatwieniu orientacji w przestrzeni. Przykładowo, możemy wymienić jednostki miary powierzchni takie jak hektary, rozróżnianie wsi od miast, peryferii od centrum, ale także identyfikację obszaru za pomocą słów takich jak blisko - daleko, góra – dół.

Crosby Beach, plaża w pobliżu Liverpoolu, to obszar podzielony nie tyle wyraźnymi granicami, ile rosnącą koncentracją pojedynczych elementów. Tu i ówdzie pojawiają się żeliwne

⁷⁷ Tim Ingold, *Lines*, Londyn, Nowy Jorky: Routledge, 2007, s. 44.

figury, niektóre częściowo zanurzone w morzu, inne stojące na piasku, ale wszystkie ustawione na jednakowej wysokości; razem wyznaczają terytorium. Zauważamy pierwszą figurę i stopniowo mijamy kolejne, umieszczone w nieregularnych odstępach, aż nagle orientujemy się, że minęliśmy ostatnią. Wtedy uświadamiamy sobie, że przeszliśmy już przez teren wyznaczony przez instalację rzeźbiarską *Another Place*. Ale jak to terytorium jest zdefiniowane? Czy jest to przestrzeń, w której rzeźby są nieregularnie rozmieszczone? Czy może terytorium znajduje się w kierunku, w którym wszystkie postacie wspólnie patrzą, tzn. poza horyzont?

Dla autora tej instalacji rzeźbiarskiej oprócz przestrzeni ważny jest także czas. Zbliżając się do strefy pływowej i niektórych nieruchomych figur - odlewów ciała ich twórcy Antony'ego Gormleya (*1950) - widzimy, że rzeźby te, być może w sposób niezamierzony, zaczynają być absorbowane przez miejsce, w którym się znajdują. Niektóre z postaci nie tylko okresowo znikają pod powierzchnią morza, ale także tracą swój pierwotny kształt. Porastają je warstwy wąsonóg, skorupiaków, które zwykle tworzą kolonie na pomostach lub skałach. Gormley na ich temat dodaje: *„W czasie przyływu pracy praca znika. Powoli jednoczy się z żywiołami, istniejąc w zmiennych warunkach czasu i pór roku. [...] A te skorupiaki [wyrastające z rzeźb] są ważne, podobnie jak wszystkie inne przypadki, którym ulega rzeźba, ponieważ są one wynikiem jej interakcji z czasem.“*⁷⁸

W ostatnich dziesięcioleciach twórczość Antony'ego Gormleya rozwinęła się w kilku kierunkach. Niezależnie od tego, czy pracuje z formami ludzkimi pochodzącymi z odlewów własnego ciała, czy z abstrakcyjnymi strukturami i liniami wijącymi się w przestrzeni, główną rolę odgrywa człowiek i jego - stałe? - miejsce w zmieniającym się świecie. Biorąc jednak pod uwagę tempo pracy w pracowni Gormleya i jej skalę, pozostaje pytanie o to, gdzie przebiega granica między dziełem artysty a jego ogólną, niemal fabryczną produkcją. W przypadku Gormleya uważam, że w ramach wytyczonej przez siebie ścieżki wciąż porusza się on w obrębie granic znanego terytorium, z którego wciąż zapuszcza się w nowe miejsca.

MIEJSCE

Potrzeba określenia pewnej przestrzeni nieuchronnie prowadzi nas do pojęcia miejsca. „*Rozświechtanie*” przestrzeni jest, według Heideggera, „*uwalnianiem miejsc*”. To udostępnianie przestrzeni odbywa się zarówno w sensie „*układania przestrzeni, jak i pozostawiania przestrzeni*.” Takie udostępnienie przestrzeni pozwala na ujawnienie się rzeczy obecnych, a ponadto „*udostępnienie przestrzeni daje rzeczom możliwość*

78 Antony Gormley – Martin Gayford, *Shaping the World, Sculpture from Prehistory to Now*, London: Thames & Hudson 2020, s. 239.

*przynależenia do siebie nawzajem z uwzględnieniem tego, czym i skąd są. W tym podwójnym udostępnieniu przestrzeni dokonuje się darowanie miejsc.*⁷⁹

Martin Heidegger

Miejsce to ta część przestrzeni, która jest w pewien sposób wydzielona i może, ale nie musi coś zawierać. Miejsca istnieją nie dbając o nas. Miejsca istnieją, zależy tylko, w jaki sposób je odkrywamy. Więc miejsca możemy sami znaleźć i świadomie zaznaczyć. Możemy na przykład ustalić, że mówimy o części przestrzeni „*na górze tej strony*”. Jeśli weźmiemy do ręki wydrukowany tekst, oznaczenie miejsca wydaje się dość wyraźne. Miejsce w stosunku do wydruku pozostanie w tym samym miejscu, w tej samej pozycji, nawet jeśli zamkniemy książkę i odłożymy ją na półkę. Jeśli przesuniemy półkę, miejsce książki oczywiście się zmieni. Ale w stosunku do niej strona się nie porusza.

Ale jeśli patrzymy na cyfrową wersję tego tekstu na ekranie, to gdzie jest to miejsce *na górze tej strony*? Czy jest to ta część ekranu, gdzie znajduje się górna część dokumentu? Czy jest to skupisko świecących pixeli, które mogą poruszać się tam i z powrotem po ekranie, a następnie zniknąć po przejściu na następną stronę dokumentu? A co się stanie z miejscem *na górze tej strony*, jeśli kilka osób otworzy ten sam plik na różnych urządzeniach w tym samym czasie? Czy to znaczy, że jedno miejsce staje się kilkoma? A co stanie się z miejscem *na górze tej strony*, gdy plik cyfrowy zostanie zamknięty? Czy miejsce znika, a następnie pojawia się ponownie w innym miejscu w innym czasie?

Powracając jednak z bezgranicznego świata środowiska wirtualnego, trafiamy z powrotem w określone miejsce. Jeśli mówimy o jakimś miejscu, to oczywiste jest, że coś je wyróżnia z bezmiaru przestrzeni. Tym czymś może być tylko idea, która swoją nienamacalną i nieuchwytną siłą jest w stanie konkurować z czymś tak samo nieuchwytnym jak przestrzeń. Idea ma taki sam potencjał jak betonowa ściana, plaża obmywana przez ocean, najgłębszy wąwóz w najwyższym paśmie górskim, czy krzesło w klasie szkolnej. Miejsce jest wyodrębnione przez proces myślowy, który potrafi w rozległym krajobrazie przepięknej przestrzeni odnaleźć punkt zaczepienia. Część przestrzeni, gdzie odgrywa się to, co obecnie potrafimy opisać jako impuls elektromagnetyczny przekazywany przez synapsy głęboko w naszych mózgach, stworzy mniej lub bardziej określoną, niematerialną granicę i oznajmi nam, że pojawiło się miejsce. Ten proces myślowy może zacząć się od niczego i pozwoli nam na znalezienie miejsca w podobny sposób, w jaki Jan Sokół opisuje proces przypominania sobie.⁸⁰

⁷⁹ Martin Heidegger, *Art and Space, Man and World*, 6 (1), 1973, s. 5.

⁸⁰ Jan Sokół porównuje proces wyszukiwania w pamięci komputera czy słownikach oparty na tym, że wiemy czego szukamy i to wyszukujemy w katalogach i bazach danych, z procesem przypominania, który odbywa się w naszym

Zdefiniowane przez proces mentalny miejsce (nie musi być nawet nasz) może w końcu zyskać taką (znowu mentalną) siłę, że uznamy je za wyjątkowe, niezmiennie, tak fundamentalne i naładowane energią, że będziemy gotowi walczyć o to miejsce (może to być dom, pomnik, albo granica państwowa przecinająca piaski pustyni). Albo nasz proces myślowy będzie współpracował z rzeczywistością, widzianą przestrzenią fizyczną i z pomocą uwarunkowań zewnętrznych będzie w stanie zdefiniować miejsce. Definicja miejsca, sposoby, w jakie jest ono wyznaczone (czy to mentalnie, czy w odniesieniu do rzeczywistej przestrzeni), nieuchronnie prowadzą nas do pochylenia się nad tym, co dane miejsca wyróżnia i jak można się pomiędzy nimi poruszać.

W sieci miejsc, czy to świadomie wybranych, czy znalezionych, szukamy ich wzajemnych relacji przestrzennych. Aby znaleźć dokładne położenie punktu lub określić jego wysokość nad poziomem morza, geodeci potrzebują tylko trzech punktów systemu trygonometrycznego. Ale nawet to nie wystarczyło geometrze K., głównemu bohaterowi powieści Franza Kafki *Zamek*, by się przedostać przez biurokrację sztywnej instytucji rządzącej się własnymi prawami. Również wysiłek zwykłych geodetów, którzy dokonują pomiarów ziemi i sporządzają dokładne opracowania o krajobrazach i miejscach, jest podobnie niewyobrażalny, i być może pod pewnym względem bliski sztuce konceptualnej.

Dwie kluczowe postacie sztuki XX wieku, jedna globalna, druga bardziej lokalna, prawdopodobnie nigdy się nie spotkały, ale ich spojrzenie na miejsca i krajobraz można w pewnych aspektach ich twórczości uznać za podobne i niewątpliwie totalne. We współpracy z kuratorem Pawłem Szroniakiem przygotowaliśmy dla Muzeum Współczesnego Wrocław wystawę w roku jubileuszu pięćdziesiątolecia *Symposium Plastycznego Wrocław '70*, które miało fundamentalne znaczenie dla polskiej sztuki, myślenia o przestrzeni publicznej i rozwoju myśli konceptualnej.

Próbując wykorzystać ideę mapy jako partytury graficznej, za punkty odniesienia obraliśmy opartą na przypadku kompozycję Johna Cage'a *49 Waltzes for the Five Boroughs* z 1976 roku oraz konceptualną instalację rzeźbiarsko-geodezyjną Zbigniewa Gostomskiego *Zaczyna się we Wrocławiu (Fragment układu)*.

Przyjmując metodę twórczą Johna Cage'a i wybierając losowo z listy ponad dwóch tysięcy ulic Wrocławia, zostało wyłonionych 49 walców, z których każdy składał się z trzech ulic. Z kolei Gostomsky zaznaczył na mapie centrum Wrocławia zestaw punktów „O” i „/”. Odnosząc się do przedstawionej koncepcji stwierdził: *„Założeniem tej pracy jest jej stały i nieskończony,*

umyśle i zaczyna się od zera. Dopiero przywołanie pewnych kontekstów pozwala nam odnaleźć to, czego szukamy. Jan Sokol, *Čas a rytmus*, Praha: Oikoyemenh 2004, s. 284.

równomiernie we wszystkich kierunkach postępujący rozwój, który obejmować będzie swym zasięgiem coraz to dalsze (w stosunku do punktu wyjściowego) obszary".⁸¹ Na potrzeby wystawy konieczne było rozszerzenie zaprojektowanego przez Gostomskiego *Fragmentu układu* oraz systemu punktów "O" i "/" z centrum Wrocławia na całe miasto. Paweł Szroniak zwraca uwagę na zastosowanie w tym sposobie pracy dwóch przeciwstawnych metod:

*...czyli skrajny determinizm i otwarcie na przypadek, co ma prowadzić do stworzenia wielonapięciowej struktury utworu, w którym tkanka miejska Wrocławia zaczyna ujawniać nieoczywiste relacje, przy jednoczesnym uruchomieniu elementów porządkujących – specyficznych rytmów, dzięki którym można się odnaleźć w przestrzeni zakłóconej mapy.*⁸²

Według metody Cage'a losowo wybrane ulice i sieć punktów Gostomskiego zostały nałożone na plan Wrocławia w odpowiedniej skali, tworząc rodzaj abstrakcyjnej mapy. Aby zachować związek z rzeczywistym miejscem i uzyskać orientację przestrzenną, do siatki punktów i linii dodałem również zarys przepływającej przez Wrocław Odry. Rzeka w krajobrazie jest dla mnie względnie trwałym punktem orientacyjnym⁸³, którego czasowość jest nieporównywalna w stosunku do rozwoju urbanistycznego. Mapę tę, a raczej tylko punkty i linie, przerysowałem silikonem i lateksem na ziemi w Muzeum Współczesnym Wrocław.

Zajmując powierzchnię jednego pomieszczenia mapa stała się nową partyturą graficzną. Do dalszej współpracy Paweł Szroniak zaprosił kilku polskich i zagranicznych muzyków i artystów,⁸⁴ prosząc ich o interpretację partytury. Niektóre z interpretacji reagowały na moją mapę dość luźno, inne trzymały się jej bardziej rygorystycznie. Oprócz koncertów muzycznych powstawały również teksty lub komentarze fotograficzne.⁸⁵

Eksploracja liminalności przestrzeni odgrywa fundamentalną rolę w twórczości amerykańskiego artysty Bruce'a Naumana (*1941). Po ukończeniu studiów w połowie lat 60. Nauman wynajął w San Francisco pusty sklep, który służył mu za pracownię. Nauman postanowił jednak wykorzystać sklep nie tylko jako miejsce pracy, ale włączyć go w sam proces artystyczny. Fotografował przypadkowe skupiska śmieci na ziemi, robił zdjęcia swojego ciała w różnych

81 *Symposium Plastyczne Wrocław '70* (kat. wyst.), Muzeum Architektury, Wrocław, 1970, Ośrodek Teatru Otwartego „Kalambur”, Wrocław 1983, 84-85.

82 <https://muzeumwspolczesne.pl/mww/wystawy/naduzycia-matej-frank/> [dostęp:] 13.02.2022.

83 Choć nie zawsze tak jest, zob. akapit GRANICE na kolejnych stronach.

84 Zaproszeni byli Michael Pisaro-Liu, Bill Dietz, Jarosław Kozłowski, Maxmiliano Bober, Gerard Lebig a Darek Foks

85 <https://muzeumwspolczesne.pl/mww/wystawy/naduzycia-matej-frank/> [dostęp:] 13.02.2022.

sytuacjach przestrzennych, a przede wszystkim - chodził. Seria filmów wideo z lat 1967-1969 pokazuje Naumana wykonującego proste, monotonne i powtarzalne czynności, w których regularnie porusza się po obwodzie wyznaczonego kwadratu krokami tanecznymi (*Dance or Exercise on the Perimeter of a Square [Square Dance]*), chodzi wzdłuż wyznaczonej linii, przesuując miednicę w przesadny sposób (*Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square*), odbija dwóch piłek między podłogą a sufitem (*Bouncing Two Balls Between the Floor and Ceiling with Changing Rhythms*) albo gra na skrzypcach podczas spaceru (*Playing a Note on the Violin While I Walk Around the Studio*). Wszystkie te działania ujmują artystę i jego pracownię - miejsce - we wzajemnym powiązaniu. Z jednej strony dziełem sztuki staje się sama przestrzeń, wyznaczająca pole działania, z drugiej zaś człowiek, jego ruch fizyczny i zdolność do wyobraźni, która pozwala mu tworzyć nawet przy całkowitym ograniczeniu środków wyrazu - ta sama zdolność, która pozwala mu zacząć rysować na czystym papierze lub rzeźbić w kamiennym bloku.

ZNIKANIE MIEJSCA

Kwestia znikania miejsc staje się coraz bardziej paląca, jeśli zaczniemy sobie wyobrażać dalszy rozwój technologiczny w tempie wyznaczonym przez drugą połowę XX wieku, a zwłaszcza drugą dekadę XXI wieku. Tempo rozwoju technologicznego rośnie w tempie wykładniczym⁸⁶. Jeżeli chcielibyśmy wyobrazić sobie nasz dalszy rozwój, możemy spojrzeć na epokę posthumanistyczną z perspektywy optymistycznej, skupiając się na związku ciała i technologii, rozwoju technologicznym i wynikach, które osiąga tylko kilka jednostek na świecie. Możemy podziwiać wizjonerów i dyrektorów generalnych ponadnarodowych korporacji i możemy doceniać ich wkład w życie społeczne. Ale jednocześnie musimy zdawać sobie sprawę z kosztów, jakie poniesie reszta ludzi i planeta. Techno-optymizm zostaje więc zastąpiony oczekiwaniem apokalipsy.

Jeśli weźmiemy pod uwagę, że niektóre firmy próbują zaprezentować swoje nowe technologie w zielonym, niskoemisyjnym świetle reflektorów swoich samochodów elektrycznych, powinniśmy uświadomić sobie, że te samochody elektryczne są przeciążone ładunkiem w postaci

86 Jako przykład może posłużyć określone w 1965 roku i wciąż obowiązujące Prawo Moore'a, które mówi, że liczba tranzystorów w mikroprocesorze (a więc moc komputera) podwaja się co dwa lata. <https://ourworldindata.org/technological-progress> [dostęp:] 10.02.2022.

turystycznych wycieczek w kosmos (wycieczki te nie są obsługiwane przez środki niskoemisyjne).⁸⁷ Osobista odpowiedzialność jednostki, która decyduje się nie wyrzucać plastikowych słomek do śmieci mieszanych jest śmieszna, jeśli weźmiemy pod uwagę, że teza o osobistej odpowiedzialności za zanieczyszczanie naszego wspólnego środowiska została wprowadzona w życie przez firmy, które w znacznym stopniu przyczyniają się do obciążenia klimatu.⁸⁸

U progu katastrofy klimatycznej, o której groźbie i wpływie przemysłu na nią czołowi truciiele wiedzą przynajmniej od lat 70. ubiegłego wieku,⁸⁹ pytanie o miejsce człowieka w czasie i przestrzeni wydaje się więc krzyżowe. Nie ulega wątpliwości, że świat się zmienia. Jest również oczywiste, że zmienia się on w cyklach, które zależą od rytmów kosmicznych. Ale pytanie brzmi: czy człowiek musi być katalizatorem tych zmian?⁹⁰

Przemijanie, przemiana, uchwycenie czasu, obecność ciała w przestrzeni i jego stopniowe znikanie to podstawowe tematy, które pojawiają się w serii rzeźb, performansów i rysunków *present/absent*. Pozornie abstrakcyjne figury *present/absent (scorched earth)* z spalonych belek w trawie stopniowo ujawniają się jako linearne, stylizowane postacie ludzkie. Każda z wkopanych w ziemię sylwetek mierzyła około dziesięciu metrów długości, przekraczając wymiary zwyczajowych rysunków figuralnych. Rysunek jest dobrze widoczny i rozpoznawalny nawet dla przechodniów, ale został przygotowany przede wszystkim z myślą o mieszkańcach osiedla, którzy z wyższych pięter bloków mieszkalnych mają dobry widok na trawiasty teren między budynkami.

Ten rysunkowy krajobraz z wypalonych belek rozpościł się w przestrzeni, wszystkim na oczach. Niektórzy mogli go unikać, mogli przechodzić przez rysunek nie zauważając jego ogólnej kompozycji, mogli nawet nie zauważyć, że znajdują się w rysunku. Mogą też go przekraczać lub potykać się o niego. W każdym razie go nie unikneli. A możliwe jest, że tylko wypalony krajobraz i zaledwie ślady ludzkiej obecności pozostaną w końcu na naszej przegrzewającej się planecie .

87 <https://www.theguardian.com/science/2021/jul/19/billionaires-space-tourism-environment-emissions> [dostęp:] 27.02.2022.

88 W ramach swojego PR, British Petroleum (BP) w roku 2004 uruchomiło dla ludzi *carbon footprint calculator*. Nie trzeba mówić, że działania jednostek i z tym powiązane obciążenie Ziemi są znikome w porównaniu na przykład z śladami po działalności BP. <https://mashable.com/feature/carbon-footprint-pr-campaign-sham> [dostęp:] 27.02.2022.

89 <https://www.greenpeace.org/usa/fighting-climate-chaos/exxon-and-the-oil-industry-knew-about-climate-crisis/exxons-climate-denial-history-a-timeline/> [dostęp:] 27.02.2022.

90 Patrz także na wcześniejszy rozdział POMIAR ZMIANY.

GRANICE

Przestrzeń składa się z miejsc (nawet pustych), które są wyznaczone przez granice. Granica to miejsce, w którym zachodzi pewna zmiana. Granice mogą zatem być stałe i niezmiennie, zmienne i elastyczne lub też pojawiające się i znikające. Granice w nieskończonych przestrzeniach wszechświata mogą pozostać dla nas jedynie we sferze wyobrażeń. Jednak w miarę zbliżania się do ziemi i sfery, którą jesteśmy w stanie w jakiś sposób fizycznie pojmować, zaczynamy wyraźniej zauważać te zmiany i przedziały. Granice mogą być całkowicie abstrakcyjne, jak proste linie kreślone przez piaski i góry Sahary, dzielące ją w ten sposób na kilka państw.⁹¹ W ten sam sposób granice mogą być całkiem namacalne, jak powierzchnia oddzielająca powietrze od wody, dzieląca jedną masę od drugiej, jedną przestrzeń od drugiej.

Czy może jest zupełnie odwrotnie, a granice biegnące przez Saharę są całkowicie konkretne, z matematyczną precyzją określone wyraźną linią prostą, podczas gdy granica oddzielająca wodę od powietrza jest zupełnie abstrakcyjna, bo płynna i w ciągłym ruchu?

Pozostańmy przy granicach między państwami. Mogą one być, jak już powiedzieliśmy, określone fizycznie, na przykład przez pasmo górskie lub rzekę, ale także mentalnie, przez jednostronną decyzję lub umowy międzynarodowe; granice fizyczne i mentalne często korelują ze sobą. Do dosyć kuriozalnej sytuacji może dojść, gdy po pewnym czasie nastąpi rozłam i idea granicy oddzieli się od jej fizycznej warstwy.

Przykładem takich przemian może być granica chorwacko-węgierska. W przeszłości w tym miejscu meandrowała rzeka Drava, a granicę wyznaczono prawdopodobnie wzdłuż jej biegu. Obecnie rzeka nadal meandruje przez te tereny, ale w innych miejscach, a granica państwowa pozostała w swoim pierwotnym położeniu. W okolicy znajduje się jeszcze szereg mniejszych i

⁹¹ Nakreślone granice w Afryce dzielące wiele narodów, granice w USA, wspomniana granica dzieląca Koreę na dwie części i granice w innych miejscach nie odnoszą się do przestrzeni, którą próbują podzielić lub odgrodzić (w przypadku Korei doszło do dziwacznej sytuacji, w której podzielono jednorodną grupę ludzi i dopiero w ciągu kilkudziesięciu lat powstały między grupami znaczące różnice, patrz rozdział KRUCHOSC, STAŁOŚĆ ORAZ PRZEJRZYSTOŚĆ I ADAPTACYJNOŚĆ). Okazjonalna nielogiczność granic i ich sztywność, wraz z imperialnymi tendencjami niektórych państw, to coś, co powinno być głównym tematem do przemyślenia w tym stuleciu (w czasie, gdy pracowałem nad moją pracą magisterską, Federacja Rosyjska zaanektowała ukraiński Krym. W czasie, gdy pracuję nad moją rozprawą doktorską, mniej więcej połowa rosyjskiej armii znajduje się na granicy z Ukrainą, trwa kryzys dyplomatyczny i istnieje kilka scenariuszy, w jaki sposób Rosja może interweniować na Ukrainie. Wolę nie myśleć o swojej przyszłej karierze akademickiej). Tą część pisałem około dwa tygodnie temu. Nie jest już aktualna. Vladimir Putin rozpoczął brutalną wojnę na Ukrainie, od czterech dni wojsko rosyjskie atakuje Kijów i inne miasta, ale prawdopodobnie nie powodzi się, jak Putin oczekiwał. Ukraińcy mocno się bronią, mają poparcie całej Europy i innych rozwiniętych państw świata. Rosja została prawie sama, ale dalej jest okrutnym zagrożeniem. 00:12, 27.02.2022.

ślepych ramion rzeki i ich części. Niektórych meandrów można się domyślić z mapy, inne stopniowo całkowicie zanikły. Granica państwa (linia wyobrażona) przecina rzekę (naturalna granica) co kilka kilometrów. Jeśli wyobrazić sobie pielgrzyma podróżującego wzdłuż granicy państwowej w pobliżu węgierskiej wioski Barcs i chorwackiej wioski Virovitica, musiałby on przekroczyć główny nurt rzeki dwadzieścia jeden razy w odległości mniejszej niż trzydzieści kilometrów w linii prostej. Czy nie lepiej byłoby więc trzymać się głównego nurtu rzeki i przesuwać granice wraz ze zmianą otoczenia?⁹²

GRANICE TERAŹNIEJSZOŚCI

Granice miejsca i granice terytorium są mniej lub bardziej wyobrażalne. Lecz co jest tym, co oddziela przyszłość od przeszłości? Gdzie jest krawędź, fizyczna granica? A jeśli jej nie ma, to gdzie jest możliwość mentalnego zakwestionowania lub zanegowania tej granicy? Granica czasowa to miejsce, w którym terażniejszość uparcie dokonuje podziału. Jest tylko teraz. Teraźniejszość to także granica, na której mamy pełną świadomość, że coś już minęło, a coś innego prawdopodobnie nigdy nie nastąpi. Granica, która pozwala nam zarówno na pewną retrospekcję, jak i prognozę możliwego rozwoju przyszłości.

Ta granica to terażniejszość, nieskończenie powracające teraz, które odejmuje od tego, co będzie i dodaje do tego, co było. Ale ile jeszcze zostało? Skąd wiemy, ile już było? Fizycy teoretyczni ustalili, że to, co było przed singularnością Wielkiego Wybuchu, jakoś się nie liczy. Jeśli nie możemy nic wiedzieć o tym, co było przed Wielkim Wybuchem, nie ma sensu się nad tym rozwodzić. Ale czy to jest satysfakcjonująca odpowiedź?

STRUKTURYZOWANA ZMIENNOŚĆ PRZESTRZENI

O antropologu Edwardzie Hallu pisaliśmy w kontekście tego, jak ludzkie ciało wykorzystuje różne receptory do postrzegania przestrzeni. Oprócz cielesnej percepcji przestrzeni, Hall zajmował się również komunikacją poprzez relacje przestrzenne. Interesowały go relacje między jednostkami

⁹² Granice ziem czeskich od czasów średniowiecza wielokrotnie się przesuwały w zależności od tego, kto panował nad danym terytorium, ale w zasadzie ziemie czeskie pozostały na tym samym terytorium otoczonym niskimi pasmami górskimi, na którym dziś znajduje się Republika Czeska. W porównaniu regionalnym ciekawym przykładem jest Polska. Do połowy ubiegłego wieku jej granice były kilkakrotnie radykalnie przesuwane, a nawet na pewien czas całkowicie usunięte, a Polska jako państwo przestała istnieć.

jak i między różnymi grupami, a także to, w jaki sposób odległości między jednostkami (ludźmi i zwierzętami) wpływają na naszą komunikację, zachowanie i działania. W trakcie badań nad percepcją i korzystaniem z przestrzeni wprowadził pojęcie *proksemiki*. Hall proponuje kilka sposobów strukturyzacji przestrzeni, a w kolejnych akapitach postaram się przedstawić przynajmniej niektóre z nich.

W odniesieniu do struktur przestrzennych, które artykułują przestrzeń użytkowaną przez człowieka, Hall wprowadza trzy kategorie: przestrzeń trwałą, przestrzeń półtrwałą i przestrzeń nieformalną.⁹³

Pojęcie *przestrzeni trwałej* obejmuje architekturę i urbanistykę miejsc. Niezmiennie struktury przestrzenne, domy, ulice, place, w dużej skali dzielą przestrzeń, w której poruszają się ludzie. W zależności od różnych miejsc, ludzie również przyjmują swoje role, a ich zachowanie zazwyczaj różni się, np. w środowisku domowym i w miejscach publicznych. Sztywność tych podziałów przestrzennych i używanej w związku z nimi terminologii różni się w zależności od kontekstu kulturowego, a znaczenie przypisywane poszczególnym układom nie jest uniwersalne na całym świecie.

Przestrzeń półtrwałą można sobie wyobrazić jako taką, która jest elastyczna i może być dostosowana do różnych sytuacji, zmieniając w ten sposób charakter i atmosferę miejsca. Zazwyczaj chodzi o wyposażenie pewnych miejsc - pokoje z meblami, które możemy przesuwac, stoliki na ulicy przed kawiarnią i tym podobne. Elastyczność przestrzeni jest również determinowana przez kulturę. To, co może być uważane za normalne w jednej kulturze (na przykład przesuwanie fotela), może być nie do pomyślenia w innej. Zmiany te mają bezpośredni wpływ na to, jak ludzie poruszają się w przestrzeni oraz czy i w jakim stopniu wchodzi ze sobą w interakcje.

Przestrzeń nieformalna to taka przestrzeń, którą jednostki utrzymują między sobą, ale często nie są tego świadome. Te relacje przestrzenne są kluczowe dla komunikacji międzyludzkiej, a ich charakterystyka zostanie omówiona poniżej

OD CIAŁA

Badania Edwarda Halla i jego podział przestrzeni i dystansów, które ludzie utrzymują między sobą, ale które „w większości pozostają poza naszą świadomością,”⁹⁴ opierają się przede wszystkim

93 Edward T. Hall, *The Hidden Dimension*, New York: Anchor Books 1990, s. 103-112.

94 Edward T. Hall, *The Hidden Dimension*, New York: Anchor Books 1990, s. 111.

na kulturowych przyzwyczajeniach społeczeństwa amerykańskiego.⁹⁵ Jednak umieszcza je w bezpośrednim związku z fizycznymi i sensorycznymi możliwościami naszych ciał. Przestrzeń wokół człowieka dzieli na cztery kategorie w zależności od odległości. Są to strefa intymna, osobista, społeczna i publiczna.⁹⁶ Każda z tych stref jest dalej podzielona na bliższą i szerszą. Oprócz przyzwyczajień kulturowych, przy określaniu odległości ważne są również narządy własnego ciała oraz to, jak jesteśmy w stanie postrzegać ciało innej osoby. To właśnie ta zmienność percepcji jest ważna zarówno dla sztuki wizualnej, jak i performance.

Jeśli zaczniemy od najbliższej odległości, w *sferze intymnej* (od bezpośredniego dotyku do 45 cm), to w bezpośrednim kontakcie fizycznym z drugą osobą ważną rolę odgrywa dotyk oraz percepcja ruchów i ciepła drugiego ciała lub odczuwanie oddechu na własnym ciele. Oprócz dotyku, istotny jest również węch. Z drugiej strony, wzrok jest w stanie skupić się tylko na szczegółach, które są zniekształcone przez zbyt małą odległość, a ich proporcje są postrzegane jako zaburzone. Ogniskowanie wymaga pewnego wysiłku.

Sferę osobistą, a zwłaszcza jej bliższą strefę (45-75 cm), można zobrazować tym, że osoby znajdujące się w tej odległości mogą do siebie dosięgnąć, objąć lub przytulić się, ale percepcja dotykowa i węchowa nie jest już na tyle istotna. Chociaż części ciała drugiej osoby mogą być widziane bez znaczących zniekształceń, ogniskowanie wymaga pewnego wysiłku. Z perspektywy rzeźbiarza i osoby pracującej z materiałem ważne jest, że można już zaobserwować relacje przestrzenne i charakter materiału. Hall przybliżyła to za pomocą obserwacji twarzy.

*Podkreślone są powierzchnie i zaokrąglenia twarzy, nos wystaje, a uszy cofają się, wyraźnie widoczne są delikatne włosy twarzy, rzęsy i pory. Szczególnie wyraźna jest trójwymiarowa jakość przedmiotów. Obiekty mają objętość, namacalność i formę niespotykaną w odbiorze z jakiegokolwiek innej odległości. Tekstury powierzchni są również bardzo widoczne i wyraźnie odróżniają się od siebie.*⁹⁷

Szersza strefa sfery osobistej (75 cm - 1,2 m) to mniej więcej ta, w której nie możemy już tak łatwo objąć drugą osobę, ale nadal możemy do niej dosięgnąć. Jest to strefa fizycznego zasięgu. Z

95 W mojej prywatnej ocenie i amatorskiej obserwacji amerykańskie zwyczaje kulturowe częściowo odpowiadają zwyczajom środkowoeuropejskim, dlatego przedstawiam tu „amerykański“ podział Halla i nie próbuję go korygować.

96 Edward T. Hall, *The Hidden Dimension*, New York: Anchor Books 1990, s. 116-125.

97 Edward T. Hall, *The Hidden Dimension*, tłum. własne, New York: Anchor Books 1990, s. 119-120.

tej odległości można jeszcze dostrzec drobne szczegóły na twarzy, we włosach czy na ubraniu. Pole ostrego widzenia w tej odległości pozwala zobaczyć tylko około połowy twarzy, więc oko musi się poruszać, aby zobaczyć całą twarz drugiej osoby. Peryferyjnie jednak widzimy już całą siedzącą postać.

Jak można wywnioskować z opisu sfery osobistej, w *sferze społecznej* (1,2 - 3,6 m) dwie osoby znajdują się tak daleko od siebie, że nie mogą się już dotykać przypadkowo, lecz tylko świadomie. W zależności od odległości, możemy już peryferyjnie widzieć całą postać bez zniekształceń optycznych, zaczynamy też widzieć najbliższe otoczenie partnera. Wraz ze wzrostem odległości przestajemy też dostrzegać drobne szczegóły. Na tych dystansach załatwia się większość formalności. To, czy jedna osoba jest wyżej czy niżej od drugiej, również zaczyna mieć znaczenie. Wraz ze wzrostem odległości maleje potrzeba nawiązywania kontaktu z drugą osobą znajdującą się w naszej sferze społecznej.

Sfera publiczna (od 3,6 m) to sfera, która daje nam bezpieczny dystans z możliwością ucieczki. Wizualnie nie dostrzegamy już szczegółów, takich jak kolor oczu czy drobne szczegóły na skórze lub we włosach. Według Halla, z odległości około pięciu metrów trójwymiarowość ciała zaczyna zanikać i zaczynamy postrzegać je jako płaskie. Wraz ze wzrostem odległości tracimy niektóre szczegóły wyrazu twarzy i ruchów, więc aby komunikować się z tej odległości, szczegóły te muszą być podkreślone lub powiększone. Ponadto wzrasta znaczenie gestykulacji i pozycji ciała.⁹⁸ Widzimy już ostro całą postać i postrzegamy również jej otoczenie.

Wraz z odległością zmieniają się również tematy i sposób mówienia między ludźmi, od szeptów w sferze intymnej, poprzez normalną mowę, aż do akcentowanej mowy o bardziej przemyślanej składni, używanej w sferze publicznej, na przykład przez aktorów czy polityków.

Świadomość przestrzeni, którą utrzymujemy między sobą, chyba nigdy nie była tematem bardziej eksponowanym niż w ciągu ostatnich dwóch lat. Rozprzestrzenianie się wirusa SarsCov2 postawiło pytanie, jaka jest bezpieczna odległość między ludźmi w kontekście przenoszenia wirusa. Badania naukowe nad rozprzestrzenianiem się aerozoli i kropli w powietrzu, pomiary zasięgu kichania, przepływu powietrza w przestrzeni i wyznaczanie na tej podstawie odległości były szczególnie związane z początkiem pandemii. Co ciekawe, ale nie zaskakujące, różne kraje zalecały zachowanie różnych odległości. Bezpieczna odległość między ludźmi w zależności od kraju wynosiła zazwyczaj od 1,5 do 2 metrów. Liczba osób określona przez powierzchnię sklepów lub pojemność

98 Podobne akcentowanie charakterystycznych detali, pozycji czy ruchu stosuje się w rzeźbie figuralnej, zwłaszcza portretowej i pomnikowej, gdzie np. nos lub inna część ciała jest wyolbrzymiana nawet o jedną piątą, aby wydobyć charakterystyczny szczegół. W podobny sposób powiększane są również rzeźby figuralne, aby w przestrzeni publicznej sprawiały wrażenie normalnego wzrostu.

miejsz publicznych, ale także liczba osób, które mogą usiąść razem przy stole, przy wizycie, na oficjalnych imprezach, ale także w parkach, ulegała zmianom w zależności od kraju i intensywności pandemii w danym czasie. Nieprzestrzeganie restrykcji prowadziło w niektórych miejscach do kar fizycznych w postaci bicia, aresztowania, publicznego śpiewania, przymusowych ćwiczeń, czy też do zastrzelenia.⁹⁹ W chwili pisania tego tekstu wiele z ograniczeń dotyczących odległości między ludźmi i dozwolonej liczby osób w jednym miejscu nadal obowiązuje, ale jednocześnie coraz mniej jest przestrzeganych w związku ze *zmęczeniem pandemią*.

WEWNĄTRZ I NA ZEWNĄTRZ

Zajmując się przestrzenią, nie możemy uniknąć rozważań na temat tego, co to znaczy być *wewnątrz* (w czymś, gdzieś) lub być *na zewnątrz*. Bycie wewnątrz lub na zewnątrz jest kolejnym z grupy pojęć i relacji, które mają nieskończenie elastyczne znaczenia, zależne od perspektywy mówiącego. Rzadko zdarza się sytuacja, w której jesteśmy tylko wewnątrz lub tylko na zewnątrz. W większości przypadków jesteśmy w kombinacji obu, a jesteśmy w stanie to określić jedynie poprzez relacje między nami a miejscami. Każde ze słów wewnątrz i na zewnątrz ma zarówno pozytywne, jak i negatywne konotacje. Wewnątrz może być zarówno miejscem, które jest bezpieczne, przyjemne i dobrze znane. Może to być również miejsce, które jest ciasne, przytłaczające i zniewalające. W podobny sposób możemy również spojrzeć na przestrzeń zewnętrzną, gdzie dla jednej osoby otwarte niebo może być źródłem wytchnienia, dla innej zaś źródłem stresu i zagrożenia lub symbolem wysiedlenia i wypędzenia. Wewnątrz i na zewnątrz odnoszą się do fizycznych cech przestrzeni, ruchu lub pozycji. Ale poza tym, wewnątrz i zewnątrz wiąże się z istnieniem społecznym, więziami socjalnymi i byciem w szeroko rozumianych relacjach. W takich relacjach wewnątrz i zewnątrz mogą być na przemian kojarzone zarówno ze stresem, jak i przyjemnością. W przypadkach granicznych, zarówno przestrzeń fizyczna, otwarta i zamknięta, jak i przestrzeń społeczna, gdy jest się samemu lub wśród ludzi, może być źródłem fobii.

Arystoteles stwierdza, że „*miejsce nie może być niczym innym, jak tylko pierwszą nieruchomą granicą tego, co otacza*,”¹⁰⁰ ponieważ postrzega miejsce jako coś, co musi być zastąpione przez coś innego. Ale czym w takim razie jest przestrzeń wewnątrz nas? Ta pustka

99 https://www.theguardian.com/global-development/2020/apr/01/extreme-coronavirus-lockdown-controls-raise-fears-for-worlds-poorest?utm_source=www.seznam.cz&utm_medium=z-boxiku&utm_campaign=null [dostęp:] 29.4.2020.

100 Aristotelés, *Fyzyka*, Praha: Petr Rezek 1996, s. 95, 212a, 20.

przestrzeni międzyatomowej, której zewnętrzna warstwa jest tym, co odbija światło, co widzimy? Z każdym kolejnym przybliżeniem, z każdym kolejnym powiększeniem, wkraczamy w bardziej abstrakcyjne sfery struktur komórkowych i dalej zdekonstruowanych obrazów oraz relacji materii i przestrzeni. Jakie to uczucie poruszać się między galaktykami jąder atomowych? Jakiego odpowiednika roku świetlnego można by użyć?

PRÓŻNIA

Podobnie jak w muzyce chodzi nie tylko o momenty dźwięku, ale i ciszy, a przede wszystkim o ich względne proporcje, tak w przestrzeni chodzi nie tylko o to, gdzie i ile znajduje się w niej materii. Również, a może przede wszystkim, chodzi o to, gdzie nie ma materii. Oprócz samej objętości, istotna jest również próżnia.¹⁰¹

Próżnia może być przestrzenią, w której nic nie ma. Jest to również przestrzeń, która dzieli i jednocześnie łączy. Pustka nie równa się nicości, tam gdzie jest nicość nie może być ani pustki, ani przestrzeni, ani czasu. Nicość nie jest. Próżnia jest. Jednak podobnie jak w przypadku samotności, również próżnia może napełnić nas lękiem i niepewnością, może nas sparaliżować. Ale może też stać się polem działania, przestrzenią, która zachęca nas do działania. Heidegger w eseju *Sztuka i przestrzeń* mówi o próżni: „Zbyt często próżnia ta jawi się jako niedostatek. Próżnia jest wówczas rozumiana jako brak wypełnienia wklęsłych przestrzeni lub międzyprzestrzeni. Być może jednak próżnia związana jest dokładnie z tym, co właściwe przestrzeni, nie jest nieobecnością, lecz twórczym wyłanianiem się.”¹⁰² Zatem *horror vacui* może stać się *tabula rasa* poprzez zmianę perspektywy. Próżnia może więc być nowym początkiem, tym, z którego coś się wyłania. W ujęciu buddyjskim próżnia nie oznacza nihilistycznej nicości. Jest to raczej stan otwartości i gotowości. Pozycja wyjściowa, która pozwala na spełnienie.

Definicja próżni zaproponowana przez Atlas Transformacji, słownik artystyczno-intelektualny poświęcony przede wszystkim, choć nie tylko, transformacji krajów Europy Środkowej w ostatnich dziesięcioleciach, brzmi następująco:

Barokowy *horror vacui*, lęk przed próżnią, wyraża grozę tego, co to znaczy nie być [...].
Próżnia oznacza przestrzenny aspekt nicości, ale na określenie jej aspektu czasowego

101 Brytyjski rzeźbiarz Henry Moore (1898-1986) jest uważany za pierwszego, który świadomie wykorzystał pustkę w swoich rzeźbach.

102 Martin Heidegger, *Art and Space*, tłum. własne, *Man and World*, 6 (1), 1973, s.3–8.

nie mamy zadowalającego słowa. Czy można myśleć o nicości w kategoriach przestrzeni, ale nie w kategoriach czasu? Czy klucz do nicości tkwi w czasie? A może jest tak, że tam, gdzie nie ma przestrzeni, nie może być czasu?¹⁰³

Czy zatem w próżni może istnieć czas? Czy pojęcie próżni odnosi się tylko do przestrzeni? Czy ciało może znajdować się w próżni? A jeśli ciało znika i nie może postrzegać ani czasu, ani przestrzeni, to czy pozostaje próżnia? Stwierdziliśmy wcześniej, że ciało i, tak naprawdę wszystkie obiekty, jak również cały wszechświat są prawie puste w obrębie obecnej wiedzy. A raczej wydają się one puste dla naszych zmysłów, mimo że ta obecnie postrzegana próżnia jest wypełniona przez ciemną materię i ciemną energię, jak twierdzą fizycy teoretyczni. Czy uświadomienie sobie pustki w nas powinno być dla nas w jakiś sposób determinujące?

Próżnia jest jednym z fenomenów, który od tysiącleci pozostaje w centrum uwagi zarówno filozofów, jak i naukowców. Możemy zacząć tę wycieczkę od Demokryta, który opisał świat składający się z atomów poruszających się w próżni. Moglibyśmy kontynuować poprzez fizykę epoki nowożytnej i eksperymenty z wakuem, a zakończyć na razie w CERN-ie. Ale ta wycieczka dotyczyłaby przede wszystkim pustki w odniesieniu do przestrzeni, a pomijałaby pustkę czasową. Nadal zatem nie uzyskalibyśmy satysfakcjonującej odpowiedzi na pytanie, czym właściwie jest próżnia.

Innego rodzaju odpowiedź można znaleźć w sztuce. Próżnia była tematem wielu powojennych artystów, którzy zarówno odnosili się do niej, jak i ją definiowali, a gra z próżnią była tematem wielu prac. Spośród amerykańskich artystów można wymienić Johna Cage'a i jego osławioną kompozycję *4:33*, która poprzez pozorną ciszę dawa wybrzmieć zastanym dźwiękom, czy *Erased de Kooning Drawing* oraz *White Paintings* Roberta Rauschenberga. Spośród artystów europejskich przypomnijmy Yvesa Kleina i Piero Manzonię za ich pracę z powietrzem, pustymi gablotami i pustymi salami. Próżnia i minimum środków wyrazu to oczywiście także temat sztuki i filozofii wschodnioazjatyckiej, które w XX wieku miały zasadniczy wpływ na przemiany w awangardowej sztuce euroamerykańskiej.

103 Zbyněk Baladrán – Vít Havránek, *Atlas transformace*, Praha: tranzit 2009, s. 371.

przenikanie

CZASOPRZESTRZEŃ

Zgodnie z teorią względności, to co dzieje się w określonym punkcie w przestrzeni w określonym czasie jest zdarzeniem. Jest to zjawisko, które jesteśmy w stanie dokładnie zdefiniować za pomocą czterech współrzędnych. Trzy współrzędne przestrzenne są powszechnie stosowane i możemy za ich pomocą określić dowolne miejsce. W mniejszej skali jesteśmy więc w stanie wykorzystać odległości od ścian i podłogi do określenia położenia żarówki względem pomieszczenia. Gdy szukamy konkretnego miejsca na Ziemi, używamy szerokości i długości geograficznej oraz wysokości nad poziomem morza. Czwartą współrzędną, której potrzebujemy do określenia zdarzenia, jest czas. Używając tych czterech współrzędnych, jesteśmy w stanie rozróżnić zdarzenia zachodzące w czterowymiarowym układzie zwanym *czasoprzestrzenią*.¹⁰⁴ Według Stephena Hawkinga „*nie jest w naszej mocy wyobrazić sobie taki świat*”¹⁰⁵ i dlatego nie jest możliwe wyobrażenie sobie poruszania się w takiej przestrzeni. Aby zilustrować różnicę w ruchu w świecie trój- i czterowymiarowym, proponuje analogię z lecącym samolotem. W znanym nam trójwymiarowym świecie samolot porusza się w linii prostej, ale jego cień porusza się po dwuwymiarowej powierzchni ziemi w sposób zygzakowaty, w zależności od nierówności powierzchni ziemi.¹⁰⁶

Jakie jest miejsce człowieka w tym systemie? Jak wygląda poruszanie się człowieka po czterowymiarowym świecie? Czy człowiek jest około siedemdziesięcioletnim¹⁰⁷ zdarzeniem poruszającym się w przestrzeni czterowymiarowej? Jeśli podążymy za cytatem Hawkinga, nigdy nie będziemy w stanie tego zrozumieć, jednak możemy próbować zbliżyć się do tego zrozumienia, znajdując analogie i metafory.

RUCH

Kluczem do połączenia czasu i przestrzeni jest ruch. Upływający czas możemy postrzegać jedynie w odniesieniu do tego, co dzieje się w przestrzeni - a tym działaniem jest ruch. Przestrzeń

104 Stephen W. Hawking, *Stručná historie času: Od velkého třesku k černým dířám*, Praha: Mladá fronta 2003, s. 33-35.

105 Stephen W. Hawking, *Stručná historie času: Od velkého třesku k černým dířám*, tłum. własne, Praha: Mladá fronta 2003, s. 34.

106 Stephen W. Hawking, *Stručná historie času: Od velkého třesku k černým dířám*, Praha: Mladá fronta 2003, s. 40.

107 Średnia oczekiwana długość życia dla osób urodzonych w 2022 roku wynosi 73,2 lata.

<https://www.worldometers.info/demographics/life-expectancy/> [dostęp:] 11.02.2022.

możemy postrzegać jedynie poprzez poruszanie się po niej w czasie. Czas możemy postrzegać jedynie poprzez ruch odbywający się w przestrzeni. Tam, gdzie czas i przestrzeń łączą się, pojawia się ruch.

Ruch odnosi się do szerokiego zakresu zjawisk. Ruch odbywa się jako przemieszczanie się materii w przestrzeni, jako rozwój myśli, jako zjawisko społeczne, jako przekraczanie granic i limitów, ruch jest falą elektromagnetyczną.. Ruch jest świadomy, przypadkowy i automatyczny. Filozofowie od Arystotelesa do naszych współczesnych zajmowali się ruchem. Isaac Newton zdefiniował trzy prawa ruchu, które określają ruch obiektów materialnych w kategoriach fizycznych. Z kolei nieprzewidywalny ruch cząstek subatomowych zgodnie z zasadą nieoznaczoności należy do mechaniki kwantowej.¹⁰⁸ Ruch, który możemy dostrzec, odbywa się z miejsca na miejsce, wzdłuż jednej trajektorii. Ale jeśli spojrzymy na ruch cząstek, zgodnie z zasadami mechaniki kwantowej, zakłada się, że każda cząstka porusza się z miejsca A do miejsca B po wszystkich możliwych ścieżkach. Poprzez sukcesywne eliminowanie możliwości, jesteśmy w stanie określić jedynie prawdopodobną drogę.¹⁰⁹

Jeśli możemy obserwować ruch, możemy go również zmierzyć, możemy zmierzyć prędkość, możemy określić pozycję początkową i końcową, możemy zmierzyć czas trwania ruchu, jego energię. Aby móc go określić, musimy ponownie wybrać odpowiednią skalę i odpowiednie punkty odniesienia. Możemy określić ruch tylko w odniesieniu do czegoś innego. Ruch odbywa się więc w czasie i w relacji do innych ruchów. Jeśli coś trwa, to zawiera ruch przynajmniej w postaci fal lub wibracji cząstek subatomowych.

Jeśli próbujemy sobie wyobrazić przestrzeń bez ruchu, nie jesteśmy w stanie jej dostrzec. Nasze zmysły odbierają odbicie światła, falowanie powietrza, zmieniający się nacisk na naszą skórę. Impulsy wysyłane przez receptory wędrują do mózgu, procesy zachodzące w mózgu to również ruch sygnałów elektrycznych rozchodzących się między neuronami. To wszystko są różne formy ruchu.

Fascynujące rodzaje ruchu, takie jak ekspansja wszechświata czy rotacja galaktyk, a zwykle ruchy płyt tektonicznych, jak również wirowanie elektronów, zazwyczaj są niedostępne dla naszej percepcji. Ale możemy obserwować ruchy w atmosferze i w krajobrazie, na i w naszych ciałach. Interesuje mnie ruch, do którego możemy się odnieść za pomocą naszych ciał i zmysłów. Obok ciała, to właśnie ruch jest zazwyczaj tym, co nas łączy. Każdy z nas ma inne możliwości ruchowe

108 Stephen W. Hawking, *Stručná historie času: Od velkého třesku k černým díram*, tłum. własne, Praha: Mladá fronta 2003, s. 62.

109 Stephen W. Hawking, *Stručná historie času: Od velkého třesku k černým díram*, tłum. własne, Praha: Mladá fronta 2003, s. 68.

ciała. Inne są warunki postrzegania ruchu dla ciała wytrenowanego tancerza, a inne dla ciała osoby na początku lub pod koniec życia, ze wszystkimi ograniczeniami, które się z tym wiążą.

GEST

Swoistym rodzajem ruchu w odniesieniu do ciała ludzkiego jest gest. Gesty są mniej lub bardziej utrwalonym środkiem komunikacji, który uzupełnia, wzmacnia lub zastępuje komunikację mówioną. Gesty jako forma komunikacji niewerbalnej występują nie tylko u ludzi, ale także u zwierząt. W kontekście komunikacji międzyludzkiej Edward Hall uważa mowę za jedną z najbardziej zaawansowanych jej form, ale wspomagana jest również tonem głosu i właśnie gestami.¹¹⁰ Gesty zostały podzielone przez Ernsta Cassiera¹¹¹ na trzy grupy, a mianowicie gesty *mimiczne*, naśladujące treść, gesty *analogiczne* oraz gesty *symboliczne*, które są tylko znakiem i odniesieniem do treści komunikacji. Gest może mieć znaczenie fizyczne, może być konkretnym ruchem. W języku potocznym jednak gest to także ruch myślowy, symbol, metaforyczny wybrany ruch, demonstracja dobrej intencji lub groźba.

Gest można więc uznać za jeden z podstawowych sposobów komunikacji, którego znaczenie wzrasta wraz ze wzrostem odległości i zmniejszeniem czytelności mimiki oraz słyszalności głosu. Gestykulacja i ogólnie mowa ciała nie podlega tak świadomej kontroli jak przemawianie. Gesty mogą być uniwersalne i ogólnie zrozumiałe, jak np. uśmiech czy zaciśnięta pięść, inne zaś są specyficzne dla danego miejsca. W przeciwieństwie do słów, zwykle nie służą one do wskazywania precyzyjnych słów i znaczeń; mają raczej charakter emocjonalny.¹¹² Komunikacja gestowa, migowa rozwija się u dzieci wcześniej niż komunikacja werbalna.

Właśnie ta otwartość znaczeniowa i pewien stopień abstrakcji czy symbolizmu w naturalny sposób włączyły gesty do sztuki. W sztuce niewerbalnej, zarówno w tańcu, performance, ale także w malarstwie gestualnym, rysunku czy pracy z obiektem, gestualna, nienarracyjna ekspresja jest jednym ze standardowych środków wyrazu. Gesty zajmują więc wyjątkową pozycję w sztuce współczesnej, służąc raczej jako sposób wyrażania lub metoda pracy, niż jako ilustracja konkretnego uczucia, jak to było powszechne w sztuce do XX wieku.

110 „Jedną z najbardziej rozwiniętych form interakcji jest mowa, która jest wzmacniana przez ton głosu i gestykulację. Pismo jest szczególną formą interakcji, która wykorzystuje szczególny zestaw symboli i specjalnie rozwinięte kształty.“ Edward T. Hall, *The Silent Language*, tłum. własne, New York: Doubleday & Company 1959, s. 62.

111 Jan Sokol, *Filosofická antropologie – Člověk jako osoba*, Praha: Portál, 2008, s. 41.

112 Jan Sokol, *Filosofická antropologie – Člověk jako osoba*, Praha: Portál, 2008, s. 41.

Pozycja i mowa ciała, gest, ale także bezpośrednie komunikaty werbalne to sposoby, za pomocą których rumuńska performerka (i aktorka) Alexandra Pirici (*1982) zdejmuje z piedestału zarówno monumenty współczesne, jak i pomniki dawno przestarzałe. W choreografiach grupowych codzienność normalnie ubranej grupy ludzi zderza się z wagą sytuacji historycznych, które są upamiętniane w określony sposób. „Aktywność performerów w ich działaniach służy przywróceniu społecznego i politycznego poziomu cielesności, który dla znacznej części konsumentów kultury zachodniej został utracony w wyniku fragmentaryzacji ich „obecności”,“ stwierdza Viktor Čech.¹¹³

W swoim projekcie *Leaking Territories*, przygotowanym na Skulptur Projekte 2017 (międzynarodową wystawę rzeźby odbywającą się raz na dziesięć lat w Münster w Niemczech) w historycznym ratuszu, w którym podpisano Pokój Westfalski, Pirici powróciła do wydarzeń historycznych dotyczących układów terytorialnych na poziomie globalnym i lokalnym, zarówno z historii starożytnej, jak i najnowszej. „Kolaże ludzkich ciał, które Pirici prezentuje, stawiają serię pytań, które krążą wokół państwa narodowego jako niezmiennego, określającego tożsamość konstruktu...”¹¹⁴ Na tle historycznego wnętrza te „kolaże” zmieniały swoje kompozycje za pomocą oszczędnych środków wyrazu poruszających się wykonawców, wprowadzając nowe sytuacje sugestywnym „*Here we are, xxx years away...*” po czym następowało czasowo-przestrzenne określenie wydarzenia i krótkie jego przypomnienie.

PRZEJAZD

Moje postrzeganie przestrzeni i ruchu jest częściowo uwarunkowane częstymi podróżami samochodem. Obecnie regularnie przemieszczam się pomiędzy czterema lokalizacjami w trzech różnych państwach¹¹⁵ (w pewnych epokach historycznych był to jeden kraj) i spędzam stosunkowo dużo czasu w drodze. Podróżowanie samochodem ma kilka wymiarów czasowych i przestrzennych. Na początku podróży wsiadamy do kabiny i przyjmujemy określoną pozycję w jednym miejscu, by następnie wyjść z tej pozycji z tej samej kabiny w innym miejscu. Czy to jest urządzenie do teleportacji¹¹⁶? Chociaż można odnieść wrażenie, że po długiej podróży osoba została rozbita na cząsteczki i złożona z powrotem, najprawdopodobniej nie doszło do teleportacji.

113 Viktor Čech, *Choreografický moment v současném umění*, Ústí nad Labem: Fakulta umění a designu University Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem 2018, s. 82.

114 Kasper König – Britta Peters – Marianne Wagner (edd.), *Skulptur Projekte Münster 2017*, Leipzig: Spector Books, 2017.

115 Wrocław w Polsce, Opava i Chudobín w Republice Czeskiej oraz Wiedeń w Austrii.

116 z greckiego *tele* - odległość, z łacińskiego *portare* - nieść

Podróżując samochodem postrzegamy przestrzeń przede wszystkim wizualnie, przednia szyba samochodu jest swoistym ekranem, a więc czy jest to film? Nawet jeśli siedzimy jak w kinie i doświadczamy wrażeń dźwiękowych i wizualnych, to nie oglądamy filmu.¹¹⁷ Gdy jedziemy nocnym pejzażem, pole widzenia zawęża się jeszcze bardziej i w końcu jedyne, co widzimy, to biała linia, która wije się środkiem drogi przed nami, pokazując nam, że i nadal mamy dobry kurs.

Czas w ciągu podróży samochodem również mija - nie mija. O ile nie wybieramy się na przejażdżkę i nie podziwiamy krajobrazów, a zależy nam jedynie na dotarciu z miejsca na miejsce, to zazwyczaj chcielibyśmy, aby odbyło się to w jak najkrótszym czasie. Czas mija, a my się nie ruszamy, czas leci, my jedziemy. Jeśli się spieszymy, czas, w przeciwieństwie do nas, płynie niewiarygodnie szybko. Idzie jeszcze szybciej, jeśli utkniemy w korku. Ale równorzędnie czas w korku wlecze się razem z nami.

Stąd podróż samochodem jest przesunięciem w czasie, podczas którego znajdujemy się w stanie hibernacji lub zamarznięcia - zastygnięcia w określonej pozycji i przeczekiwaniu - a to, co nas najbardziej interesuje, dzieje się przed wejściem i po wyjściu z pojazdu. Podróż samochodem jest również przestrzennym przemieszczaniem się z miejsca na miejsce bez głębszego doświadczenia przestrzeni. Podczas podróży samochodem jesteśmy w ograniczonym, ale stałym kontakcie z podłożem i środowiskiem, w którym się poruszamy.¹¹⁸ Zapewne z powodu tego stosunkowo powolnego przemieszczania się i pewnego doświadczenia podróży, cel naszej podróży nie jest dla nas zazwyczaj szokujący - przygotowujemy się do niego w drodze, dostrzegamy ruch i zmieniające się otoczenie. Do ekstremum doprowadzona jest podróż samolotem, gdzie mimo przejrzystego widoku z perspektywy lotu ptaka, tracimy kontakt z otoczeniem, nie odbieramy zmieniającego się krajobrazu i charakteru podróży, odbieramy jedynie zmianę ciśnienia w uszach.

117 W 2017 roku dwie młode kobiety prowadziły samochód na czeskiej autostradzie i podróż tę transmitowały na żywo w Internecie. Wzajemnie się nakręcały i zwiększały prędkość. Kierująca nie poradziła sobie z prowadzeniem, samochód uległ wypadkowi, jedna z kobiet zginęła, druga trafiła do szpitala. Choć całe wydarzenie miało dramaturgię, fabułę, gradację, punkt kulminacyjny, a obraz był udostępniany na żywo w internecie, to najwyraźniej nie był to ani film, ani performance.

118 Edward T. Hall dodaje: „*Pomimo wszystkiego, co wiadomo o skórze jako urządzeniu zbierającym informacje, projektantom i inżynierom nie udało się zrozumieć głębokiego znaczenia dotyku, zwłaszcza dotyku aktywnego. Nie zrozumieli, jak ważne jest, by człowiek był związany ze światem, w którym żyje. [...] Ich [amerykańskich samochodów] wielkie rozmiary, wyprofilowane fotele, miękkie sprężyny i amortyzacja sprawiają, że każda jazda staje się aktem deprywacji sensorycznej. Amerykańskie samochody są zaprojektowane tak, by dawać jak najmniejsze poczucie drogi. Dużą część radości z jazdy sportowym samochodem lub nawet dobrym europejskim sedanem stanowi poczucie bycia w kontakcie zarówno z pojazdem, jak i z drogą.*“ Edward T. Hall, *The Hidden Dimension*, New York: Anchor Books 1990, s. 60-61.

SAMOTNOŚĆ

Uważam, że doświadczenie liminalne czasu i przestrzeni odbywa się w samotności. Samotność to przede wszystkim akceptacja, stan, w którym pozwalamy, aby przestrzeń i czas działały na nas całym swoim ciężarem. Ta akceptacja nie musi być biernym przyglądaniem się temu, co dzieje się wokół nas. Jeśli jesteśmy otwarci i gotowi, nasza akceptacja jest aktywna. Właściwie utrzymywanie się w pewnym stanie gotowości jest trudnym zadaniem; łatwo jest z tej gotowości zrezygnować. Jeśli jednak pozostaniemy gotowi i otwarci, poprzez własną samotność możemy poznawać świat z większą uwagą, niż mogłoby się wydawać.

Samotność to stan, który może występować w zupełnej izolacji lub w centrum światowej metropolii. W zromanizowanej wizji samotność kojarzy się z pustelnikiem, który dobrowolnie odizolował się od świata, lub rozbitkiem na bezludnej wyspie, który wie, jak sobie ze wszystkim poradzić.¹¹⁹ Jeśli jednak porzucimy wyidealizowane wyobrażenia, możemy przyjrzeć się całemu spektrum różnych sposobów bycia samemu. Samotność nie musi wywoływać jedynie lęku przed rozłąką. Jest to również stan skupienia, postrzegania siebie i akceptacji otoczenia. Samotność pozwala na koncentrację, ale jeśli ktoś nie potrafi sobie z nią poradzić, może sprawić duże trudności, a samotność może przerodzić się w osamotnienie. Z pewnością istnieje różnica pomiędzy samotnością, która jest dobrowolna, do której w jakiś sposób się przygotowujemy (np. długa podróż lub odosobnienie medytacyjne), a samotnością wymuszoną, niespodziewaną, spowodowaną np. śmiercią bliskiej osoby lub inną nagłą rozłąką. Podobna dwoistość może mieć miejsce pomiędzy chwilową samotnością a samotnością stałą. Oprócz samotności w odosobnieniu, można czuć się samotnym także w tłumie i zgietku wielkiego miasta, gdzie zamiast braku kontaktu z innymi, tonie się w nadmiarze możliwości. Samotność często kojarzy się również z pewną duchową transformacją, rytuałem inicjacyjnym lub fazą przejściową we własnym rozwoju duchowym. Przykłady takiej samotności można znaleźć zarówno w tradycji chrześcijańskiej, kiedy to Jezus i inni prorocy spędzili czterdzieści dni na pustyni, w tradycji buddyjskiej, kiedy to Gautama Budda oddał się wieloletniej ascezie, jak i w wielu innych systemach duchowych. Dla pustelnika modlącego się w pustelni, mnicha oddającego się medytacji, czy pielgrzyma wędrującego pomiędzy miejscami pielgrzymkowymi, doświadczenie samotności i wnurzenie się w siebie jest kluczowe.

Praca twórcza, przynajmniej w moim przypadku, zazwyczaj odbywa się w samotności. Można dzielić z kimś wspólną przestrzeń i być blisko siebie podczas pracy lub w życiu. Ale proces twórczy odbywa się w pewnym rodzaju wewnętrzności, w dialogu bez słów między twórcą a

¹¹⁹ Na swojej wyspie na oceanie popkultury zadomowił się jak Robinson Crusoe i Tom Hanks, tak na przykład i bohater opowiadania *Wyspa* Olgi Tokarczuk.

dziełem. O ważności takiego dialogu bez słów przypomina nam Agnes Martin: „*Interesuje mnie doświadczenie, które jest pozbawione słów i milczące, oraz to, że możemy to doświadczenie oddać w dziele sztuki, które również jest pozbawione słów i milczące. Skupienie się na tym doświadczeniu i tych dziełach jest naprawdę czymś wspaniałym.*”¹²⁰

W dzisiejszym świecie mediów i niekończącej się przestrzeni cyfrowej, którą nosimy w naszych kieszeniach, doświadczenie samotności jest narażone na ciągłe przeszkody i stałe rozproszenie. Momenty, w których moglibyśmy z łatwością pobyc sami ze sobą w ciągu dnia i doświadczyć krótkich chwil samotności (lub nudy¹²¹), kurczą się. W przeciwieństwie do tego, rośnie liczba osób, które doświadczają *nomofobii* (skrót od no mobile phobia), czyli strachu przed utratą sygnału telefonu komórkowego, jego rozładowaniem lub zgubieniem. Drugą stroną tego samego medalu jest *netolizm*, czyli uzależnienie od tak zwanych wirtualnych narkotyków, kiedy to tracimy kontrolę nad czasem spędzonym w internecie i na portalach społecznościowych.¹²² Nie stawiam się tutaj w pozycji przeciwnika nowych technologii, doceniam ich zalety nawet w trakcie pisania tego tekstu; mam jednak świadomość, w jaki sposób one również zaburzyły moje doświadczenie samotności.

Doświadczenie ostatnich dwóch lat skonfrontowało nas z zupełnie nową koncepcją samotności. W związku z globalnymi działaniami przeciw pandemii, wiele osób zostało fizycznie pozostawionych samemu sobie na różny, czasem nieprzewidywalny, okres czasu. Ten rodzaj samotności polegał przede wszystkim na przymusowym przebywaniu w zamkniętej przestrzeni samemu lub z członkami tego samego gospodarstwa domowego. W tzw. świecie zachodnim i na globalnej Północy ta samotność ograniczyła, choć nie całkowicie, pewne warstwy życia społecznego i zawodowego. Te sfery życia, wraz z rozrywką, zostały przeniesione do środowiska wirtualnego.

Drugim obliczem ograniczeń pandemicznych było jednak także osamotnienie, zwłaszcza osób starszych, których bliscy bali się odwiedzać w obawie przed zarażeniem. Umieranie pacjentów na oddziałach intensywnej opieki medycznej z zachowaniem ścisłych środków ochrony, a więc bez możliwości jakiegokolwiek odwiedzenia czy dotknięcia przez kogokolwiek bliskiego, musiało być przerażające.

120 Agnes Martin, *Nezkalená mysl*, tłum. własne, Praha: Arbor vitae, 2000.

121 Bliżej na temat nudy pisze Eva Hoffman, urodzona w Polsce, mieszkająca w USA i pracująca w Londynie pisarka i badaczka, w książce *How to Be Bored*. Eva Hoffman, *How to Be Bored*, London: Macmillan 2016.

122 <http://www.netolismus.cz/> [dostęp:] 11.02.2022.

sztuka

TRANSCENDENCJA, PRZESTRZEŃ, CZAS

Mimo że próbowaliśmy już zawęzić interesujące nas w tej pracy pole sztuki do przestrzennego i czasowego, to bezmiar pozostaje niemal taki sam. Nie będziemy jednak zajmować się każdą możliwą dziedziną sztuki tylko dlatego, że wszystkie one istnieją w czasie i przestrzeni. Skupimy się raczej na tych kategoriach, w których działanie czasu i przestrzeni oraz ich związek z człowiekiem odgrywają aktywną rolę. Jan Patočka proponuje podział właśnie ze względu na oddziaływanie dzieła na odbiorcę:

W zależności od tego, czy dzieło sztuki kładzie nacisk na całość, której zdarza się transcendencja, czy na samo wydarzenie transcendencji, jest ono albo dziełem w przeważającej mierze przestrzennym, albo w przeważającej mierze czasowym. Przeważnie przestrzenne są dzieła architektury, rzeźby i malarstwa, a czasowe - muzyka i poezja. Mówimy „przeważnie”, ponieważ muzyka i poezja nie są wolne od relacji z przestrzenią - dzieła poetyckie i muzyczne nie tylko przywołują obrazy przestrzenne, ale same tworzą specjalną, autonomiczną przestrzeń, w której można rozwijać tę reprezentację świata, która jest jedną z ich możliwości.¹²³

Z perspektywy Patočki, który pisał w połowie lat sześćdziesiątych, zrozumiałe jest, że wypowiada się on na temat architektury, rzeźby, malarstwa, poezji i muzyki. Pojawia się jednak pytanie, do której kategorii należałyby sztuki żywe, zwłaszcza taniec i performance, oraz sztuki audiowizualne. Patočka podkreśla słowo „przeważnie”, dzieląc sztukę na przestrzenną i czasową, dlatego obydwie te kategorie mogą się przeplatać wedłóg Patočki. Moim zdaniem taniec i performance pozostają dość wyraźnie pośrodku, gdzie ich czasowe i przestrzenne aspekty są całkowicie niekwestionowane. Aby być świadkiem tych dziedzin sztuki w ich autentycznej formie, trzeba spędzić z nimi czas w rzeczywistym miejscu. Drugie pytanie dotyczy tego, gdzie znajduje się sztuka audiowizualna. Czas, jak wynika z definicji time-based media¹²⁴, jest nieodłączny. Przestrzeń zazwyczaj też, i to jako element treści samego utworu audiowizualnego, zwłaszcza jeśli ma on charakter narracyjny.

W dalszej części tekstu nie będziemy zajmować się sztuką przeważnie czasową, taką jak muzyka, poezja i literatura ogólnie, ani sztuką audiowizualną. Unikniemy również dogłębnej analizy rozległych relacji przestrzennych oferowanych przez architekturę krajobrazu, urbanistykę czy architekturę. Przyjrzymy się dyscyplinom, które są w pewien sposób fizycznie bliższe ciału i stanowią najczęściej zamkniętą całość, spójne dzieło o szeroko rozumianych granicach bądź mniej

123 J. Patočka, *Úvahy nad Readovou knihou o sochařství*, in: J. Patočka, *Umění a čas I*, tłum. własne, OIKOYMENH, Praha 2004, s. 451.

124 Zob. następny rozdział.

lub bardziej ograniczonym czasie trwania. Zaprezentuję prace i dyscypliny, które są w pewnym sensie zwarte, jak to przedstawia Patočka poprzez porównanie architektury i rzeźby: „*architektura zamyka przestrzeń, podczas gdy rzeźba ją ‘zajmuje’. Rzeźba pozostaje zasadniczo zwarta, podczas gdy architektura oznacza zasadniczo ‘próżną’ przestrzeń.*”¹²⁵

Wracając do sztuki, w ujęciu Patočki, takiej, której *zdarza się transcendencja*, chciałbym przyjrzeć się bliżej rzeźbie i instalacji. Z kategorii sztuki, która jest *wydarzeniem transcendencji*, chciałabym skupić się na performansach, a zwłaszcza na ich długotrwałej formie. Rysunek postrzegam jako formę w obu środowiskach. Wobec łatwości, z jaką można pracować z rysunkiem i poruszać się między jego przestrzennością i czasowością, niemożliwość zakotwiczenia go w jednym miejscu jest czymś naturalnym.

KU SITE-SPECIFIC I TIME-BASED

Punktem wyjścia pracy rzeźbiarskiej jest kontakt ciała z przestrzenią, zazwyczaj poprzez materię i materiał. Ta związana z materiałem praca odbywa się w czasie i w konkretnym miejscu. Dlatego uważam rzeźbę za dobry punkt wyjścia, pole, z którego można wyjść dalej i dotrzeć do innych - opartych na przestrzeni i czasie - form wyrazu stosowanych w sztuce współczesnej.

Dwa terminy, które tworzą pewnego rodzaju ramy dla naszych dalszych rozważań, ale które niekoniecznie są związane z rzeźbą, to *site-specific* i *time-based*. Site-specific to powszechnie używany termin określający sztukę, która jest tworzona dla konkretnego miejsca i może istnieć tylko w tym miejscu. Zgodnie z definicją Tate Gallery, jest to :

*... dzieło sztuki, które zostało zaprojektowane specjalnie dla danego miejsca i które ma związek z tym miejscem. [...] Ponieważ dzieło sztuki typu site-specific jest przeznaczone dla konkretnego miejsca, jeśli zostanie z niego usunięte, traci całkowicie lub w istotnej części swoje znaczenie. Termin site-specific jest często używany w połączeniu z terminem instalacja, jak w przypadku instalacji site-specific, a land art jest site-specific niemal z definicji.*¹²⁶

Jeśli jednak spojrzymy na współczesną produkcję sztuki, to termin *site-specific* jest traktowany dość luźno i istnieje pewien przesyt tego, co on obejmuje. Termin ten jest często używany do opisywania dzieł, które powstały w określonym miejscu lub zostały do niego przystosowane, a następnie mogą być prezentowane bez większych zmian w innych miejscach.

125 J. Patočka, *Úvahy nad Readovou knihou o sochařství*, in: Jan Patočka, *Umění a čas I*, tłum. własne, Praha: OIKOYMENH 2004, s. 451.

126 Zob. hasło: *site-specific*, <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/s/site-specific> [dostęp:] 16.01.2022, tłum. własne.

Często jednak brakuje wewnętrznego, ideowego lub zewnętrznego, materialnego związku z danym miejscem. W podobny sposób termin rzeźba rozrósł się w latach 60. z potrzeby historycznego ugruntowania i pomimo wewnętrznych sprzeczności, jak wskazuje amerykańska teoretyczka Rosalind Krauss (*1941) w swoim słynnym eseju *Rzeźba w poszerzonym polu*¹²⁷.

Drugi ważny termin, *time-based*, jest zwykle używany w zestawieniu *time-based media*. Jak wynika z tłumaczenia, jest to sztuka oparta na czasie; istotą takich dzieł jest właśnie upływ czasu i trwanie, obserwacja, jak dzieło rozwija się w czasie.¹²⁸ Najczęściej pod pojęciem *time-based media* rozumie się dzieła, które mają podstawę technologiczną. Należą do nich film, sztuka wideo, sztuka dźwięku i sztuka oparta na technologiach komputerowych.¹²⁹ Rozszerzone znaczenie terminu *time-based media* proponuje Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku (The Met), w którym w 2001 roku powstała grupa zajmująca się *time-based* dziełami.¹³⁰ Na swojej stronie internetowej The Met podaje, że „*przykładami mediów opartych na czasie są projekcje z taśmy 35 mm, slajdy, instalacje wideo, dzieła sztuki wykorzystujące oprogramowanie i własny kod komputerowy, a nawet performance.*”¹³¹

Włączenie performansu (i innych rodzajów żywej sztuki oraz niektórych instalacji) do obszaru *time-based art* uważam za zasadnicze. Fakt, że korzystanie z nowych technologii stało się powszechnym wymogiem dla wykonawców już w latach 60. ubiegłego wieku¹³², nie powinien być jedynym powodem tego poszerzenia. To właśnie czasowy i miejscowy charakter sztuki żywej i akcji uważam za istotę *time-based* podejścia. Można by argumentować, że na przykład sztuka

127 Rosalind Krauss, *Sochařství v rozšířeném poli*, in: Karel Císař (ed.), *Stav věci – Sochy v ulicích*, tłum. własne, Brno: Dům umění města Brna 2011, s. 131–143.

128 Zaskakująco wciągającym przykładem dosłownego dzieła opartego na czasie jest 24-godzinny film Christiana Marclaya *The Clock* z 2010 roku. Film jest kolażem tysięcy krótkich sekwencji z różnych filmów, w których pojawiają się zegary lub odniesienia do czasu. Mimo wąsko zakreślonej tematyki, film jest bardzo narracyjny. Podczas prezentacji na wystawach film jest odtwarzany w czasie rzeczywistym, więc nocna część filmu jest zwykle ukryta przed oczami zwiedzających, ponieważ przestrzenie wystawowe są po prostu na noc zamykane. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/marclay-the-clock-t14038> [dostęp:] 26.01.2022.

129 Definicje zaproponowane przez Galerię TATE i muzeum Guggenheima są niemal identyczne:

<https://www.tate.org.uk/art/art-terms/t/time-based-media> [dostęp:] 26.01.2022.

<https://www.guggenheim.org/conservation/time-based-media> [dostęp:] 26.01.2022.

130 Time-Based Media Working Group zajmuje się przechowywaniem i konserwacją *time-based* mediów. Prace te obejmują m.in. szeroko pojęte badania i współpracę z artystami w celu zapewnienia idealnych warunków do ekspozycji dzieł. <https://www.metmuseum.org/blogs/collection-insights/2018/time-based-media-working-group-introduction> [dostęp:] 26.01.2022.

131 <https://www.metmuseum.org/blogs/collection-insights/2018/time-based-media-working-group-introduction> tłum. własne, [dostęp:] 26.01.2022.

132 Zob. np. Nam Jun Paik.

performance jest w podobny sposób powtarzalna i adaptowalna do nowych miejsc, jak zauważyliśmy wcześniej w przypadku sztuki site-specific. Uważam jednak, że to właśnie ludzka obecność, zarówno odbiorcy performance'u, jak i artyści, wnosi do pracy rzeczywisty wymiar czasowy (a także pewien wymiar site-specific). Poza fizycznymi ciałami i materialnymi rekwizytami, to nienamacalna i ulotna atmosfera akcji jest tą jedyną, którą można uchwycić w danym czasie i miejscu. Paradoksalnie, sztuka cyfrowa i multimedialna, raz uruchomiona, może zazwyczaj istnieć bez widza i artysty.¹³³

Czasowość i ulotność w sztuce może wydawać się oczywistą częścią grupy, którą określiliśmy mianem time-based. O ile jedną z podstawowych cech charakterystycznych dla sztuki efemerycznej jest rozciągnięcie dzieła w czasie, o tyle drugą jest fakt, że jest to sytuacja prawdziwie tymczasowa i nietrwała. Do kategorii sztuki efemerycznej można zaliczyć zarówno performance, jak i projekty rzeźbiarskie i instalacje. Sztuka efemeryczna jest też często ściśle związana z sytuacją w danym miejscu.

NOTATKI Z HISTORII BEZ UŻYTKU

Biorąc pod uwagę, że rzeźby są jednymi z najstarszych zachowanych zabytków historycznych, które zostały wykonane przez człowieka i nie służą do praktycznego użytku lub pracy¹³⁴, mogłoby się wydawać, że jest to sposób wyrazu, który został już w pełni zbadany i wyczerpany. W historii rzeźby spotykamy się z epokami, np. w starożytnej Grecji, kiedy rzeźba była znacznie lepiej opanowana pod względem realistycznego wyrazu niż np. ówczesne malarstwo.¹³⁵ W innych okresach rzeźba dopełniała malarstwo i architekturę, np. w barokowych wnętrzach sakralnych (gesamtkunstwerk), lub rzeźby w architekturze były całkowicie imitowane przez

133 Jeśli pomyślimy o dziełach sztuki wykorzystujących czujniki, które reagują na widza, dojdziemy do pewnego niezbędnego stopnia performatywności.

134 Wenus z Věstonice, Wenus z Willendorfu, Wenus z Hohle Fels pochodzą sprzed około 20 000 - 40 000 lat.

135 Edward Hall porównuje: „Przez wiele lat zastanawiało mnie to, co wydawało mi się paradoksem w rozwoju sztuki. Dlaczego grecka rzeźba wyprzedziła greckie malarstwo o całe tysiąc lat? Mistrzostwo w rzeźbieniu postaci ludzkiej zostało osiągnięte w klasycznej Grecji przed połową V wieku p.n.e. Uwiecznione w wykonanym z brązu *Rydwanie z Delf* (470 p.n.e.), *Diskobolu* Myrona (460-450 p.n.e.), a zwłaszcza w *Posejdonie* w Muzeum na Akropolu w Atenach, nie ulega wątpliwości, że umiejętność wyrażenia w brązie i kamieniu istoty poruszającego się, aktywnego, wibrującego człowieka została zapisana na zawsze. Odpowiedź na ten paradoks leży w fakcie, że rzeźba, jak zauważa Grosser, jest przede wszystkim sztuką dotykową i kinestetyczną, a jeśli spojrzeć na rzeźbę grecką w tych kategoriach, łatwiej ją zrozumieć. Przekaz odbywa się z mięśni i stawów jednego ciała do mięśni i stawów drugiego.“ Edward T. Hall, *The Hidden Dimension*, New York: Anchor Books 1990, s. 84.

malarstwo monochromatyczne (grisaille¹³⁶). W drugiej połowie XX wieku nastąpiło podwójne przewartościowanie rzeźby. W latach 60. następuje znaczne rozszerzenie pojęcia rzeźby, pod które, ze względu na świeżość, potrzebę historycznej klasyfikacji i brak dystansu dla teoretycznego zakotwiczenia, zaczynają podlegać land art i minimal art¹³⁷, a rzeźba dalej przenika się z obiektami i instalacjami. Kolejny rozkwit rzeźby można zaobserwować od około lat 90. XX wieku, kiedy to pojawiły się nowe możliwości technologiczne, w tym rozpowszechnienie oprogramowania komputerowe do projektowania przestrzennego, używanego głównie przez architektów, ale zaadoptowanego przez rzeźbiarzy. Wpływ ten można dostrzec na przykład w pracach Richarda Serry, Tony'ego Cragga, a również Antony'ego Gormleya.

Pomimo rozwoju technologicznego ostatnich dziesięcioleci, pewne aspekty rzeźby jako sposobu pracy z materiałem w przestrzeni pozostają niezmiennie. Może to być poszukiwanie równowagi w kompozycji lub jej dynamiczne rozwijanie się, gra objętości i pustek, napięcie między strukturą wewnętrzną a powierzchnią, relacje między materiałem, wykończeniem powierzchni i kolorem.¹³⁸

Pierwsze rzeźby, które pamiętam z dzieciństwa, a które ktoś prawdopodobnie określił zwrotem „to są rzeźby“, to dwa lwy stojące przy wejściu do zamku w Chudobinie, miejscowości położonej niedaleko Litovela w Czechach. Historia zamku sięga średniowiecza, wielokrotnie zmieniał on właścicieli i został przebudowany w stylu neorenesansowym, a same lwy wyglądają jak połączenie lwa, dzika i psa. Część mojej rodziny pochodzi z Chudobina, więc chodziliśmy na spacer do parku zamkowego. Kiedy byłem dzieckiem, sięgałem do paszczy siedzących lwów i wciąż pamiętam zęby i język lwa, który siedział w mojej dłoni. Oczywiście proporcje między zębami a moją dorosłą już ręką uległy zmianie. Nigdy już nie przeżyję tego doświadczenia w ten sam sposób, ale uczucie w mojej dłoni pozostało. Obecnie mam pracownię w Chudobinie i nie mogę się doczekać, kiedy moje dziecko też zacznie wspinać się na lwy.

Drugim doświadczeniem, które uświadomiło mi istnienie rzeźb, była – paradoxalnie – informacja o ich zniszczeniu. Pamiętam, że w 2001 r. widziałem w wiadomościach materiał o wysadzeniu buddów z Bamyanu w Afganistanie. Dwie rzeźby, pochodzące z V lub VI wieku, zostały

136 Zob. hasło: *grisaille*, <https://sjp.pwn.pl/sjp/en-grisaille;2556756> [dostęp:] 16.01.2022.

137 Rosalind Krauss, *Sochařství v rozšířeném poli*, in: Karel Císař (ed.), *Stav věci – Sochy v ulicích*, tłum. własne, Brno: Dům umění města Brna 2011, s. 131–143.

138 W sposób prosty i przejrzysty różne aspekty rzeźby omówiono w książce *The Elements of Sculpture*. Herbert George, *The Elements of Sculpture*, London: Phaidon 2014.

wyrzeźbione bezpośrednio w skalnych niszach i mierzyły 55 i 37 metrów.¹³⁹ Ekstremistyczny ruch Taliban zniszczył rzeźby w związku ze swoją fundamentalistyczną interpretacją islamu, ale oprócz tego chciał najwyraźniej wysłać politycznie symboliczne przesłanie dla krajów zachodnich.¹⁴⁰ Dziś, po dwóch dekadach wojny i w wyniku w bezsensowny sposób przeprowadzonego wycofania się wojsk amerykańskich, Taliban znów kontroluje Afganistan, surowo tłumiąc swobody zdobyte w ciągu ostatnich dwóch dekad. Talibowie poważnie ograniczyli dostęp kobiet do edukacji i niektórych zawodów, ograniczyli wolność słowa, a także torturują i zabijają opozycjonistów.¹⁴¹

NOTATKI Z HISTORII PRZED METAFORICZNĄ STRUKTURĄ

Jeżeli spojrzymy na performance przez podobną optykę, jak na rzeźbę w poprzednim rozdziale, okaże się, że opisuje on podobny łuk historyczny. Można stwierdzić, że działania performatywne w prehistorii służyły zarówno celom duchowym, jak i wzmacnianiu grupy. Śpiew grupowy, ruch i różne atrybuty są stałym elementem performance'u, niezależnie od tego, czy jest to koncert rockowy, ceremonia religijna czy akcja artysty. Choć możemy jedynie spekulować i posługiwać się analogiami, by zbadać, w jaki sposób wykonywano rytuały i jakie funkcje spełniały w czasach prehistorycznych, może nie jesteśmy dalecy od prawdy, jeśli pomyślimy o nich raczej jako o performance niż o tym, co rozumiemy pod pojęciem współczesnego rytuału religijnego czy teatru. W tym miejscu chciałbym położyć szczególny nacisk na *bezpośredniość* uczestników oraz zrozumienie, że to, co się przed nimi dzieje, jest prawdziwe. W tym właśnie widzę różnicę między umownym podejściem do współczesnego rytuału religijnego (przynajmniej na Zachodzie) czy teatru i performansu - w nacisku na rzeczywistość, a nie na odgrywanie ról. Początkowe rytuały, performance, stopniowo ulegały podziałowi i zaczynały przybierać konkretne i bardziej precyzyjnie określone formy - teatr w starożytnej Grecji, rytuały chrześcijańskie, teatr nowożytny i współczesny, taniec i muzyka, a wszystkiemu towarzyszą rytuały wyrażające hierarchiczne relacje w społeczeństwie itd.¹⁴²

139 Masanori Nagaoka (ed.), *The Future of the Bamiyan Buddha Statues*, tłum. własne, Paris: United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO), Kabul: the UNESCO Office in Kabul, Cham: Springer Nature Switzerland AG 2020, s. 20.
<https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000375108/PDF/375108eng.pdf.multi> [dostęp:] 1.02.2022.

140 <https://www.nytimes.com/2001/03/19/world/taliban-explains-buddha-demolition.html> [dostęp:] 16.01.2022.

141 <https://www.hrw.org/news/2022/01/13/afghanistan-taliban-takeover-worsens-rights-crisis> [dostęp:] 1.02.2022.

142 Szczegółową klasyfikacją i analizą performance'u zajmuje się Jacek Wachowski w swojej książce *Perfromans*. Wachowski obszernie omawia różne rodzaje performansu, od dyscypliny artystycznej po rytuały codzienne i

Performance we współczesnym rozumieniu w kontekście artystycznym zaczyna się pojawiać wraz z akcjami dadaistycznymi i hałasowymi futurystycznymi. W tym okresie, a zwłaszcza po II wojnie światowej, następuje definitywne oddzielenie performansu od tańca czy teatru, radykalne odejście od narracji, a poprzez proces abstrahowania form nacisk przenosi się na samo bycie. Ta świadomość bycia jest kluczem do dostrzeżenia nowo powstałej relacji między widzem a sztuką, w której uwaga przenosi się z dzieła, artefaktu, na artystę, wykonawcę. Według Anny Gazdíkovej (1995), teoretyczki sztuki zajmującej się filozoficzną refleksją nad sztuką żywą, główną rolę odgrywa tu współdzielenie czasu w sensie „współ-obecności dzieła i jego odbiorcy. [...] *Współobecność artysty, widza jako jednostki, widzów jako grupy, przestrzeni i atmosfery. Dzielenie się czasem i przestrzenią z ich wszystkimi cechami.*”¹⁴³ Cathrin Wood, wspomniana już w poprzednich rozdziałach, podobnie dodaje, że jest to sytuacja, która „zasadniczo stanowi przestrzeń nie tylko dla działań performatywnych, ale także przestrzeń aktywnych relacji: przestrzeń, w której rzeczy się dzieją.”¹⁴⁴ Przesunięcie uwagi z artefaktu na performerę pogłębia się zatem właśnie poprzez otwarcie relacji przestrzennych. Wood wyjaśnia dalej: „Z nacisku na obecność ciał w czasie rzeczywistym, performans przekształcił się w metaforyczną strukturę, która reprezentuje tymczasowy stan rzeczy i sugeruje możliwość zmiany i transformacji poprzez pewien rodzaj odmiany - to właśnie nazywam performatywnością.”¹⁴⁵ To właśnie performatywność jest kluczem do zrozumienia sztuki współczesnej, w tym sztuki opartej na obiektach, i jej czasem pozornej, a czasem nieodłącznej właściwości jaką jest zmiana lub odmienianie.

STAŁE I ZMIENNE

Podobieństwo między performansem a rzeźbą może nie być oczywiste na pierwszy rzut oka, ale kiedy analizuje się poszczególne dyscypliny, ich bliskość staje się oczywista. Rzeczywista, materialna, fizyczna i aktywna obecność w przestrzeni jest niezbędna dla obu dyscyplin. To właśnie

religijne, przyglądając się performansowi m.in. z perspektywy historycznej, kulturowej, strukturalnej i artystycznej. Performance, ze szczególnym uwzględnieniem polskiej sceny, jej historii i dzielenia, jest tematem pracy Łukasza Guzka *Rekonstrukcja sztuki akcji w Polsce*. Jacek Wachowski, *Performans*, Gdańsk: Słowo / obraz teritoria 2011. Łukasz Guzek, *Rekonstrukcja sztuki akcji w Polsce*, Toruń: Tako, Warszawa: Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata 2017.

143 Anna Gazdíkova, *Čas performance. Performance a čas. Performance času.*, in: Antonín Brinda – Petr Dlouhý, *Studio Performance Art: Performance art a text*, tłum. własne, Praha: Studio Alta, 2021, s. 35.

144 Catherine Wood, *Performance in Contemporary Art*, tłum. własne, London: Tate Publishing 2018, s. 10.

145 Catherine Wood, *Performance in Contemporary Art*, tłum. własne, London: Tate Publishing 2018, s. 227.

to osadzenie ich w świecie materialnym tworzy silny związek z ciałem, jaki oferuje niewiele innych środków wyrazu artystycznego.

Mimo tak zasadniczej bliskości tych dwóch dyscyplin, istnieją między nimi oczywiście pewne różnice. Chociaż przestrzeń i czas są kluczowe dla obu sposobów wyrażania się, dla każdego są one ważne w innych proporcjach. Rzeźba to obiekt przestrzenny, zwykle statyczny, często także trwały. Niemiecki filozof fenomenologiczny Martin Heidegger (1889-1976) o rzeźbie stwierdza: „*Jej kształtowanie odbywa się poprzez rozgraniczenie, jako wyznaczenie granicy zawierającej i wykluczającej. Tym samym w grę wchodzi przestrzeń. Zajmowana przez strukturę rzeźbiarską, uzyskuje swój szczególny charakter jako przestrzeń zamknięta, przełamana i próżnia.*”¹⁴⁶

Z drugiej strony, performance raczej współgra z sytuacją i upływ czasu jest z nim nierozłączny. W rzeźbie wymiar czasowy dzieła wiąże się z rozumieniem relacji przestrzennych, których zazwyczaj nie jesteśmy w stanie uchwycić, oglądając rzeźbę z jednej perspektywy, a właśnie z trwałością dzieła w przestrzeni. Przestrzenny charakter performance'u jest określany przez ramę, w której się on odbywa. Może to być przestrzeń poświęcona samemu wydarzeniu lub taka, która jest przez to wydarzenie wyodrębniana. Drugi wymiar przestrzenny określa relację między wykonawcą a publicznością. Można być określony za pomocą konwencji zaczerpniętej z teatru lub koncertu (wykonawca znajduje się na scenie i wykonuje swoje działania przed publicznością). Albo wykonawca przygotowuje sytuację w inny sposób, poruszając się wśród publiczności, stawiając ją w centrum akcji, nawiązując z nią osobisty kontakt w trakcie działania lub całkowicie wycofując się na drugi plan.

Rzeźby, podobnie jak akcje performatywne i instalacje, odróżniają się od innych dziedzin sztuki swoją przestrzennością. Według Patočki dzieło rzeźbiarskie jest „...*zwartym realnym obiektem w realnej przestrzeni, którą dzieli z widzem, podczas gdy przestrzeń malarska jest wyimaginowana.*”¹⁴⁷ To współdzielenie realnej przestrzeni odnosi się oczywiście nie tylko do rzeźby, ale także do instalacji i performance'ów. Dla pełnego obrazu pozostaje jednak pytanie o naturę przestrzeni w utworach audiowizualnych. Granica między przestrzenią rzeczywistą a wyobrażoną w przypadku dzieł audiowizualnych, ale także w przypadku instalacji dźwiękowych, nie przebiega przez przestrzeń w sensie trójwymiarowości, w relacji między materialną rzeźbą a płaskim obrazem. Rzeczywistość przestrzeni jest w tym przypadku określona przez czas. To właśnie ruch wokół i poprzez dzieło, ale także konieczność spędzania czasu z stopniowo rozwijającym się

146 Martin Heidegger, Art and Space, *Man and World* 6 (1), tłum. własne, 1973, s.3.

147 Jan Patočka, *Úvahy nad Readovou knihou o sochařství*, in: Jan Patočka, *Umění a čas I*, tłum. własne, Praha: OIKOYMENH 2004, s. 447.

dziełem, wzmacnia poczucie obecności i realności relacji między dziełem a nami, a także odróżnia przestrzeń realną od wymyśloną.

PERFORMANCE I TRWANIE

W sztuce performance pojawia się szereg podejść do pracy zarówno z przestrzenią, jak i z czasem. Pomijając performance pracujący z obiektami i materiałem, który może zaowocować konkretnym artefaktem, myślę, że najbliższą rzeźbie kategorią jest *long durational performance* lub po prostu *durational performance* (długo trwający performance, bez ustalonego tłumaczenia). Jak sama nazwa wskazuje, w tym podejściu do performance ważną rolę odgrywa trwanie. Chociaż w skrajnych przypadkach *long durational performance* mogą trwać rok lub dłużej¹⁴⁸, są to zazwyczaj „wydarzenia na żywo, których czas trwania przekracza ustalony w kontekście zachodnim przedział czasowy przedstawienia teatralnego lub filmu pełnometrażowego.”¹⁴⁹

Ten format oferuje zarówno wykonawcy, jak i odbiorcom przestrzeń do wyciszenia, skupienia, obserwowania i doświadczania stopniowej transformacji. Pozwala też widzom odchodzić od procesu i wracać do niego, ponieważ zazwyczaj powolna akcja działa zarówno w swojej całości, jak i we fragmentach. Doświadczenie innego postrzegania czasu, jakie *long durational performance* stwarza dla widzów i artystów, można porównać do poruszania się po stopniowo zmieniającym się krajobrazie, obserwowania zmieniającego się nieba lub płonącego ognia. Jesteśmy w stanie wyobrazić sobie, jak za chwilę będzie wyglądał krajobraz, niebo, ogień czy performance, a mimo to zostajemy i patrzymy dalej.¹⁵⁰

Jeśli mielibyśmy szukać w obrębie performance'u formy najbardziej zbliżonej do rzeźby, to myślę, że byłby to *long durational performance*. To właśnie w tych długotrwałych działaniach następuje pewne spowolnienie, wyciszenie i wycofanie się ze zwykłego postrzegania czasu, który staje się w tym momencie beczasowym. Taki rodzaj trwania jest bardzo zbliżony do czasu zawartego w rzeźbach.

148 Zob. Tetching Hsieh.

149 Anna Gazdíkóvá, *Čas performance. Performance a čas. Performance času.*, in: Antonín Brinda – Petr Dlouhý, *Studio Performance Art: Performance art a text*, tłum. własne, Praha: Studio Alta, 2021, s. 32.

150 Więcej w rozdziale ZAUWAŻANIE ZMIAN.

INSTALACJA

Sztuka instalacji stanowiła odrębną, choć różnie definiowaną, formę sztuki przestrzennej dopiero w drugiej połowie XX wieku. Można ją postrzegać jako sposób pracy z przestrzenią wprowadzony w latach 60. i 70. XX wieku, ale odnosi się także do współczesnych form sztuki przestrzennej i organizacji układów przestrzennych, które podkreślają, że widz jest zarówno *wciągnięty* w dzieło sztuki, jak i częściowo z *niego wyłączony*.¹⁵¹ Ta otwartość sytuacji zachęca widza do poruszania się przez przestrzeń instalacji. Właśnie owo poruszanie się po instalacji pozwala zazwyczaj na zrozumienie relacji przestrzennych, a jednocześnie na poznanie tworzących ją elementów. Podczas gdy pojawiają się nowe części instalacji, inne znikają z pola widzenia, i zostaje część widoczną. Część zostaje ukryta. Jak zauważa Alex Potts w swoim tekście *Installation and sculpture*¹⁵², pierwotny charakter instalacji sięga głębiej w historię. Podobieństwo to można odnaleźć na przykład w sposobie prezentacji rzeźb we wczesnych muzeach, ale także w barokowych wnętrzach, gdzie rzeźba sama w sobie staje się integralną i równorzędną częścią środowiska, które współtworzy. W miarę jak rzeźba stopniowo usamodzielnia się i jest prezentowana w wyczyszczonym środowisku galeryjnym, zostawia miejsce na ponowne przemyślenie relacji przestrzennych i ideowych właśnie w kontekście stopniowo się objawiających instalacji.

ZBIEŻNOŚCI DYSCYPLIN

Sposób pracy, w którym artysta odnosi się bezpośrednio do miejsca, oraz związane z nim ustanowienie sztuki site-specific i time-based można luźno powiązać z wzrastającą przenikalnością między różnymi dyscyplinami, w które angażowali się artyści, zwłaszcza w XX i XXI wieku.¹⁵³ Nie będę tu przedstawiać wyczerpującego opisu historii, ale raczej zarys niektórych sytuacji i tendencji, które moim zdaniem miały decydujące znaczenie. Przenikanie się dyscyplin może przyjmować różne formy. Niektóre z tych przecięć tworzą grupy artystów reprezentujących różne dyscypliny, którzy nawiązali intensywną współpracę trwającą kilka dziesięcioleci, wzajemnie się wzbogacając i wpływając na siebie. Drugą możliwością, w wielu przypadkach powiązaną z pierwszą, jest przechodzenie między dyscyplinami w twórczości jednego artysty. Viktor Čech (*1980), teoretyk

151 Alex Potts, *Installation and Sculpture*, *Oxford Art Journal*, vol. 24 (2), tłum. własne, 2001, s. 10.

152 Alex Potts, *Installation and Sculpture*, *Oxford Art Journal*, vol. 24 (2), tłum. własne, 2001, s. 5–23.

153 Fenomen interdyscyplinarności dotyczy nie tylko sztuki współczesnej. Jeśli spojrzymy na przykład na okres renesansu, to przenikanie się malarstwa, rzeźby, architektury, poezji i nauki jest wyraźnie widoczne u wielu artystów, a samo określenie *człowiek renesansu* wiele w tym przypadku mówi.

sztuki współczesnej i kurator zajmujący się *zwrotem tanecznym* w sztuce wizualnej, zauważa, że „nie jest to zwykłe przekraczanie granic między dyscyplinami, ale sieć relacji”. Na temat tego, co stało się integralną częścią praktyki wielu współczesnych artystów, dodaje:

*Czasami istnieją związki w podejściu do podobnych zagadnień przez różnych artystów w różnych „mediach”. Innym razem jest to bezpośrednie połączenie lub równoległe występowanie zagadnień choreograficznych, tanecznych i plastycznych w ramach pracy jednej osobowości twórczej; często jest to także połączenie obu dziedzin twórczości w ramach bliskich relacji społecznych i roboczych oraz kolektywów.*¹⁵⁴

TANIEC I RYSUNEK

Wzajemne przenikanie się ruchu i sztuki wizualnej można znaleźć przede wszystkim na styku rysunku i tańca. Rysunek i taniec mają tę wspólną cechę, że mogą być natychmiastową i bardzo szybką fizyczną manifestacją nagłej idei. Droga od impulsu do jego wyrażenia jest niezwykle krótka i odbywa się poprzez ruch. Nie umniejszając niezbędnej wiedzy i długoletniego doświadczenia artystów w obu dziedzinach, to właśnie ta bezpośredniość pozwala każdemu z nas w mniejszym lub większym stopniu zajmować się tańcem i rysunkiem. Oprócz skomplikowanych choreografii i hiperrealistycznych rysunków myślę także o tańcu i rysunku w ich najprostszej formie, czy to tańcząc z przyjaciółmi na imprezie, czy stukając stopami i palcami w rytm, czy też rysując palcem na zaparowanej szybie lub na kartce papieru podczas rozmowy przez telefon.

Rysunek i taniec mogą być zarówno narracyjne i ilustracyjne, jak i abstrakcyjne, skoncentrowane na ich *materialności*. Zasadnicza różnica polega jednak na tym, że o ile ruch taneczny, fizyczny, zazwyczaj nie pozostawia po sobie *nic*, o tyle ruch rysunkowy zazwyczaj pozostawia *coś*; słowa *zazwyczaj* w poprzednim zdaniu są wręcz kluczowe.

Interesującym wkładem, odnoszącym się do sytuacji pandemii, są *Invisible Dances - Art in & around Lockdown*¹⁵⁵ niemieckiej tancerki i choreografki Elisabeth Schilling (*1988). Jej choreografie (tu w dosłownym znaczeniu greckiego słowa oznaczającego „pisać tańcem”) *Invisible Dances* były wykonywane podczas obostrzeń przeciwepidemicznych w ciągu ostatnich dwóch lat w kilkudziesięciu miejscach w Europie, Azji, obu Amerykach, Afryce i Australii. Ich celem było stworzenie bezpiecznej platformy, na której obywatele tych miejsc mogliby zetknąć się z tańcem,

¹⁵⁴ Viktor Čech, *Choreografický moment v současném umění*, tłum. własne, Ústí nad Labem: Fakulta umění a designu University Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem 2018, s. 18.

¹⁵⁵ <https://www.elisabethschilling.com/portfolio-item/invisibledancesenglish/> [dostęp:] 10.02.2022.

jednocześnie wspierając lokalnych, niezależnych artystów. Zgodnie z koncepcją artystki, grupa tancerzy i asystentów zebrała się o trzeciej nad ranem w wybranym miejscu w mieście. Tancerze zaczęli swobodnie poruszać się po określonym terytorium, a ich pomocnicy podążali za nimi, zapisując ich ruchy bezpośrednio na ziemi za pomocą kolorowego sprayu kredowego. W ten sposób powstał splot wielokolorowych trajektorii dokumentujących niewidzialną akcję, która odbywała się bez udziału widzów. Dopiero rano obywatele tego miejsca zobaczyli powstały rysunek w przestrzeni miejskiej, a następnie mogli dowiedzieć się więcej na temat przeprowadzonej akcji.

NA GRANICY NAUKI I SZTUKI

W obliczu niewątpliwej siły czasu i przestrzeni, ich ciężaru i wpływu na nasze życie, aż dziw bierze, że jeszcze stoimy. Ale być może jest tak właśnie dzięki ich ciężarowi i niezmierzonej skali ich oddziaływania. Jak już wielokrotnie sugerowaliśmy na poprzednich stronach, to właśnie od strony analitycznej, poznawczej, porównującej i *pomiarowej*, relacje między czasem, przestrzenią i ciałem bada nauka. Z drugiej strony, analitycznej, poznawczej, porównującej i *doświadczając*, relacje między czasem, przestrzenią i ciałem przybliża sztuka. Właśnie różnica między pomiarami naukowymi a doświadczaniem artystycznym jest źródłem tętniącego energią środowiska, w którym toczy się nasze życie.

Jeśli przyjrzymy się początkom sztuki, możemy przypuszczać, że najwcześniejsze malowidła ściennie były wykonywane przez szamanów, prawdopodobnie jako część rytuału. Ale czy to nie szamani starali się wyjaśnić świat, wpłynąć na niego i pomóc współczesnym w poruszaniu się po nim? Czy to, co dziś uważamy za początki sztuki i architektury, nie mogło być postrzegane z ówczesnej perspektywy przede wszystkim jako nauka? O budowlach megalitycznych zwykliśmy myśleć w kontekście historii sztuki. Czy jednak nie powinniśmy radykalnie przemyśleć naszego podejścia i nie włączyć ich w sposób radykalny przede wszystkim do początków nauki? Czy nie były one, przez swój związek z obserwacjami astronomicznymi, przede wszystkim i właśnie instytucjami naukowymi?

Jeżeli udalibyśmy się w kierunku współczesności, z zadziwiającą częstotliwością napotkalibyśmy podobne skrzyżowania nauki i sztuki, wymieńmy choćby niektóre z nich. Egipskie grobowce faraonów, jedno z najbardziej spektakularnych zjawisk w historii sztuki, przeplatały się poprzez mumifikację z ówczesnym *przemysłem* medycznym i farmaceutycznym. Człowiek renesansu to termin oznaczający osobę zdolną do poruszania się w wielu dziedzinach, zarówno

naukowych, jak i artystycznych. Nam June Paik projektował urządzenia, których współcześni inżynierowie nie byli jeszcze w stanie skonstruować. Tendencje te utrzymują się do dziś, a obecnie w środowisku akademickim coraz częściej używa się określenia *artistic research*. Określenie to odnosi się do wykorzystania strategii artystycznych i ich świeżych perspektyw w badaniach zarówno humanistycznych, jak i technicznych.

Nic dziwnego, że nauka i sztuka rozwijają się równolegle. Jest to raczej sztuka, która mimo pozornej zamkniętości i łamania wielu tabu, nadal przekazuje osobiste lub emocjonalnie nacechowane doświadczenia.¹⁵⁶ W naszym kręgu kulturowym raczej rzadko zdarza się, by nowe odkrycie naukowe kogoś oburzyło, nie wyobrażam sobie też wielkiej dyskusji na temat, na przykład, kwestionowania istnienia bozonu Higgsa¹⁵⁷. Natomiast z kulturą, zwłaszcza popularną, każdy może się łatwo utożsamić, nawet bez głębszej analizy i tylko na podstawie subiektywnego odczucia, czy coś mi się podoba, czy nie. Tak więc to właśnie sztuka, mimo swego pozornego elitaryzmu, otwiera coraz to nowe, szerokie perspektywy na uporządkowanie świata. Jak zauważa Edward Hall, aby zrozumieć sztukę albo zdystansować się od niektórych jej form, potrzebna jest znajomość kontekstu kulturowego danego miejsca.¹⁵⁸

156 Do dziś pamiętam swoje zdziwienie, gdy dowiedziałem się, że kółko różańcowe stojące przed wrocławskim klubem muzycznym protestowało przeciwko koncertowi polskiego zespołu metalowego, który miał się tam odbyć tego dnia. Zafascynowało mnie, że sztuka, nawet ta z głównego nurtu, wciąż może wywoływać dyskusje i wzbudzać tak wielkie oburzenie w Europie Środkowej około 2014 roku. Uświadomiło mi to, że sztuka w przestrzeni publicznej jest tym bardziej potrzebna. W kolejnych latach byłem w Polsce świadkiem kilku podobnie kontrowersyjnych i bardzo ograniczonych w rozumieniu tolerancji reakcji na sztukę na różnych poziomach (m.in. Festiwal Malta 2014 czy systematyczne polityczne wymienianie kompetentnych i elokwentnych dyrektorów instytucji państwowych i samorządowych na osoby lojalne wobec aktualnie rządzącej partii PiS, zob. np. Zachęta, 2021).

157 Cząstka elementarna wpływająca na ciężar w całym Wszechświecie, przewidziana w latach 60. ubiegłego wieku, a po raz pierwszy zaobserwowana w 2012 roku, <https://home.cern/science/physics/higgs-boson> [dostęp:] 12.02.2022.

158 „Jeśli artysta ma powodzenie, a odbiorca podziela kulturę artysty, może on uzupełnić to, czego w obrazie brakuje. Zarówno malarz, jak i pisarz wiedzą, że istotą ich rzemiosła jest dostarczenie czytelnikowi, słuchaczowi czy widzowi odpowiednio dobranych wskazówek, które są nie tylko zgodne z przedstawianymi sytuacjami, ale także spójne z niewypowiedzianym językiem i kulturą ich odbiorców. Zadaniem artysty jest usunięcie przeszkód, które stoją pomiędzy odbiorcą a opisywanymi przez niego wydarzeniami. Czyniąc to, abstrahuje od natury te części, które, jeśli są odpowiednio przedstawione, mogą stanowić całość i tworzyć bardziej wyrazistą, przejrzystą wypowiedź, niż ta, którą mógłby sformułować dla siebie laik. Innymi słowy, jedną z głównych funkcji artysty jest pomoc laikowi w uporządkowaniu jego kulturowego wszechświata.” Edward T. Hall, *The Hidden Dimension*, tłum. New York: Anchor Books 1990, s. 80-81.

OD RZEŻBY

Z pozoru anachronicznie, w tym miejscu, na końcu publikacji, przedstawiam wgląd w moją podróż przez sztukę i przemieszczanie się między jej dyscyplinami. Myślę, że większość ważnych informacji została już przedstawiona, niemniej jednak spróbuję dokonać krótkiego podsumowania, które może przynieść dodatkową przejrzystość.

W ciągu ostatnich kilku lat przeszedłem od wąsko sprofilowanej pracy z masą i objętością w przestrzeni w klasycznym rozumieniu rzeźby do pogłębionego rozumienia pracyz przestrzenią. Nie jest już dla mnie konieczne obcowanie z materia, choć kontakt z nią, dotyk i proces są dla mnie nadal ważne. W kontekście otwarcia się na pracę z przestrzenią poza polem wyznaczonym przez klasyczne podejście rzeźbiarskie, w naturalny sposób poszerzył się słownik mediów i sposobów mojej ekspresji. To przesunięcie w stronę interdyscyplinarności nie jest właściwie zaskakujące i wynika z potrzeby znalezienia odpowiedniego sposobu wyrażania się w danej sytuacji.

Odejście od tradycyjnej pracy rzeźbiarskiej i od produktu (takiego jak rzeźba czy rysunek) pozwoliło mi przyrzeć się bliżej temu, co poprzedza przedstawienie gotowego produktu, ale także temu, co następuje po jego przedstawieniu. Przesunięcie punktu ciężkości na sam proces tworzenia, na to, co zwykle jest niewidoczne dla oczu zwiedzającego wystawę, i umieszczenie go na pierwszym planie nie jest oczywiście niczym nowym ani rewolucyjnym. Podobnie jest z życiem dzieła po jego ukończeniu - dzieło może stać się nie tylko przedmiotem w kolekcji kolekcjonera, który może je dalej odsprzedać. Dzieło po wykonaniu może nadal się przekształcać, może (celowo) ulegać degradacji, może dojrzewać i szukać swojej ostatecznej (?) formy. Może też pozostać niemal zapomniane w magazynie artysty.

Po tym wprowadzeniu, po notatkach na poprzednich stronach i w kontekście założonych badań nad relacjami między czasem, przestrzenią i ciałem, staje się oczywiste, że wybór przedstawionych prac odnosi się do tych, które charakteryzują się pewnym stopniem performatywności i naciskiem na proces. W niektórych przypadkach nacisk na proces i performatywność jest oczywisty, niezależnie od tego, czy są to samodzielne, kilkugodzinne performance, czy rysunki procesualne. W innych przykładach, zwłaszcza w pracach bliższych klasycznie pojmowanej rzeźbie, to powiązanie z procesem nie jest w łatwy sposób zauważalne. Wierzę, że udało mi się wyjaśnić wybór uwzględnionych projektów, niekiedy poprzez starsze prace, i że dzięki temu widoczne są ich tematyczne, choć czasem odległe, powiązania.

Moje projekty można podzielić na kilka cykli. Poszczególne cykle rozwijają się stopniowo, nie mają ścisłego programu czy manifestu, i choć mówię tu o seriach i cyklach, ten sposób pracy nie był dla mnie z góry ustalony. Na przestrzeni ostatnich lat zajmowałem się kilkoma grupami

tematycznymi, które różnią się od siebie punktem wyjścia, podejściem formalnym i koncepcyjnym, sposobem traktowania materiału oraz mediami, których używam w ramach cykli. Praca w długoterminowych cyklach otwartych pozwala mi opuszczać projekty i znów do nich powracać. Mogę pracować nad pojedynczymi cyklami lub konkretnymi dziełami przez kilka miesięcy. Po okresie intensywnej pracy cykl może jednak przejść w stan hibernacji i odrodzić się po kolejnych kilku miesiącach, gdy zaistnieją odpowiednie warunki. Wewnętrzna motywacja bądź okoliczności zewnętrzne, takie jak zaproszenie do udziału w wystawie, konkurs rzeźbiarski czy inne formy współpracy. Taki sposób pracy pozwala zachować otwarty umysł i umożliwia ciągłe dojrzewanie i krystalizowanie się pomysłów. Ale to, że cykl hibernuje, nie oznacza, że w ogóle się nie rozwija. Nawet podczas pracy nad jednym cyklem pojawiają się impulsy, które mogą wpłynąć na inny. Ciągłe pojawiają się nowe cząstkowe idee, nowe rozwiązania, nowe warianty, z których tylko niektóre staną się rzeczywistością, a inne pozostaną tylko pomysłami.

Jak widać z opisanej powyżej metody, moje projekty rozwijają się w różnym tempie. Dlatego niektóre z prezentowanych cykli są bardziej rozbudowane niż inne i obejmują więcej realizacji. Długotrwały i nierównomierny rozwój projektów wyjaśnia również, dlaczego niektóre cykle zostały przybliżone bardziej niż inne, chociaż spojrzenie na rzeczywistą liczbę *produktów* w dłuższym okresie czasu może całkowicie odwrócić tę proporcję.

Jak widać w poprzednich rozdziałach, moje prace koncentrują się wokół tematów przemijania, trwania i zmiany w odniesieniu do tego, jak ludzkie ciało postrzega czas i przestrzeń. Spróbuję zaproponować dwa sposoby kategoryzacji, które pomogą podzielić moją pracę do grup.

Pod względem tematycznym i formalnym moje prace można podzielić na trzy kategorie.

1. ciało w przestrzeni
2. rysunki eksperymentalne
3. obiekty dźwiękowe

Drugi podział może być oparty na wydzieleniu grup w oparciu o węższe profile tematyczne. Podział ten opiera się na tematyce, którą poruszają poszczególne prace. Ze względu na wzajemne powiązania tematów, niektóre kategorie przenikają się wzajemnie lub opierają się o siebie. Dlatego niektóre prace mogą być zaliczone tylko do jednej kategorii, podczas gdy inne pojawiają się w kilku kategoriach.¹⁵⁹

1. *odcisk ciała, ślad ciała*

present/absent, present/absent (w ziemi), diary, Projekt pomniku ofiarom strzelania w szpitalu w Ostrawie, CZ, SPA

2. *ciało w przestrzeni*

present/absent, present/absent (w ziemi), diary, Projekt pomniku ofiarom strzelania w szpitalu w Ostrawie, CZ

3. *współpraca ciał*

diary

4. *zapis czasu*

'dripin 'dro:in, 11 208, time, Archiving the presence, 15'

5. *zapis przestrzeni*

Mogło by się zacząć gdziekolwiek, Monolog, Projekt pomniku ofiarom strzelania w szpitalu w Ostrawie, CZ

6. *zapis ruchu*

'dripin 'dro:in, SPA

7. *gest*

FNAF, visual distancing, SPA

8. *praca wykraczająca poza wymiar ludzki*

Mogło by się zacząć gdziekolwiek, Monolog

159 Centralną rolę w mojej pracy odgrywał cykl *Przestrzenie* (częściowo opisany w mojej pracy magisterskiej z 2014 roku), który stopniowo przekształcił się w cykl *present/absent*. Stanowił on punkt wyjścia dla wielu moich realizacji, a w końcu dla tematu tej pracy. W tej serii zacząłem pracować nad relacją ciała do czasu i przestrzeni. Początkowa seria rysunków została zainspirowana świadomością ciała w związku z doświadczeniami z tańcem współczesnym i innymi metodami ruchu. Wielkoformatowe rysunki na papierze stopniowo przekształciły się w rysunkowe performance i rzeźby.

zamiast zakończenia

W trakcie prac przygotowawczych i w czasie rozważań nad niniejszą rozprawą wiedziałem, że w związku z tematem Ciało jako miejsce przenikania przestrzeni i czasu będę chciał wspomnieć o ciąży mojej partnerki, porodzie oraz o sytuacjach pandemicznych. Nie czułem potrzeby podkreślania tych dwóch tematów w jakiś szczególny sposób, ale chciałem, aby od czasu do czasu prześwitywały między bardziej formalnymi częściami tekstu. Oczywiście, w momencie prowadzenia tych rozważań, a potem w trakcie pisania, nie miałem pojęcia, że Władimir Putin rozpęta bezwzględną, bezsensowną i brutalną wojnę na Ukrainie. Wojska rosyjskie bazujące również na Białorusi prowadzą bombardowania ukraińskich miast, ostrzeliwiają karetki pogotowia, bombardują domy. Dziś Putin zagroził bombą jądrową. To niewiarygodne, że coś takiego rzeczywiście ma miejsce w XXI wieku w Europie, w sąsiednim kraju. To nie do pojęcia, że ktoś tak bardzo boi się rozkwitu swojego państwa i ewentualnej utraty władzy, że jest gotów wciągnąć w konflikt dużą część świata - tylko Ukraina broni się militarnie w obawie, że zaangażowanie innych państw mogłoby wciągnąć do wojny NATO, a szybka eskalacja mogłaby wywołać wojnę o niewyobrażalnych rozmiarach. Dlatego większość świata zachodniego wspiera Ukrainę poprzez dostawy broni i materiałów oraz bezprecedensowe sankcje wobec Rosji, jej przywódców i oligarchów wspierających rząd. Do wsparcia, blokad i restrykcji dołączają się także firmy prywatne, grupy hakerów, instytucje sportowe i kulturalne oraz osoby prywatne, a na rzecz Ukrainy organizowane są ogromne zbiórki odzieży, leków i pieniędzy.

Wspominam o tym wszystkim, ponieważ na Ukrainie ciało, ukraińskie, europejskie, demokratyczne i cywilizacyjne, rzeczywiście, staje się miejscem przenikania się czasu i przestrzeni. W świetle tych wydarzeń nie mam nic więcej do dodania do mojej dysertacji.

Może tylko tyle, że mam nadzieję, iż inwazja wojsk rosyjskich na Ukrainę nie jest zakończeniem. Tak jak Putinowi udało się zmobilizować silną antyputinowską opozycję poprzez cały świat, tak mam nadzieję, że obecnie rozpoczyna się nowy początek, który pozwoli Ukraińcom i Ukrainkom odbudować swój zniszczony kraj i znaleźć silną pozycję we współczesnej przestrzeni i czasie. Mam też nadzieję, że w Rosji i na Białorusi nastąpi odrodzenie, że ze szczytów hierarchii państwowej znikną ludzie, którzy boją się tylko o swoją władzę, a dla Rosjan i Rosjank oraz Białorusinów i Białorusinek okres ten będzie również kluczowym punktem przełomu, który pozwoli im odbudować i uzdrowić swój kraj.

23:58, 27.02.2022

bibliografia

- Aristotelés, *Fyzika*, Praha: Petr Rezek 1996.
- Hana Stehlíková Babyrádová i kol., *Tělo – Výraz – Obraz – Koncept*, Brno, Praha: Muni Press, Dokořán, 2018.
- Zbyněk Baladrán – Vít Havránek, *Atlas transformace*, Praha: tranzit 2009.
- Antonín Brinda – Petr Dlouhý, *Studio Performance Art: Performance art a text*, Praha: Studio Alta, 2021.
- John Cage, *Silence*, Hanover, London: Wesleyan University Press 1973.
- Miloš Chvojka – Jiří Skála, *Malý slovník jednotek měření*, Praha: Mladá Fronta, 1982.
- Le Corbusier, *Modulor 2*, Buenos Aires: Editorial Poseidon 1962.
- Viktor Čech, *Choreografický moment v současném umění*, Ústí nad Labem: Fakulta umění a designu University Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem 2018.
- Matěj Frank – Martin Klimeš, *Předtím, teď, potom* (kat. wystawy), Opava: Bludný kámen 2015.
- Matěj Frank – Jasmin Schaitl, *Entering Continuities*, Oberhausen: Athena Verlag, Wrocław: Akademia Sztuk Pięknych im. E. Gepperta we Wrocławiu, 2019.
- J. T. Fraser, *Time as Conflict: A Scientific and Humanistic Study*, Amherst, MA: Amherst College Publishing 1987.
- Herbert George, *The Elements of Sculpture*, London: Phaidon 2014.
- Antony Gormley – Martin Gayford, *Shaping the World, Sculpture from Prehistory to Now*, London: Thames & Hudson 2020.
- Łukasz Guzek, *Rekonstrukcja sztuki akcji w Polsce*, Toruń: Tako, Warszawa: Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata 2017.
- Yuval Noah Harari, *21 Lessons for The 21st Century*, London: Penguin Random House 2018.
- Edward T. Hall, *The Hidden Dimension*, New York: Anchor Books 1990.
- Edward T. Hall, *The Silent Language*, New York: Doubleday & Company 1959.
- Stephen W. Hawking, *Stručná historie času: Od velkého třesku k černým díram*, Praha: Mladá fronta 2003.
- Eva Hoffman, *How to Be Bored*, London: Macmillan 2016.
- Tim Ingold, *Lines*, Londyn, Nowy Jorky: Routledge, 2007.
- Amelia Jones – Tracey Warr, *The Artist's Body (Themes and Movements)*, London: Phaidon Press Limited 2000.
- Lenka Klodová, *Nahé situace*, Brno: Vysoké učení technické v Brně, Fakulta výtvarných umění a Host 2016.
- Kasper König – Britta Peters – Marianne Wagner (edd.), *Skulptur Projekte Münster 2017*, Leipzig: Spector Books, 2017.
- Rosalind Krauss, *Sochařství v rozšířeném poli*, in: Karel Císař (ed.), *Stav věci – Sochy v ulicích*, Brno: Dům umění města Brna 2011, s. 131–143.
- Agnes Martin, *Nezkalená mysl*, Praha: Arbor vitae, 2000.
- Maurice Merleau-Ponty, *Svět vnímání*, Praha: Oikoymenh 2008.
- Masanori Nagaoka (ed.), *The Future of the Bamiyan Buddha Statues*, tłum. własne, Paris: United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO), Kabul: the UNESCO Office in Kabul, Cham: Springer Nature Switzerland AG 2020.

<https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000375108/PDF/375108eng.pdf.multi> [dostęp:] 16.01.2022.

Juhani Pallasmaa, *Myslící ruka. Existenciální a ztělesněná zkušenost v architektuře*, Zlín: Archa 2012.

Jan Patočka, *Umění a čas I*, Praha: OIKOYMENH 2004.

Jan Sokol, *Čas a rytmus*, Praha: Oikoymenh 2004.

Jan Sokol, *Filosofická antropologie – Člověk jako osoba*, Praha: Portál, 2008.

Symposium Plastyczne Wrocław '70 (kat. wyst.), Muzeum Architektury, Wrocław, 1970, Ośrodek Teatru Otwartego „Kalambur”, Wrocław 1983.

Henry David Thoreau, *Walden čili život v lesích*, Praha: LEDA 2018.

Jacek Wachowski, *Performans*, Gdańsk: Slowo / obraz teritoria 2011.

Catherine Wood, *Performance in Contemporary Art*, London: Tate Publishing 2018.

Artykuły:

Martin Heidegger, Art and Space, *Man and World*, 6 (1), 1973, s.3–8.

Christopher B. Ruff, Morphological Adaptation to Climate in Modern and Fossil Hominids, *American Journal of Physical Anthropology, Yearbook of Physical Anthropology*, 37, 1994, s. 65–107.

Daniel Schwekendiek, Height and weight differences between North and South Korea, *Journal of Biosocial Science* 41 (1), 2009, s. 51–55.

Jana Olivová, Je čas pouhá nálepka?, *A / Věda a výzkum* 4, 2019.

Alex Potts, Installation and Sculpture, *Oxford Art Journal*, 24 (2), 2001, s. 5–23.

Eva Bianconi – Allison Piovesan – Federica Facchin – Alina Beraudi – Raffaella Casadei – Flavia Frabetti – Lorenza Vitale – Maria Chiara Pelleri – Simone Tassani – Francesco Piva – Soledad Perez-Amodio, Pierluigi Strippoli – Silvia Canaider, An estimation of the number of cells in the human body, *Annals of Human Biology*, 40 (6), 2013, s. 463-471.

Anda Rottenberg, Pursuing Meaning, Fleeing Meaning, in: *Mirosław Bałka: Crossover/s*, Torino: Pirelli HangarBicocca, 2017, s. 50.

Film:

Atom: The Clash of the Titans, producent Tim Osborne, prezentujący Jim Al-Khalili, 2007.

Internet:

https://www.theguardian.com/global-development/2020/apr/01/extreme-coronavirus-lockdown-controls-raise-fears-for-worlds-poorest?utm_source=www.seznam.cz&utm_medium=z-boxiku&utm_campaign=null (5. 1. 2021)

<https://www.theguardian.com/science/2021/jul/19/billionaires-space-tourism-environment-emissions> [dostęp:] 27.02.2022.

<https://ourworldindata.org/technological-progress> [dostęp:] 10.02.2022.

<https://mashable.com/feature/carbon-footprint-pr-campaign-sham> [dostęp:] 27.02.2022.

<https://www.greenpeace.org/usa/fighting-climate-chaos/exxon-and-the-oil-industry-knew-about-climate-crisis/exxons-climate-denial-history-a-timeline/> [dostęp:] 27.02.2022.

<https://www.bbc.co.uk/programmes/b0c1ngds#:~:text=Antony%20is%20going%20to%20travel,and%20in%20Australian%20rock%20shelters.> [dostęp:] 30.01.2022.

<https://www.dox.cz/program/viva-lubos-plny> [dostęp:] 27.01.2022.

<https://csw.torun.pl/csw/marina-abramovic-czysta-the-cleaner-szukamy-performerow-27266/> [dostęp:] 27.01.2022.

<https://cense.earth/ear-trumpets-afterlives-in-the-era-of-electricity-and-electronics> [dostęp:] 22 April, 2021

<http://www.taiwaninvenice.org/2017/index.html> [dostęp:] 30.01.2022.

<https://muzeumwspolczesne.pl/mww/wystawy/naduzycia-matej-frank/> [dostęp:] 13.02.2022.

<https://www.tehchingsieh.net/oneyearperformance1980-1981?lightbox=dataltm-jg99ow7v1> [dostęp:] 30.01.2022.

<https://www.howmanypeopleareinspace.com/> [dostęp:] 29.01.2022.

<https://www.worldometers.info/demographics/life-expectancy/> [dostęp:] 11.02.2022.

<http://www.netolismus.cz/> [dostęp:] 11.02.2022.

<https://www.tate.org.uk/art/art-terms/s/site-specific> [dostęp:] 16.01.2022.

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/marclay-the-clock-t14038> [dostęp:] 26.01.2022.

<https://www.guggenheim.org/conservation/time-based-media> [dostęp:] 26.01.2022.

<https://www.metmuseum.org/blogs/collection-insights/2018/time-based-media-working-group-introduction> [dostęp:] 26.01.2022.

dokumentacija prac