

Czuły czytelnik rzeczywistości.  
W poszukiwaniu współodczuwania.

Zuzanna Dolega, Wydział Malarstwa

promotor pracy: prof. dr hab. Roman Gajewski

promotor pomocniczy: dr Robert Różański

Wydział Malarstwa  
Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku  
Gdańsk 2022

*Bez słów dojść do słowa (jakież to dalekie, jakie nierealne),  
bez świadomości rezonującej uchwycić głęboką jedność<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> J. Cortázar, *Gra w klasy*, przeł. Zofia Chądzyńska, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA, Warszawa 2010, s.101.



## STRESZCZENIE

*I don't know what I am supposed to be.<sup>2</sup>*

Rządzi nami odwieczna potrzeba zrozumienia i bycia zrozumianym, potrzeba objaśniania świata (sobie i innym), spełnienia, zaklinalnia rzeczywistości, podporządkowania rzeczywistości poprzez wpływ na codzienność. Akcentujemy swoją obecność na różne sposoby, niekiedy i coraz częściej niestety w niechlubny sposób – trwale niszcząc, zawłaszczając, marnując. Dążymy do wypełnienia pustki, minimalizujemy wewnętrzne napięcie – często poprzez mówienie do siebie, stukanie butem, obracanie drobnych przedmiotów w dłoniach, obgryzanie paznokci.

W mojej pracy doktorskiej od początku pragnę wcielić pojęcie „**czułego czytelnika rzeczywistości**”, pojęcia stworzonego przeze mnie w rozważaniach nad znakowymi, choć bardziej zmysłowymi aspektami dzieła, czynnika i czytelnika niezbędnego w poszukiwaniu **współodczuwania** i jego przestrzeni.

Stawiam tezę, według której odbiorca jest w stanie zarówno świadomie, jak i podświadomie współodczuwać dzieło w sposób zbliżony lub bardziej intensywny w porównaniu do odczuwania dzieła przez autora, zachowując przy tym własną autonomię percepcji i interpretacji. Dzieło promieniuje emocją, podświadomością i sensem, rezonuje – wpływając na możliwość współodczuwania i metafizycznego spotkania.

---

<sup>2</sup> *Lost in translation*, reż. S.Coppola, 2003.

Sądzę, że w języku dzieła zdajemy się zbliżyć do siebie w sposób najczulszy. Potwierdza się więc hermeneutyczny pogląd na sztukę jako sztukę słowa, która oddziałuje na nas najpełniej. W mojej praktyce artystycznej stosuję pirografię od 2012 roku – zawsze w zestawieniu z delikatną materią papieru. Ogień w połączeniu z papierem w sposób czuły, niczym sejsmograf albo wariograf, wyłapuje nawet najbardziej subtelne zmiany nastroju twórcy. Poprzez oddziaływanie na tak cieką materię staje się niejako współtwórcą dzieła poprzez uzyskiwanie autonomii i własną kreację. Pirografia jest techniką mi najbliższą, swoiście pierwotną w geście i symbolu. Fascynuje mnie nowy ślad, ten po obecności poprzedniego. Jest sugestią konkretnego istnienia (praistnienia), nieodwracalną decyzją, tęsknotą za obecnością. Znak-ślad po słowie oraz jego rezonujące znaczenie są zapisem specyficznej komunikacji i stanowi nawiązanie do moich wcześniejszych rozważań („znaki na-znaczenia”). Pragnę nakreślić zarówno znakowy, jak i językowy wymiar dzieła, podkreślić wagę roli ognia w kreowaniu przeze mnie nowych narracji oraz w procesie ocalania poprzez destrukcję, a następnie określić zasady gry i jej zasadność na tle właściwego sztuce wizualnej języka. Gadamer w *Prawdzie i metodzie* dywaguje nad pojęciem „przeżywania”. Przeżyć oznacza pozostać przy życiu, podtrzymywać je z zachowaniem niemal sejsmograficznej czułości<sup>3</sup>. To, co jest w stanie przeżyć w moich pracach, to niewątpliwie relacja. Słowo i ogień to szczelina do interpretacji, oddziaływania emocji. Naszpikowane sensem prace rezonują z pełną mocą w pierwszej kolejności we mnie samej, kolejno – już z inną narracją i nastawieniem, choć z potencjalnie podobną emocją – w odbiorcy.

---

<sup>3</sup> H.G.Gadamer, *Prawda i Metoda*, red. M. Bielska-Łach, Wydawnictwo PWN, Warszawa 2007, s.109.

Ważnym aspektem jest również motyw sztuki jako gry – w moim wypadku owa gra dotyka zarówno materiału wyjściowego (*Gra w klasy* Julio Cortáзара), jak i formy, jaką przybierają części składowe dzieła. *Gra w klasy* Julio Cortáзара to powieść, po którą po raz pierwszy sięgnęłam dwadzieścia lat temu. Początkowo zafascynowała mnie, dwunastoletnią dziewczynkę, głównie swoim niecodziennym układem, otwarciem na pewnego rodzaju dowolność odczytu i realizmem magicznym, wkradającym się w tkanki słów i konstrukcję tekstu. Co istotne – nigdy nie dokończyłam lektury całości, ale obiecałam sobie wracać do „Gry...” raz na jakiś czas i sprawdzać, jak rezonuje we mnie starszej, z innym bagażem doświadczeń i odczuć. Próba zmierzenia się z odczuwaniem i ryzyko rozczarowania, możliwość zdevaluowania się sensów i symboliki tej powieści były ryzykiem, które podjęłam z ufnością i nadzieją na coś nowego, na przygodę. Również i w tym wypadku na potrzeby badań nad podejmowaną przeze mnie problematyką zadecydowałam o przerwaniu czytania w miejscu, w którym będę czuła, że przyszła na to właściwa pora. Charakter relacyjnych zawłości, splotów (funkcja łączenia) i przeplotów (funkcja mijania) jest jakby wpisany w los, naszą codzienność i rzeczywistość. Wobec nas – jako istot społecznie uwikłanych w relacje, we wspólnotowość – cortazarowskie „bez słów dojść do słowa” oznacza również wyizolowanie siebie samej z obecności między/w relacji z innymi oraz otoczeniem. To równocześnie stworzenie i zaanektowanie przestrzeni własnej, osobistej i odrębnej, w której w pełni i na własnych zasadach mogłabym odczuwać siebie samą.

Zgodnie z tytułem pracy „Czuły czytelnik rzeczywistości. W poszukiwaniu współodczuwania” opowiadam również o **poszukiwaniu**, które w pewien sposób

związane jest z tęsknotą za zrozumieniem i za byciem zrozumianą. I choć jedno nie wyklucza tu drugiego, poszukiwanie jest tu dla mnie rodzajem procesu, który nie zakłada z góry sukcesu – jest drogą. Sam w sobie jest nawracającym działaniem, wywodzącym się z pewnej formy tęsknoty właśnie. To krążenie wokół sensu na płaszczyźnie znaku to wnikiwanie i penetrowanie śladów i genezy znakowości, nasłuchiwanie i rejestrowanie – to rodzaj czułego radaru wymierzonego w przestrzeń, ale i w nas samych.

**Czytnik** to odbiorca, stanowiący rodzaj pasażu, trasy znaków i znaczeń, w sposób nieco inny niż w przywoływanym przez Bourriaud modelu relacyjnym, w którym to człowiek jest kanałem przepływu wiadomości. Czytnik, czyli urządzenie odczytujące informację zapisaną w sposób tradycyjny znakami graficznymi lub zakodowaną w specjalny sposób<sup>4</sup>, zostaje powołany do życia nie po to, by odczytywać jedynie znaki; jego zadaniem jest także odczytywanie emocji zapisanych w dziele, w którym dzieło to rezonuje z nową mocą i siłą. Niekiedy silniej niż te towarzyszące jego powołaniu do życia.

W moich poszukiwaniach zadaję sobie pytanie, od którego właściwie rozpoczęłam poszukiwanie i próbę nazwania zjawiska. Czy z neuroestetycznego punktu widzenia mózg odbiorcy wystawiony na działanie sztuki w tym konkretnym przypadku jest w stanie zareagować analogicznie do mózgu artysty? Interesuje mnie mózg zarówno twórcy w zderzeniu z własnym dziełem, jak i odbiorcy z tym samym materiałem wizualnym. Czy uchwycenie percepcji wzrokowej finalnego dzieła (na bazie *eyetrackingu*) nakreśla obszary, które w podobny, zmysłowy sposób

---

<sup>4</sup> [hasło:] *czytnik*[w:] Słownik Języka Polskiego PWN, 1997–2022, <https://sjp.pwn.pl/szukaj/czytnik.html>, (dostęp: 13.02.2022).

przykuwają uwagę? Jeśli tak, to na jakich płaszczyznach i do jakiego stopnia możliwe jest zbliżenie relacji (reakcji) obu stron? Jak osobiste drżenie wewnętrzne twórcy rezonuje w odbiorcy? W tym celu pod okiem dra Roberta Różańskiego przeprowadzam eksperyment z zakresu neuronauk, który skupia się – wybiórczo i celowo – na relacji jednego ze zmysłów (zmysł wzroku) w kontekście całościowej percepcji dzieła jako przyczynku do dalszych dywagacji nad tytułowym „współodczuwaniem” – ponadwerybalnym, zmysłowym połączeniem w przestrzeni dzieła. Dzięki metodzie spersonalizowanego *eyetrackingu*, wykrywając ruch źrenicy podczas przyglądania się dziełu, można określić obszary, które stały się centrum zainteresowania uczestników eksperymentu. Nanosząc wektorowy obraz tras wzroku na fotografię pracy otrzymujemy pełnię obrazu wzrokowego odbioru dzieła i zaskakujące wyniki.

Efekt eksperymentu – w swej plastycznej formie – stanowić może i stanowi również część składową dzieła doktorskiego, wizualny punkt odniesienia, a także punkt wyjścia do rozważań oraz tęsknotę za współodczuwaniem. Całość badania granic i potencjału neuronaukowego podejścia do sztuki nie pozostawia jednoznacznej odpowiedzi, stanowi raczej punkt do dalszej pracy artystycznej z szacunkiem dla nauki. To rodzaj drogi i przestrzeni, w których idea przechodzi metamorfozy, zaciera się w czasie, nabywa doświadczenia i prowadzi w dalszą drogę. Zdaję sobie sprawę, że powołuję do życia wiele pojęć własnych, które powracają w tekście, aby podkreślić ich związki z tezą, a także przywoływać punkty odniesienia wobec dzieła i zainteresowań badawczych. Pojęcie *przestrzeni współodczuwania*, które się tu wyraziście jawi, ma charakter metaforyczny, nieliniarny, nietopograficzny, choć jego poszukiwania wydają się rościć sobie prawo do nakreślenia współrzędnych i stanowią bardziej nakreślenie – w czym



styka się z przestrzennym wyobrażeniem – możliwości koegzystowania w dziele zmysłowych światów twórcy i odbiorcy. Bez, dodajmy, naprowadzania, nawigowania przez samego artystę, czyli samoistnie.

Czytnik, czynnik i czyn – wcześniej już wspomniane – miały na celu nie tyle potwierdzenie tezy, choć według mnie eksperyment przebiegł poniekąd pomyślnie, co otwarcie i otarcie się o dialog, przełamanie monologu dzieła, a także zaspokojenie ciekawości i wewnętrznej potrzeby czułości. Nie tylko względem relacji w sztuce. Tym samym naraziłam się na rozczarowanie i postawienie wielokropka w miejsce wykrzyknika po napisach końcowych.

Jako osoba wysoko wrażliwa – choć zdaję sobie sprawę z ryzyka panującej dziś mody na to określenie – i od zawsze nadmiernie potrzebującą kojącego zrozumienia i obecności, często starałam się dążyć do bycia wysłuchaną, zrozumianą i chyba – z całą mocą słów – lubianą, otoczoną uczuciem. Lokowałam emocje i uczucia w osobach, czekając na rodzaj sygnału zwrotnego, wiadomości zapisanej w słowie i geście. Zastanawiałam się, na ile próba sprostania oczekiwaniom innych – odbiorców – może mieć wpływ na kształtowanie się dzieła i – tym samym – mnie samej. W duchu myśli skonstruowanej przeze mnie w powyższym tekście na bazie myśli badaczy i filozofów, dzieło to szczególny szczeliny, która może dawać nadzieję na działanie. To szczelina współodczuwania, w której możliwe jest spotkanie, działanie, a także współdziałanie, które czynią ją szczeliną współdziałania.

Wielokrotnie, jak to często bywa w odniesieniu do efemerycznej i eterycznej materii uczuć i odczuć, mijałam się nie tylko z innymi, ale i ze sobą, powoli rozumiejąc, że oczekiwania – te względem świata, innych osób, a przede wszystkim

i nas samych –nie mają bezpośredniego wpływu na rzeczywistość. Są jedynie alternatywną projekcją tego, co potencjalne. Są możliwością, ale nigdy obietnicą. Słowa, nawet te najmocniejsze, najważniejsze, często nie posiadają swojego przełożenia na rzeczywistość, nie zmieniają jej biegu. Dryfują, istnieją niejako same sobie.

Poszukiwania tytułowego czułego czytelnika rzeczywistości i próba umocnienia roli ognia, aby oddać to, co możemy nazwać współodczuwaniem i spotkaniem w dziele, zwróciły moje zainteresowania i optykę badawczą ku neuroestetyce w nadziei, że naukowy i z zasady obiektywny punkt widzenia zbliży mnie choć trochę do odpowiedzi na nurtujące mnie pytania. Przeprowadzony pod kierownictwem dra Roberta Różańskiego eksperyment z użyciem spersonalizowanego *eyetrackera* pokazał, że współodczuwanie dzieła jest czymś bardzo ulotnym i, choć faktycznie jest ono możliwe, w swojej strukturze przypomina ono raczej sieć połączeń, tras i ścieżek, którymi spacerujemy, przechadzamy się i biegniemy, nieraz spotykając się na szlaku, choć w wielu wypadkach fizycznie nigdy się nie spotykając. Zostawiamy po sobie ślady i znaki, odciski stóp. Ślady zacierają się w czasie, modyfikując przestrzeń, zaś nałożona na siebie mapa naszych dróg ukazuje całościowy obraz przestrzeni. Podobnie jest z percepcją wybranych przeze mnie do badania prac. Choć każdy z nas zwraca uwagę na inne aspekty zdigitalizowanego dzieła, niekiedy wręcz odwracając od niego wzrok i wybiegając w zupełnie inne, odległe wzrokowo obszary, gdy nanosimy na siebie trasy wzrokowego odczytu, mamy do czynienia z pełnią odczuwania. Niemal każdy fragment pracy został „zeskanowany” wzrokowo. W przypadku osób niezwiązanych bezpośrednio z tym, co jest moim głównym narzędziem artystycznym, czyli pirografią, to nie słowo, a wypalenie, nieobecność

stawały w centrum uwagi i zainteresowań, zaś mnie – jako zarówno odbiorcę, jak i twórczynię własnego dzieła – zatrzymało na dłużej właśnie słowo. Wspólnie, wraz z grupą nieprzypadkowych, bo bliskich mi osób poddanych badaniu, mieliśmy możliwość stworzyć mapę wzrokowych śladów, tworząc tym samym – w wizualnym wymiarze – zarówno plątaninę znaków, jak i potencjalną szczelinę do dalszego odczuwania. Wzrok, ogień i słowo „drylują” – nawiązując do brachczainowskiej wiśni – rzeczywistość.

Choć osobliwy w swojej plastyczności efekt badań ukazał potencjał i potwierdził na swój sposób moje założenia badawcze, potrzebowałam również form, które w swojej czulej i bliskiej ciału i duchowi znakowości będą w stanie ukazać myśl i potrzebę współistnienia i współodczuwania w słowie. Powstał więc cykl kart z tłoczonymi pojedynczymi słowami, które pojawiają się również w zrekonstruowanej książce, a także są efektem drugiego badania.

Dzięki alternatywnemu badaniu w formie ankiety, czy też raczej serdecznej prośby skierowanej do wybranej przeze mnie grupy osób, okazało się, że obiekt moich badań, czyli pirograficzny czuły czytnik rzeczywistości w ogniu, słowie i jego braku, stanowi rodzaj lustra rzeczywistości. Z tropów interpretacyjnych – w formie odpowiedzi cyfrowych udzielonych mi za pośrednictwem jednego z popularnych komunikatorów – wyselekcjonowałam pojedyncze słowa, które ukazują, że dzieło staje się nie tyle podmiotem, co rodzajem nośnika. Niosą wiadomość, znaczenia i poniekąd niosą „nas” przez świat. To nośnik odczuwania, bytowania w konkretnej przestrzeni, czasie i rzeczywistości. Słowa stają się rodzajem pomostu między nieświadomością a światem, w którym przyszło nam egzystować. Interpretacyjnie otwarte, ukazują zarówno wrażliwość codzienności

i rzeczywistości, a także czujność i czułość trwania w nich. Poruszają tematy osobiste, a także globalne – takie jak choćby tocząca się wojna w Ukrainie. Są wyraźnym sejsmografem stanów emocjonalnych, wywołują mikrotrzęsienie, które otwiera moje poszukiwania na to, co nowe.

Akceptuję i przyjmuję mijanie się ze sobą w świecie znaków i brak możliwości fizycznego spotkania, a co za tym idzie – pełni dialogu. Dzieło ogniowo-znakowe w swojej znakowości posiada moc szczeliny, jest rejestrem rzeczywistości. Poszukiwanie współodczuwania staje się paradoksalnie samotnym działaniem, w myśl tego, że nadzieja (na spotkanie uczuciowe i wrażeńiowe) jest również, o czym wspominałam, formą szczeliny. Patrzę na świat przez owe szczeliny wypaleń – osobliwe świadectwo nieobecności słowa, w nadziei na dopełnienie.

## STRESZCZENIE. WERSJA ANGIELSKA

We are ruled by the eternal and primal need to understand and be understood, the need to explain (tell) the world (to ourselves and others). A need to fulfill and enchant reality and subordinate that reality by influencing everyday life. We put stress on our presence in many different ways, sometimes and – sadly – more often in an inglorious way: permanently destroying, appropriating, wasting. We strive to fill the void, minimize the internal tension - usually by talking to ourselves, tapping with a shoe, compulsively turning small objects in our hands, biting nails.

In my doctoral dissertation, I would like to incorporate the concept of a "sensitive reader of reality", a concept that I created in my considerations on the sign, albeit more sensual, aspects of a work, a factor and a reader necessary in the search for compassion and its space.

I put forward the thesis that the viewer (spectator, observer, recipient) is able to both consciously and subconsciously experience the work in a similar or more intense way compared to the author's perception of the work, while maintaining its own autonomy of perception and interpretation. The work radiates emotion, subconsciousness and meaning, it resonates - influencing the possibility of compassion and metaphysical encounter.

I truly believe that in the language of the artwork we seem to come closer to each other in the most tender way. Thus, the hermeneutic view of art as the art of the

word that affects us most fully is confirmed. In my artistic practice I have been using pyrography technique since 2012 - always in combination with the delicate matter of paper. Fire combined with paper sensitively – like a seismograph or polygraph – catches even the most subtle changes in the artist's mood. By influencing such thin matter, it becomes a co-creator of the work by gaining autonomy and his own creation. In *Truth and Method*, Hans Georg Gadamer ponders on the concept of "experiencing". To survive is to stay alive, to sustain it with an almost seismographic sensitivity. What I can experience in my works is undoubtedly a report. Word and fire is a fissure for interpretation and the impact of emotions.

Pyrography is my dearest technique, inherently primary in gesture and symbol. I am fascinated and inspired by the new trace, the one from the presence of the previous one. It is a suggestion of a concrete existence (pre-existence), an irreversible decision, a longing for presence. The sign-trace of the word and its resonant meaning are a record of specific communication and constitute a reference to my earlier considerations ("marks-meanings"). I would like to outline both the symbolic and linguistic dimension of the work, emphasize the importance of the role of fire in creating new narratives and in the process of saving through destruction, and then define the rules of the game and its legitimacy against the background of the language appropriate for visual art.

The works, full of meaning, resonate with full force, first in myself, then - with a different narrative and attitude, though with a potentially similar emotion - in the recipient. An important aspect is also the theme of art as a game - in my case, this game touches both the starting material (Julio Cortázar's *Hopscotch*),

as well as the forms taken by the constituent parts of the work. Julio Cortázar's hopscotch is a novel I first picked up twenty years ago. Initially, I was fascinated by a twelve-year-old girl, mainly with her unusual arrangement, openness to some kind of freedom of reading and magical realism, creeping into the tissue of words and the structure of the text. Importantly - I never finished reading it, but I promised myself to come back to "The Game ..." from time to time and check how my older one resonates with a different baggage of experiences and feelings. The attempt to face the feeling and the risk of disappointment, the possibility of devaluing the meanings and symbolism of this novel were a risk that I took with confidence and hope for something new, for an adventure. Also in this case, for the purposes of research on the issues I am taking up, I decided to stop reading in a place where I would feel that the time was right for it. The nature of the relational complexities, weaves (linking function) and interlacing (passing function) is as if inscribed in fate, our everyday life and reality. Towards us - as creatures socially involved in relations, in community - Cortazar's "come to a word without words" also means isolating oneself from the presence / in relation to others and the environment. It is also the creation and annexation of my own, personal and separate space, in which I could feel myself fully and on my own terms.

In line with the title of the work "Sensitive reality reader. In search of compassion" I also talk about a search that is in some way related to the longing for understanding and for being understood. And although one does not exclude the other, the search for me here is a kind of process that does not presuppose success - it is a path. It is in itself a recurring action that derives from a certain form of longing. This circulation around the sense on the plane of the sign means

penetrating and penetrating the traces and genesis of the sign, listening and recording - it is a kind of sensitive radar aimed at space, but also at ourselves.

The reader is the recipient, constituting a kind of passage, route of signs and meanings, in a way slightly different than in the relational model cited by Bourriaud, in which the human is the channel of the message flow. A reader, i.e. a device that reads information written in a traditional way with graphic signs or coded in a special way, is brought to life not to read only signs; his task is also to read the emotions recorded in the work in which the work resonates with new power and strength. Sometimes stronger than those accompanying his vocation.

In my search, I ask myself the question with which I actually started the search and the attempt to name the phenomenon. From the neuroaesthetic point of view, is the recipient's brain exposed to art in this particular case able to react in a similar way to the artist's brain? I am interested in the brain of both the creator when confronted with his own work, and the recipient's brain with the same visual material. Does capturing the visual perception of the final work (based on eye tracking) define areas that attract attention in a similar, sensual way? If so, on what levels and to what extent is it possible to approximate the relations (reactions) of both parties? How does the creator's personal inner trembling resonate in the recipient? To this end, under the supervision of Dr. Robert Róžański, I conduct an experiment in the field of neuroscience, which focuses - selectively and intentionally - on the relationship of one of the senses (the sense of sight) in the context of the overall perception of the work as a contribution to further deliberations on the title "compassion" - supra-verbal, sensual connection in the space of the work. Thanks to the method of personalized eyetracking,



by detecting the movement of the pupil while looking at the work of art, it is possible to identify the areas that have become the center of interest of the participants of the experiment. By placing the vector image of the sight lines on the photograph of the work, we get a full picture of the visual reception of the work and surprising results.

The effect of the experiment - in its plastic form - can and is also a component of the doctoral thesis, a visual reference point, as well as a starting point for deliberations and a longing for compassion. The entire study of the boundaries and potential of the neuroscientific approach to art does not leave an unequivocal answer, but rather constitutes a point for further artistic work with respect for science. It is a kind of road and space in which the idea undergoes metamorphosis, is blurred in time, gains experience and leads on the way. I am aware that I bring to life many of my own notions, which return in the text to emphasize their connections with the thesis, as well as to recall points of reference to the work and research interests. The concept of the space of compassion, which is clearly shown here, is metaphorical, non-linear, non-topographic in nature, although its searches seem to claim the right to delineate coordinates and are more a delineation - where it meets the spatial image - of the possibility of coexisting in the work of the sensual worlds of the creator and recipient. Without, let's add, guidance and navigation by the artist himself, i.e. spontaneously.

The reader, the factor and the act - already mentioned - were aimed not so much at confirming the thesis, although in my opinion the experiment was somewhat successful, as opening up and rubbing against the dialogue, breaking the monologue of the work, as well as satisfying curiosity and the inner need

for sensitivity. Not only in terms of relations in art. Thus, I was exposed to disappointment and putting an ellipsis in place of the exclamation mark after the credits.

As a highly sensitive person - although I am aware of the risk of the current fashion for this term - and who has always unduly needed a soothing understanding and presence, I often tried to be heard, understood and probably - with all the power of words - liked, surrounded by feeling. I placed emotions and feelings in people, waiting for a kind of feedback, a message written in a word and a gesture. I was wondering to what extent an attempt to meet the expectations of others - recipients - can have an impact on the formation of the work and - thus - myself. In the spirit of the thought constructed by me in the above text on the basis of the thoughts of researchers and philosophers, this work is a peculiar gap that can give hope for action. It is a gap of compassion in which it is possible to meet, act, and also cooperate, which make it a gap of cooperation.

Many times, as is often the case with the ephemeral and ethereal matter of feelings and feelings, I missed not only others, but also myself, slowly realizing that expectations - those towards the world, other people, and above all, ourselves - not have a direct impact on reality. They are only an alternative projection of what is potential. They are an option, but never a promise. Words, even the strongest and most important ones, often do not translate into reality and do not change its course. They drift, they exist on their own.

The search for the eponymous sensitive reader of reality and the attempt to strengthen the role of fire in order to reflect what we can call compassion and meeting in the work turned my interests and research optics towards

neuroaesthetics in the hope that the scientific and, as a rule, objective point of view, would bring me at least a little closer to the answers to the bothering me questions. An experiment conducted under the supervision of Dr. Robert Rózański with the use of a personalized eyetracker has shown that the compassion of the work is something very fleeting and, although it is actually possible, in its structure it resembles a network of connections, routes and paths along which we walk, walk and run, sometimes meeting on the trail, although in many cases never physically meeting each other. We leave traces and marks, footprints. Traces blur with time, modifying space, and the map of our roads overlapping one another shows the overall picture of space. It is similar with the perception of works selected by me for research. Although each of us pays attention to different aspects of the digitized work, sometimes even looking away from it and looking out into completely different, visually distant areas, when we draw visual reading routes over ourselves, we are dealing with the fullness of feeling. Almost every fragment of the work has been visually "scanned". In the case of people not directly related to what is my main artistic tool, i.e. pyrography, it was not the word, but the burnout, absence that became the center of attention and interests, and I - as both the recipient and the creator of my own work - was kept by me for a long time. word. Together with a group of non-accidental people, who were close to me, we had the opportunity to create a map of visual traces, thus creating - in the visual dimension - both a tangle of signs and a potential gap for further feeling. Sight, fire and the word "stone" - referring to the Brach-Czaina's cherry - reality.

Although the peculiar in its plasticity effect of the research showed its potential and confirmed my research assumptions in its own way, I also needed forms that

would be able to show the thought and the need for coexistence and compassion in the word in their sensitive and close to the body and spirit of sign. So a series of cards with single words embossed was created, which also appear in the reconstructed book, and are also the result of the second study.

Thanks to an alternative study in the form of a questionnaire, or rather a cordial request addressed to a selected group of people, it turned out that the object of my research, i.e. a pyrographic sensitive reader of reality in fire, word and its absence, is a kind of a mirror of reality. From the interpretative tropes - in the form of digital answers given to me via one of the popular communicators - I selected single words that show that the work becomes not so much a subject as a kind of carrier. They carry the message, meanings and, in a way, carry "us" through the world. It is a carrier of feeling, being in a specific space, time and reality. Words become a kind of bridge between the unconscious and the world in which we live. Widely open for any interpretation, they show both the sensibility of everyday life and reality, as well as the vigilance and tenderness of staying in them. They cover personal as well as global topics - such as the ongoing war in Ukraine. They are a clear seismograph of emotional states, they cause a microquake that opens my search for what is new.

I accept and accept the passing of each other in the world of signs and the inability to meet physically, and thus - full of dialogue. A fire-sign work in its signage has the power of a slit, it is a register of reality. The search for compassion paradoxically becomes a lonely activity, in accordance with the fact that hope (for an emotional and impressionable encounter) is also, as I mentioned, a form

of a rift. I look at the world through these burn-in gaps - a peculiar testimony of the absence of a word, in the hope of being fulfilled.

## Spis treści

---

1. STRESZCZENIE
  2. STRESZCZENIE, WERSJA ANGIOJĘZYCZNA
  3. SPIS TREŚCI
- 

### PRZEDMOWA . „NA POCZĄTKU BYŁY SŁOWA”

---

### CZĘŚĆ I

1. DAJĘ ZNAK. ZNAKOWOŚĆ DZIEŁA
  2. ZNAKI SZCZEGÓLNE, ZNAKI OSOBISTE
  3. SŁOWO DAJĘ
  4. TEZA
- 

### CZĘŚĆ II

1. LOST IN TRANSLATION / Między słowami. TWÓRCA / ODBIORCA.  
RELACJA
  2. CODZIENNOŚĆ A RZECZYWISTOŚĆ. Topografie codzienności,  
codzienność a rzeczywistość, rejestr emocji
  3. POSZUKIWANIE PRZESTRZENI WSPÓŁODCZUWANIA
  4. CZYTNIK / CZYNNIK / CZYN / CZY
-

---

### CZĘŚĆ III

1. Dzieło sztuki jako szczelina (N. Bourriaud). JEZYKOBRAZ, SŁOWOBIEKT
2. GRA W KLASY
3. INTERPRETACJA – KOŁO HERMENEUTYCZNE, NIEŚWIADOMOŚĆ ZBIOROWA I INDYWIDUALNA

---

### CZĘŚĆ IV

1. WYCZUCIE/WYCZUWANIE. PRZYGLĄDANIE, PRZEGLĄDANIE, WSPÓŁODCZUWANIE
2. SŁOWOCZUŁOŚĆ/ŚWIATOCZUŁOŚĆ
3. CZUŁY CZYTNIK RZECZYWISTOŚCI

---

### EPILOG. „BEZ SŁÓW DOJŚĆ DO SŁOWA” (J. Cortázar)

---

4. BIBLIOGRAFIA
5. SPIS ILUSTRACJI
6. SŁOWNIK POJEĆ WŁASNYCH





## PRZEDMOWA. „NA POCZĄTKU BYŁY SŁOWA”<sup>5</sup>

Na początku były słowa i to od nich, a w zasadzie pozbycia się ich oraz od ich ponownego wielkiego powrotu zrodziła się potrzeba moich poszukiwań badawczych, którym poświęcona jest niniejsza praca. A więc – chęci i poszukiwanie nie tyle zrozumienia, co porozumienia w języku dzieła. Nicholas Bourriaud mówi, że szereg nieporozumień, które nieodłącznie towarzyszą sztuce i jej dzisiejszemu odbiorowi, wynika z braku dyskursu teoretycznego<sup>6</sup>, jednak to właśnie w sile owej nieczytelności i mijania się z istotą rzeczy można dopatrywać się sensotwórczej mocy. Według Hansa Georga Gadamera wszelkie problemy i fenomeny, które związane są z płaszczyzną porozumienia i nieporozumienia, dotyczą sfery językowej człowieka, nawet jeśli owa językowość przybiera formy inne niż słowo.

Wypada mi najpierw wytłumaczyć się z być może zbyt pojemnego i nazbyt pretensjonalnego tytułu i tematu rozprawy doktorskiej, a także z gier słownych, które stosuję już w tkance samego spisu treści, czy też z tytułowania rozdziałów, zaznaczania pojęć frapujących, jak i tych będących słowotwórczym poszukiwaniem i zmaganiem się z problematyką badawczą.

---

<sup>5</sup> Swoją pisemną pracę magisterską z dziedziny sztuk pięknych, obronioną w 2015 roku i zatytułowaną „znaki na-znaczenia”, rozpoczynam przekształceniem owego cytatu: „Na początku słowa był znak”.

<sup>6</sup> N. Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, przeł. Łukasz Białkowski, Wydawnictwo MOCAR, Kraków 2012, s.33.

„Czuły czytelnik rzeczywistości.

W poszukiwaniu współodczuwania.”

Gra w językowym i hermeneutycznym ujęciu – o czym będę pisać w dalszej części tekstu – stanowi istotną wartość. Ludyczne walory i właściwości języka wymagają całkowitego zatracenia się w grze przy zanikaniu własnego ja, w którym *homo sapiens* przemienia się w *homo ludens*, a język zyskuje nowy wymiar. Można więc powiedzieć, że prowadząc grę w poszukiwanie współodczuwania zatracam siebie w pracy twórczej, pozwalając dziełom mówić za mnie i wychodzić poza hermetyczność własnego rozumowania, aby dojść do sedna i wyjść lub powrócić całkowicie odmienioną. To rodzaj szczególnego spotkania. Na tym etapie jednak nie mam jeszcze pewności, czy i komu owe poszukiwania mogłyby przynieść korzyść, taką jak na przykład upragnione *katharsis*. Motyw gry (Gry) to również bardzo osobiste nawiązanie do tekstów, które poddaję pirograficznej destrukcji, rekonstrukcji.

*Gra w klasy* Julio Cortáзара to powieść, po którą po raz pierwszy sięgnęłam dwadzieścia lat temu. Początkowo zafascynowała mnie, dwunastoletnią dziewczynkę, głównie swoim niecodziennym układem, otwarciem na pewnego rodzaju dowolność odczytu i realizmem magicznym, wkradającym się w tkanki słów i konstrukcję tekstu. Co istotne - nigdy nie dokończyłam lektury całości, ale obiecałam sobie wracać do „Gry...” raz na jakiś czas i sprawdzać, jak rezonuje we mnie starszej, z innym bagażem doświadczeń i odczuć. Próba zmierzenia się z odczuwaniem i ryzyko rozczarowania, możliwość zdevaluowania się sensów

i symboliki tej powieści były ryzykiem, które podjęłam z ufnością i nadzieją na coś nowego, na przygodę. Również i w tym wypadku na potrzeby badań nad podejmowaną przeze mnie problematyką zdecydowałam o przerwaniu czytania w miejscu, w którym będę czuła, że przyszła na to właściwa pora.

Istnieje pewnego rodzaju ryzyko, że ocieram się wręcz o naiwność stawiając tezę, według której współodczuwamy, spotykając się w dziele. Dzieło z zasady powinno generować uczucia i emocje, a zarazem być świadectwem czy też przejawem wrażliwości twórcy. Nie mam na celu zuniwersalizowania odczuwania i sprowadzenia wszystkich jednostek myślących i czujących do jednej, najchętniej tożsamej z twórcą dzieła, choć oczywiście zdaję sobie sprawę, że początkowo może zostać to odebrane w taki właśnie sposób. Nie nakazuję mojemu odbiorcy, aby był taki jak ja, aby czuł tak samo i interpretował w sposób podobny do mojego. Przyglądam się więc, dociekam – zawsze z ciekawością.

„Prawdziwie <<wielkie>> dzieło sztuki poraża, gdyż jego przedstawienia są zrazu trudne do zaakceptowania przez odbiorcę właśnie dlatego, że nie dają się sprowadzić do jednej uniwersalnej formuły, zawierając w sobie elementy, które zdają się sobie przeczyć czy wręcz wykluczać się nawzajem.”<sup>7</sup>

Mam nadzieję, że zanim wprowadzę odbiorcę w świat znaków osobistych mojej twórczości i ich znaków szczególnych<sup>8</sup>, które składają się na całość rozważań, owo stanowcze stwierdzenie pozwoli uniknąć fałszywego odbioru i optyki, którą

---

<sup>7</sup> P. Dybel, *Freud i Segal: o literaturze i sztuce*, Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, Gdańsk 2011–2016, s. 15.

<sup>8</sup> Szczegółowy podział na znaki szczególne i znaki osobiste omawiam w późniejszej części tekstu.

cechować może sceptycyzm czy też wrogość – jako obrona autonomii własnego odczuwania. Dobór słów, niezbędnych do samego opisu pola badawczego jest tu szczególnie ważny, musiał więc powstać swego rodzaju słownik pojęć, które osadzają moje poszukiwania w konkretnej rzeczywistości.

Pragnę nakreślić zarówno znakowy, jak i językowy wymiar dzieła, podkreślić wagę roli ognia w kreowaniu przeze mnie nowych narracji oraz w procesie ocalania poprzez destrukcję, a następnie określić zasady gry i jej zasadność na tle właściwego sztuce wizualnej języka. Kolejnym krokiem okazało się być zderzenie myśli hermeneutycznej z podejściem i dociekaniem, które oferuje neuronauka. Dążenie do badania, więcej – sam wybór metody badawczej, a także rozpoznawanie twórczego potencjału wyników, które otwierają przestrzeń dyskursom i nowym tropom, zestawiałam z ujęciem filozoficznym, a także z tym, czego jako twórczyni dzieła i tezy oczekiwałam od pracy i od siebie samej.

Słowa układają się w ciągi znaczeń, otwierają świadomość na nowe. W językoznawczym ujęciu Ferdynanda de Saussure'a **znak** nigdy nie istnieje sam, tylko uwikłany jest – choć często nietrwale – w ciąg znaczeń, które pociągają za sobą lawinę sensów – szereg znaczeń, skojarzeń i domysłów<sup>9</sup>; niekoniecznie muszą one pociągać (w rozumieniu emocjonalnym) czytelnika, widza – którego wolałabym nazywać uczestnikiem, a więc i poniekąd współsprawcą całego semantyczno-semiotycznego zamieszania. W języku angielskim istnieje termin *partners in crime*<sup>10</sup>, który w moim odczuciu we właściwy sposób ustawia relację

---

<sup>9</sup> F.de Saussure, *Kurs Językoznawstwa Ogólnego*, przeł. K. Kasprzyk, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1961.

<sup>10</sup> *Someone's partner in crime – someone who you do something with, especially something that other people do not approve of; [hasło:] Partners in crime [w:] Macmillan Dictionary, 2009–2022,*

między mną a odbiorcą dzieła. Nie popełniam jednak żadnej zbrodni, dociekając, stawiając pytania i poszukując. Nie popełniam również zbrodni porzucając pierwotnie językoznawczy i neuroestetyczny trop na rzecz otwarcia na współodczuwanie i hermeneutyki odczuwania. Poszukiwania złożone są z wewnętrznych napięć i tęsknot, dziecięcego zadziwienia światem i potrzeby przepracowania spraw, które wykraczają zapewne poza pierwotnie założoną tezę czy problematykę. Na drodze poszukiwań i badań odkryłam bowiem szereg pojęć, które warte byłyby odrębnej rozprawy. Jednocześnie, co ważne, owe poszukiwania, dociekania, nie zakładają ani sukcesu, ani porażki – otwierają się w swoim potencjale na wielowątkowość opowieści, dyskurs, a także zmienność kierunków myślenia.

„Na początku było słowo”... Ciekawe, że w języku hebrajskim słowo „początek”, rozumiane jako konstrukt słowny użyty w tekście, nie istnieje samo w sobie. To efekt tłumaczenia, które miało zakotwiczyć się w percepcji Europejczyków, dotrzeć, oswoić, wytłumaczyć bezkres sensu. Objąć niewiadome, stać się przyswajalne. Przecież zawsze musi istnieć jakiś początek, choć równocześnie o końcu wolelibyśmy najlepiej nie mówić i nie myśleć. Istota, którą pragnę uchwycić dotyczy odczuć, które nie są linearne, nie mają ani początku, ani końca. To przestrzeń pomiędzy, szczelina, o której wielowątkowości będę wspominać w dalszej części tekstu.

---

<https://www.macmillandictionary.com/dictionary/british/someone-s-partner-in-crime>,  
(dostęp: 15.02.2021).

„Eschatologia odczuwania”<sup>11</sup> stanowi część mojej interpretacji pojęcia hermeneutyki odczuwania, materializuje się w dziele i słowie, gdzie *eschatos* zwiastuje sprawy ostateczne, a *logos* otwiera się na słowo, myśl, naukę i język w poszukiwaniu *arche*.

*Arche* jako prapoczątek wszechrzeczy było definiowane przez filozofów i myślicieli na wiele sposobów, obejmując pierwiastki i cząstki natury, które w sposób kreacyjny, a także i destrukcyjny rządzą światem.

*arche* [gr. arché „początek”, „zasada”, „pryncypium”], termin wprowadzony do filozofii najprawdopodobniej przez Anaksymandra z Miletu, który określał nim pierwszą i ostateczną rzeczywistość, czyli tworzywo, z którego powstały wszystkie rzeczy<sup>12</sup>

Elementy takie jak woda według Talesa z Miletu, bezkres w ujęciu Anaksymandra, powietrze Anaksymenesa, ogień Heraklita z Efezu czy byt według Platona wprowadzały rzeczywistość w ruch bez ingerencji człowieka. Powoływały świat do życia i rządziły nim. Bo *logos* to nie tylko słowo, to szereg praw i prawd – zrozumienie, myślenie, a przede wszystkim język, który przejawia się nie tylko w znakowości pisma, lecz także w całości ekspresji, która pragnie czułego i czujnego komunikowania się ze światem i dąży do niego.

---

<sup>11</sup> Termin własny, który również omawiam w znajdującym się na końcu tekstu „Słowniku pojęć własnych”.

<sup>12</sup>[hasło:] *Arche* [w:] *Encyklopedia PWN*, 1997–2022, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/arche;3870735.html>, (dostęp: 21.02.2022).

Dywagując na temat roli, jaką odgrywać może słowo (język) w kształtowaniu się prapoczątków, warto zastanowić się nad jego rolą jako rodzajem intencji, afirmacji czy inkantacji. Rozdzielając jednak rytualną inkantację, czyli obrzędowe zaklęcie, śpiewane albo recytowane<sup>13</sup>, od afirmacji (szczególnego rodzaju autosugestii, mającego na celu przekonanie siebie do, zazwyczaj, pozytywnych twierdzeń na temat własnej osoby i zgodnych ze sobą poglądów), w poniższym tekście bliższa mojemu odczuwaniu słowa jest właśnie afirmacja, choć ostatnio jej funkcję i intencję mocno przywłaszczyły i nadwyreżyły dążące do odnowy ducha i poprawy jakości życia ruchy zajmujące się praktykowaniem modnej, choć nieco już wyświechtanej uważności – *mindfulness* – w celach marketingowych i zarobkowych. Wartość, która powinna być niezbywalnym czynnikiem w percepcyjnym przyborniku każdego człowieka, okazuje się być towarem luksusowym, podobnie jak niź miłość, czas i czułość.

Wpisując w wyszukiwarkę Google słowo *mindfulness* (co można by tłumaczyć dosłownie jako „pełnia umysłu”), możemy spotkać się z listą nowości wydawniczych takich jak *Mindfulness for dummies*, *Mindfulness krok po kroku*, *Mindfulness dla dzieci*, *Mindfulness – krok ku zdrowiu i lepszemu życiu*. Internetowi przedsiębiorcy zarabiają na potrzebie spokoju ducha, na lękach i niepewnościach, sprzedając wartości immanentne jako produkt, fast food dostępny w wersji pdf. Wszystko staje się kolejnym aktem spektaklu, w którym bierze udział społeczeństwo. „Spektakl, ujmowany za pośrednictwem jego

---

<sup>13</sup> [hasło:] *Inkantacja* [w:] *Słownik Języka Polskiego PWN*, 1997–2022, <https://sjp.pwn.pl/sjp/inkantacja;2561580>, (dostęp: 16.01.2022).

własnych kategorii, jest afirmacją pozoru oraz taką afirmacją całego życia ludzkiego, a więc życia społecznego, która sprowadza je do zwykłego pozoru”<sup>14</sup>.

Wątek afirmacji i uważności (skierowanej w stronę drugiego człowieka w dziele) będzie zapewne rozwijał się stopniowo na przestrzeni całego tekstu – choć nie pierwszoplanowo – objawiając kolejne hermeneutyczne oblicza owych towarzyszących temu oczekiwań i stanów – „stanów rzeczy” i stanów emocjonalnych, analizując ich odcienie i aspekty, rejestrując natężenia i drżenia. Czuję się jednak w obowiązku rozpoczęcia opowieści od zaznaczenia konkretnego punktu oparcia, punktu wyjścia, intencji i kierunków moich działań. Według Ricoeura intencja

to uniwersalne pojęcie znaczenia związane z intencjonalnością; żadną miarą nie zakłada [ono], że świadomość transcendentálna sprawuje kontrolę nad znaczeniem, ku któremu się kieruje. Przeciwnie, fenomenologia może pójść w odwrotnym kierunku, mianowicie ku tezie o pierwszeństwie znaczenia w stosunku do samoświadomości<sup>15</sup>

i w kontekście myśli przewodniej i tezy nie do końca dobrze, a wręcz w sposób odwrotny cechuje napięcie i pole semantyczne odczuć, bardzo dla mnie ważnych w podejściu do całego zakresu badań i późniejszych dywagacji. A więc „koncepcja intencjonalności, która określa świadomość jako intencję skierowaną zawsze ku

---

<sup>14</sup>G. Debord, *Spółczesność spektaklu*, przeł. M. Kwaterko, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2006, s.36.

<sup>15</sup> P. Ricoeur, *Phenomenology and Hermeneutics* [w:] *Hermeneutics and the Human Sciences*, wyd. itłum. J.B. Thompson, Cambridge University Press, Cambridge 2016, s. 11.



czemuś, ku jakiemuś przedmiotowi”<sup>16</sup> mogłaby zaistnieć, kiedy świadomość wyparłaby twórczą nieświadomość:

(...) pojęcia znaczenia, świadomości, intencjonalności i intuicji zostały wprowadzone w sposób nie prowadzący z konieczności do interpretacji idealistycznej; przeciwnie, teza o intencjonalności stwierdza wyraźnie, że jeśli wszelkie znaczenie istnieje dla świadomości, to żadna świadomość nie jest samoświadomością zanim nie stanie się świadomością czegoś, ku czemu przekracza siebie lub, jak powiedział Sartre, ku czemu «eksploduje». To stwierdzenie, że świadomość jest skierowana ku znaczeniu, zanim znaczenie jest dla niej i przede wszystkim zanim świadomość zaistnieje dla siebie – czyż nie leży ono u podstaw osiągnięć fenomenologii<sup>17</sup>?

W kontekście moich rozważań nad dziełem jako przestrzenią współodczuwania może prowadzić to do poparcia myśli, według której po spotkaniu z dziełem nigdy nie wracamy tacy sami. Decydując się na przyjęcie mocy sprawczej sztuki stajemy się jej bardziej świadomi. Dzieło mówi do nas swoim językiem, rezonując w nas i pozwalając na przekazywanie napięć, wibracji i emocji, zawsze zostawiając cząstkę siebie w odbiorcy, stanowiąc materiał budulcowy samoświadomości.

Język ze swoją bazą słów i znaków oraz ich interpretacje, które mają wyrwać człowieka z impasu i otworzyć się na siebie i świat, szczególnie w dzisiejszych czasach, ale i na przestrzeni dziejów, od zawsze miały niezwykłą moc kreującą świadomość i jej dziedziczenie. Miało to szczególny wpływ w zbiorowej nieświadomości kolejnych pokoleń i rezonowało w niej, dając tym samym

---

<sup>16</sup> P. Ricoeur, *Język, tekst, interpretacja*, przeł. P. Graff, K. Rosner, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1989, s. 11.

<sup>17</sup> P. Ricoeur, *Phenomenology and Hermeneutics...*, s. 115.

przestrzeń na rozwój poglądów, zmianę toku myślowego, rozwój nieświadomości indywidualnej jednostki, o czym mówię więcej w dalszej części tekstu.

Według hermeneutyki, cytując za Gadamerem, język nie jest jednak narzędziem, a sztuka najpełniej objawia się jako rozmowa.

---

---

## CZĘŚĆ I

### 1. DAJĘ ZNAK. ZNAKOWOŚĆ DZIEŁA

Aby wyrwać się z impasu niezrozumienia i lęku przed nieznanym, „człowiek domaga się znaku, aby położyć kres napięciu spowodowanemu przez względność oraz trwodze wynikającej z dezorientacji”<sup>18</sup>. Systematyzacja życia poprzez ukonstytuowanie się i podporządkowanie regulacji i procesji znaków osadza nas w świecie, pozwalając na chwilę wytchnienia od rozmyślań. Objaśnia zjawiska początkowo niezrozumiałe, oswaja drugiego człowieka, pozwala nam wyzwolić się z gonitwy myśli i podważania sensów.

Znak to drogowskaz, który prowadzi nas przez świat. Mówi, jak działać i żyć, ustanawia zbiór zasad i wartości, które regulują świat, ukazując nasze w nim miejsce, reguluje przepływ informacji i energii. Czekamy więc na znak niczym na sygnał „start!”, czekamy na znak od Boga, przyjaciela, wroga, psychologa, terapeuty, osobistego trenera, od każdego „drugiego”, często zapominając o komunikacji z samymi sobą i pogłębiając brak wiary we własną sprawczość. Chowamy się za znakiem, bojąc się decyzyjności i wagi naszych własnych słów. Sami przecież również wyznaczamy sobie szereg znaków, w które wierzymy, którymi manipulujemy i których używamy, aby objaśnić i oswoić czas i miejsce.

---

<sup>18</sup>M. Eliade, *Święty obszar i sakralizacja świata* [w:] *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*, wyb. M. Czerwiński, przeł. A. Tatarkiewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974, s. 55.

Znak rozpoczyna dialog i otwiera na wszechświat dyskursów (podanie dłoni, skinienie głową, wzięcie oddechu). Dialog ten może zachodzić zarówno w odniesieniu do innych znaków – uobecniając funkcję semantyczną między ludźmi – jak również między innymi znakami (funkcja syntaktyczna). Znak wskrzesza znaczenia lub powołuje do życia nowe, zmienia bieg wydarzeń. To znak – gwiazda betlejemską – prowadziła trzech mędrców do Dzieciątka, znak (ogień) zarówno wskazywał ludziom i zwierzętom źródło ciepła, jak i ostrzegał ich przed niebezpieczeństwem, podobnie jak dźwięk syren nakazujący ewakuację i natychmiastowe schronienie się w bezpiecznym miejscu. Znak jest również ucieleśnieniem naszej ludowej i wspólnotowo uwikłanej, zakorzenionej natury. Jest przesądem, obietnicą, przestrogą (czarny kot na drodze). W moim domu od zawsze wierzyło się w znaki. Nic dziwnego – od prawieków były one nieodłączną częścią codzienności i ludowości człowieka, na granicy sacrum i profanum, przesądów i życzeń. To znak zaklina rzeczywistość i codzienność, pozwala pogodzić się z niezrozumiałymi zdarzeniami, z bólem i stratą, ale i umocnić w wierze, że kroczymy dobrą drogą. Znak jest więc dopełnieniem, sposobem na radzenie sobie z samotnością, rodzajem afirmacji. Zwracamy uwagę na liczby, powtarzalność pojawiających się w naszym życiu symboli, kolory, kształty.

Ptak na gałęzi za oknem przynosił wiadomość, zabicie pająka zwiastowało deszcz, postać w bieli we śnie, tak samo jak śniące się zęby, oznaczała śmierć lub chorobę. Pierwszy sen w nowym miejscu jest szczególnie ważny i warto go zapamiętać. Na Lubelszczyźnie, skąd pochodzi rodzina mojej mamy, w Wigilię Bożego Narodzenia rzucało się o sufit kutią (tradycyjną potrawą kuchni ukraińskiej, białoruskiej, rosyjskiej, litewskiej i dawnej polskiej kuchni kresowej, składającą się

z pszenicy, maku, bakalii i miodu). W zależności od tego, czy masa przylepiła się do bielonego sufitu, zwiastowało to dobre lub złe plony. Chleba nigdy nie kładziemy do góry nogami, a torebki i butów nie pozostawiamy na stole. Księżyc w „lisiej czapie” w mroźną noc zwiastuje nadejście cieplejszych dni, a od poprawnego otwarcia butelki szampana w sylwestrową noc zależy to, jaki będzie cały rok. Jak widzimy, znaki niemal zawsze łączą się z siłami natury lub motywami, symbolami zaczerpniętymi z dziedziczonej obrzędowości codzienności. To zbiorowa nieświadomość promieniuje ku nieświadomości jednostki, wzbogacając język przeżywania o nowe doświadczenia.

Rządzi nami odwieczna potrzeba zrozumienia i bycia zrozumianym, potrzeba objaśniania świata (sobie i innym), spełnienia, zaklinania rzeczywistości, podporządkowania rzeczywistości poprzez wpływ na codzienność<sup>19</sup>. Akcentujemy swoją obecność na różne sposoby, niekiedy i coraz częściej niestety w niechlubny sposób – trwale niszcząc, zawłaszczając, marnując. Dążymy do wypełnienia pustki, minimalizujemy wewnętrzne napięcie – często poprzez mówienie do siebie, stukanie butem, obracanie drobnych przedmiotów w dłoniach, obgryzanie paznokci, a zaśpiewy towarzyszące codziennym, samotnym czynnościom jako rodzaj osobliwego dialogu z sobą samym i dopełnianie nieobecności znane są w kulturze ludowej od zawsze. Potrzeba nam drugiego. „I myśleliśmy o tej nieprawdopodobnej rzeczy, którą przeczytaliśmy, że ryba, samotna w swoim słoju – smutnieje, a kiedy jej włożyć lusterko – znów robi się wesoła...”<sup>20</sup>. Znakowość dzieła jest więc swoistym lusterkiem, w którym możemy przejrzeć się sami, które

---

<sup>19</sup> O związkach codzienności i rzeczywistości w kontekście mojej rozprawy doktorskiej piszę szczegółowo w dalszej części tekstu.

<sup>20</sup> J. Cortázar, dz.cyt., s. 37.

możemy dać do przeglądania się w nim drugiej osobie, lub które może posłużyć do wysyłania sygnałów (na wzór dziecięcej gry w świetlne „zajaczki”).

Od pradziejów zaznaczamy swoją obecność poprzez znaki. Od czasów Lascaux i Altamiry w służbie sacrum i profanum kreślimy znaki na ziemi, dokumentując nasze zwykłe-niezwykłe losy – rytuały, katalog nowopoznanych zwierząt, życie codzienne, wydarzenia istotne dla życia wspólnoty.

„Najwcześniejsze rozumienie sztuki musiało być takie, że jest ona czymś rytualnym, magicznym, że jest narzędziem obrzędu (por. malowidła w jaskiniach Lascaux, Altamiry, Niaux czy La Pasiegi). Najwcześniejsza teoria sztuki, stworzona przez filozofów greckich, mówiła, że sztuka to mimesis – imitacja rzeczywistości”<sup>21</sup>. To również świadectwo paralelnego rozwoju mózgu praczłowieka, rozwoju niezależnego od szerokości geograficznej. Odtwarzamy spektakl życia na nowo i poprzez znakowość i językowość możemy prześledzić podejście do świata i człowieka praludów i wspólnot, a także podświadomie odkryć nasze powiązania i najdalszą nić genealogiczną.

Przywodzi mi to na myśl historię (czy też raczej „pra-historię”) ukazaną w zjawiskowym dokumencie Wenera Herzoga Jaskinia zapomnianych snów, w której badacze na oczach widzów eksplorują i analizują ślady naszych praprzodków w Jaskini Chauveta przy użyciu specjalistycznej aparatury pomiarowej i technologii obrazowania 3D. Wydarzenie to miało przełomowy i niepowtarzalny charakter, bowiem z uwagi na ryzyko naruszenia unikalnego mikroklimatu jaskini i, tym samym, całkowitej destrukcji świadectw przeszłości,

---

<sup>21</sup> S. Sontag, *Przeciw interpretacji i inne eseje*, przeł. M. Pasicka, A. Skucińska, D. Żukowski, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2012, s. 11.

miejsce zostało zamknięte dla jakichkolwiek zwiedzających. Herzog wraz z niewielką grupą naukowców pod kierownictwem Jean-Michela Geneste'a, z właściwą dla siebie wrażliwością poetycko-filozoficznego narratora miał niepowtarzalną możliwość udokumentowania w celach naukowych i edukacyjnych praśladów paleolitycznych przodków. Są to najprawdopodobniej najstarsze ślady obecności człowieka – rodzaj hipotetycznego sanktuarium z wizerunkami co najmniej kilkunastu gatunków i rodzajów dzikich zwierząt wraz z (jak się przyjmuje) ich rytualnie złożonymi czaszkami. Dokument Herzoga za pośrednictwem oka kamery pozwala nam uczestniczyć w przełomowym wydarzeniu – z uwagi na ciągłe badania, delikatną materię kalcytowej warstwy i niesłychaną ostrożność naukowców, aby poprzez chęć poznania nie doprowadzić do zniszczenia cennego źródła wiadomości o nas samych, nikt przedtem nie miał bowiem możliwości sfilmowania tego miejsca. I tak oto podążamy ścieżką, wodząc za okiem kamery i śledząc osobnika o zakrzywionym małym palcu, który dzięki temu jakże ludzkiemu defektowi – znakowi szczególnemu – zapisał się w pamięci jako swoiste indywiduum wśród wielu pozornie jednakowych odcisniętych dłoni praludzi. Dosłownie – rozpoznajemy w całej płataninie pra-ślądów te konkretne znaki, którymi „nasz” przodek sprzed tysięcy lat naznaczał ściany jaskini. W pewien sposób czujemy się wyróżnieni, może nawet oczarowani, a nawet emocjonalnie związani z „naszym” bohaterem i mówimy „to On!”. Identyfikujemy go, zawłaszczamy i projektujemy jego obraz w naszej świadomości. Nie jest nam już obcy, ponieważ ma swój znak rozpoznawczy i swój „styl”.

Ów styl praprzodków mówi nam ważną rzecz o relacjach między osobnikami. Po pierwsze – praludzie używali symbolizmu i kierowali się jego siłą w obrazowym opisie rzeczywistości. To zaś świadczy o tym, że musiała istnieć

między nimi komunikacja, rodzaj języka, który, poprzez powtarzalność symboli, był jednolity dla mieszkającej wspólnie społeczności. Po drugie – chęć dokumentowania wydarzeń z życia codziennego to chęć zakorzenienia się w rzeczywistości. Możemy oczywiście hipotetycznie zakładać celowość i pobudki artysty, który na ścianach jaskini objaśnia nam swój świat.

Czekamy podświadomie na jakąkolwiek odpowiedź, bardziej wypatrując tego, co na niebie, choć przecież najbliżej mamy do wszechświata własnego umysłu i do drugiego człowieka – niezbadanej konstelacji, czasem równie obcej.

Jesteśmy przekonani o własnej wyjątkowości, często manipulując znakowością w służbie własnych potrzeb i korzyści. Już starożytni kapłani wykorzystywali zjawiska przyrody, znaki, które dawało niebo (zaćmienie, wyładowania atmosferyczne), a także sztukę, aby manipulować nieoświeconym tłumem i utrzymać swój prymat w społeczeństwie. Dziś w informacyjnym natłoku znaków, dostępności szeroko pojętej technologii, za której pędem nieraz trudno nadążyć, równie trudno jest nam wyłuskać prawdziwe informacje z potoku wiadomości, nie dając się zwieść *fake newsom*<sup>22</sup>.

To moment, w którym realną obecność człowieka zastąpiła swego rodzaju reprezentacja – słowo, ruchomy obraz, emotikona, znak, skrót i rodzaj powidoku, namiastki obecności, zaś sama nieobecność stała się nieznośnie głośna, naładowana kakofonią bodźców, motywacyjnych tekstów i szeregu możliwości do obcowania z człowiekiem, sztuką, obrazem – jedynie w przestrzeni wirtualnej.

---

<sup>22</sup> *Fake news* – nieprawdziwa lub częściowo nieprawdziwa wiadomość, często o charakterze sensacyjnym, publikowana w mediach z intencją wprowadzenia odbiorców w błąd w celu osiągnięcia korzyści finansowych, politycznych lub prestiżowych. (źródło: [https://pl.wikipedia.org/wiki/Fake\\_news](https://pl.wikipedia.org/wiki/Fake_news)).



Idąc na skróty, zamiast skracać dystans i zbliżać się do siebie, zaczęliśmy się stopniowo oddalać, również od nas samych. Staliśmy się zamkniętą w pudełku, osobliwą, niekiedy karykaturalną reprezentacją nas samych, również i wobec nas samych. Szukając namiastki wirtualnego utulenia zaczęliśmy kondensować uczucia i kompresować myśli do (nie)limitowanych znaków, ograniczonych baterią w telefonie lub laptopie, czy prędkością Internetu. Przebodźcowanie i lęk przed tym, że oto omija nas świat – również i ten wirtualny, który nagle zaczął rozpieierać jakiegokolwiek ramy czasowe – sprawiły, że słów zaczęło braknąć, wątki urywały się niedokończone, sygnał nie docierał do odbiorcy, a moc przekazu słabła, gubiła się w gąszczu znaków bez znaczenia.

Rozwój reklamy, popularnej prasy, radia, ilustracji, nie mówiąc już o istnieniu niezliczonych rytuałów porozumienia (rytuałów społecznego pokazania się) sprawia, że stworzenie nauki semiologicznej staje się szczególnie pilne. Ile co dzień mijamy przestrzeni rzeczywiście pozbawionych znaczeń? Bardzo niewiele, czasami żadnej. Jestem nad morzem: zapewne nie niesie ono żadnego przekazu. Ale ile materiału semiologicznego na plaży! Chorągwie, slogany, sygnały, tablice, ubrania, nawet opalenizna – są przekazami<sup>23</sup>.

Poniższy tekst jest swego rodzaju złożoną konstelacją znaków odkrywaną dzięki dążeniu do zrozumienia (samozrozumienia), a także ciekawości i tęsknocie – pierwotnym, podstawowym i niemal dziecięcym instynktom, warunkującym odkrycia i otwarcie na znaczenia. To zbiór słów i znaków poświęcony poniekąd ich własnej samo-sprawczości, niekiedy zawłaszczającej intencje i wpływ samego twórcy, poprzez działanie dzieła, a nie działaniem dziełem, choć na zasadzie niemego,

---

<sup>23</sup>R. Barthes, *Mit i znak*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1979, s. 29.

acz otwartego dialogu. Mówiąc o mocy i sprawczości słów – tych, które pozostały, jak i tych, które zostały wymazane, wypalone z kart, ukrywając się za reprezentacją tego, co ocalało – dotykam znakowości i języka w wymiarze, który wykracza poza językoznawcze ujęcie w ścisłe naukowym rozumieniu. Mówiąc o znaku nie mam bowiem na celu opisywania jego symbolicznego wymiaru, a przywołane przeze mnie rytuały i przesady mają za zadanie jedynie nakreślenie wspólnotowości, schematu dziedziczenia pewnego osobliwego rodzaju zasobów, dialektyki, która przynależy do kultury w wymiarze lokalnym i globalnym. Nie zamierzam również tworzyć ani przywoływać dokładnych opisów językoznawczych, semiologicznych, zgodnych ze szkołą Ferdynanda de Saussure'a, w celach innych niż porównawcze.

„Semiolog może tak samo traktować pismo i obraz: zachowuje z nich jedynie to, że są znakami, dochodzą do progu mitu, obdarzone są tą samą funkcją znaczącą; i jedno, i drugie tworzy język przedmiotowy”<sup>24</sup>. Mówiąc o znakowości dzieła warto dotknąć tego problemu w kontekście komunikacji, językowości, przyjmując jednak za istotne w hermeneutycznym duchu, że język to nie narzędzie i nie samo znaczone i znaczące. To pretekst, szczelina porozumienia, uobecniająca się pod różnymi postaciami. Sam obraz stanowi swego rodzaju osobliwy język, przekaz, informację, nawet jeśli miałaby ona nie dotrzeć do odbiorcy z taką mocą, z jaką życzyłby sobie tego twórcy. W poszukiwaniu przestrzeni współodczuwania mogę jedynie zakładać, że istnieje możliwość czułego spotkania za pośrednictwem językowości dzieła.

Znak jako „podmiot staje się obecny tylko w chwili jednoczesnego nadejścia i samowymazania (...) podmiot piszący zawsze obiecuje się pokazać, ale ponieważ

---

<sup>24</sup> Tamże, s. 33.

w dziedzinie pisma słowo ostatnie nie istnieje, podmiot zawsze znajdzie jakąś wymówkę, by usprawiedliwić swą ostateczną nieobecność<sup>25</sup>. W kontekście moich rozważań i pracy z delikatną materią (relacją), jaką jest relacja ogień–papier, zdanie to stanowi o swojej mocy i sile.

Znak – nawet zdevaluowany, zepchnięty na margines czy zdekonstruowany (chorobą dyskursów) – jest śladem i zapowiedzią lub oczekiwaniem w świecie, określa potencjalne parametry jego miejsca w przestrzeni znaczeń, pośród innych śladów. Nawet jeśli pragnie uzyskać autonomię, jest prywatnym tworem nadawcy, zachowuje więc swoje cechy takie jak quasi-adres – nawet jeśli został on zagubiony. Jego cechy własne są niczym linie papilarne, charakter pisma, sposób poruszania się, zapach czy kod DNA, co czyni go synestetycznie otwartym i pojemnym, zdolnym do przybierania różnych form. Znak (jak „znaki szczególne” w rubryce dowodu osobistego czy rysopis) może naznaczać i demaskować. Sam w sobie jest również naznaczony potencjałem sprawczości sensu od momentu powstania aż po dotarcie do miejsca przeznaczenia lub pozostanie w stanie zawieszenia, zagubienie. Podróż znaku i poszukiwania nie muszą mieć kresu, mogą zostać w ciągłym ruchu, procesie zarówno odkrywania, jak i zacierania się z czasem.

Derrida w swojej pracy zatytułowanej *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych* pisze, że „pojęcie znaku nie może jako takie przekroczyć czy pominąć opozycji tego, co zmysłowe i tego, co rozumowe<sup>26</sup>”, a obecność

---

<sup>25</sup> A. Bielik-Robson, *Obietnice i wymówki: Derrida i aporia podmiotowości* [w:] „Przestrzenie Teorii” 6/2006, s. 4.

<sup>26</sup> J. Derrida, *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych*, przeł. M. Adamczyk, [w:] „Pamiętnik Literacki” LXXVII, z. 2, s. 254.

struktury i bytowość bytu opiera się na obecności we wszystkich możliwych jej znaczeniach.

Można to odnieść do wspomnianego wcześniej pierwotnego malarstwa naskalnego – w Altamirze czy właśnie w Jaskini Chauveta –systemu obrazów i znaków lapidarnego, a zarazem świeżego, wręcz nowoczesnego, bogatego we własną bazę sensów i wiadomości o ówczesnym świecie. Jest to opowieść o wrażliwości i oku praprzodków – tak zbieżnej i podstawowej w swojej emocji i intencji, jak i w genezie naszej sztuki, naszego (postrzegania) świata. „Myśl pierwotna („dzika”, „nieoswojona”) pokazuje, że zachowania naśladowcze i ich wytwory wykraczają daleko poza przyjemność odtwarzania i rozpoznania”<sup>27</sup> . Pochylamy głowy z szacunkiem przed tym, co nieznanne, a co możliwe, że zostanie niepoznawalne do końca, gdyż i tak badane jest z perspektywy naszych realiów, okiem, które nie jest do końca „czyste”. Wiele znaczeń odbieramy więc najprawdopodobniej zupełnie odmiennie od ich faktycznego przekazu i sensu – jednak czy znaczy to, że odbieramy je źle?

Można porównać to również do rodzaju kulturowego palimpsestu, gdzie pierwotne wartości ustępują z czasem miejsca kolejnym i zacierają się, stanowiąc kanwę dla swoich następców, którzy są prekursorami kolejnych działań – często w bezkompromisowej kontrze do poprzedników. Jednak wszystkie elementy są na tyle intensywne i – zaryzykowałabym stwierdzenie – wręcz autonomiczne, że zawsze przenikają gdzieś spod spodu, zaburzając rytm nowych wartości, wkradając się pomiędzy sensy. Stąd rodzi się plątanina znaczeń złożona

---

<sup>27</sup> Z. Mitosek, *Obszary i funkcje mimesis*, [w:] Z. Mitosek (red.), *Mimesis w literaturze, kulturze i sztuce*, Polskie Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1992, s.9.

z osobliwych – i przecież osobistych – znaków stawianych na przestrzeni czasu i w czasie zacierających się.

Nigdy nie zobaczymy idealnego odbicia sensów o „tamnym” lub „tym” świecie, jeśli takowe w ogóle istnieje. Widok zaburza nam nasz własny horyzont zdarzeń i świadomość własnej przyszłości, równie nieodgadnionej jak to, co minione. Spoglądamy jednak na świat przez pryzmat tego, co zmysłowe, przez pryzmat doświadczeń i terażniejszości.

Znak zaszedł za „horyzont zdarzeń” – z angielskiego *event horizon* czyli sferę otaczającą czarną dziurę lub tunel czasoprzestrzenny, oddzielająca obserwatora zdarzenia od zdarzeń, o których nie może on nigdy otrzymać żadnych informacji. Innymi słowy, jest to granica w czasoprzestrzeni, po przekroczeniu której prędkość ucieczki dla dowolnego obiektu i fali przekracza prędkość światła w próżni i żaden obiekt, nawet światło emitowane z wnętrza horyzontu, nie jest w stanie opuścić tego obszaru. Wszystko, co przenika przez horyzont zdarzeń od strony obserwatora, znika<sup>28</sup>. Okazało się, że od początku chodziło mi, jako twórczyni, osobie poszukującej, wątpiącej i tęskniącej za poznaniem i wychwyceniem rezonansu czułego współbrzmienia z samą sobą, o dojście do granic poznania i zbadanie ich, o niemy dialog, który przywodzi na myśl wiadomości wysyłane przez człowieka w przestrzeń kosmiczną z nadzieją na podskórne zrozumienie intencji i ogarnięcie bagażu doświadczeń, choć bez ich narzucania, bez pewności i tak naprawdę bez oczekiwania na to, że ktokolwiek je usłyszy, odczyta, a nawet odpowie. O rodzaj czujnego i czułego zbadania komunikacyjnej czarnej dziury, która stoi między twórcą a odbiorcą dzieła, czy też – szerzej – między ludźmi, po prostu.

---

<sup>28</sup> [Hasło:] *Horyzont zdarzeń* [w:] [https://pl.wikipedia.org/wiki/Horyzont\\_zdarze%C5%84](https://pl.wikipedia.org/wiki/Horyzont_zdarze%C5%84) (dostęp: 2.02.2022).

3 marca 1972 roku sonda kosmiczna Voyager wysłała w przestrzeń kosmiczną Płytkę Pioneera – informację dla istot pozaziemskich o życiu na Ziemi. Rysunek, wryty na aluminiowych płytkach, przedstawia w rysunkowym ujęciu: nagich ludzi – kobietę i mężczyznę– szkic sondy Pioneer 10 (w skali adekwatnej do rozmiarów człowieka), Układ Słoneczny wraz z zaznaczeniem pozycji startowej sondy względem planety Ziemi, Słońce i jego odległość od najbliższych 14 pulsarów w Drodze Mlecznej w ułożeniu względem środka galaktyki, dwa atomy wodoru, które ukazują materiały użyte do wykonania płytki oraz informację o czasie. Płytkę zaprojektowali amerykańscy astronomowie i astrofizycy – Frank Drake i Carl Sagan, rysunek wykonała zaś żona Carla Sagana – Linda Salzman-Sagan. Skąd jednak pewność, że właśnie takie (bliskie człowiekowi), a nie inne obrazowanie i skompresowanie najważniejszej dla Ziemi wiadomości w Kosmosie będzie zrozumiałe dla istot pozaziemskich?

*Overview effect* to pojęcie z zakresu kognitywistyki, które określa przesunięcie percepcyjne towarzyszące kosmonautom podczas lotów kosmicznych. Pojęcie to przybliża przytłaczające odczucie, które trudno opisać słowami, a które odnosi się do relacji zawieszoności w przestrzeni kosmicznej człowieka spoglądającego na oddalającą się i malejącą planetę Ziemia. Jest to być może jedno z najrzadszych odczuć, dane do przeżycia jedynie nielicznym, w którym oto otwiera się transcendentalna przestrzeń ponadweralna. Wrażeniowość i poczucie skończoności własnego życia zawieszoności w przestrzeni, pustce, odczuwalna i opisywalna była przez astronautów w podobny sposób. To niepowtarzalna recepcja relacji z rzeczywistością, której nie da się odnieść do żadnej ze znanych baz danych przeżyć.

„Czynię drugiego na swoje podobieństwo, ale jakże może istnieć dla mnie obraz mnie samego? Czy moje istnienie nie rozciąga się aż po kres świata, czyż nie jestem sam współrzędny wobec tego wszystkiego, co mogę zobaczyć, usłyszeć, zrozumieć lub ucałować? Jak mogłoby istnieć jakieś zewnętrzne ujęcie tej całości, którą jestem?”<sup>29</sup> .

## 2. ZNAKI SZCZEGÓLNE, ZNAKI OSOBISTE

**W** języku polskim „znaki szczególne” kojarzą się z wpisaną w dowodzie osobistym jedną, jedyną dodatkową cechą rozpoznawczą, zwykle taką, którą nabywa się z czasem, w drodze nieszczęśliwego wypadku lub zupełnie świadomej ingerencji w ciało – blizny, tatuaże, znamiona. To coś osobistego, podskórnego, intymnego, czasem wstydliwego. Czasem łączą się z nimi wspomnienia. To pewnego rodzaju zapis. Z drugiej strony – celem podania znaków szczególnych funkcjonariuszom prawa są (podświadomie) zawsze okoliczności zagrożenia, takie jak zaginięcie, porwanie czy popełniona zbrodnia. Znaki szczególne to znaki ostrzegawcze. Mają za zadanie chronić – nas lub... przed nami.

Istniejący w języku angielskim ekwiwalent tego określenia – *birthmark* – daje według mnie większe niż „znak szczególny” czy „znamię” pole do interpretacji

---

<sup>29</sup>M. Merleau-Ponty, *Obecni w słowie* [w:] tegoż, *Proza świata. Eseje o mowie*, przeł. F. Bienkowska, S. Cichowicz, J. Skoczyła, Czytelnik, Warszawa 1999, s. 65.

i dyskursów, choć wynika on bezpośrednio z faktu urodzenia („znak narodzin”). *Birthmark* to w bezpośrednim przełożeniu na język polski piętno; w pewien sposób wiąże się to z narzędziem, którym władam w praktyce artystycznej – techniką pirografii, bowiem (cytuując za słownikiem PWN) piętno to:

1. «znak rozpoznawczy wyciśnięty lub wypalony na skórze zwierzęcia, dawniej też na twarzy lub plecach przestępcy albo niewolnika»
2. «cecha charakterystyczna»
3. «blizna, znamię»<sup>30</sup>.

To osobliwy defekt – przebarwienie, blizna, które powstały w momencie narodzin lub w pierwszym miesiącu życia, a więc ów znak towarzyszy i piętnuje swojego nosiciela-właściciela już od momentu jego pojawienia się na świecie. Nie bywa złośliwy. Towarzyszy, choć w pewien sposób naznacza i stygmatyzuje. Anomalia ta jest uważana w wielu kulturach za szczególny znak, rodzaj życzenia, wróżby, przepowiedni, proroctwa czy zaklętego w ciele losu pod postacią znaku. Jego pojawienie się nie tyle naznacza nosiciela, co w jakiś sposób, w wierzeniach, niczym pępowina wiąże jego los z matką i z wydarzeniami sprzed narodzin (przykładowo – *strawberry birthmark* ma mieć związek z jedzeniem przez matkę w ciąży truskawek).

Znaki osobiste określiłabym jako wewnętrzny kod porozumienia między ludźmi, rodzaj dialektyczności wspólnoty, a czasem i rodzaj przewodnika po nas samych.

---

<sup>30</sup> [hasło:] piętno [w:] *Słownik Języka Polskiego PWN*, 1997–2022, <https://sjp.pwn.pl/slowniki/pi%C4%99tno.html>, (dostęp: 3.02.2022).



To klucz i szyfr, zbiór, który posiada własny słownik, prawa i konstrukcje, zbiór hermetyczny i osobliwy.

*The Pillow Book*, film Petera Greenawaya z 1996 roku, stanowi bezpośrednie nawiązanie do *Zapisków spod wezgłowa* Się Shōnagon – prywatnego pamiętnika z przełomu X i XI wieku, który należał do japońskiej damy dworu, utalentowanej poetki i córki poety Kiyohary no Motosuke. Utwór reprezentuje japoński gatunek literacki zwany *zuihitsu*, będący rodzajem fragmentarycznego zapisu rzeczywistości i codzienności, niezwiązany z żadnym z gatunków literackich. *Zuihitsu* oznacza linię, która podąża za duktem pędzelka, dokonywanie się woli dłoni i narzędzia, rejestr emocji. Z przenikliwością, dowcipem, niebywałą mądrością i ostrością spojrzenia opisywane są codzienne sytuacje, życie dworu cesarskiego, charakterystyka postaci, zbiór rzeczy dobrych i pięknych – przyziemnych przyjemności egzystencji oraz zmysłowe opisy wymarzonego kochanka i miłosne porady. Już na wstępie czytamy na przykład przepiękny opis wiosennej przyrody:

*In spring it is the dawn that is most beautiful. As the light creeps over the hills, their outlines are dyed a faint red and wisps of purplish cloud trail over them.*

*In summer the nights. Not only when the moon shines, but on dark nights too, as the fireflies flit to and fro, and even when it rains, how beautiful it is!*

*In autumn, the evenings, when the glittering sun sinks close to the edge of the hills and the crows fly back to their nests in threes and fours and twos; more charming still is a file of wild geese, like*

*specks in the distant sky. When the sun has set, one's heart is moved by the sound of the wind and the hum of the insects.*

*In winter the early mornings. It is beautiful indeed when snow has fallen during the night, but splendid too when the ground is white with frost; or even when there is no snow or frost, but it is simply very cold and the attendants hurry from room to room stirring up the fires and bringing charcoal, how well this fits the season's mood! But as noon approaches and the cold wears off, no one bothers to keep the braziers alight, and soon nothing remains but piles of white ashes .<sup>11</sup>*

Wiosną to świt jest najpiękniejszy. Gdy światło powoli zakrada się ponad wzgórzami, ich kontury zdają się być zafarbowane delikatną czerwienią i smużkami fioletowawego śladu chmur tuż ponad nimi. W lecie pięknymi są noce. Nie tylko wtedy, gdy świeci księżyc, ale także w owe ciemne noce, gdy świetliki przelatują tam i z powrotem, a nawet gdy pada, jakże jest pięknie!

Jesienią, wieczorami, kiedy lśniące i migoczące słońce zbliża się aż do krawędzi wzgórz i wrony, kołując, wracają do swoich gniazd; jeszcze bardziej czarującym zdaje się być stado dzikich gęsi, niczym punkciki na odległym niebie. Gdy słońce zachodzi, sercem porusza szum wiatru i brzęczenie owadów.

Zimą – poranki. Och, jak jest pięknie, gdy w nocy spadł śnieg, jak wspaniale, gdy ziemia bieli się od szronu; a nawet gdy nie ma śniegu ani mrozu wcale, ale jest po prostu bardzo zimno, a gosposie

---

<sup>11</sup> S. Shonagon, *The pillow book of Sei Shonagon*, tłum. Ivan Morris, Penguin Books, Londyn 1971, s. 25.

biegają z pokoju do pokoju, to rozpalając ogień, to przynosząc węgiel drzewny. Jakże dobrze wpasowuje się to w nastrój owej pory! Ale gdy zbliża się południe i chłód już z lekka przemija, nikt nie zadaje sobie trudu, aby podtrzymywać ogień w piecu i wkrótce zostają tylko stosy białego popiołu<sup>32</sup>.

Osobisty pamiętnik nieprzeznaczony był do oglądania przez osoby postronne, jednak dziś możemy wnikać w cząstkę świata bohaterki-narratorki, z którą za sprawą jej stylu wypowiedzi nawiązujemy mimowolną więź.

W *The Pillow Book* Petera Greenawaya główna bohaterka – Nagiko – nosi wyraźne znamiona swojego książkowego pierwowzoru – japońskiej damy dworu – i utożsamia się z nią (zbieżne są: imię, umiłowanie do słowa i pisanie notatnika osobistego, relacje rodzinne, czytanie i spisywanie rzeczy dobrych i miłych), zaś przez cały czas trwania filmu słowa, wizerunek, myśli, jak i sam egzemplarz książki przewijają się między wątkami i stanowią swego rodzaju komentarz, niewątpliwy znak-pomost, rodzaj przejścia łączącego wątki z życia obu kobiet. Motywem przewodnim filmu jest bowiem słowo w rozumieniu znaku (pożądania, uwodzenia, nieustannego dążenia do zaspokojenia żądz). Jednak słowo, które pierwotnie wypisywane było na ciele bohaterki jako małej dziewczynki jedynie w dniu jej urodzin, było kaligrafią sporządzaną przez ojca w rytm odczytu rzeczy pięknych i dobrych (wprost z pamiętnika Sei Shōnagon). Stawało się rodzajem wróżby, odpędzania złych uroków i życzeniem na przyszłe życie córki.

Wkrótce, gdy Nagiko osiąga wiek Sei Shōnagon – 28 lat – i przechodzi przez wszystkie tradycyjne ceremonie aranżowanych zaślubin, okazuje się, że jej

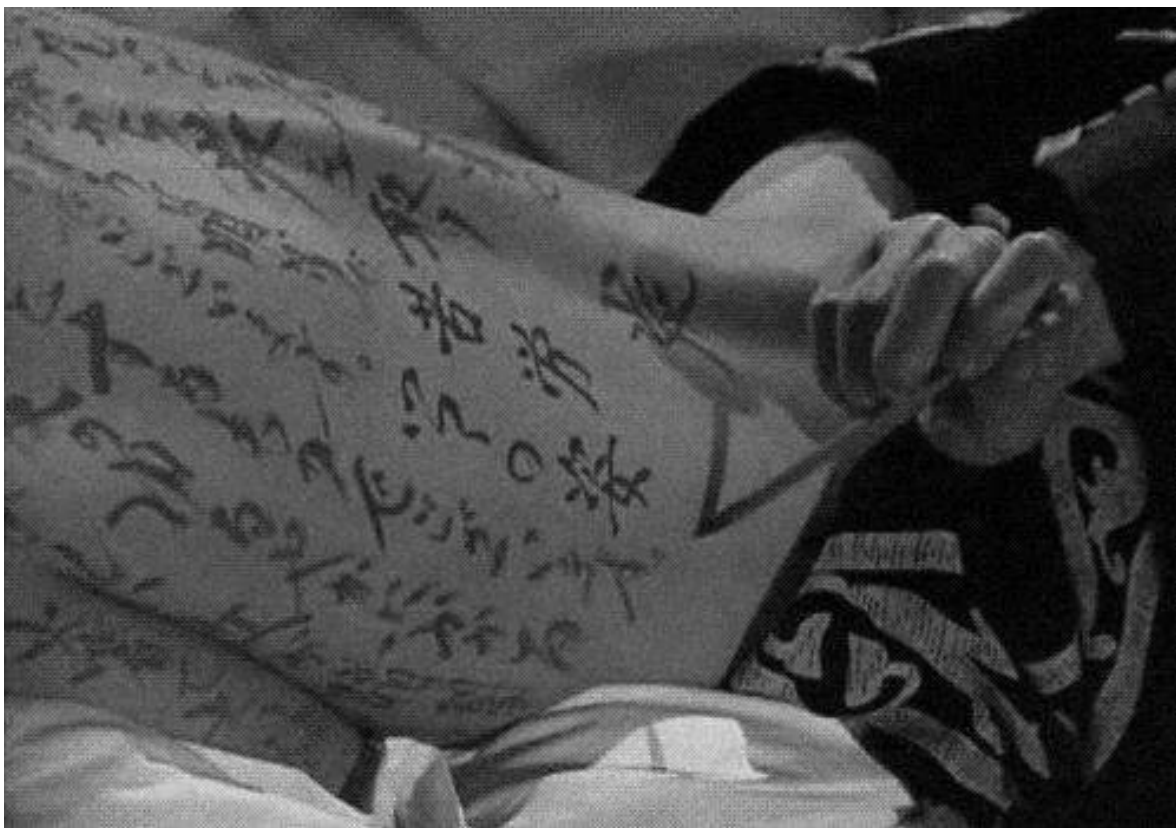
---

<sup>32</sup> Tłumaczenie własne.

małżonek nie jest wymarzonym partnerem. Nie podziela radości czerpanej z przyjemności pisania, nie pochwała również rytualnego zapisywania życzeń urodzinowych na twarzy małżonki. Jest przeciwny „dziecinadzie i zabobonom”, w szczególności jeśli tyczy się to kaligrafii na ciele kochanki-małżonki i tym samym zaspokajania jej potrzeb emocjonalnych i seksualnych. Sceptycznie podchodzi również do samej twórczości Nagiko, która w duchu domu przepelnionego słowem, za sprawą ojca-poety sama tworzy swój pamiętnik i w dodatku pragnie go wydać. Nagiko tak jak Sei Shōnagon zwierza się swojemu dziennikowi osobistemu, jednak w przeciwieństwie do niej spisuje listę rzeczy bolesnych i niemiłych, które pod jej nieobecność odczytuje złośliwy małżonek. Wkrótce małżeństwo rozpada się wraz z wielkim ogniem, w którym – dosłownie – płonie papierowy egzemplarz zapisków kobiety. Nagiko nazywa to największym pożarem jej życia<sup>33</sup>.

---

<sup>33</sup> Z. Dolega, znaki na-znaczenia, s.38.



*Pillow Book, P. Greenaway, 1996 kadr z filmu.*

Tak oto znak osobisty i znak szczególny przeplatają się i łączą w całość. Poprzez nanoszenie tekstów, słów i kaligrafowanie ich bezpośrednio na ciele słowo integruje się z tkanką, skórą, powołując się do życia, stając się życzeniem, wróżbą i przepowiednią. Sam moment zetknięcia pędzla z kanwą, jaką jest ludzkie ciało, jest zdarzeniem z pogranicza rytualności, zmysłowości i symbolicznej przemiany.

Chiński artysta Zhang Huan w swojej pracy z 1998 roku zatytułowanej *Family tree* prezentuje serię dziewięciu fotografii, które ukazują jego własną twarz, stopniowo pokrywającą się zapiskami, aż do całkowitego jej zaczerwienienia. Tusz

i drobne znaki zaczynają z czasem dominować i przejmować kontrolę nad rozpoznawalnością, fizycznością oblicza artysty.

Huan zaprosił do współpracy trójkę kaligrafów, którzy skrupulatnie notowali-kaligrafowali słowa i fragmenty opowieści ważnych i osobistych dla artysty. To rodzaj – podobnie jak w *The Pillow Book* Petera Greenawaya – szeptu, życzenia, namacalnego i sensualnego rozliczania się z przeszłością w formie znaku-tekstu, który niczym zmarszczki i upływający czas znaczy twarz artysty, zmieniając jej wygląd. Nawiązuje to również do techniki odczytu właściwości osobistych człowieka z mimiki, układu elementów składowych twarzy i ich kształtu. To rodzaj symbolicznej walki o dominację, a także znak zacierania się granic osobowości indywidualnej z osobowościami, które kształtowane są przez świat i doświadczenie życiowe. To również projektowanie, imaginowanie na podstawie zbiorowych doświadczeń czy oczekiwań wobec naszej roli w społeczeństwie i jego życiu.

Dla artysty owo działanie stanowiło rodzaj rozliczenia z przeszłością, a także ze związany z przeprowadzką do Nowego Jorku potężnym kryzysem kulturowo-tożsamościowym, który uwypuklił toczącą się wewnętrzną walkę o prymat bycia artystą nad byciem człowiekiem, obserwatorem. Poprzez nanoszenie fragmentów wspomnień, słów i tradycyjnych tekstów pochodzących z kultury azjatyckiej Huan zaklina rzeczywistość i mierzy swoją przynależność do świata miarą znaku.

In the middle of my forehead, the text (...) is a traditional Chinese story is known by all common people, it is about determination and challenge. If you really want to do something, then it could really happen. Other texts are about human fate, like a kind of divination. Your eyes, nose, mouth, ears, cheekbone, and moles indicate your future, wealth, sex, disease, etc. I always feel that some mysterious fate surrounds human life which you can do nothing about, you can do nothing to control it, it just happened<sup>34</sup>.

Napis na środku mojego czoła to tradycyjna chińska opowieść, powszechnie znana i dotycząca determinacji i wyzwania. Jeśli naprawdę chcesz coś zrobić, to naprawdę może się zdarzyć. Inne teksty opowiadające o ludzkim losie i przeznaczeniu są swego rodzaju zaklęciem. Twoje oczy, nos, usta, uszy, kość policzkowa, pieprzyki wskazują na twoją przyszłość, bogactwo, płęć, chorobę. Zawsze czuję, że ludzkie życie otacza jakiś tajemniczy los, na który nie masz wpływu i nic nie możesz zrobić, aby je kontrolować, ponieważ to wszystko już się wydarzyło<sup>35</sup>.

---

<sup>34</sup> *Zhang Huan's Family Tree – His whole face painted black*, 01.19.2022, <https://publicdelivery.org/zhang-huan-family-tree/>, (dostęp: 03.03.2022).

<sup>35</sup> Tłumaczenie własne.

Pomiędzy znakiem szczególnym a znakiem osobistym (piętnem i pięknem), pozostając w relacji pisma i ciała, można umiejscowić pracę *Lustmord* z lat 1993–1994 autorstwa amerykańskiej artystki Jenny Holzer. Holzer, tworząca w nurcie neokonceptualizmu, w swoich pracach odwołuje się do zbrodni wojennych, przemocy seksualnej, krytykuje również wartości, którymi kieruje się współczesny świat, umieszczając krytyczne hasła zarówno w przestrzeni miejskiej, w formie monumentalnych projekcji, w formie ledowej, jak i na przedmiotach codziennego użytku, produkowanych i zużywanych masowo (kubki, T-shirty, długopisy, prezerwatywy, pokrywy kubłów na śmieci, odwroty paragonów). Cykl *Truisms* zawierał kontrowersyjne hasła, które zostały spisane przez artystkę, choć – co ważne w jej twórczości – nie miała ona z nimi bezpośredniego związku emocjonalnego, nie odwoływały się do konkretnych wydarzeń z jej życia, stając się uniwersalnym głosem krytycznym, obnażającym politykę, masową produkcję i zużywanie zasobów (rzeczowych i ludzkich), a także idyllę konsumpcjonizmu.

*a strong sense of duty imprisons you, ambition is just as dangerous as complacency, an elite is inevitable, even your family can betray you, everyone's work is equally important, humanism is obsolete, ignoring enemies is the best way to fight, low expectations is good protection, morals are for little people*<sup>36</sup>.

W cyklu *Lustmord* Holzer porusza temat popełnionych w Bośni zbrodni wojennych na tle seksualnym. Praca składa się z wiersza nanoszonego na skórę kobiet i fotografowanego, narracja prowadzona jest z trzech różnych perspektyw –

---

<sup>36</sup> J. Holzer, *Truisms*, <https://mfx.dasburo.com/art/truisms.html>, (dostęp: 4.01.2022).



oprawcy, ofiary i obserwatora, a kanwą staje się ciało. Skrawki tekstów odręcznych pokrywają fragmenty ciała, emanując bolesnymi doświadczeniami i historią dokonanej zbrodni. Całość tekstu pokrywającego ciała kobiet składa się na wiersz podzielony na części, który poprzez swoją fragmentaryczność i sposób udokumentowania w kadrach fotograficznych nigdy nie jest w pełni odczytywalny. Tak jak każda historia osobista jest tak fragmentaryczna, że bez kontekstu aż nieczytelna, uniwersalna, symboliczna – stanowi jedynie wycinek większej całości. Tym razem tematyka gwałtów i napiętnowań ma jednak również podłoże w osobistej historii artystki.

Hasła *I am awake in the place where women die* („Jestem świadoma w miejscu, w którym umierają kobiety”), *The color of where she is inside out is enough to make me kill her* („Kolor jej wnętrza wystarcza mi, żeby ją zabić”), *My nose broke in the grass my eyes are sore from moving against your palm* („Mój nos złamał się na trawie, a moje oczy wysuszyły się od opierania twojej dłoni”)<sup>37 38</sup>, wyświetlane są także w formie ledowej i stanowią odwołania do konkretnych aktów przemocy seksualnej wobec kobiet, choć – co przerażające – są równie aktualne bez względu na szerokość geograficzną, kolor skóry czy kulturę.

---

<sup>37</sup> J. Holzer, *Lustmord*, <https://publicdelivery.org/jenny-holzer-lustmord/>

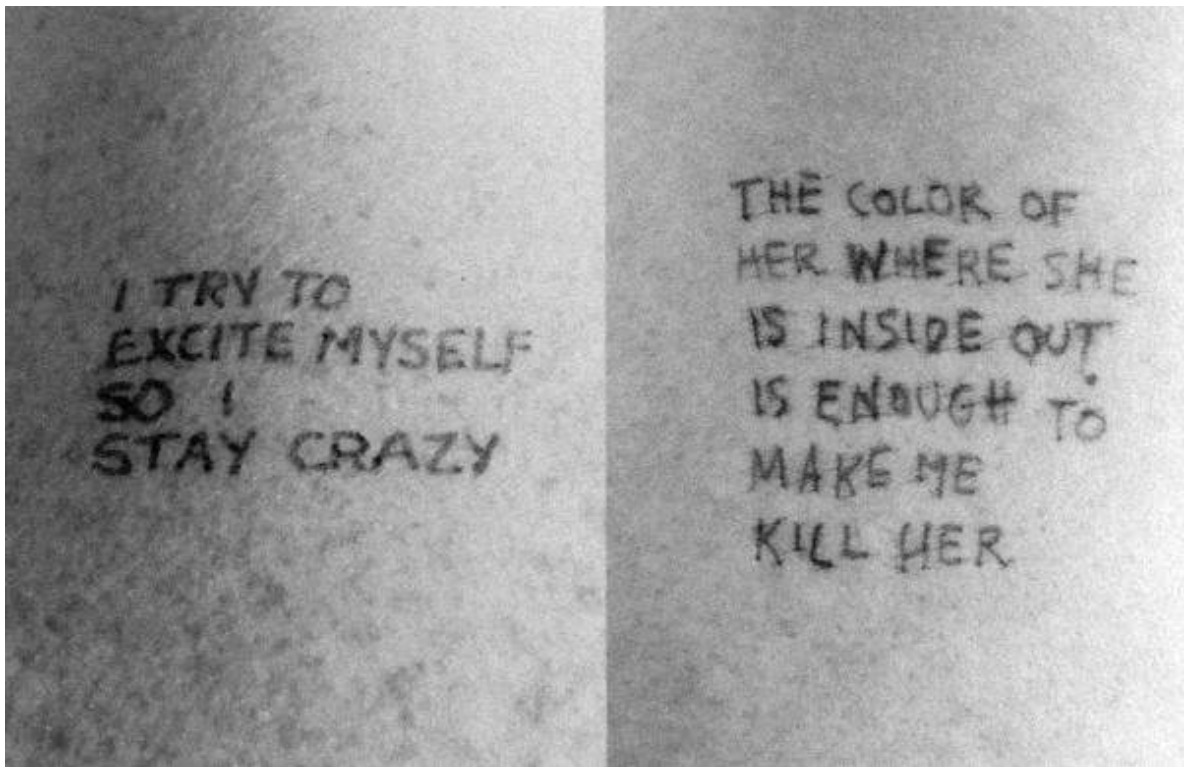
<sup>38</sup> Tłumaczenie własne.



Jenny Holzer, *Lustmord*, 1993-1994



Jenny Holzer, *Lustmord*, 1993-1994



Jenny Holzer, *Lustmord*, 1993-1994

Międzynarodowy znak „POMÓŻ MI” jest dyskretnym sygnałem, który możemy wysłać do kogoś, kogo znamy lub do całkowicie obcej nam osoby. Informuje on o tym, że jesteśmy ofiarą przemocy. Nie możemy jednak przeciwstawić się i głośno zawołać o pomoc. Mogłaby spotkać nas przez to surowa kara ze strony naszego oprawcy, z którym na co dzień mieszkamy i żyjemy. Ofiary przemocy domowej w obawie przed oprawcą często nie informują osób postronnych o rozgrywającym się dramacie. Z myślą o takich osobach powstał ten znak. Jest to prosty i czytelny ruch dłoni, który może nawet uratować ludzkie życie. Wykonanie tego znaku jest

proste: Pokaż otwartą dłoń. Złóż dłoń w pięść chowając kciuk do środka<sup>39</sup>.

Kiedy język i przestrzeń słowna zamiast płaszczyzną porozumienia stają się realnym stanem zagrożenia, potrzebujemy innej formy językowości, aby przekazywać naszą wiadomość, chronić siebie. Kod i komunikat stają się zmiennymi. Język przybiera nowe formy i funkcje, a jedynie napięcie, odczuwanie i determinacja odbiorcy, aby odszyfrować przekaz, gwarantują pełen sukces.

Roland Barthes w swojej autobiografii używa znaków osobistych i tworzy ciekawy sposób opisu własnej osoby. *Grafie* – tak autor nazywa owe twory – to dzieła, które przywodzą na myśl niewyraźne pismo, jednak w sposobie wyrazu kreślone są niedbale, zacierając czytelność, nie dając widzowi możliwości odcyfrowania znaczeń. Popiera to moją tezę o wszechobecności znaków osobistych i konstytuowaniu własnego języka również – czy może przede wszystkim – w sztukach wizualnych, dając świadectwo temu, że każdy przejaw piśmiennictwa w sposób dyskretny i osobisty oddaje się sztuce (zapiski na serwetkach, listy zakupów, wiadomości na karteczkach, listy, notatki).

Bardzo osobistymi znakami z kręgu brach-czainowskiego krząctwa pośród codzienności zdają się być właśnie owe intymne zapiski na serwetkach (w taki sposób Roman Opałka, czekając na swoją żonę, nakreślił rys swojego najslynniejszego, życiowego dzieła), listy zakupów, notatki, żółte karteczki, bilety i stare paragony. Wiadomości, których bardzo często odbiorcami jesteśmy my

---

<sup>39</sup> <https://www.policja.pl/pol/aktualnosci/201194,Czy-wiesz-co-oznacza-ten-znak-Jest-bardzo-wazny-i-warto-go-zapamietac.html>, (dostęp: 10.02.2022).

sami, pisane szybko i odręcznie, zachowując istotę rzeczy. To pamięć zaklęta w słowie, nawracająca codzienność pod postacią znaków-symboli, skrótów.

W swoich pracach z nurtu pisma asemicznego pozwalałam „mówić” tylko znakom osobistym, a obraz jest nimi (dosłownie) naznaczony. Sens właściwy znaków pozostaje ukryty, wypalony. Wszystko zdaje się być „krokiem, który kroczy naprzód, wymazując sam siebie w akcie kroczenia”<sup>40</sup> – także pod względem technicznym; narzędziem jest tu ogień, który poprzez destrukcję powołuje do życia nowe (znaki, znaczenia). Generuję tęsknotę za punktem odniesienia, za obecnością, istotą poznania. Bardzo aktualne staje się więc pytanie o związek obrazu z nieobecnością, z brakiem. „Otwórzmy oczy, by doświadczyć tego, czego nie widzimy, tego, czego już nigdy nie zobaczymy – a raczej, by doświadczyć, że to, czego nie widzimy, bez żadnych wątpliwości (oczywistość widzialna) spogląda na nas jako dzieło (dzieło wizualne) utraty”<sup>41</sup>.

Zadaję sobie więc pytanie, myśląc o znaku jako osobliwym prorocztwie, zaklętej wiadomości – skoro przestrzeń współodczuwania<sup>42</sup> w próbie uchwycenia przeze mnie ma wymiar nielinearny, nietemporalny – czy **obraz-znak** (a więc szczególnie przypadek słowa) może zawierać się w owej przestrzeni, może ją zawłaszczyć lub stać się nią, na wzór *birthmark* – znaku szczególnego?

Ponieważ tekst nie jest owym językiem komunikacyjnym, który kodyfikuje gramatyka, nie poprzestaje na przedstawianiu – na oznaczaniu realnego.

Tam, gdzie znaczy, w tej uobecnionej postaci, w jakiej znaczy, uczestniczy

---

<sup>40</sup> A. Bielik-Robson, dz.cyt., s.5.

<sup>41</sup> A. Leśniak, *Obraz, nieobecność i moment krytyczny (Uwagi o pewnej frazie Jaspersa Johnsa)*, [w:] „Przestrzenie Teorii” 8/2008, Adam Mickiewicz University Press, Poznań 2008, s. 46.

<sup>42</sup> Pojęcie to znajdzie swoje osobne miejsce i tłumaczenie w dalszej części tekstu.

w dynamice, w przekształcaniu realnego, które uchwytuje w fazie jego nie zamkniętości. Innymi słowy, nie skupiając – nie udając – jakiejś nieruchomej rzeczywistości, konstruuje ruchomy teatr jej ruchu, do którego wnosi swój wkład i którego jest atrybutem. Przetwarzając materię języka (jego organizację logiczną i gramatyczną), przenosząc do niej stosunek sił społecznych ze sceny historycznej (w swoich *signifies* regulowanych przez pozycję podmiotu komunikowanej wypowiedzi), tekst odnosi się – i daje się czytać – dwójako w stosunku do rzeczywistości: do języka (przesuniętego i przekształconego) i do społeczeństwa (do którego przemiany się dostraja)<sup>43</sup>.

W przeciwieństwie do większości bodźców obraz nie narzuca się, nie manifestuje konieczności swojego istnienia, nie zabiega natarczywie o uwagę widza, „lecz nigdy nie można go w pełni uobecnić ani ustabilizować: jest rozproszony i kruchy, uwikłany w sieć zależności, które sprawiają, że się oddala i komplikuje”<sup>44</sup> – dosłownie. Rytm stopniowego rozszerzania się znaków sprawia wrażenie oddalenia najbardziej centralnego z obrazów, niczym punkt zbiegu dla oka widza. Wszystko odbywa się jakby w innym porządku i systemie znaków i znaczeń – bez użycia słów i wyrazów, które oko ludzkie mogłoby w jakikolwiek sposób odczytać i dopasować do bazy znaczeń – bez liter, wyrazów, haseł, sloganów i krzyków, bez podpowiedzi. Wyzwalam znak z dosłowności, z przesytu znaczeń, które ingerowałyby w osobistą przestrzeń odbiorców, przytłaczając instruowały go, jak widzieć i dostrzegać widzialne. I choć na początku, podczas tworzenia, jestem w kontrze do odbiorcy, „po drugiej stronie lustra”, to gdy dzieło jest skończone, wychodzę ku niemu, aby móc ponownie stanąć obok, a nie (na)przeciw.

---

<sup>43</sup>J. Kristeva, *Semeiotike. Studia z zakresu semanalizy*, przeł. Tomasz Stróżyński, Słowo Obraz Terytoria, Gdańsk 2015, s.7.

<sup>44</sup> A. Leśniak, dz. cyt., s.43.

Jedną z możliwości, jakie ma obraz, jest, by posłużyć się terminem Michela Maffesolego, władza *zawijywania*: flagi, znaki, ikony i oznaczenia wywołują empatię i podział – generują *więzy*. Szczególnie sztuka (pokazywane na wystawach działania, wywodzące się z malarstwa lub rzeźby) wydaje się zdolna dać wyraz owej cywilizacji bliskości, ponieważ *ponownie zacieśnia przestrzeń relacji*, w odróżnieniu od telewizji i literatury, które odsyłają każdego do jego prywatnej *przestrzeni* konsumpcji, a także w przeciwieństwie do teatru czy kina, które jedynie przegrupowują małe społeczności przed ruchomymi obrazami, gdzie de facto nie komentuje się na żywo tego, co się widzi<sup>45</sup>.

Jak również: „Powszechna technicyzacja zadań społecznych konsekwentnie redukuje **przestrzeń wzajemnych relacji**. Jeszcze kilka lat temu do usługi budzenia telefonicznego zatrudniano ludzi, od jakiegoś czasu budzi nas głos generowany sztucznie...”<sup>46</sup>.

Ważne pytanie: kiedy ów obraz-znak staje się miejscem (spotkania, kontemplacji), a kiedy bywa dla nas rodzajem nie-miejsca<sup>47</sup>? Może nie-miejscem zostają zdigitalizowane znaki, dryfujące w przestrzeni wirtualnej? Czy komunikujemy się ze sobą łatwiej, gdy znak należy do miejsc, czy do nie-miejsc? Czy jesteśmy w stanie stworzyć rodzaj obrazu pojemnego, zapraszającego, który spełniałby kryteria nie-miejsca, a jednocześnie był ciągle „nasz”, subiektywny?

Czy to w ogóle możliwe?

---

<sup>45</sup> N. Bourriaud, dz. cyt., s.44.

<sup>46</sup> N. Bourriaud, dz. cyt., s.45.

<sup>47</sup>[hasło:] nie-miejsca (*non-lieu*),za M. Augé (<https://pl.wikipedia.org/wiki/Nie-miejsce>), (dostęp: 24.02.2022).

### 3. SŁOWO DAJĘ.

„Słowo daję” figuruje w mowie potocznej i kulturze jako zapewnienie prawdomówności i wstawienie się za autentycznością wydarzeń. To rodzaj manifestu, asekuracji, żarliwej obrony, ale i stanowczego opowiedzenia się za faktami, za zdarzeniami, których byliśmy świadkami, które jesteśmy w stanie zrelacjonować i opisać. To przysięga, deklaracja i obietnica w jednym.

Dając słowo (a więc *logos*), wchodzimy w relację ze zdarzeniem (znaczeniem), dajemy zaklętą w nim wartość, zbiór praw i prawd o świecie, o problemie, o sobie. Stajemy się powiernikami i posłannikami systemu znaków, powiernikami języka, niezależnie od jego formy.

Zostałam wychowana w domu, w którym szczerą rozmowę, otwartość, empatia i poczucie bezpieczeństwa były i są wartościami kluczowymi do zrozumienia świata i komunikacji z nim, do budowania relacji międzyludzkich i pewności siebie. Jakkolwiek stanowiły one podwaliny pod konstruowanie przeze mnie już od najmłodszych lat własnego systemu wartości, wraz z biegiem czasu zderzały się one z rzeczywistością i różnymi postawami i już od czasów wczesnoszkolnych niejednokrotnie wystawiały na próby mozolnie budowany pancierz niewinności, prawdomówności i szczerości. Wraz z pierwszym „nie”, „nie chcę”, pierwszym odrzuceniem i odtrąceniem rodziła się we mnie coraz większa potrzeba zrozumienia i poszukiwania źródła nieporozumień w sobie.



Szczerść i bezkompromisowość dzieci w wieku wczesnoszkolnym, a także ich jasne i jeszcze nieskażone schematami podejście do świata, posiada wielką siłę sprawczą, która potrafi wpłynąć na kształtowanie się charakterów, postaw, percepcji. Czysta emocja towarzyszy tu wszystkim gestom, słowom, dźwiękom. Czasem warto powrócić do tego rodzaju odczuwania w wieku dojrzałym, żeby móc przepracować „świat na nowo”, a także zmienić spojrzenie na otaczającą nas rzeczywistość.

Nasza kultura opiera się na nadmiarze, nadprodukcji, w rezultacie czego nasze doświadczenie zmysłowe stopniowo coraz bardziej traci na wyrazistości. Warunki współczesnego życia – materialnej obfitości, namnożenia rzeczy – osłabiają naszą zdolność odczuwania. [...] Musimy się nauczyć więcej widzieć, słyszeć i odczuwać<sup>48</sup>.

Jesteśmy przyzwyczajeni do spalin i smogu, ale mało myślimy między innymi o zanieczyszczeniu hałasem, które znacznie obniża naszą zdolność do wsłuchiwania się w język świata bez huków, trzasków i szumów. Według Europejskiej Agencji Środowiskowej ponad dwadzieścia procent ludności Europy wystawionych jest na długotrwałe i szkodliwe działanie hałasu, związanego głównie z ruchem ulicznym, dźwiękami miasta i przemysłu. Skutkami tego mogą być zarówno zaburzenia snu i problemy percepcyjne, jak i czasowe lub trwałe uszkodzenie słuchu, a także zaburzenie funkcji poznawczych u dzieci. Kiedy podczas pierwszych tygodni pandemii zamarł ruch samochodowy, a przemysł i życie miast (w szczególności marketów i centrów handlowych) ustał lub zwolnił bieg, natura zaczęła być słyszalna na nowo.

---

<sup>48</sup>S. Sontag, dz. cyt., s. 10.

Dzieło jest fragmentem substancji i zajmuje miejsce w przestrzeni książek (na przykład w bibliotece). Tekst natomiast jest polem metodologicznym. Opozycja ta (w najogólniejszych zarysach przypomina rozróżnienie stosowane przez Lacana: „rzeczywistość” się pokazuje, „realność” się okazuje; podobnie w tym przypadku: dzieło można zobaczyć (...), tekst się okazuje, wypowiada zgodnie z pewnymi regułami (lub przeciwko nim); dzieło mieści się w ręce, tekst mieści się w języku, gdyż istnieje on tylko w sferze wypowiedzi (co więcej, staje się Tekstem, gdy zdaje sobie z tego sprawę). Tekst nie jest dziełem rozbitym na czynniki pierwsze, to dzieło jest wyobrażonym ogonem Tekstu. Albo jeszcze inaczej: Tekstu można doświadczyć jedynie w pracy, wytwarzaniu, kiedy to Tekst przechodzi próbę ogniową. Wynika stąd, że Tekstu nie sposób powstrzymać (...), gdyż jego ruch polega na przecinaniu (dzieła, wielu dzieł)<sup>49</sup>.

Powyższy tekst Rolanda Barthes'a nie znajduje dokładnego przełożenia na moją myśl i ideę mojej praktyki twórczej. Według Barthes'a istnieje bowiem rozgraniczenie między tym, co tekstualne, a tym, co jest artystycznym wytworem człowieka – dziełem. Językowość, za Gadamerem, to nie jedynie to,

---

<sup>49</sup>R. Barthes, *Od dzieła do tekstu* [w:] „Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja”, nr 6 (54), Wydawnictwo KR, 1998, s. 189.

co wypowiedziane, lecz także szereg form i doświadczeń, które konstytuują się i formują w powszechność rozumienia i docierania się w przestrzeni i czasie. W przypadku moich badań dzieło stanowi tekst rozbity na czynniki pierwsze. Przechodzi próbę wraz z tym, jak tekst poddawany jest praktyce wymazywania poprzez działanie pirografii. Dzieło mieści się w języku, tekście i ręce tak, jak i tekst mieści się w nich, naprzemiennie.

Słowo i książka<sup>50</sup> od zawsze odgrywały dla mnie kluczową rolę, a porozumienie czy też niezrozumienie z nimi związane zawsze wiązały się samoistnie z nazbyt emocjonalnym przyswajaniem komunikatów wysyłanych przez drugiego człowieka. Z czasem zauważyłam, że miewam problemy z wyartykułowaniem myśli, a moje słowa i intencje wielokrotnie pozostawały rozumiane opacznie.

Dążąc do określenia swojego miejsca w sztuce, szukałam właściwego moim oczekiwaniom języka. Języka, który byłby najbliższy niestabilności zrozumienia, wielowątkowy i na tyle pojemny, żeby móc nieść za sobą przekaz indywidualny, a zarazem dawać przestrzeń do znaczenia własnych śladów i do namysłu tak, by równocześnie nawiązywać do zmysłowego postrzegania świata i sztuki. Z tego połączenia wykryształizowała się idea stosowania pirografii, scalającej moc formy, treści i gestu.

Na drodze wnikliwych badań i właściwego doboru metodologii, a przede wszystkim przez uważne podejście do delikatnej i bardzo pojemnej nomenklatury, która może ustawić intencje w sposób zgoła odmienny od zamierzonego, moja rozprawa doktorska przechodziła szereg metamorfoz w sferze samej treści

---

<sup>50</sup> Celowo używam tego zestawienia, ponieważ książka jako obiekt, a także słowo i ogień odgrywają w mojej twórczości kluczową rolę.

i struktury części teoretycznej. Sama teza modyfikowana była wiele razy, tak aby również w samej warstwie opisowej zawrzeć istotę poszukiwań. Istniało bowiem ryzyko rozminięcia się odbiorcy (czytelnika) z intencją autora już w samej warstwie językowej, co trzeba było przepracować. W moim przypadku nawarstwione problemy komunikacyjne okazały się mieć podłoże spektrum synestetycznego<sup>31</sup> postrzegania rzeczywistości, co – w warstwie artystycznej – dopełniło i uzasadniło poszukiwanie języka współodczuwania, działającego na wrażliwego odbiorcę.

Szereg zmian podyktowany był również czynnikami zewnętrznymi, takimi jak choćby nastanie pandemii, a co za tym idzie przesunięcia się akcentów relacji międzyludzkich i przeniesienia ich do świata wirtualnego, dotkliwie redukując bezpośrednią wymianę ekspresji. Zmieniał się sam proces twórczy i badawczy, wybór metod i metodologii badań, a także postrzeganie zarówno własnego dzieła, jak i siebie samej wobec niego na przestrzeni czasu. Tak długa analiza problemu zmieniła również pole zainteresowań, a odkrywanie nowych wątków rzuciło nowe światło na problematykę przeze mnie poruszaną oraz na samą jej genezę w mojej twórczości. Wchodzenie w dyskurs, dialog i polemikę z własną twórczością, kryzys i utrata wiary w możliwość zrozumienia/bycie zrozumianą, oswojanie (się) z faktem, że brak jest dopełnieniem tego, co widzialne (a może to, co widzialne jedynie dopełnia wszechobecną nieobecność?), zmiana metod badania i analiza wyników z pogranicza neuronauk i zmiana położenia akcentu na hermeneutyczne podejście do obranej tezy grają tu kluczową rolę w dochodzeniu do wniosków

---

<sup>31</sup> Synestezja [łac. < gr.] – kojarzenie ze sobą wrażeń pochodzących od różnych zmysłów, np. dźwięków z kolorami, zapachów ze smakami itp.; zjawisko częste zarówno w języku potocznym (np. „chropowaty głos”, „ciepły kolor”, „słodki zapach”), jak i w obrazowaniu poet.; szczególne znaczenie uzyskało w metaforyce symbolistycznej (źródło: <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/synestezja;3982085.html>).

i otwierają się na dalsze poszukiwania, nowe tropy. W trakcie pracy nad wizualizacją, tekstem i sobą samą – o czym warto wspomnieć – zmieniała się wyjściowa teza i idea.

Na każdym kroku, od początku zakreszania pola badawczego w celu poszukiwania przestrzeni współodczuwania w wymiarze sztuki, neuronauki i filozofii (hermeneutyki), zmagalam się z koniecznością udowodnienia słuszności i rzetelności moich zamiarów. Wnikając w świat naukowy poszerzyłam swoje przekonanie o potrzebie bycia artystką dociekliwą. Pierwsze konsultacje z badaczami – neurologami, neurobiologami i filozofami w Gdańskim Uniwersytecie Medycznym, a także na Uniwersytecie Adama Mickiewicza w Poznaniu – postawiły przede mną trudne zadanie, zarówno wobec nich, jak i wobec mnie samej. Artysta wykorzystujący naukę do celów czysto twórczych jawi się im zazwyczaj jako intruz. Czy jest możliwe porozumienie w językowości odmiennych postaw wobec świata i człowieka?

Tym, co skłoniło mnie – z moimi inklinacjami do pirografii – do poszukiwań z pogranicza sztuki i neuroestetyki, to ich wielowątkowość oraz potrzeba dopowiedzenia, które kształtują się na kilka różnych sposobów ze znaków ocalonych przed wypaleniem. Zdecydowały one poniekąd o sobie samych, uzyskując autonomię, o czym szczegółowo opowiadam na kolejnych stronach. Usilnie dążę do uchwycenia momentu, w którym najczulej i najbliżej spotykamy się „w dziele” bez słów, bez drogowskazów – idąc za cytatem z „Gry w klasy” Julio Cortáza – choć ostatecznie to właśnie językowość ognia, wymazującego i odkrywającego wieloświaty sensów, uznałam i przyjąłam za najczulszy punkt relacji – czuły (choć nie słaby) punkt i obszar wymiany odczuć. Na myśl nasuwają

się pojęcia takie jak empatia, zrozumienie, współodczuwanie, a więc poniekąd motywy, od których zaczęłam równoległe poszukiwania tłumaczenia istoty współodczuwania w światach ekspresji wizualnej poprzez język filozofii i neuroestetyki. Jednak czułość, empatia i współodczuwanie to w moich poszukiwaniach badawczych różne stany.

Obiektywne odczuwanie – to pierwsza, impulsywna myśl, która prowadziła mnie od/do początkowych poszukiwań i badań, a wypowiedana na głos zdaje się brzmieć jak oksymoron. Czy istnieje coś takiego jak obiektywne odczuwanie? Czy możemy obiektywnie odczuwać? W czym się to przejawia i do czego odnosi? Jakie musi spełniać kryteria, żeby nie zaprzeczać samemu sobie? I na ile jest prawdziwe?

Możemy zapewne mówić o rodzaju obiektywnego odczuwania w kontekście zbiorowości. Świat odbierany przez zbiorowość i przenikające się wpływy środowisk są w stanie wykreować rodzaj spójnego organizmu, jakim jest wspólnota, grupa, społeczność, która reprezentuje określone przez siebie wartości i porusza się po obszarach pól semantycznych wyznaczonych i wybranych przez siebie w sposób demokratyczny. Poprzez relacje, na które składa się szereg ustępstw, kompromisów i ugodowy charakter, można by dążyć do utopijnie obiektywnego odczuwania.

Początkowo dążyłam więc do uchwycenia możliwie najbardziej obiektywnego obrazu odczuwania dzieła przez odbiorcę, chcąc bez większej ingerencji i wskazówek dowiedzieć się, jak moje prace rezonują w świadomości innych. Interesowało mnie, na ile możliwe jest doświadczenie współodczuwania, zbliżenia

się do siebie w dziele, bez konieczności objaśniania pracy przez autora, a więc zdradzania inspiracji, kontekstu, czyli ujawniania się w dziele.

Prototyp dzieła, nad którym miałam prowadzić prace badawcze, nie zakładał obecności słów i pierwowzoru w postaci istniejącego już wcześniej tekstu. Pragnęłam – na wzór cyklu dyplomowego *znaki na-znaczenia* z 2015 roku – uchwycić emocje w nurcie pisma asemicznego. W cyklu jedenastu prac dyplomowych *znaki na-znaczenia* oraz w aneksie ukazuję moje dążenie do lapidarności, autonomii i pierwotności znaku poprzez użycie ognia jako osobistego medium. Jak już wcześniej wspomniałam, posługuję się techniką pirografii na papierze. Metoda ta wiąże się z destrukcją, wymazywaniem i napiętnowywaniem. Bliskie jest mi pra-znaczenie trzech elementów – ognia, drewna, papieru. „Malując” ogniem, radykalnie ingeruję w podłoże – w moim przypadku jest nim papier z odzysku. Żywioł, z którym się zmagam, do końca walczy o swoją niepodległość w kreacji, jednak, jak sądzę, panuję nad nim – niemal zawsze jestem w stanie stłumić i okiełznać płomienie. Operuję ogniem ujarzmionym, nadaję kształt, określam długość trwania osobistych znaków. Nie da się postawić dwóch identycznych linii, tak jak nie da się wypalić dwóch takich samych znaków. Jest to ciągła walka o panowanie (nad) obrazem i sensem. Nastrój prac potęguje zapach tłącego się ognia, który dzięki temu nigdy nie zanika i długo pozostawia po sobie pamięć wypalonych słów, a zamiast duktu pędzla to dukt ognia wytycza szlak, za którym podążało niegdyś słowo. Skupiam się na minimalizmie wyrazu – nie używam dodatkowych mediów, barwa pozostaje neutralna i naturalna, a jedynie poprzez automatyczne i nieodłączne ogniste sfumato wokół znaków można dostrzec różnice w zabarwieniu podłoża. Prace w swojej wymowie nawiązują niekiedy do prastarych źródeł – między

innymi do zwojów z Qumran. Tworzę opowieść w rytm własnych znaków, które wypowiadam szeptem podczas wielogodzinnego procesu twórczego. W formie dźwiękowej trwają tylko w momencie mówienia i powstawania dzieła. Jest to rodzaj anty-opowieści – niemożliwością jest dojście do pierwotnego sensu słów-znaków, jednak „czytamy” obraz jak tekst lub sygnał – poprzez powtarzalność organicznych struktur i ich charakterystycznego zapisu. Pozostaje w nas ciągła tęsknota za punktem odniesienia, za widzialnym, za rozpoznawalnym.

W procesie pirograficznym każdy obraz jest odzwierciedleniem realnego stanu (pod)świadomości, działając niczym sejsmograf, wariograf, jako czuły czytnik rzeczywistości. Prace są podwójnie napiętnowane – osobistą historią (nastroj zmienia dynamikę pseudo-linii, jak w przypadku pisma) i ogniem. Dodatkowa ekspozycja światłoczuła nawiązuje do powidoku, który zostaje gdzieś na dnie oka, w podświadomości lub wykraja kształty z jasności, które widzimy jeszcze długo po zamknięciu oczu. Format prac zbliżony wielkością do wymiarów człowieka jest panelem wykrojonym „na miarę jednego istnienia” – mojego istnienia (173cm).

U podstawy każdej z prac leżą następujące przyczyny:

- wnikliwa obserwacja, ciekawość i tropienie znaków, a także – jak już wspomniałam wcześniej – komplikacji komunikacyjnych, bez względu na język i kulturę, w których funkcjonuje zarówno odbiorca, jak i twórca;
- próba znalezienia przestrzeni percepcyjnie pojemnej do współodczuwania;
- mijanie się z sobą (w życiu i dziele).



Można więc powiedzieć, że chcąc zbliżyć się do odbiorcy, w istocie się od niego oddalam. Już samo to niesie refleksje i wnioski na etapie konfrontowania się z pierwotną tezą, projektem badawczym i szkieletem dzieła. Szkielet musi dopełnić ciało, a duch złączyć w całość.

Początkowo również niemal laboratoryjne wyekstrahowanie odczuwania miało dokonać się za pomocą czysto neuronaukowych eksperymentów. Między innymi za pomocą badania z użyciem fMRI lub metody *eyetrackingu*, przy której zostałam, choć sama aparatura do okulografii została spersonalizowana przez dra Roberta Różańskiego. Badanie powinno być możliwie jak najbardziej neutralne, laboratoryjne, by za wszelką cenę zachować obiektywizm zapisu i pomiarów. Na przełomie 2014 i 2015 roku, podczas zajmowania się pracą magisterską *znaki na-znaczenia*, zafascynował mnie pewien odłam neuronauk—neurohistoria sztuki. Neurohistoria sztuki stawiała pytania, wokół których oscylowało moje pole badawczei poszukiwała na nie odpowiedzi. Wraz ze zgłębianiem wiedzy w tym zakresie poszukiwałam metod i metodologii, które sprostałyby moim potrzebom.

Wyekstrahowanie odczuwania miało oznaczać dojście do wspólnoty znaczeń bez konieczności bezpośredniego kontaktu twórcy-odbiorcy. Poprzez obiektywny (jak się zdawało) pomiar z pogranicza neuronauk miało zmaterializować się współodczuwanie w formie, która nie narzuca dogmatów, nie nawiązuje do osobistych przeżyć, nie posiada kontekstu. Współczesne metody neuroobrazowania oraz analiza neuroestetyczna pozwalają określić aktywność obszarów wzrokowych mózgu w spotkaniu z dziełem artystycznym. Wiemy, że mózg żywiej reaguje na wszelkiego rodzaju deformacje i zaburzenia, znamy dokładnie obszar, który

odpowiada za odbiór choćby martwej natury. Jednak dotykając bardzo subtelnej sfery, jaką jest współodczuwanie, a więc pewnego rodzaju intymne spotkanie, pojawiły się wątpliwości co do etycznego aspektu radykalnego ingerowania w przestrzeń osobistej percepcji.

Odbiorca, o którym bardziej wnikliwie opowiadam w dalszej części tekstu, jawił mi się na początku jako uniwersalna figura nieposiadająca emocjonalnej czy jakiegokolwiek innej relacji z twórcą – w tym przypadku ze mną. A więc anonimowy odbiorca, o którym wiemy, że jest człowiekiem o dowolnej płci, w dowolnym wieku, dowolnego wykształcenia, dowolnej narodowości. *Zoon logon echon* – istota obdarzona rozumem i mową (za Arystotelesem). Uznałam, że to wystarczy.

Tak szerokie spektrum wyboru grupy badawczej zamiast obiektywnego oglądu sprawy wprowadzało chaos i losowość pomiaru. Chcąc „stworzyć” odbiorcę uniwersalnego, stworzyłam odbiorcę nierealnego. Chcąc dążyć do zrozumienia, wprowadziłam kryterium, które generowało kolejne problemy znaczeniowe już na etapie samego konceptualizowania. Potrzebna była zmiana kryterium i optyki.

Mówiąc prościej, początkowo pragnęłam być po prostu zrozumiana, wysłuchana – za pośrednictwem języka sztuki – przez człowieka, istotę ludzką, bez względu na to, kim ona jest, bez dawania wskazówek i narzucania interpretacji. Potrzebowałam do tego wystarczająco otwartego dzieła w formie, języku i treści. Wszystko przypominać mogło ekstrakt i niemożliwy do uzyskania eliksir współodczuwania. Wynika to zapewne z lęku przed niezrozumieniem i narzucaniem własnej osoby innym, jednak to już temat na innego rodzaju badanie. Przyjmując określone powyżej założenie, zabiegałam o współobecność

w przestrzeni dzieła. Musiałam uświadomić sobie, że pierwotna optyka ustawiała relacje twórcy-odbiorcy w bardzo przedmiotowy sposób. Postulowana potrzeba bycia zrozumianą i wysłuchaną – wszystko to sugerowało brak zainteresowania faktyczną płaszczyzną porozumienia i rolę, jaką odgrywa ogień i słowo w procesie współodczuwania w dziele, a moment, w którym uświadomiłam sobie ów fakt, zaowocował nowym podejściem do tematu i badań.

Po analizie tekstów (między innymi V. Ramachandrana, S.Zekię, P.Przybysza i Ł. Kędziorę), rozmów z pogranicza sztuki i nauki z prof. Piotrem Przybyszem, drem Robertem Różańskim i innymi przedstawicielami nauki oraz wraz z nawarstwianiem się wątpliwości natury zarówno neuronaukowej, filozoficznej, jak i artystycznej, doszłam do punktu, w którym niezbędna okazała się zmiana zarówno grupy poddanej badaniom – co realnie wpłynęło na sam kształt pracy – jak i kontekst i efekt poszukiwań. Mam pełną świadomość tego, że nie jestem naukowczynią z zakresu neuronauk, nie posiadam stosownej wiedzy ani doświadczenia, stąd, mimo pewnego przygotowania teoretycznego oraz determinacji, konsultacje i ograniczone możliwości oraz dostępność sprzętu badawczego odegrały tu ważną rolę. Poprowadziło mnie to do przyjęcia całkiem nowej tezy, a także utorowało nieco pewniejszą drogę dotarcia do sedna problemu.

Każda osoba – „obcy”, widz, uczestnik, współuczestnik, obserwator, gość – czyli bezstronny, anonimowy odbiorca, który w teorii i według pierwszej myśli оголоcony miał zostać z niepotrzebnego i zaburzającego obrazu mirażu kontekstów, nawiązań i intencji twórcy – jak się okazało – miał posłużyć jedynie jako pretekst do symbolicznego przejścia. Mając w duchu między innymi teorię empatii i neuronów lustrzanych, przejście czy też lustro, w którym (jako twórczyni,

eksploratorka i poszukiwaczka) mogłabym przejrzeć się lub przejść na jego drugą stronę, dawałoby nadzieję na uzyskanie odpowiedzi na pytania, które kołatały się w głowie, ale nigdy nie zostały wypowiedziane na głos. Poszukiwania rozpoczęłam z ufnością w możliwość rozwikłania skomplikowanych relacji. Druga strona lustra okazała się być więc kluczową, a przejście na nią nieuniknione. Stało się jasne, że to procesowi przejścia poświęcam swoje badania – podróży, z której nigdy tak naprawdę nie wracamy. Powieść Lewisa Carolla „Alicja w krainie czarów. Po drugiej stronie lustra” i jej oryginalny angielski tytuł<sup>52</sup> zdają się idealnie wpasowywać w temat i procesy moich poszukiwań. Tytułowe *looping glass* w dosłownym, subiektywnym tłumaczeniu to „szkiełko do zerkania” lub „patrzące szkło”. O lustrze, w kontekście sztuki i jej gry, mówi także Gadamer. A więc szkiełko (i oko?) czy zwierciadło?

Przeprowadzone wraz z drem Robertem Różańskim neuronaukowe badanie, które stanowi ważną część mojej pracy doktorskiej, również opiera się na obcowaniu z pracami poprzez podglądanie, spoglądanie, zerkanie; na samej istocie podglądania, spoglądania, zerkania i obcowania z pracami czy też ich cyfrowymi reprodukcjami poprzez ekran. Reakcja ludzkiego oka na to, co widzi, rejestrowana była przez oko kamery. Co więcej – badani spoglądają nie na oryginały, a na fotograficzne reprodukcje prac, co stanowi dodatkowe przesunięcie akcentu z analogowości do cyfrowości.

Charakter relacyjnych zawilości, splotów (funkcja łączenia) i przeplotów (funkcja mijania) jest jakby wpisany w los, naszą codzienność i rzeczywistość. Wobec nas – jako istot społecznie uwikłanych w relacje, we wspólnotowość – cortazarowskie

---

<sup>52</sup>*Through the Looking-Glass, and What Alice Found There.*

„bez słów dojsć do słowa” oznacza również wyizolowanie siebie samej z obecności między/w relacji z innymi oraz otoczeniem. To równocześnie stworzenie i zaanektowanie przestrzeni własnej, osobistej i odrębnej, w której w pełni i na własnych zasadach mogłabym odczuwać siebie samą.

W badaniach kurczowo i usilnie trzymałam się przekonania, że postać widza-odbiorcy moich prac i jego stosunek do mnie nie powinien być nacechowany emocjami, nie powinien również mieć bezpośredniego związku ze mną. Nasze losy nie powinny się przeplatać i ja również nie powinnam mieć emocjonalnego związku z potencjalną grupą kontrolną. Można by więc rzec, że anonimowy odbiorca w punkcie wyjścia nie obchodził mnie wcale, ani ja nie obchodziłam jego. Takie byty określa się jako zreifikowane.

Po co więc to wszystko?

Na przestrzeni badań nad neuronaukowym aspektem mojej pracy doktorskiej, a także i nad sobą samą w obliczu zmieniającej się rzeczywistości, doszłam do punktu, w którym pierwotnie wykreowany uniwersalny i anonimowy odbiorca stracił rację bytu. Nastąpił zwrot – tym, co tak naprawdę interesowało mnie w poszukiwaniach badawczych, okazała się po pierwsze relacja zainicjowana w dziele oraz jej potencjał, jednak nie mogło się to zbiec z anonimową grupą odbiorców w przypadku samego badania z pogranicza neuronauk (grupą badanych), a z tymi, którzy byli silnie współobecni ze mną w trakcie badań. Pięć wybranych osób, które poddałam badaniu, ma więc wyjątkowy i stały wpływ na moją codzienność, stając się swoistymi **czytnikami rzeczywistości** samymi w sobie. Po drugie – badanie dopełnia działanie partycypacyjne, w którym bierze

udział zbiór osób, których losy przez ostatnie dwa lata w sposób szczególny przecięły się lub zbiegły z moim.

Zmieniła się zatem grupa badawcza, która, starannie dobrana przeze mnie, złożyła się w kolażową całość patchworkowej rodziny ze wspólnym mianownikiem: osób dla mnie ważnych, z którymi na różnych płaszczyznach – ideologicznych, wyznaniowych, uczuciowych, emocjonalnych, egzystencjalnych – napotykam problemy komunikacyjne.

Myśląc o ważnym aspekcie językowości długo zastanawiałam się, czy da się w moim przypadku oddzielić dyskurs naukowy od narracji osobistej, prywatnej, na którą składają się zarówno język (używany w rozprawie doktorskiej, ale i w życiu codziennym), jak i znaki osobiste (dzieło – część artystyczna) czyli tego, któremu bliżej jest do ducha i poetyckiej w słowie i formie ulotnej emocjonalności. Na ile prowadzone przeze mnie badania są próbą autoterapii, arteterapii, a na ile dążeniem do zbadania problemu badawczego przez świadomą twórczynię? Zakładając, że materia, której od 2012 roku jestem wierna i w której się specjalizuję –ogień – i umacniająca się w dziele teza jest mocno introspekcyjna, alchemiczna i samotnicza, a zarazem poszukująca zrozumienia i pewnego rodzaju spotkania w dziele i – również za sprawą mojego głównego narzędzia pracy (ognia) nie jest tworem chłodnym i jałowym, w sposób ciepły i bliski ciału i duchowi oddają się w ręce serca, które podyktuje warunki umysłowi.

Na samym wstępie poruszam temat tęsknoty za porozumieniem zarówno z drugim człowiekiem, jak i z sobą samą, co nosi znamiona historii osobistej. Badam i sprawdzam słuszność stwierdzenia, według którego to, co osobiste, posiada wyższość nad uniwersalnym, neuronaukowym podejściem do tematu tęsknoty.

Uświadomiłam sobie dopiero w sytuacji szczególnej<sup>53</sup>, w której to pojmowanie tęsknoty uwypukliło się bardziej niż kiedykolwiek i uwydatniło słowo, jako swego rodzaju jałowy most – choć w dalszym ciągu łącznik między ludźmi, między mną a światem. Hermeneutyczne podejście do problemu badawczego stopniowo zaczęło wypierać początkowy głód wiedzy i chęć dokonania połączenia neuronauk i humanistycznymi i filozoficznymi aspektami.

## TEZA

W mojej pracy doktorskiej od początku pragnę wcielić pojęcie „czułego czytelnika rzeczywistości”, pojęcia stworzonego przeze mnie w rozważaniach nad znakowymi, choć bardziej zmysłowymi aspektami dzieła, czytelnika i czytelnika niezbędnego w poszukiwaniu **współodczuwania** i jego przestrzeni – o czym bardziej szczegółowo będzie jeszcze mowa. Owe pojęcia postaram się przybliżyć, podkreślając ich nierozłączny związek z twórcą i odbiorcą. Oba sformułowania stanowią autorskie, autonomiczne, choć współdziałające i istniejące już w systemie językowym pojęcia, które należy zbadać i określić. Stworzyłam dodatkowo słownik pojęć autorskich, do którego można sięgać w celu przybliżenia sobie kluczowych pojęć, słowotwórczych konceptów, które znalazły się w tekście.

Artystyczna część pracy doktorskiej składać się miała pierwotnie z cyklu premierowych pirograficznych prac z kręgu wymazywanego znaku, w duchu nurtu

---

<sup>54</sup> Pisząc o tym, mam na myśli sytuację kwarantanny podczas epidemii wirusa COVID-19, która dotknęła Europę i świat na początku 2020 roku, uniemożliwiając i ograniczając bezpośredni kontakt do koniecznego minimum.

*asemic writing*, a także eksperymentu opartego na metodzie w autorski sposób zmodyfikowanego *eyetrackingu* – spersonalizowanego specjalnie na potrzeby moich poszukiwań przez dra Roberta Różańskiego – oraz późniejszą analizę, twórcze użycie i przełożenie wyników badań na język sztuki. Jednak wraz ze zgłębianiem problematyki, konsultacjami neuronaukowymi, a także zmianą optyki badawczej w czasie pracy, już sama teza przeszła metamorfozę, co – jak uważam – stworzyło nowe możliwości do działania i ukazało pełniejszy obraz tego, co próbowałam osiągnąć od początku.

1. **TEZA POCZĄTKOWA** – to teza, od której zaczęłam swoje dochodzenie do sedna problemu. Wokół niej zbudowałam plan badawczy, wybrałam metodę, zgromadziłam niezbędne materiały. Zafascynowana neuroestetyką i neurohistorią sztuki poszukiwałam odpowiedzi na ważne kwestie, zakładając całkowite oddzielenie dyskursów: filozoficznych, etycznych i humanistycznych w poszukiwaniu ekstraktu współodczuwania. Konstruowanie owej tezy napotkało szereg trudności i wątpliwości, które pozwoliły mi zrozumieć, czego tak naprawdę oczekuję od moich poszukiwań.

**Stawiam wstępną tezę, według której odbiorca jest w stanie zarówno świadomie, jak i podświadomie współodczuwać dzieło z niemal tą samą jakością i mocą, jaka towarzyszyła jego twórcy, nie będąc przez niego sterowanym i manipulowanym (naprowadzanym, kuszonym), bez świadomości pobudek, znajomości biografii (i jej wpływu) oraz genezy powstawania dzieła.**



2. **EWOLUCJA TEZY.** Z czasem okazało się, że narzucona teza rozminęła się z istotą poszukiwań, którym chciałam być wierna w swojej praktyce artystycznej. Niemożliwą okazała się próba pomiaru jakości odczuwania, która już w samej warstwie opisu zakładała z góry wartościowanie odczuwania, wykluczając tym samym część potencjalnych odpowiedzi. Jak wcześniej wspomniałam, niemożliwym okazało się również osiągnięcie obiektywnego odczuwania. Tak hermetyczne i ekskluzywne podejście, a także wycofanie się ze sprawczości i zabierania głosu w sprawie własnego dzieła, wprowadzało zbyt wiele niewiadomych, które ostatecznie nie prowadziły do przybliżenia się do poznania. Zwroty takie jak „sterowanie”, „manipulowanie”, „kuszenie” zdawały się być zarówno autodestrukcyjne względem dzieła, jak i zniekształcające potencjalne intencje twórcy.

Do ewolucji tezy przyczyniło się zrozumienie i ustalenie, kim jest dla mnie odbiorca; jaką rolę pełni tkanka dzieła; jaką rolę pełni język w moim dążeniu do współodczuwania; na ile dyskurs neuronaukowy może przeplatać się z hermeneutycznym ujęciem problematyki.

3. **TEZA KOŃCOWA.** **Stawiam tezę, według której odbiorca jest w stanie zarówno świadomie, jak i podświadomie współodczuwać dzieło w sposób zbliżony lub bardziej intensywny w porównaniu do odczuwania dzieła przez autora, zachowując przy tym własną autonomię percepcji i interpretacji. Dzieło promieniuje emocją, podświadomością**

**i sensem, rezonuje – wpływając na możliwość  
współodczuwania i metafizycznego spotkania.**

Sądzę, że w języku dzieła zdajemy się zbliżać do siebie w sposób najczulszy. Potwierdza się więc hermeneutyczny pogląd na sztukę jako sztukę słowa, która oddziałuje na nas najpełniej. W tym celu pirografia, jako technika, którą posługuję się konsekwentnie od 2012 roku, od początku funkcjonowała i funkcjonuje jako wariograf i sejsmograf stanów emocjonalnych w relacji z językiem. Moim zdaniem pełni tę funkcję skutecznie. Naszpikowane sensem prace rezonują z pełną mocą w pierwszej kolejności we mnie samej, kolejno – już z inną narracją i nastawieniem, choć z potencjalnie podobną emocją – w odbiorcy. Pirografia jest techniką mi najbliższą, swoiście pierwotną w geście i symbolu. Fascynuje mnie nowy ślad, ten po obecności poprzedniego. Jest sugestią konkretnego istnienia (praistnienia), nieodwracalną decyzją, tęsknotą za obecnością. Znak-śląd po słowie oraz jego rezonujące znaczenie są zapisem specyficznej komunikacji i stanowi nawiązanie do moich wcześniejszych rozważań („znaki na-znaczenia”).

Ważnym aspektem jest również motyw sztuki jako gry – w moim wypadku owa gra dotyczy zarówno materiału wyjściowego (*Gra w klasy* Julio Cortáza), jak i formy, jaką przybierają części składowe dzieła, o czym bardziej szczegółowo mowa jest w dalszej części tekstu.

W kolejnej fazie pracy badawczej zadaję sobie pytanie, od którego właściwie rozpoczęłam poszukiwanie i próbę nazwania zjawiska. Czy z neuroestetycznego punktu widzenia mózg odbiorcy wystawiony na działanie sztuki w tym konkretnym przypadku jest w stanie zareagować analogicznie do mózgu artysty?

Interesuje mnie mózg zarówno twórcy w zderzeniu z własnym dziełem, jak i odbiorcy z tym samym materiałem wizualnym. Czy uchwycenie percepcji wzrokowej finalnego dzieła (na bazie *eyetrackingu*) nakreśla obszary, które w podobny, zmysłowy sposób przykuwają uwagę? Jeśli tak, to na jakich płaszczyznach i do jakiego stopnia możliwe jest zbliżenie relacji (reakcji) obu stron? Jak osobiste drżenie wewnętrzne twórcy rezonuje w odbiorcy? W tym celu pod okiem dra Roberta Różańskiego przeprowadzam wcześniej już wspomniany eksperyment z zakresu neuronauk (na które składają się neurohistoria sztuki, neuroestetyka, neuroetyka, neuropsychologia), który skupia się – wybiórczo i celowo – na relacji jednego ze zmysłów (zmysł wzroku) w kontekście całościowej percepcji dzieła jako przyczynku do dalszych dywagacji nad tytułowym „współodczuwaniem” – ponadwerybalnym, zmysłowym połączeniem w przestrzeni dzieła. Dzięki metodzie spersonalizowanego *eyetrackingu*, wykrywając ruch źrenicy podczas przyglądania się dziełu, można określić obszary, które stały się centrum zainteresowania uczestników eksperymentu. Nanosząc wektorowy obraz tras wzroku na fotografię pracy otrzymujemy pełnię obrazu wzrokowego odbioru dzieła i zaskakujące wyniki.

Efekt eksperymentu – w swej plastycznej formie – stanowić może i stanowi również część składową dzieła doktorskiego, wizualny punkt odniesienia, a także punkt wyjścia do rozważań oraz tęsknotę za współodczuwaniem. Całość badania granic i potencjału neuronaukowego podejścia do sztuki nie pozostawia jednoznacznej odpowiedzi, stanowi raczej punkt do dalszej pracy artystycznej z szacunkiem dla nauki. To rodzaj drogi i przestrzeni, w których idea przechodzi metamorfozy, zaciera się w czasie, nabywa doświadczenia i prowadzi w dalszą drogę. Zdaję sobie sprawę, że powołuję do życia wiele pojęć własnych, które

powracają w tekście, aby podkreślić ich związki z tezą, a także przywoływać punkty odniesienia wobec dzieła i zainteresowań badawczych. Pojęcie *przestrzeni współodczuwania*, które się tu wyraziście jawi, ma charakter metaforyczny, nieliniarny, nietopograficzny, choć jego poszukiwania wydają się rościć sobie prawo do nakreślenia współrzędnych i stanowią bardziej nakreślenie – w czym styka się z przestrzennym wyobrażeniem – możliwości koegzystowania w dziele zmysłowych światów twórcy i odbiorcy. Bez, dodajmy, naprowadzania, nawigowania przez samego artystę, czyli samoistnie.

---

---

## CZĘŚĆ II

### 1. LOST IN TRANSLATION / Między słowami. TWÓRCA / ODBIORCA. RELACJA.



*Lost in Translation*, reż. S.Copola, 2003.

*I don't know what am I supposed to be<sup>54</sup>.*

**W** filmie *Lost in Translation* amerykańskiej reżyserki Sofii Coppoli główna bohaterka, Charlotte (Scarlett Johansson), wypowiada te słowa w jednej z kluczowych scen. Ważne jest to, że (w tłumaczeniu na język polski) nie mówi

---

<sup>54</sup>*Lost in translation*, reż. S.Coppola, 2003.

o tym, że nie wie, kim jest (*I don't know who I am*), ale bardziej kim powinna być lub miałyby się stać. Nie wie, czego oczekuje od niej świat i ona sama. Młoda absolwentka filozofii próbuje odnaleźć się w codzienności Tokio, do którego przyleciała wraz z mężem – fotografem. Sama zdaje się czuć jak prześwietlona, zupełnie pusta klisza, którą omyłkowo wywołano, przynosząc jedynie rozczarowanie. Aby zrozumieć siebie, sięga po to, co oferuje jej nieznana, a atrakcyjna kultura Japonii, szuka ukojenia i duchowych wartości w ikebanie, udaje się w podróż do buddyjskiej świątyni, jednak żadne z doznań nie przybliży jej do niej samej, nie otwiera jej duchowo i nijak nie przybliża do absolutu. Co więcej, doznania i poznanie obnażają dojmującą samotność. Tęskni za tym, aby być sobą. Nie wie jednak, jaką sobą mogłaby być, a to, kim była do tej pory, wcale jej nie zadowalało.

Charlotte spotyka na swej drodze dojrzałego mężczyznę – Boba, aktora z wieloletnim stażem, i zdaje się, że oboje są w podobnym punkcie, choć dzielą ich lata doświadczeń i podejście do życia. Bezsenność oraz silnie oddziałujące Tokio tworzą gęstą mieszankę skłaniającą do egzystencjalnych refleksji. Spędzając ze sobą czas, niemal bez słów, dwójka zupełnie sobie nieznajomych bohaterów odkrywa się na nowo. Najważniejsze dzieje się poza kadrem, poza obrazem, w ulotności, jednak trudno wątpić, że ich ślad jest trwały. Prawdziwa relacja między człowiekiem a dziełem oraz najintymniejsze, najmniej pochwytnie relacje międzyludzkie zachodzą między słowami. Zagubienie w tłumaczeniu można wyjaśnić egzotyką, silnymi różnicami kulturowymi i językowymi, ale można również odnajdywać je w nas samych, bez względu na to, czy odczuwanie odnosi się do rzeczywistości. Okazuje się, że są takie miejsca i że mogą istnieć takie warunki, dotąd przez nas niepoznane, które w zagadkowy sposób odkrywają w nas to,

co dotąd było zakryte. Ja również odczuwam wpływ zawiłości, który wynika z istnienia najróżniejszych znaków, percepcji i języka, które trafiają na najróżniejsze wrażliwości. Z tego zapewne wynika silna potrzeba objaśniania świata, ciekawości. Relacje w pauzie, w przestrzeni między słowami i szczelina, która je dzieli lub łączy, jest być może tym, co najważniejsze i to w niej powinno się upatrywać największej sensotwórczej wartości. Zarówno pauza, jak i działanie poza kadrem stanowią dla mnie klucz do zrozumienia odbioru prac podczas eksperymentu badawczego i dają nowe tropy, które ukazują spektrum wrażliwości i czułości odbiorcy na dzieło.

Odnosząc to do aspektu dźwiękowego, muzycznego, warto przywołać dwa tropy, które w sposób szczególny bazują zarówno na relacji, jak i na języku, pauzie i szczególnym rozumieniu współodczuwania.

Pojęcie glosolalii, czyli mówienia językami, w najprostszym i pierwotnym rozumieniu odnosi się do głębokich przeżyć religijnych, w których to natchniony zaczyna przemawiać w nieznanym sobie języku, niekiedy wyimaginowanym, niemającym przełożenia na żaden z istniejących. Dar ten ma mieć znaczenie mistyczne, będące świadectwem duchowości charyzmatycznej. Z językoznawczego punktu widzenia owo zjawisko stanowi zagadkę, która poprzez samą konstrukcję wypowiedzianych słów i obecne w niej fonemy świadczy o przynależności do językowości, nie jesteśmy jednak w stanie jednoznacznie stwierdzić, jakim językiem posługuje się natchniony. To mowa ducha i serca, rodzaj czystej ekspresji i oczyszczającego rytuału, który zbliża nas do nieznanego, do absolutu, choć niekiedy podyktowana jest potrzebą autoterapii i zmiany optyki twórczej – jak w przypadku amerykańskiej artystki Anny Homler.

W 1982 roku wyeksploatowana artystycznie Homler założyła maskę z bochna chleba i przemieniła się symbolicznie w nieistniejącą postać – *Breadwoman*. Znużona poszukiwaniami twórczymi, które nie były w stanie sprostać jej potrzebie dążenia do transcendentalnych stanów, kierowana impulsem przekroczyła widzialne i zmieniła tożsamość artystyczną. Akt ten nie był manifestem performatywnym, a rodzajem rytualnego przejścia, umożliwiającego dalszą drogę twórczą. Nie miało to na celu przywołania kontekstów ani społecznie zaangażowanych, ani politycznych. Twórczyni powołała do życia *Breadwoman*, postać, jak mówi sama, „starą jak świat”, będącą rodzajem szamanki, mędrzyni, opowiadaczki, której historii jawią się słuchaczom w nieznanym, nieistniejącym językach. Istotą zrozumienia jest tu porzucenie chęci i wszelkich starań, by tego dokonać. Ma się to stać jedynie poprzez czyste odczuwanie i obcowanie z dźwiękiem, a także słowem-nie-słowem. Projekt *Breadwoman and The Other Tales* został nagrany w 1985 roku we współpracy z awangardowym twórcą muzyki elektroakustycznej – Steve'em Moshierem.





*Anna Homler, Breadwoman*



*Anna Homler, Breadwoman*

Materia twórczą artystki od dłuższego czasu było bowiem jedzenie i przedmioty skupione wokół niego. Chleb – podobnie jak dla mnie książka – był dla Homler materia, która w sposób naturalny pojawiła się w kręgu poszukiwań twórczych, choćby poprzez bliskie sąsiedztwo piekarni, które aktywowało w artystce uważność na relację chleba i ... twarzy. Każda kromka, każdy bochen zdawał się wchodzić z nią – twarzą – w dialog, przypominać ludzkie oblicze – rumiane lub czerstwe, pełne zmarszczek i zagłębień. W moich poszukiwaniach postrzeganie książki ma równie osobiste podłoże związane z sąsiedztwem lokalnej biblioteki, obcowaniem z jej zapleczem, zapachem, potrzebą ocalenia i opiekania się wyrzucanymi i poniszczonymi księgozbiorami, w których upatrywałam osobne byty, naznaczone tożsamością i historią pokoleń czytelników. Być może właśnie z tej relacji zrodziła się potrzeba wykorzystania książek pozyskanych z drugiego obiegu jako materiału do stworzenia części artystycznej mojej pracy doktorskiej. Być może owo poszukiwanie symbolicznego przejścia, które może stanowić język uniwersalny, prastary i pojemny, daje pełną przestrzeń do współodczuwania.

Drugim językowo-muzycznym ujęciem jest praktyka artystyczna Johna Cage'a – działająca na styku dźwięku, ciszy i słowa, w swojej formie ocierając się o grę z wrażliwością i nieświadomością widza.

## LECTURE ON NOTHING

I am here , and there is nothing to say .  
If among you are  
those who wish to get somewhere , let them leave at  
any moment . What we re-quire is  
silence ; but what silence requires  
is that I go on talking .  
Give any one thought  
a push : it falls down easily .  
; but the pusher and the pushed pro-duce that enter-  
tainment called a dis-cussion .  
Shall we have one later ?  
¶  
Or . we could simply de-cide not to have a dis-  
cussion . What ever you like . But  
now there are silences and the  
words make help make the  
silences .  
I have nothing to say  
and I am saying it and that is  
poetry as I need it .  
This space of time is organized  
We need not fear these silences, —  
¶  
LECTURE ON NOTHING / 109

„Sztuka to aktywność polegająca na wytwarzaniu relacji ze światem za pomocą znaków, form, gestów lub przedmiotów”<sup>55</sup>.

Estetyka relacyjna to termin ukonstytuowany przez francuskiego krytyka Nicholasa Bourriauda w latach 90. Teoria ta zakłada, że dzieło sztuki da się ocenić miarą relacji międzyludzkich, dotyczących sfer obrazowania lub będących aktem samego wytworu człowieka. Tak zwana sztuka relacyjna na pierwszy plan wynosi więc stosunki międzyludzkie, które poprzez swoje zaangażowanie stają się aktem

<sup>55</sup> N. Bourriaud, dz. cyt., s. 150.

twórczym i przedkładają się ponad kontekst autonomii i indywidualnej, ekskluzywnej przestrzeni sztuki. Estetyka relacyjna dzieła jest inkluzywna, otwierająca, zapraszająca. W pewien sposób wywyższa doczesność, choć pojęcie skomercjalizowania sztuki u Bourriauda nabiera nieco innych wymiarów – przechodniości i powszechności.

„Przechodniość jest stara jak świat i stanowi konkretną własność dzieła sztuki. Bez niej dzieło sztuki nie byłoby niczym więcej niż martwym obiektem zamordowanym przez akt kontemplacji”<sup>56</sup> – zapraszając widza do szczeliny działania, zapraszam do współodczuwania w dziele, do wspólnego kształtowania dzieła finalnego w świadomości – odbiorcy i twórcy.

Kiedy ów reżim zintensyfikowanej wspólnotowości uzyskał moc niepodważalnej reguły cywilizacji, natychmiast poskutkowało to pojawieniem się odpowiadającej mu praktyki artystycznej, czyli formy sztuki, której zasadę stanowi intersubiektywność i której centralnym zagadnieniem jest współistnienie, „spotkanie” pomiędzy widzem i obrazem, kolektywne wypracowanie znaczenia<sup>57</sup>. „Spotkanie” pomiędzy widzem a obrazem najlepiej opisuje pojęcie szczeliny, która stanowi istotny punkt także i moich poszukiwań – z racji działania ognia, który poprzez wypalanie w podłożu papieru znaku, tekstu – kreuje brak, dziurę. Pojęcie szczeliny jest więc bardziej adekwatne niż wyrwa. Wyrwa bowiem sugeruje rodzaj przepaści, czegoś, co tąpnęło i sprawiło, że dwie widzialności i wrażliwości nie mają racji bytu na spotkanie i porozumienie, a przepaści między nimi nie da się odbudować.

---

<sup>56</sup>Tamże, s.56.

<sup>57</sup>Tamże, s.44.

W *Estetyce relacyjnej* Nicholas Bourriaud w sposób niejednoznaczny nakreśla i wyznacza trzy typy związków-relacji na przestrzeni historii sztuki, choć tak naprawdę relacje z dziełem mają swoje bezpośrednie odbicie w relacjach zawiązywanych ze światem. Są one uwarunkowane zarówno czynnikiem czasów, w których przyszło artystom tworzyć, a więc i odbierać dzieła (choć niekoniecznie), jak i z samą relacją-niewerbalną umową, zawiązaną między twórcą a odbiorcą.

Pierwszym ze wspomnianych typów jest model relacji opierający się na zasadzie **sztuka=człowiek-sacrum**, w której to dzieło stawało się rodzajem kanału komunikacyjnego i zwracało w stronę sacrum, poszukując go, wielbiąc, oddając cześć i podziw. Dzieło emanuje sensem sacrum, onieśmiela, ustawia relację, która nie polega na partnerstwie, a raczej na pewnego rodzaju uległości, podległości. Można powiedzieć, że podmiotem jest tu sacrum, odczuwanie wyższych wartości i pochylenie głowy wobec nich.

Drugim typem, w duchu myśli renesansowej, jest model **sztuka=człowiek-świat**, zmieniający optykę i tworzący nowy porządek relacyjny<sup>58</sup>, za centrum stawiając poszukiwania związane z miejscem człowieka w świecie i wobec niego. Antropocentryczna wizja sztuki i wizja świata przedziera się niekiedy i przez dzisiejsze poszukiwania, choć niewątpliwie brakuje jej dociekliwości z pogranicza nauk.

Trzecim typem, tak bardzo aktualnym i najbardziej oddającym sedno moich poszukiwań, jest model, który jako sedno sztuki wyznacza tworzenie **relacji i stosunków międzyludzkich**. I to właśnie ku niemu zwracam swoje badania.

---

<sup>58</sup>Tamże, s.57.

Wydaje się, że współcześnie otwiera się nowy rozdział tej historii. Po okresie zainteresowania relacjami między Człowiekiem a sacrum, następnie zaś Człowiekiem i przedmiotem, praktyka artystyczna skupia się na stosunkach międzyludzkich, o czym świadczą działania podejmowane w sztuce od początku lat dziewięćdziesiątych. Artyści koncentrują się coraz wyraźniej na kreowaniu modeli wspólnotowości lub na tym, jakie relacje wśród publiczności wytworzy ich praca. Ta specyficzna działalność determinuje nie tylko pole teoretyczne bądź praktyczne, lecz również nowe przestrzenie formalne. (...) wszystkie sposoby spotykania się i wytwarzania relacji – stały się dziś obiektami estetycznymi, które można angażować jako takie. Obraz czy rzeźba nie są już uważane jedynie za poszczególne przypadki wytwarzania form przeznaczonych po prostu do konsumpcji estetycznej<sup>59</sup>.

Sztuka jako pretekst do spotkania odgrywa tu swoją ważną rolę.

Ów model więzi estetycznej, który oferuje estetyka relacyjna, nakreślił nowe punkty i współrzędne na mapie działań artystycznych, gdzie już samo określenie „działanie” umiejscawia twórcę na biegunie aktywnym w stosunku do odbiorcy.

Sytuacja ta kształtuje się poprzez dzieło sztuki i w dziele sztuki. Wystawa jest miejscem uprzywilejowanym, gdzie tego typu wspólnoty mogą powstawać momentalnie, rządząc się różnymi prawami. W zależności od stopnia uczestnictwa wymaganego przez artystę, charakteru dzieł, proponowanych lub reprezentowanych modeli wspólnotowości wystawa wygeneruje szczególnie «obszar wymiany». Należy ją oceniać według kryteriów estetycznych, czyli analizując spójność formy, następnie zaś pod

---

<sup>59</sup>Tamże, s. 59.

kątem wartości symbolicznej „świata”, który proponuje, i odzwierciedlanego przez nią obrazu ludzkich relacji. Wewnątrz tej społecznej szczeliny artysta zobowiązuje się podporządkować modelom symbolicznym, które prezentuje. Każde przedstawienie (choć sztuka współczesna nie tyle przedstawia, co kształtuje, raczej wnika w tkankę społeczną, niż nią inspiruje) odsyła do wartości transferowalnych w społeczeństwie. Będąc aktywnością opartą na stosunkach międzyludzkich, sztuka jest jednocześnie podmiotem i przedmiotem etyki, tym bardziej że – w przeciwieństwie do każdej innej działalności – nie służy do czegokolwiek poza wystawianiem się na widok publiczny. *Sztuka jest stanem spotkania*<sup>44</sup>.

O spotkaniu była już mowa. Według Bourriauda sztuka jest więc zarówno przestrzenią, jak i stanem spotkania. Dają one możliwość ożywczej wymiany doświadczeń, niekiedy wykraczających poza problematykę artystyczną, a otwierających się na świat i drugiego człowieka.

I dalej: „(...) **materializm spotkania**” lub materializm aleatoryczny. Ów materializm bierze za punkt wyjścia przeświadczenie o przypadkowości świata, który nie ma początku, wyprzedzającego go sensu ani wyznaczonego przez jakiś Rozum celu. Tak oto istota ludzkości jest z gruntu **transindywidualna**, powstaje z więzów łączących jednostki w historyczne formy społeczne. Zarówno „koniec historii”, jak też „koniec sztuki” nie są możliwe, gdyż gra toczy się dalej, będąc funkcją danego kontekstu, czyli funkcją graczy i rozwijanego bądź krytykowanego przez nich systemu<sup>45</sup>.

---

<sup>44</sup>Tamże, s.46.

<sup>45</sup>Tamże, s.47.

„Formę można zdefiniować jako trwałe spotkanie”<sup>62</sup>. I takim rodzajem szczególnego spotkania jest dla mnie współodczuwanie, na jakie wystawia nas dzieło. W swoich poszukiwaniach dążę bowiem do osiągnięcia stanu i formy, w której język dzieła będzie mówił sam za siebie, promieniując sensem ku odbiorcy.

Problem percepcji obrazu oraz możliwość współdziałania twórcy i widza rysuje się jako problem badawczy i wątek równoległy, nakładający się na ideę użycia pirografii w mojej twórczości. Filozofia dialogu, w którym to przestrzeni porozumienia i skrzynką kontaktową jest dzieło, zdaje się być jednym ze źródeł poszukiwań mojego miejsca w świecie i roli mojej sztuki.

Według hermeneutycznego ujęcia tematu najpełniejszą formą interpretacji i zrozumienia dzieła jest rozmowa, a więc szczególny rodzaj relacji, wymiana myśli i znaków, zderzenie niekiedy odmiennych postaw i oczekiwań względem sztuki, siebie i świata.

Na potrzeby moich badań i rozważań nad istotą czułego czytelnika rzeczywistości koniecznym okazało się wypracowanie własnych pojęć, czy też ukazania, w jaki sposób odbieram i przyjmuję powszechnie rozumiane części składowe w kontekście owych badań, dociekań. Mówiąc o relacyjności sztuki warto więc skupić się zarówno na „aktorach” tego spektaklu, jak i na pojęciach, które określają uczucia im towarzyszące. Uważam, że istnieje cienka granica między czułością, empatią, tęsknotą. Poszukując współodczuwania i dążąc do spotkania się w dziele, można by przyjąć, że w pewien sposób pragnę zjednać i ujednolicić postać twórcy i odbiorcy. Problematyka wymagała zawężenia, biorąc pod uwagę bardzo

---

<sup>62</sup>Tamże, s.48.



subiektywne podejście do tematu i zawężenie pojęcia „twórcy” do osoby mi najbliższej – mnie samej. W kręgu zainteresowań znajduje się bowiem istota relacji i możliwości zaistnienia stanu, jakim jest współodczuwanie między mną a światem. Również ów świat domagał się ram, a przynajmniej ich zarysu. I tak ustanawiam, iż na potrzeby prac badawczych nad czułym czytnikiem rzeczywistości i możliwością współodczuwania w kontekście własnych prac z kręgu wypalanego słowa:

**Twórca.** Na potrzeby moich poszukiwań za twórcę przyjmuję podmiot najbliższy – mnie samą. Zdaję sobie bowiem sprawę z istotnego faktu, że próba podejścia do badania nad czułym czytnikiem rzeczywistości dotyka bezpośrednio mnie wraz z moją potrzebą bycia zrozumianą, wysłuchaną oraz odnalezienia porozumienia w dziele.

**Odbiorca.** Biorąc pod uwagę fakt, że dzieło stanowi rodzaj rozmowy, odbiorca staje się współuczestnikiem, lokując się obok osoby twórcy. Odbiorców dzieł na trzy grupy, chociaż badania koncentruję wokół dwóch z nich.

1. Pierwszą grupę stanowią osoby mi najbliższe, które znają specyfikę mojej praktyki artystycznej, są w bezpośredniej, pozytywnej lub neutralnej relacji z moją osobą, stanowią również ważny element w sporej mierze wspólnej codzienności: mam z nimi stały kontakt, a nasze relacje nie zmieniły się w ciągu ostatnich dwóch lat, pozostając z grubsza na tym samym poziomie i w tym samym rejestrze emocji, o co w dzisiejszych czasach bardzo trudno.
2. Druga grupa to osoby, które przez ostatnie dwa lata stanowiły ważny element mojej codzienności i rzeczywistości, zgodziły się poddać badaniu

ankietowo-opisowemu i po otrzymaniu fotografii prac podzielić swoimi odczuciami. Chodziło o rodzaj bodźca i pierwszej myśli, która pojawia się w zderzeniu z otrzymanym słowem. Każda z osób miała możliwość spotkania z odrębnym dziełem, żadne z nich nie powtarzało się, tworząc rodzaj unikalnej biblioteki emocji i odczuć.

3. Trzecia grupa pozostaje poza głównym badaniem, możliwym do opisanie w niniejszej pracy. To bowiem wszyscy ci, którzy będą mieli możliwość obcowania z finalnym dziełem w jego docelowym kształcie i formie, prezentowanym podczas wystawy. Będzie to zapewne stanowiło kolejny punkt wyjścia (przejścia), który będzie w stanie otworzyć poszukiwania na nowe tropy.

Mówiąc o pewnego rodzaju katalogowaniu myśli i odczuć warto nawiązać do poruszającej pracy Christiana Boltanskiego – *Les Archives du Coeur* (*The Heart Archive*). Poprzez serię nagrań i dokumentowanie bicia ludzkich serc w specjalnie stworzonej do tego kabinie, a następnie umieszczenie kolekcji w budynku na niezamieszkałej japońskiej wyspie Teshima, którą artysta przerobił na pewnego rodzaju muzeum bicia ludzkich serc, Boltanski stworzył rodzaj katalogu i encyklopedii serca. Z fizjologicznego punktu widzenia każdy, kto znajdzie się w pomieszczeniu, w którym można usłyszeć bicie serca o odpowiedniej głośności i częstotliwości, zostaje poddany jego działaniu. Oto bicie własnego serca zestraja się z tym, co słyszalne. Według mnie to szczególny rodzaj współodczuwania bez słów, choć w znakowości języka serca.

*I am interested in what I call 'little memory', an emotional memory, an everyday knowledge, the contrary of the Memory with a capital M that is preserved in history books", he says. "this little memory, which for me is what makes us unique, is extremely fragile, and it disappears with death. The loss of identity, this equalisation in forgetting, is very difficult to accept<sup>63</sup>.*

W ukonstytuowanym przeze mnie określającym cel badań tytułowym pojęciu czułego czytelnika rzeczywistości pojawiają się dodatkowo i **czułość**, i **współodczuwanie**. Można więc wysnuć wnioski, jakoby owe pojęcia pochodziły z jednego pola semantycznego, czy też sensorycznego (sensualnego) – chociaż zagłębiając się w temat można zdecydować, które z odczuć sprawdza się najlepiej.

**Empatia.** Na początku lat 90. na uniwersytecie w Parmie prowadzone były badania nad aktywnością kory ruchowej makaków. Badania ujawniły zapożyczenie zachowań i rodzaj powtarzalności – zarówno u tych, które wykonywały daną czynność, jak i u obserwujących je osobników. Ten szczególny rodzaj nauki, czy też absorbowania odczuć i zachowań, podyktowany był odkryciem neuronów lustrzanych, które odpowiadają za poczucie empatii u istot żywych.

**Czułość.** Określa tu zarówno metodę, jak i intencję działań. Z czułością nasłuchuję wewnętrznych drgań i za pomocą precyzyjnego, delikatnego, ale i kapryśnego medium – ognia – transponuję emocje na równie kruchą płaszczyznę papieru. Czule działa tu więc ogień, któremu daję głos w moim imieniu, który przelewa na

---

<sup>63</sup>*Christian Boltanski: Les Archives Du Coeur*, <https://www.jupiterartland.org/art/christian-boltanski-les-archives-du-coeur/>

papier najmniejsze wahanie emocji, działa niczym wskazówka stroika, jak licznik Geigera, wychwytyjąc to, co niewidoczne. Z czułością obserwuję własne reakcje i reakcje ognia względem powierzchni papieru. Czułość określa intencję i symboliczne nastawienie do świata, czy też – życzenie wobec świata.

**Tęsknota.** To z gruntu emocjonalne zjawisko: **tęsknota do** i **tęsknota za**.

„Tęsknota do”, która zakłada możliwość odczuwania braku – jednak bez wcześniejszej faktycznie poniesionej straty – nie jest próbą kompensacji, przepracowywania utraty, a raczej chęcią dopełnienia, podskórną potrzebą wzbogacenia się wewnętrznie, przeczuciem, że istnieje stan nam przeznaczony, a nieznan, do którego powinniśmy dążyć. Nie jest formą żałoby, wskazuje bardziej na chęć doznania pewnej sprawczości, przełamania faktycznego stanu rzeczy i otwarcia na nowe. „Tęsknota za” natomiast jawnie deklaruje utratę i chęć załatania, zalepienia dziury „po”. To chęć ponownego powrotu lub jego niemożność, próba poskładania siebie z fragmentów, odkupienia, naprawy i załatania niedopowiedzeń okruchami rzeczywistości lub – bliżej ciała – codzienności.

Pojęcie tęsknoty wydaje się być na tyle pojemne, a zarazem intymne i indywidualne dla każdego z nas, że w sposób metaforyczny odnosi się do głównego motywu moich działań, czy też do pobudek i przesłanek inicjujących badania. W powszechnym rozumieniu pojęcie tęsknoty na ogół zawiera w sobie stratę. Cóż, osobiście uważam –i czuję, że nie jestem w tym uczuciu osamotniona –

że można tęsknić również za czymś, co jeszcze nie nadeszło<sup>64</sup> lub za czymś, czego nam nigdy nie odebrano, co oznacza, że bilans zysków i strat wychodzi na zero. Jednak tęsknota, nostalgia, melancholia wydają się meandrować po podobnych obszarach, prowadząc podmiot – a więc zarówno twórcę, jak i odbiorcę, o czym powiem więcej w dalszej części tekstu – po ścieżkach osobnych dyskursów.

W języku niemieckim funkcjonuje pojęcie, które nie ma swojego bezpośredniego przełożenia i odpowiednika w języku polskim. Pojęciem tym jest *Sehnsucht* (*Sehn* od *sehnen* – tęsknić i *Sucht* – pragnienie o naturze uzależniającej), odnoszące się do tęsknoty za czymś niedokończonym, do marzeń i pragnień człowieka. Jest swoistym duchowym westchnieniem i pragnieniem spełnienia.

Zadaję sobie pytanie: czy w pewien trudny do określenia sposób powstałe na podwalinach nawracającej potrzeby zrozumienia i duchowego objęcia, wzajemnego otulenia, tęsknota i czułość, współistniejąc, dopełniają się? Można jednak tęsknić, nie czując nic, nie mając w sobie ani empatii, ani czułości. Wiem, że tak.

**Tożsamość.** Odwołując się do obszernego opisu w internetowej wersji encyklopedii PWN, możemy dostrzec, że owo ustanowione w ostatnich dekadach XX wieku pojęcie znajduje szereg zastosowań i ma wiele znaczeń. Przyświeca jedna, znacząca myśl – niezależnie od tego, jak bardzo złożonym procesom, zmianom i przeobrażeniom podlega jednostka, w niemal każdym warunkach jest jednak w stanie zestroić się w działaniu, odczuwaniu, czy też relacji ze zbiorowością. Odnajduje inne, podobne sobie jednostki, które są w stanie złączyć się we wspólnoty. Utożsamiać się, znaczy identyfikować z czymś lub kimś,

---

<sup>64</sup>„– Jak możesz do mnie tęsknić, skoro mnie jeszcze nie ma? – pytałam. Wiedziałałam już, że tęskni się za kimś, kogo się utraciło, że tęsknota jest efektem straty. – Ale może też być odwrotnie – odpowiadała. – Jeżeli się do kogoś tęskni, to on już jest”. (Olga Tokarczuk, Przemowa Noblowska)

odczuwać podobnie, reprezentować spójny system cech i wartości. Tożsamość społeczna, religijna i seksualna zazwyczaj odwołują się do tego, w jaki sposób jawimy się światu i jak mocno jesteśmy z nim połączeni. Kryzys tożsamości dotyka coraz więcej osób, szczególnie młodych, i zbiega się z kryzysem wartości. Świat w momencie rozpadu i przesytu nie zapewnia bezpiecznej przystani w postaci zbiorowości, a jednostki czują się wyobcowane, co tylko jeszcze mocniej pogłębia ten stan.

**Współczucie.** Inaczej niż empatia, współczucie zawsze nosi piętno cierpienia i nieszczęścia. Współczuć nie oznacza więc czuć tak samo, a obejmować w geście opieki i solidaryzować się ze skrzywdzonymi. Współczuć, tłumacząc na język angielski, to zarówno *sympathize* – solidaryzować się, *pity* – litować się i żałować, ale i – co w kontekście moich poszukiwań interesuje mnie najbardziej – *feel*, czyli czuć. Czuję ciebie, czuję twój smutek i cierpienie. Czuć oznacza przeżywać na nowo, absorbować uczucia. Współczujący nie podlega jednak bezpośredniemu oddziaływaniu sytuacji kryzysowej. Może niekiedy na sposób psychosomatyczny przejąć część cierpienia. Stoi z boku, kładzie rękę na ramieniu i mówi: „współczuję ci”.

**Współuczestnictwo.** Współuczestniczyć oznacza dzielić obecność przez liczbę uczestników. Dzielić się obecnością, udziałem, zyskiem – często duchowym i metafizycznym – z faktu wspólnego działania (współdziałania).

**Współodczuwanie.** I w końcu współodczuwanie, czyli pojęcie pojawiające się już w samym tytule mojej rozprawy doktorskiej i stanowiące najbardziej enigmatyczny i efemeryczny stan i obszar. Przyjmuję, że zasadniczo nie posiada ono znamion współczucia i nie odnosi się do przeżywania straty i cierpienia, choć oczywiście

może. Zawiera za to silny pierwiastek współuczestnictwa, które – wraz z myślą o neuronalnym aspekcie empatii i działania neuronów lustrzanych – jest kluczem do zrozumienia i wspólnego przeżycia, osiągnięcia danego stanu w tkance dzieła. Za płaszczyznę porozumienia i współodczuwania przyjmuję dzieło, które – w moim odczuciu – pozostawia pole do własnej interpretacji, a także poniekąd neutralny grunt, na którym można się spotkać bez zbędnych słów.

Zgodnie z tytułem pracy „Czuły czytelnik rzeczywistości. W poszukiwaniu współodczuwania” opowiadam również o **poszukiwaniu**, które w pewien sposób związane jest z tęsknotą za zrozumieniem i za byciem zrozumianą. I choć jedno nie wyklucza tu drugiego, poszukiwanie jest tu dla mnie rodzajem procesu, który nie zakłada z góry sukcesu – jest drogą. Sam w sobie jest nawracającym działaniem, wywodzącym się z pewnej formy tęsknoty właśnie. To krążenie wokół sensu na płaszczyźnie znaku to wnikiwanie i penetrowanie śladów i genezy znakowości, nasłuchiwanie i rejestrowanie – to rodzaj czułego radaru wymierzonego w przestrzeń, ale i w nas samych.

Nawiązując do wyżej wspomnianej próby radzenia sobie z tęsknotą – akceptacji jej, czy też wykorzystania jej potencjału – wspomniałam o rzeczywistości i codzienności. Pragnę bliżej więc określić, czym dla mnie w kontekście niniejszych zagadnień jest codzienność i rzeczywistość, w jaki sposób wyodrębniam je i wykorzystuję do badań.

## 2. CODZIENNOŚĆ A RZECZYWISTOŚĆ. Topografie codzienności, codziennosc a rzeczywistosc, rejestr emocji.

Codziennosc– rzeczy i sprawy codzienne, zwykłe; też:  
cecha takich rzeczy i spraw<sup>65</sup>.

Rzeczywistosc– 1. «to, co istnieje naprawde»

2. «sytuacja lub warunki, w ktorych ktos zyje, cos sie  
odbywa»<sup>66</sup>.

Zgodnie z definicja slownika PWN rzeczywistosc i codzienosc maja wiele cech wspolnych, jednak to rzeczywistosc zdaje sie zagarniac codzienosc, wchlaniac ja, uprawomocniac i o niej stanowic, w codzienosci zas mozna by pomiescic wszelkie te cechy zycia i otaczajacego nas swiata, ktore sa sladami tego, co realne. Zajmuje sie nimi polska filozofka i antropolozka Jolanta Brach-Czaina. Namacalne, prozaiczne, drobne, a jednak swiadczone o trwaniu, dokonywaniu sie, o tym, ze codzienosc bytuje w rzeczywistosci. Codziennosc moze byc przechodnia, ulotna, ale zawsze pozostawia po sobie slad, pył, okruch, drobine, jest wycinkiem rzeczywistosci. „Wycinanie z rzeczywistosci fragmentow powodowane jest rozpaczliwa walka umyslu o rozeznanie w swiecie, przedsiembrane jednak w taki sposob, by swiata nie sluchac, tylko otaczajaca nas rzeczywistosc porozrywac,

---

<sup>65</sup>[haslo:]codziennosc[w:]Slownik Języka Polskiego PWN, 1997–2022,  
<https://sjp.pwn.pl/sjp/codziennosc;2449580.html>.

<sup>66</sup>[haslo:] rzeczywistosc[w:] Slownik Języka Polskiego PWN, 1997–2022,  
<https://sjp.pwn.pl/szukaj/rzeczywisto%C5%9B%C4%87.html>.



zmiażdżyć i pospiesznie wykorzystać<sup>67</sup>, podobnie jak znak jest próbą zmagania się z dezorientacją i bezradnością wobec niewiedzy, niemożności samodzielnego decydowania o sobie.

Według Martina Heideggera uświadomienie sobie istoty rzeczywistości dzieła sztuki i możliwość spotkania w niej ma rację bytu jedynie wtedy, gdy pojmie się i określi jego rzeczowość. Istota pojęcia owej rzeczowości pomoże rozstrzygnąć, czy i co istnieje poza nią, czy istnieje w ogóle cokolwiek. Doświadczenie owej rzeczowości, z całym obszarem, który obejmuje i jej przestrzeń, pozwala na osiągnięcie poznania, na rozpoznanie, zaś „rzeczy same w sobie” to te, które jawią się poprzez siebie same. Jedynie wyekstrahowana pozwala nam ona na osiągnięcie i rozstrzygnięcie ostatecznej rzeczywistości dzieła.

Przedstawicielstwo istnienia, jakim jest „coś” jako drobina bytu, nie może być mylone z fragmentem rzeczywistości. Fragmenty są elementami samowolnie odciętymi od całości i nie stanowią naturalnych struktur, jakimi są drobiny istnienia wcielone w konkret egzystencjalny. Fragmenty są rzeczywistością okaleczoną<sup>68</sup>.

Rzeczywistość, która jest dana receptywności, oraz znaczenie, jakie może przybierać, zdają się odbiegać od siebie. Jak gdyby doświadczenie najpierw dostarczało treści – kształtów, trwałości, chropowatości, dźwięków, smaku, zapachu, ciepła, ciężaru – a dopiero potem treści te dawały meta-forom się ożywić, otrzymywały jakąś nadwyżkę, która by je wyносиła poza dane<sup>69</sup>.

---

<sup>67</sup>J. Brach-Czaina, *Szczeliny istnienia*, Dowody na Istnienie, Warszawa 2018, s.15.

<sup>68</sup>Tamże, s.14.

<sup>69</sup>E. Levinas, *Znaczenie a sens*, przeł. S. Cichowicz, s.239.

Artyści, którzy umiejętnie łączą oba stany – splatając codzienność i rzeczywistość w sposób, który je poniekąd zaciera, dotykając obu sfer w sposób znakowy, odnoszą się zazwyczaj do własnego doświadczenia, rozliczając się z przeszłością – zbiorową i indywidualną. Ich działania przybierają często formę autoterapeutyczną, będąc niekiedy bardzo konsekwentną w swojej kompulsywności miarą własnego istnienia i próbą osadzenia siebie w codzienności i rzeczywistości. Poprzez akt twórczy wykonywany cyklicznie, powtarzalnie, dokonują oni pomiarów własnej przynależności do świata i czasu. Wykonując gest na zasadzie rytuału czy oczyszczającej medytacyjnej praktyki lub rutyny, codziennie – jak w przypadku dzieł Romana Opałki – dokonuje się próba okiełznania rzeczywistości, czy też zarysowania wyraźnych punktów własnego życia. Za każdym gestem i każdą cyfrą stoi osobna emocja, a Opałka sam nazywał swój projekt „eksperymentem emocji życia”<sup>70</sup>.

„Obrazy liczone” stały się znakami szczególnymi, ciągłą i linearną miarą upływu czasu poprzez gest, kolor i dosłowne odliczanie. Czasu indywidualnego, osobistego. Stały się miarą codzienności, która dąży od ostrości konturów, formy, struktury, podąża za niekiedy drżącą dłonią aż do powolnego zaniku poprzez bielenie – tak jak siwieją włosy, rozmywają się rysy twarzy i dzieła. Każdy z obrazów Opałki dąży od szarości aż do bieli, a odliczanie wykonywane jest białym pigmentem na tle, które z każdym płótnem jaśnieje o 1%. Docelowo artysta dąży do bieli niemożliwej, bieli osobistej, indywidualnej, która w sposób absolutny wchłonęłaby czytelność znaków. Opałka dodatkowo sporządzał dźwiękowy zapis swojego dzieła – w formie odliczania mówionego, a towarzyszyła temu fotografia-autoportret,

---

<sup>70</sup>*Ręka mi drżała. Rozmowa z Romanem Opałką*, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/4525-reka-mi-drzala.html>

która świadczyła o upływie czasu zakorzenionym także w portrecie człowieka. Każdy z tych czynników pochodzi z innej semantycznie przestrzeni, jednak w swojej znakowości i rytmie jest spójnym i silnym językiem.

On Kawara (1933–2014) to enigmatyczny japoński artysta wychowany w wielokulturowym, wręcz humanistycznym duchu, przedstawiciel ruchu sztuki konceptualnej, który poświęcił swoje życie i sztukę tematyce czasu, odliczania istnienia. Jest to o tyle symboliczne, o ile wielkie piętno na jego życiu odcisnęły bombardowania Hiroszimy i Nagasaki w 1945 roku, po których nic nie pozostało takie samo – być może z traumy zrodziła się potrzeba kompulsywnego rejestrowania rzeczywistości. Osobistej rzeczywistości. „(...)biografia artysty jest (...)wyraźnie zdeterminowana przez jego dzieło, jak dzieło przez jego biografię. Dzieło i życie powiązane są ze sobą i wzajemnie uwarunkowane w wieloraki sposób. Życie artysty jest ekspresją jego talentu, a talent produktem jego życia”<sup>71</sup>. Śladów jego życia należy poszukiwać w dziełach, gdyż sam unikał kontaktu z ludźmi, jedyne fotografie portretują go od tyłu, zaś pod koniec życia artysta przestał odwiedzać otwarcia własnych wystaw.

Najbardziej znany jest z cyklu swoich dzieł *Today*, zapoczątkowanych 4 stycznia 1966 roku (niebieskie tło), które portretowały dany dzień w postaci systemu numeryczno-literowego zapisu w języku esperanto, choć nie tylko – zdarzały się bowiem dzieła pisane w języku charakterystycznym dla kraju, w którym artysta akurat przebywał. Gdy przemieszczał się i wiązało się to ze zmianą stref czasowych, mógł powstać więcej niż jeden „portret dnia”. On Kawara oddawał daną datę w sposób malarski, na monochromatycznych kanwach

---

<sup>71</sup>J. Dąbkowska-Zydroń, *Słowo jako immanentny składnik dzieła wizualnego*, s.55.

płótna niewielkich rozmiarów, o solidnych krosnach, nieprzerwanie od dnia, w którym rozpoczął. Precyzja i syntetyczność liter dawała niemal złudzenie druku, a nie pracy ludzkich rąk. Kolor, dokładność, a przede wszystkim nieznośna powtarzalność zdawały się graniczyć z rodzajem natręctwa, mistycyzmu, z mantrą, wahadłem, które miarowo wytycza nieuchronny kres dni. W przeciwieństwie do Opałki On Kawara nie kalkulował niczego, nie zastanawiał się i nie zakładał hipotetycznego końca swoich działań, nie przewidywał i nie dążył do daty ostatecznej. Czas biegł naprzód i przecięcie swojej drogi z ideą nie było celem. Artysta po prostu portretował dzień. Również rozbieżnie od języka, w którym Opałka nagrywał proces malowania liczb (język macierzysty, polski, mimo iż artysta urodził się i później przebywał we Francji), On Kawara do portretowania swojej aktualnej rzeczywistości używał języka adekwatnego do kraju, w którym obecnie się znajdował – z całą jego gramatyką, systemem zapisu.

*Kawara, as an artist, does not, in fact, wish to be quoted nor to have his ideas and thoughts paraphrased: his project is not that of subjective autobiography but of steady, disciplined recording, in universally recognized and accepted objective terms, of experience and time that stretches from the year 1966 to today<sup>72</sup>.*

Artysta ukazywał przemijanie i czas nie tylko na kanwach płótna – wśród jego dzieł znajdują się także kartki pocztowe, zapisy audio, wycinki z gazet towarzyszące obrazom oraz wydania książkowe. Jeden z wielkich projektów On Kawary, rozpoczęty w latach 70. i kontynuowany przez prawie dwadzieścia lat, nosi tytuł

---

<sup>72</sup>K. De Jongh, *On Kawara. Unanswered Questions*, 2007–2011, <http://www.globalartaffairs.org/books/PSAPfourONKAWARAUNANSWEREDQUESTIONSflipbook.pdf>, s.9.

*One Million Years*. Na pracę składa się zbiór dwudziestu czterech dzieł złożonych z dziesięciu segregatorów z liczbami. Owe liczby to zadrukowane drobnym tekstem daty. Zaczynają się one od dat przed naszą erą (*One Million Years-Past*), dedykowanych „poległym i zmarłym”, następnie podane są daty pochodzące z naszej ery (*One Million Years-Future*), zadedykowane „ostatnim” – łącznie prawie dwa miliony lat. Dodatkowo oprócz papierowej wersji lat i wieków powstała specjalna ekspozycja audio, w której – między innymi w Muzeum Guggenheima w Nowym Jorku – dwie osoby, kobieta i mężczyzna, odczytywały kolejno daty, zaś ich głos rozchodził się echem po całej przestrzeni muzealnej.

On Kawara, podążając za swoją ideą zaznaczania własnego istnienia, 10 maja 1968 roku wysłał pierwszą z pocztówek – części cyklu trylogii *I Got Up* (pozostałe to: *I Met* oraz *I Went*). Na odwrocie każdej z kartek (zazwyczaj trafiały do Johna Baldessariego i Dana Grahama – artystów konceptualnych i przyjaciół twórcy) artysta zaznaczał przy pomocy stempla (nie pisma odręcznego, jak powszechnie sygnuje się kartki okolicznościowe i turystyczne pocztówki) słowa „I GOT UP AT:” wraz z dokładną godziną faktycznej pobudki... Oprócz tych słów na kartce znajdowały się zawsze dwie informacje – adres nadawcy i adres odbiorcy. *I Met*, *I Went*, *I Got Up* tworzą spójną całość nakreślającą współrzędne, po których poruszał się artysta. Jeśli by połączyć owe dane, staną się dokumentacją codzienności wraz z najważniejszymi jej składnikami – *I Got Up* (wciąż żyję, wstałem, jestem gotowy, aby przeżyć nowy dzień, jest to równocześnie początek spektaklu mojej twórczości), *I Met* (nie jestem sam w świecie, wchodzę w interakcję z innymi ludźmi, jest to również dowód potwierdzający moje istnienie, a także istnienie pozostałych „aktorów” mojej sztuki), *I Went* (znajduję się w konkretnym miejscu na Ziemi, dosłownie zaznaczam swoje istnienie na mapie, jestem małym

punktem i tu rozgrywa się dzieło mojego życia). Każda z tych prac wkraczała w wir powtarzalności, stawała się rodzajem pamiątnika, a także dokumentacją rutyny i powszedniości dnia.

Co ciekawego tyczy się pracy *I Got Up* – wchodzimy w porządek *ready-mades* Marcela Duchampa, które dopiero za dotknięciem ręki artysty – niczym czarodziejskiej różdżki zyskują rangę sztuki. Przecież ta konkretna kartka jest dostępna w tysiącu powielonych kopii, aktualnie w obiegu pocztowym na pewno znajduje się co najmniej jedna z nich „w podróży” do miejsca przeznaczenia. Jednak sam fakt, iż została podpisana – podstemplowana przez artystę – i stanowi część wręcz groteskowego cyklu prac o banalnych codziennych czynnościach – podnosi jej rangę i nie jest to już pocztówka z wizerunkiem złotego piasku, lazurowego morza i palm, lecz obiekt-dzieło sztuki, który trafia wprost do skrzynki pocztowej.<sup>73</sup>



*On Kawara (studio view)*

<sup>73</sup> Z. Dolega, *znaki-na-znaczenia*, s.30.



Kacper Zaorski, *Bałuty Pany i Panie, Próba akceptacji nietrwałości* (archiwum artysty)

Łódzki artysta Kacper Zaorski-Sikora powołał do życia projekt artystyczny *Bałuty Pany i Panie*, działający w obrębie sztuki słowa, graffiti, na styku – można by rzec – sztuki i wandalizmu (Jak pisze sam Zaorski na jednym z murów – „ZWYKŁY AKT WANDALIZMU. Ślad, że jestem”). Artysta związany jest z łódzkimi Bałutami i to na ich terenie kreśli znaki osobiste i komentarze obejmujące (a więc i z czułością, troską) miejsca w stanie zapomnienia, rozpadu, rozbiórki. Umieszczając głęboko krytyczne względem życia, rzeczywistości i codzienności przesłania („Próba akceptacji nietrwałości”, „Koniec każdej rzeczy jest ważny”, „Jesteś czy bywasz?”, „mniej rzeczy \_\_\_ więcej człowieka”) skłania przechodniów

do refleksji i w pewien sposób zaczarowuje Bałuty, czyniąc z nich w zestawieniu z rozpadającymi się budynkami i murami zagłębienie gorzkiej refleksji nad przemijaniem i sensem życia.

### 3. POSZUKIWANIE PRZESTRZENI WSPÓŁODCZUWANIA Tęsknota za punktem odniesienia. współrzędne współodczuwania.

Wielu ludzi wierzy, że istnieje na układzie współrzędnych świata punkt doskonały, gdzie czas i miejsce dochodzą do porozumienia. Może to nawet dlatego wyruszają z domu, sądzą, że poruszając się choćby chaotycznie, zwiększą prawdopodobieństwo trafienia do takiego punktu. Znalźć się w odpowiednim momencie i w odpowiednim miejscu, wykorzystać okazję, chwycić chwilę za grzywkę, wtedy szyfr zamka zostanie złamany, kombinacja cyfr do wygranej – odkryta, prawda – odsłonięta. Nie przegapić, surfować po przypadku, zbiegu okoliczności, zrzędzeniach losu. Nic nie potrzeba – wystarczy tylko się stawić, zameldować w tej jedynej konfiguracji czasu i miejsca. Można tam spotkać wielką miłość, szczęście, wygraną w toto-lotka albo wyjaśnienie tajemnicy, nad którą wszyscy biedą się daremnie od lat, lub śmierć. Czasami rano ma się nawet wrażenie, że ten moment jest już blisko, może przydarzy się już dzisiaj<sup>74</sup>.

Idąc tropem polskiej noblistki Olgi Tokarczuk można założyć, że ową podróżą jest tak naprawdę nasze docieranie (się) do siebie, podróż znaku w przestrzeni międzyludzkiej – z każdą myślą i słowem, a więc i poszukiwanie takiej przestrzeni, która pomieści w sobie lęki, marzenia i obawy jednostek, a nie jednostki same

---

<sup>74</sup>O. Tokarczuk, *Bieguni*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2018, s.90.



w sobie. W nieobecności drzemie bowiem inna siła, w szczelinie między światem, między stanami skupienia powstaje przestrzeń, w której rodzą się nowe sensory i możliwość reakcji.

Nicholas Bourriaud porównuje dzieło sztuki do zminiaturyzowanego modelu świata, który tętni życiem i sensem, skupia w sobie i wokół siebie magnetyzmy odrębnych i niekiedy zupełnie odmiennych pojęć. To rodzaj przejścia, przechodzenia przez świat językowo zwielokrotniony, otwarty i otwierający się na innych. To podróż, droga i przestrzeń. Dzieło staje się przestrzenią, która nie posiada wyraźnych granic ani współrzędnych innych niż granice naszego poznania i percepcji.

Moje rozważania nad pojęciem, które nazywam przestrzenią współodczuwania, pragnę odnieść również do poszukiwań francuskiego antropologa Marca Augé zapisanych w jego pracy *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*. Daję tu jednak za punkt wyjścia człowieka i słowo (gr. ἄνθρωπος anthropos i λόγος logos), nie do końca więc człowieka i miejsce. Jednak i miejsce, i słowo znajdą ukojenie w przestrzeni dzieła, co – jak sądzę – wybrzmi w tekście wystarczająco. Augé zwraca uwagę na możliwość wielogłosu, chóralnego, polifonicznego współbrzmienia artystycznego języka, którego takt wyznacza rytm życia ludzkiego i jego skończoną rytualność, gdzie – dodajmy – owym rytmem jest powtarzająca się i przeglądająca w nas przeszłość wraz z doświadczeniem (doświadczeniem), która może istnieć, nie przemijając – niejako w kontekście, w tle, jako linia melodyczna lub jako przerywnik, pauza, cisza. To przeszłość przegląda się w nas, a nie my w niej. Biorąc pod uwagę niemożność wyciągania radykalnych wniosków z nawracających błędów historii

można stwierdzić, że to przeszłość testuje naszą wytrzymałość i odradza się, odnawia niczym nawroty chorobowe, promieniując ku tożsamości uosabiającej się w języku.

Przeszłość, ale i terażniejszość, która rezonuje i odzywa się, nieraz domaga się, aby odpowiedzieć na jej głos językiem, który nie tylko będzie komentarzem, ale stanie się bodźcem do reakcji, działania i zmian. W kontekście tego można odwoływać się zarówno do zbiorowej nieświadomości, jak i do nieświadomości indywidualnej, co postaram się nakreślić w rozdziale poświęconym bezpośrednio interpretacji i wytyczanymi przeze mnie związkami koła hermeneutycznego i jungowskiej nieświadomości.



Paweł Korbus, *Jest fajnie, ale trochę boimy się miłości/wojny*

„Jest fajnie, ale trochę boimy się miłości/wojny” to słowa Pawła Korbusa, które w formie neonu widnieją na elewacji Centrum Aktywności Twórczej w Ustce. Naprzemiennie pojawiający się i znikający, migający niczym zepsuty sklepowy kaseton, krzyżujący się ze sobą duet pojęć „miłość” i „wojna”, stanowi dwie niemal antagonistyczne wartości, które napawają lękiem. Można powiedzieć, że ocierają się o bycie truizmami i przywołać pracę Jenny Holzer z cyklu *Truisms*, która pod kątem formy i prezentowanych treści odwołuje się nie tylko do konfliktów zbrojnych, niesprawiedliwości i nierówności społecznych, lecz także do rzeczywistości, która dotyka mniej lub bardziej bezpośrednio każdego z nas (*Expiring for love is beautiful but stupid*<sup>73</sup>).

W szczególności teraz, w dobie kryzysu humanitarnego i uchodźczego, a także niedawno wybuchłej wojny w Ukrainie, przesłanie Korbusa nabiera nowego znaczenia, jakby bardziej bliskiego ciała i duchowi. Można to odnieść do rzeczywistości, która nagle zdominowała i zawładnęła codziennością społeczeństwa ukraińskiego i ludności na całym świecie. Tylko że wcale nie jest fajnie. Żeby ukazać pewnego rodzaju zbieżność między miłością a wojną, odwołam się do fragmentu książki białoruskiej dziennikarki Svetlany Alexievich, która w swojej książce *Wojna nie ma w sobie nic z kobiety* pisze:

Nie chciałam z tym łączyć miłości. Z czymś takim... Wydawało mi się, że tutaj, w takiej sytuacji, miłość momentalnie zginie. Bez odświętnej atmosfery, bez piękna – jaka może być miłość? Skończy się wojna, wtedy zaczniesz się pięknie żyć. I miłość. A tutaj... Tutaj – nie. Mogę przecież

---

<sup>73</sup> Praca Jenny Holzer *Expiring for love is beautiful but stupid* powstała około roku 1994, a zdanie to zaistniało na wielu nośnikach – od wersji projekcji outdoorowej poprzez druki na drewnie czy druk na opakowaniu prezerwatyw.

zginąć. A wtedy ten, kto mnie pokocha, będzie cierpiał. Byłoby mi go żal.  
Takie miałam poczucie...<sup>76</sup>

Tim Etchells to brytyjski artysta, profesor Lancaster University w Londynie, dyrektor artystyczny Forced Entertainment. Jego twórczość opiera się na sztuce słowa, przekazu w przestrzeni publicznej. Mówiąc o swoich zainteresowaniach badawczych, podkreśla rolę słowa i frazy, a także językowej dekonstrukcji i poddawania jej ponownemu, nowemu spojrzeniu, zlepianiu w nowy, niekiedy jedynie wizualny język. O swojej praktyce artystycznej mówi sam: „Moje zadanie to prowokować, zmuszać publiczność do reakcji, zadawać trudne pytania”<sup>77</sup>.

W tym miejscu warto powrócić do próby odpowiedzi na pytanie, czym jest owa przestrzeń, która mieści podejmowaną przez mnie problematykę współodczuwania. Czym jest w kontekście widzialności sztuki, gdzie należy poszukiwać wspólnoty w czułości, empatii? Na jakim polu dwa czucia mogłyby połączyć się w taki sposób, aby twórca z odbiorcą zbliżyli się do siebie na możliwie jak najmniejszą odległość? Każdy z nas jest otoczony własną przestrzenią, ale co dzieje się na styku ich obu? Czy przenikną się i ujawnią? W jakim wymiarze: fizycznym, zmysłowym? Czy należy upatrywać jej genezy na poziomie duchowym czy neuronalnym? Czy dostępny aparat poznawczy może zmierzyć się z przestrzenią do współodczuwania i czy ma ona swoje ramy i granice?

Najpierw jednak – cytując za Michelelem Certeau przywoływanym przez Marca Augé– „przestrzeń byłaby dla miejsca tym, czym staje się słowo w chwili, gdy jest

---

<sup>76</sup> S. Alexievich, *Wojna nie ma w sobie nic z kobiety*, przeł.: J. Czech, Wydawnictwo Czarne, Warszawa 2016, s. 250.

<sup>77</sup> *Tim Etchells: Moje zadanie to prowokować [wywiad]*, 11.06.2015, <https://culture.pl/pl/artykul/tim-etchells-moje-zadanie-to-prowokowac-wywiad>, (dostęp: 24.02.2022).

wypowiadane, to znaczy pochwycone w niepewności urzeczywistniania, przemienione w określenie będące wynikiem rozmaitych konwencji, rozumiane jako akt jakiejś teraźniejszości (albo jakiegoś czasu) oraz zmodyfikowane w wyniku pojawienia się konkretnych układów”<sup>78</sup>. Warto rozróżnić tu przestrzeń i miejsce, które co prawda nie są tak bardzo rygorystycznie od siebie oddzielane, jednak w relacji do miejsca przestrzeń zdaje się być bardziej pojemna i abstrakcyjna w swoim kształcie, mawiającej funkcji, nie odnosi się jedynie do relacji topograficznych czy do upływu czasu. Michel de Certeau używa ciekawego pojęcia „praktykowanie przestrzeni”, które odnosi się poniekąd do psychologicznego rozwoju człowieka, co w pewnym stopniu oznacza podróż w głąb siebie i cofnięcie się aż do czasu dzieciństwa. To rodzaj repetycji, aby precyzyjnie uchwycić moment przejścia – moment, w którym dziecko zaczyna identyfikować siebie jako innego na tle społeczeństwa, zaczyna wyodrębniać swoje istnienie z grupy, a w końcu rozpoznaje siebie w sobie. To rodzaj nieustannej podróży i niekończącej się, odnawialnej opowieści o owej drodze (przestrzeni). Pozostając w porządku znaków można również przywołać następującą opinię de Certeau:

Przestrzeń istnieje wówczas, gdy bierzemy pod uwagę wektory kierunku, pomiary prędkości i zmienną czasową. Przestrzeń to krzyżowanie się ciał w ruchu. Jest uaktywniona niejako przez zespół rozpościerających się w niej ruchów. Przestrzenią jest skutek wytworzony przez działania nadające jej kierunek, szczegółowo ją opisujące, wprowadzające w wymiar czasowy [...]. Przestrzeń byłaby dla miejsca tym, czym staje się słowo w chwili, gdy jest wypowiedziane [...]. Ogólnie mówiąc, przestrzeń jest praktykowanym miejscem. Podobnie ulica, skrupulatnie wytyczona na

---

<sup>78</sup>M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. K.Thiel-Jańczuk, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008, s. 125.

planie, zostaje przekształcona w przestrzeń dzięki tym, którzy po niej chodzą. Podobnie czytanie jest przestrzenią, wytworzoną przez praktykowanie miejsca, będącego systemem znaków – czymś, co napisane<sup>79</sup>.

Marc Augé, powołując się między innymi na badania Michela de Certeau, zestawia dwie „przestrzenie” (celowo umieszczam to słowo w cudzysłowie ze względu na powyższe rozważania na temat przestrzeni i pogłębionym jej znaczeniu) – miejsce (zwane również miejscem antropologicznym) będące blisko człowieka, jego tkanki emocjonalnej, miejsce związane bezpośrednio z człowiekiem i jego pamięcią, oraz nie-miejsca, najczęściej podawane w liczbie mnogiej, tworzące rodzaj „samotnej umowności” i będące zarówno przestrzeniami tranzytowymi, temporalnymi, w których co prawda skupia się duża masa ludzi (przypadkowych, niezwiązanych ze sobą), czyni to jednak beznamiętnie – na zasadzie swobodnego przepływu, bez przywiązania kulturowego i emocjonalnego do danej przestrzeni (lotniska, supermarkety, autostrady), zajmuje się również ich relacjami z tymi miejscami.

Zaryzykowałabym stwierdzenie, że – co ciekawe – w każdej z przestrzeni nie-miejsc to właśnie słowo jest autochtonem i spełnia również rolę dominującego czynnika. Co prawda przestrzeń i miejsce mogą mieć też inne funkcje – przestrzeń może być „praktykowanym miejscem”, może być ekwiwalentem wypowiedzianego słowa – dla niego samego, nie tylko znaczeniowo, ale i wizualnie (jak choćby reklamy i bannery). Jest pewnego rodzaju drogowskazem, cennym nośnikiem informacji, mapą – cechuje nie-miejsce i ustawia odbiorcę w określonej relacji do siebie samego. Nie-miejsce – również ze względu na swą nazwę z negacją w tle – sprawia wrażenie pozbawionego obecności siebie samego, pustego, choć przecież

---

<sup>79</sup>Tamże, s. 117.

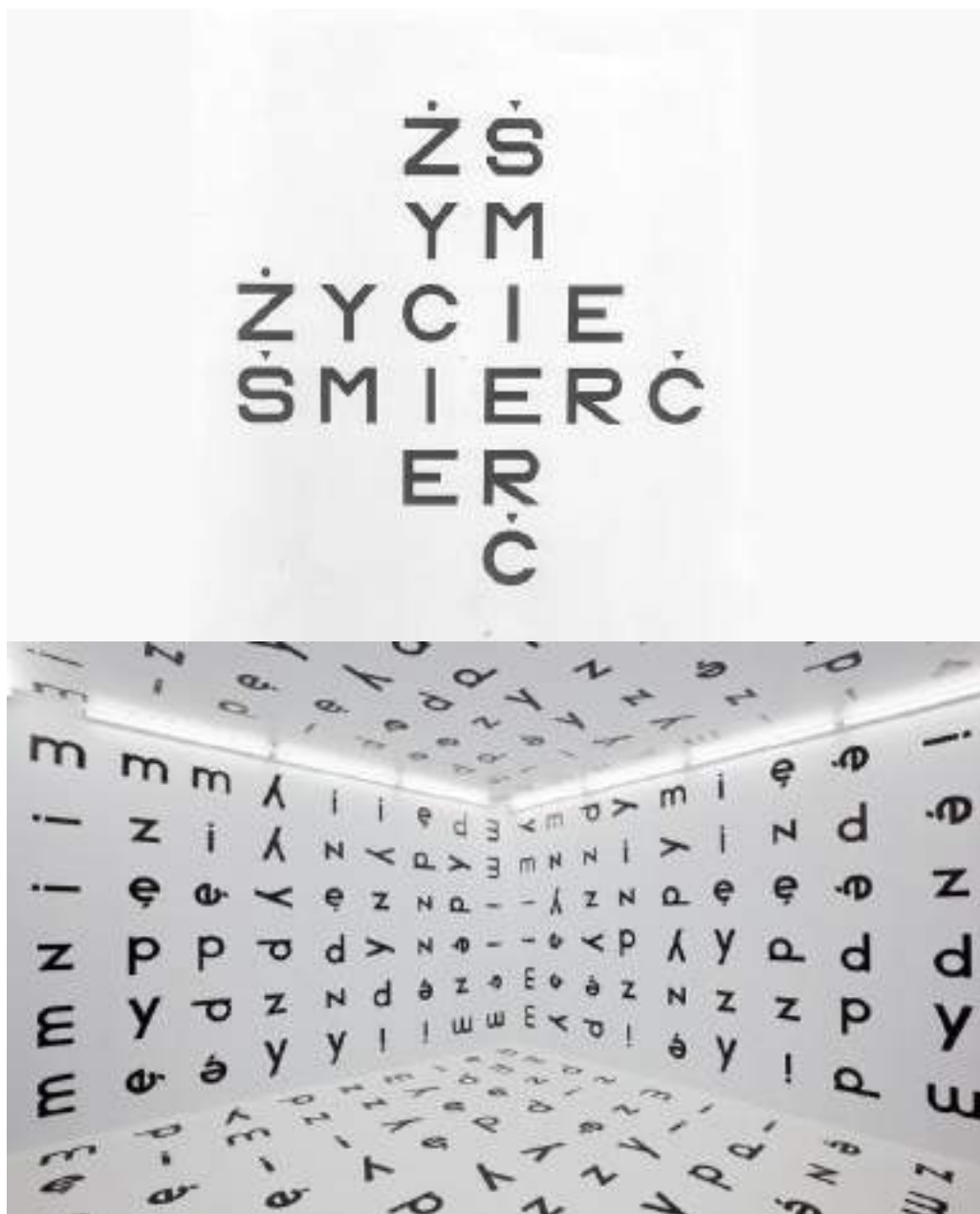
tak nie jest. To za sprawą słów i znaków nie-miejsca stają się pasażami, przejściami, rodzajem tymczasowych przestrzeni, korytarzy prowadzących z miejsc do miejsc. To słowo staje się zmienną, cechuje i nadaje charakter. Słowo może również aktywować w nas pamięć o miejscach osobistych, nacechowanych emocjami i wspomnieniami, lub wyobrażenie o tych, w których nigdy nie byliśmy, wyobrażenie to jest jednak tak wiarygodne, jakbyśmy odświeżali wspomnienia z podróży. To słowo ma moc, przy pomocy której jest w stanie oswoić miejsce, przywołać obraz, nakierować i poprowadzić odbiorcę przez zgiełk nie-miejsc ku miejscom właściwym; od punktu A do punktu B. Przestrzeń po słowie domaga się dopełnienia. Nieobecność przeplata się z obecnością, będąc w ciągłym ruchu, który aktywuje procesy językowe i komunikacyjne, a „miejsca, w których obecność i nieobecność prowadzą grę, której efektem – wizualnym symptomem – jest problematyczny, rozszczepiony przedmiot, który skupia nasze spojrzenie”<sup>80</sup> stają się potencjalną przestrzenią spotkania i wielowątkowości.

Szczególnym rodzajem przestrzeni, która łączy w sobie to, co językowe z tekstem i namacalną tkanką miejsca są również pojęciokształty powołane do życia przez Stanisława Dróżdża w najpełniejszym duchu nurtu poezji konkretnej i eksperymentów lat 60. i 70. To swego rodzaju połączenie poetyki i poetyckości z ascetycznym, intelektualnym przekazem, co razem daje – fizycznie i metafizycznie – swoistą przestrzeń dla nowych sensów i znaczeń. W tym wszystkim biograficznie istotnym zdaje się fakt, iż artysta z wykształcenia był polonistą, choć twory, którym poświęcił swoją praktykę twórczą, miały dla niego zawsze nadrzędną wartość artystyczną. Tym, co łączy obrazowanie powołane do życia przez Dróżdża i moje

---

<sup>80</sup>A. Leśniak, dz. cyt., s. 44.

poszukiwania na polu sztuki, to istnienie w przestrzeni „pomiędzy” – między sztuką a nauką, słowem a obrazem, obecnością a nieobecnością, jednak dla artysty pojęciokształty to „naukowo uzasadniony gwałt na percepcji”<sup>81</sup>.



Stanisław Dróżdz, *pojęciokształty*

<sup>81</sup>A. Szymczyk, *WIĘCEJ ZNACZY, ZANIM ZNACZY*, 4.2015, <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/5866-wiecej-znaczy-zanim-znaczy.html?print=1>, (dostęp: 01.02.2022).



## CZYTNIK / CZYNNIK / CZYN / CZY

Tytułowe poszukiwanie czułego czytelnika rzeczywistości domaga się zbudowania osobistego słownika pojęć. Poruszanie się w materii języka, w szczególności języka osobistego, wymaga niekiedy własnego przewodnika. Biorąc pod uwagę istotną rolę słowa, a także i gry (słownej, gry w znaki i słowa, gry znaczeniem), o której bardziej szczegółowo opowiadam później, zastosowałam zabieg dekonstrukcji pojęć, który ujawnia lawinę sensów łamiących przyjętą zasadę lub konstruujących nowy porządek badawczy.

**Czytnik**

**Czynnik**

**Czyn**

**Czy**

Jawienie się rozpadającego czy też zanikającego stopniowania owych pojęć (z możliwością czytania i stosowania porządku właściwego, a także czytania wstak) pozwala uporządkować intencje i metody badawcze. Zaczynam więc od kluczowego pytania, od którego zaczynamy poznawać świat od najmłodszych lat. A zatem: czy możliwe jest osiągnięcie stanu, w którym będzie nam dane zbliżenie w naszym odczuwaniu w przestrzeni dzieła? Brytyjski antropolog kulturowy, lingwista i antropolog wizualności Gregory Bateson opracował pojęcia

ekwifinalności i ekwipotencjalności. Teoria ekwifinalności, choć odnosi się bardziej do zjawisk społecznych, psychologicznych (między innymi do teorii systemowej), mówi o tym, iż wychodząc z różnych źródeł, można dojść do tych samych rezultatów, a podobne efekty można osiągnąć różnymi metodami. Ekwipotencjalność stanowi o tym, iż przyczyny wywodzące się z tego samego źródła mogą powodować różne skutki oraz iż jedna część kory mózgowej może przejąć funkcje drugiej.

„Czy” stanowi wytrych, który otwiera świat dzieła na pytającego, zaprasza do gry. To kluczowe pytanie sprawcze, od którego zaczyna się każde dociekanie prawdy – nie zakłada bowiem ani porażki, ani zwycięstwa. To rodzaj szczeliny (obecnej w niniejszej rozprawie w kilku kontekstach), która umożliwia rozpoczęcie badania, a także weryfikowanie wątpliwości. Ważne, by otwierać się na dialog, w którym potwierdzą lub nie potwierdzą domysły. Czy jesteśmy w stanie osiągnąć podobny stan emocjonalny w zderzeniu (choć wolałabym użyć słowa „spotkaniu”) z dziełem?

**Czyn**, który powołuje do istnienia, to akt spotkania, a także równoważny mu akt twórczy, jak również zgoda na przyjęcie dzieła, na podjęcie próby dialogu poprzez spotkanie w nim. To suma działań, jakie podejmujemy w relacji z dziełem oraz wobec drugiego człowieka.

Za **czynnik** przyjmuję samo dzieło, na które składają się słowo i ogień, które w mojej twórczości odgrywają szczególną rolę na styku kreacji i destrukcji. Poprzez rozpad ocalają, zwracają uwagę zarówno na to, co niedopowiedziane, jak i na to, co ocalone, penetrując świadomość i wyobraźnię widza nośną symboliką ognia

zakorzenioną w nas już od prawieków. To, co zostaje z pierwotnego ciągu znaków, to słowa w nowym porządku oraz popiół.

Popiół jest historią, która jeszcze nie istnieje, pustym i oddalonym miejscem. Ważny jest tu dystans: spopieliałe słowo nigdy nie odnosi się bezpośrednio do rzeczy czy zdarzenia, nigdy nie może go w pełni zastąpić. Na początku mamy tu do czynienia z podwójną katastrofą: utratą bezpośredniego odniesienia do tego, co się zdarzyło, lecz także nieuchronnym oddaleniem od samego siebie. Popiół nie ma tożsamości, kolejne warstwy wzajemnie się zastępują, nakładają się na siebie, ostatecznie znikają. Popiół istnieje tylko dzięki dezintegracji: istnieje tylko wtedy, gdy jego istnienie podawane jest w wątpliwość: dzięki rozpadowi<sup>82</sup>.

Pirografia – z greckiego *pyr* (ogień) i *graphos* (napis, znak) to technika, która polega na wypalaniu rozżarzonym rylcem wzorów w podłożu, zazwyczaj drewnianym, uzyskując ciemniejszy rysunek, który jest efektem przypalanego drewna. To jedna z pierwszych metod dekoracyjnego drzeworytnictwa, stosowana w szczególności na przedmiotach ozdobnych i przedmiotach użytku codziennego. Pirografia rozpowszechniona była wśród kultur Dalekiego Wschodu, w Egipcie, Chinach. Ogień niszczy, ale i zdobi, a także ochrania. Metoda *shou sugi ban* czy też *yakisugi* to sposób konserwacji drewna za pomocą naprzemiennego opalania powierzchni i olejowania.

W mojej praktyce artystycznej stosuję pirografię od 2012 roku – zawsze w zestawieniu z delikatną materią papieru. Ogień w połączeniu z papierem w sposób czuły, niczym sejsmograf albo wariograf, wyłapuje nawet najbardziej

---

<sup>82</sup> A. Ieśniak, *Popiół i szarość – pamięć koloru. Jacques Derrida i Anselm Kiefer*[w:], „Przestrzenie Teorii”, nr 6/2006, Adam Mickiewicz University Press, Poznań 2006, s.32.

subtelne zmiany nastroju twórcy. Poprzez oddziaływanie na tak cieką materię staje się niejako współtwórcą dzieła poprzez uzyskiwanie autonomii i własną kreację. Gadamer w *Prawdzie i metodzie* dywaguje nad pojęciem „przeżywania”. Przeżyć oznacza pozostać przy życiu, podtrzymywać je z zachowaniem niemal seismograficznej czułości<sup>83</sup>. To, co jest w stanie przeżyć w moich pracach, to niewątpliwie relacja. Słowo i ogień to szczelina do interpretacji, oddziaływania emocji.

Motywy palenia książek jest silnym piętnem odcisniętym na kulturze europejskiej, choć jak pokazuje historia – nie tylko. Księgozbiory jako świadectwa myśli, czasu i wrażliwości człowieka, jako zapis historii, a także manifestowanie poglądów, stawały się celem nieprzychylnych władców, najeźdźców, prowokatorów, którzy poprzez unicestwienie namacalnych śladów dorobku kulturalnego i intelektualnego danej zbiorowości, społeczeństwa, manifestowali swą władzę i ukazywali symboliczne jej przejęcie z brakiem możliwości powrotu do tego, co niekiedy przez lata tworzył naród.

W moich działaniach twórczych nie nawiązuję do destruktywnego działania ognia wobec materii książki i słowa, jednak ze względu na kulturowe konotacje przywołanie owej relacji zdaje się być konieczne.

**Czytnik** zaś to odbiorca, stanowiący rodzaj pasażu, trasy znaków i znaczeń, w sposób nieco inny niż w przywoływanym przez Bourriaud modelu relacyjnym, w którym to człowiek jest kanałem przepływu wiadomości. Czytnik, czyli urządzenie odczytujące informację zapisaną w sposób tradycyjny znakami

---

<sup>83</sup>H.G.Gadamer, *Prawda i Metoda*, red. M. Bielska-Łach, Wydawnictwo PWN, Warszawa 2007, s.109.

graficznymi lub zakodowaną w specjalny sposób<sup>84</sup>, zostaje powołany do życia nie po to, by odczytywać jedynie znaki; jego zadaniem jest także odczytywanie emocji zapisanych w dziele, w którym dzieło to rezonuje z nową mocą i siłą. Niekiedy silniej niż te towarzyszące jego powołaniu do życia.

---

## CZĘŚĆ III

### 1. Dzieło sztuki jako szczelina<sup>85</sup>. JEZYKOBRAZ, SŁOWOBIEKT

Raz jeszcze przywołuję to słowo. Tym razem

szczelina jest **przestrzenią relacji międzyludzkich**, która dopasowując się mniej lub bardziej harmonijnie i jawnie do globalnego systemu, proponuje inne możliwości wymiany niż te, które są najpopularniejsze w owym systemie. Taka jest właśnie natura wystawy sztuki współczesnej w aspekcie wymiany reprezentacjami. Tworzy ona wolne przestrzenie, pewne trwałe sytuacje, których rytm przeciwstawia się porządkowi życia codziennego

---

<sup>84</sup>[hasło:] *czytnik*[w:] Słownik Języka Polskiego PWN, 1997–2022, <https://sjp.pwn.pl/szukaj/czytnik.html>, (dostęp: 13.02.2022).

<sup>85</sup> N. Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, przeł. Ł. Białkowski, Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAK, Kraków 2012, s.43.

i faworyzuje wymianę międzyludzką odmienną od narzuconych nam «stref komunikowania». Im bardziej współczesny kontekst społeczny ogranicza możliwości relacji międzyludzkich, tym więcej **przestrzeni** sam w tym celu organizuje<sup>86</sup>.

Według Nicholasa Bourriauda „sztuka jako **teren uobecniania się swoistej wspólnotowości** pozwala obserwować, jaki jest status tego obszaru w konglomeracie »stanów spotkania«<sup>87</sup>. Pole działania sztuki jest więc bardzo szczególną przestrzenią spotkania, a wspólnotowość objawiać się może zarówno poprzez kolektywne działanie, świadectwa codzienności, partycypację w żywej, zmieniającej się tkance dzieła, jak i w samym jego odczuwaniu. Dzieło zaprasza, stając się zarówno miejscem, jak i stanem. Jest terenem dostępnym dla tego, kto chce przyjąć do siebie prawdę o dziele i o sobie. Może łączyć, ale i dzielić, co też jest pewnego rodzaju relacją. Szczególnym typem relacji ze światem i z drugim człowiekiem jest – za Gadamerem – rozmowa, która może odbywać się bez słów – za pośrednictwem wymiany znaków, gestów, zapisków, jest świadectwem przynależności do wspólnoty. Nie chodzi tu o samą dialektyczność języka. To język otwiera nas na świat, język jest światem – a więc rzeczywistością i codziennością.

Idąc tym tropem, uprawdopodobnić się może moja teza, według której najczulej spotykamy się w dziele, będącym szczególną szczeliną istnienia<sup>88</sup>.

Zgłębiając problematykę związaną z polem badawczym nie tyle wspólnotowości, co współ-czułości i współ-działania dzieła i zestawiając owe pola semantyczne z poszukiwaniem pewnego rodzaju papierka lakmusowego rzeczywistości,

---

<sup>86</sup> N. Bourriaud, dz. cyt., s.45.

<sup>87</sup> N. Bourriaud, dz. cyt., s.44.

<sup>88</sup> J. Brach-Czaina, dz. cyt.

można zaryzykować i połączyć (we wspólnocie siły słowa) myśl i pojęcie Jolanty Brach-Czajny dotyczących „szczeliny istnienia” z ideą Nicholasa Bourriauda dotyczącą „dzieła sztuki jako szczeliny”. Otrzymujemy dzięki temu nowy twór wart analizy, czyli dzieło sztuki jako szczelina istnienia.

### **Dzieło sztuki jako szczelina istnienia**

Poszerzmy zatem pierwotną tezę o stwierdzenie, że dzieło sztuki może być swego rodzaju przestrzenią-szczeliną współodczuwania, która uchyla drzwi na innego. Tak więc figura odbiorcy może być pretekstem (również dla siebie samego) do tego, aby owe szczeliny eksplorować. Pozostając w temacie, warto przywołać słowa Rebekki Solnit, która mówi, że „nadzieja tkwi w założeniu, że nie sposób przewidzieć, co się stanie w przyszłości i że w tej szczelinie niepewności powstaje przestrzeń do działania”<sup>89</sup>.

Motyw szczeliny jawi się tu w sposób szczególny i symboliczny, rzucając (nie bez przyczyny) nie cień, a światło na przestrzeń, w której możemy współodczuwać. To moment, stan, ale i przestrzeń, odczuwalna wielozmysłowo i wielowymiarowo. Dzieło jest szczeliną, w której kumuluje się znakowość, rodzi się język, relacja. Daje przestrzeń na dopełnienie lub niedomówienie tak, jak wypalenie po słowie, znaku daje miejsce nowym tropom, światłu, domysłom.

Mamy więc inną jeszcze wizję tego, czym jest interesująca nas szczelina.

Będąc w procesie poszukiwań idealnej formy, czy też „czynnika”, który umożliwiłby najpełniejsze osiągnięcie stanu współodczuwania, zwróciłam się początkowo ku kontynuacji twórczości w duchu *asemic writing*:

---

<sup>89</sup>R. Solnit, *Nadzieja w mroku*, przeł. A. Dzierzgowska, P. Królak, Karakter, Kraków 2019, s.10.

*asemic writing* (według Słownika Cambridge<sup>90</sup>) – oznacza kreślenie linii i symboli, które przywodzą na myśl i wyglądają jak pismo, ale nie posiadają konkretnego przełożenia na jakikolwiek znany język. Pismo asemiczne otwiera się na interpretację w sposób abstrakcyjny i dowolny każdemu odbiorcy.

Ogień był tu konsekwentnym narzędziem; poprzez szczególny rodzaj medytacyjnego i symbolicznego wymazywania współdziałał i kreował. Na przełomie lat 2014/2015 oddałam się rozważaniom z zakresu znakowości, lapidarności znaku, tworząc cykl prac *znaki na-znaczenia*. Ów cykl zakładał wypalanie w papierze znaków o rytmie i długości wypowiedzianych w myślach słów-wiadomości. Medytacyjne i oczyszczające zajęcia, które wykonywałam w samotności, równoległe notując i zestawiając zaszyfrowaną wiadomość ze słowami i stanami, stał się pomiarem emocji, sejsmografem myśli i odczuć. Ogień w bardzo czuły sposób współtworzył prace, które poprzez użycie papieru jako podłoża tworzyły się niejako same. Działanie to nie posiadało jednak cech performansu, nie dokumentowałam procesu wypalania, nigdy nie zapraszałam nikogo do współuczestnictwa i podpatrywania. Widz otrzymywał jedynie zapis w postaci dzieła, a nie widowiskowy spektakl rysowania ogniem. W swoich działaniach jestem raczej samotnicza i oszczędna w ekspresji, choć niewątpliwie ogień stanowi silny element ekstrawertyczny. W moim odczuciu i interpretacji ogień jest cichym sprzymierzeńcem, który wsłuchuje się w mój rytm, a ja podążam za tropem jego zachłannej inwazji.

---

<sup>90</sup>[hasło:] *asemic writing*[w:] Cambridge Dictionary, <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/asemic>, (dostęp: 30.04.2020).



W pracy nad dziełem, będącym częścią artystyczną rozprawy doktorskiej, częścią integralną z niniejszą, teoretyczną, rozpoczęłam swoje poszukiwania od braku słów.

**Bez słowa.** Początkowo powstał cykl prac bez tytułu, który tak naprawdę łączył odczuwanie codzienności z rzeczywistością w porządku palimpsestu. Kanwą do powstania prac stały się zeszyty, gromadzone przeze mnie przez lata, jednak nigdy nie zapisane. Od kilku lat co roku zaopatrywałam się w nowy egzemplarz i obiecywałam sobie systematyzować swoje myśli w formie dziennika, pamiętnika. Rzeczywistość okazywała się inna, a myśli ulatywały bezpowrotnie, choć bez ingerencji ognia. Szkicownik codzienności nie powstał nigdy, nigdy bowiem nie zdołałam zmobilizować się na tyle, żeby móc skoncentrować przeżycia i przelewać je na papier w określonym rygorze. W 2020 roku, kiedy przystąpiłam do intensywnego poszukiwania formy, która najpełniej oddałaby istotę poszukiwań współodczuwania, co z powodu pandemii zbiegło się z przymusową izolacją, rozpoczęłam rozliczanie siebie ze wspomnień. Jako zasadę przyjąłam działanie arteterapeutyczne, mające na celu przywołanie emocji dobrych i złych, a następnie kodowanie ich w formie wypalanej na papierze. Wypalając znaki, które reprezentowały ciąg słów i myśli, zacierałam je przy pomocy ognia, zupełnie tak, jakbym notowała je w zeszycie. Wypalania dokonywałam wielowarstwowo, czego efektem było częściowe tylko przepalenie spodnich warstw. Myśli przenikały się, stanowiąc niekiedy niemal lustrzane odbicia wypalonych znaków – przywodząc na myśl test Rorschacha. Z czasem zaczęłam notować na każdej ze stron słowa-klucze, będące myślami przewodnimi danego dnia, rytualnego wypalania. Po analizie i konsultacjach z profesorem Romanem Gajewskim i profesorem Piotrem Przybyszem uświadomiłam sobie jednak, że tak naprawdę szczelina, którą

prezentuje ten cykl prac, zaciera swą czytelność, staje się zbyt hermetyczna nawet dla mnie samej, w pewien sposób wyczerpuje potencjał kreatywny, wyklucza możliwość badania neuronaukowego, okulograficznego, celowego dla analizy intensywności, przebiegu źrenicy po płaszczyźnie kartki. Ogień mógł być przecież zastąpiony każdym innym narzędziem, także i tym, które dokonuje destrukcji powierzchni – nożem, rylcem. Mimo intuicyjnego potencjału wizualnego dzieła, sama przed sobą odczuwałam rodzaj niedosytu, mijania się z istotą zjawiska. Chcąc stworzyć dzieło pojemne wrażeniowo i nienarzucające językowości słowa – podobnie jak w przypadku konstytuowania pojęcia i osoby uniwersalnego odbiorcy – stworzyłam dzieło w pewien sposób niemożliwe i niedające potencjału sensotwórczego i interpretacyjnego.

**Do słowa.** Powrót do drukowanego słowa jako bazy uznałam za krok niezbędny. Należało jeszcze wyzbyć się myśli, że oto narzucam odbiorcy konkretny język, podyktowany istniejącą już widzialnością, a także odpowiedzieć sobie na pytanie – czym tak naprawdę jest dla mnie pismo asemiczne w relacji z ogniem, a czym wypalanie w tekście książkowym? Czy jestem w stanie zmierzyć się z silną relacją, naznaczoną historią ognia i książki?

To, na co odpowiadała konwencja pisma asemicznego, to zapewne jego nieświadoma i nieprzynależąca do określonej językowości automatyczność, lapidarność i symptomatyczność. W nurcie pisma asemicznego badałam również jego rodowód, który zdawał mi się – ponad kulturami – łączyć ludzi w uniwersalności znaków. Konfrontowałam serie prac (*Meditation traces*, *Meditation scroll*) z kulturą europejską (Niemcy, Polska), afrykańsko-arabską (Tunezja) i turecką. Surowy znak podążał bezpośrednio za emocją, bez zbędnych

słów, które – jak się początkowo obawiałam – mogłyby zdominować widzialność, uniwersalność języka i „wpędzić” koncepcję, wokół której zbudowałam swoją tezę w pułapkę patosu, czy też nadmiernej poetyzacji. Forma zwoju, niekończącego się lub urwanego tekstu, przywodziła na myśl przynależność znaku do historii i kultury, a moje prace powstałe w nurcie *asemic writing* za sprawą wszechobecnego w kulturach świata ognia – mojego narzędzia twórczego – odnajdywały swoje właściwe, jak czuję, miejsce w percepcji odbiorców, niezależnie od szerokości geograficznej.



Zuzanna Dolega, *scroll of thoughts and memories*, 2021

Książki jako świadectwa myśli to również zapis czasu i wrażliwości człowieka, zapis historii, a także manifestacja poglądów. Motyw palenia książek – by powrócić do tego wątku – jest mocno odcisniętym piętnem na kulturze europejskiej, choć nie tylko. Wykorzystując motyw ognia w relacji z obiektem, jakim jest książka, wypalanie poszczególnych słów, a zostawianie innych, daje, jak myślę, przestrzeń dla nowych znaczeń. Czuję się zobowiązana do odniesienia się do relacji ognia z księgozbiorami w aspekcie historycznym, wyraźnie jednak podkreślając brak jakiegokolwiek złowrogiego działania podszytego radykalnymi ideologiami. Co ciekawe, miałam możliwość prezentowania moich prac z cyklu *Pirostowa* w Niemczech w 2019 roku podczas prelekcji towarzyszącej Lichtcampus Wismar w miejscowości Wismar, co zaowocowało bardzo emocjonalną dyskusją, w której nawiązano do niechlubnych aktów wandalizmu książkowego w przeszłości kultury niemieckiej. Prezentacja moich prac dała asumpt do zderzenia się z nowym podejściem do słowa, które za sprawą użycia ognia i techniki pirografii wpisywało się nie w akt destrukcji, a w krąg poezji konkretnej, a zatem konstrukcji.

Pomiędzy 213 a 206 rokiem p.n.e, za czasów panowania Qin Shi Huang, pierwszego cesarza dynastii Qin i kanclerza Li Si, wydany został edykt nakazujący spalenie klasycznych księgozbiorów chińskich, zlikwidowanie szkół filozoficznych i grzebanie żywcem konfucjańskich uczonych. Spłonął wówczas oryginał Pięcioksięgu konfucjańskiego, a także teksty poetyckie, filozoficzne, historyczne i wszelkie przejawy piśmiennictwa, które mogłyby posłużyć do porównania zamierzchłej władzy z panującym wówczas cesarzem. Była to manifestacja siły. Płonęły również księgozbiory Biblioteki Aleksandryjskiej, bezpowrotnie zabierając

ze sobą wiedzę starożytnych. Wiosną 1933 roku na terenie III Rzeszy i Austrii dochodziło do masowego palenia książek, w które zaangażowane były studenckie samorządy skupione wokół DSt (Niemieckiego Związku Studentów). Kampania ta miała na celu pozbycie się wszelkich przejawów piśmiennictwa uznanych za wywrotową oraz niepoprawną myślowo i politycznie. Palono więc literaturę z kręgu ideologii socjalizmu – przede wszystkim autorstwa żydowskiego, a także środowisk anarchistycznych, komunistycznych, pacyfistycznych, a także dzieła o tematyce seksuologicznej czy religijnej. Czarne listy lektur obowiązywały na terenie całej Rzeszy i miały być wojną przeciwko nieniemieckiemu duchowi, potencjalnie zagrażającemu narodowym i patriotycznym wartościom. W działania zaangażowane były władze, stowarzyszenia studenckie i NSDAP. Dwanaście Tez (w nawiązaniu do tez Marcina Lutra) nawoływało społeczeństwo niemieckie do oczyszczenia kultury słowa z obcych i wrogich elementów, bezpośrednio zagrażających państwu.

10 maja 1933 roku w dwudziestu największych miastach Rzeszy została zorganizowana akcja manifestacyjna, która miała charakter prowokacyjny, skrajnie nacjonalistyczna w duchu i pompatyczna w charakterze. W Berlinie masowemu paleniu towarzyszyła muzyka ludowa i patriotyczna, nastrój był podniosły i wrogi wszelkiej obcości i nieprawomyślności. Można powiedzieć, że ów akt miał cechy rytualne i symboliczne, nawoływał pośrednio do nienawiści wobec człowieka. Podnosząc rękę na słowo, podnosił rękę na całą wspólnotowość, wielokulturowość, rodził zło. Rytuał i symbolika świadomie wpisana została do niechęci do wolności słowa.

Wiosną 2019 roku w Gdańsku przed jedną z parafii zapłonął stos książek i przedmiotów „zakazanych”. Wśród nich znalazły się między innymi seria powieści o Harrym Potterze czy popularna wśród nastolatków seria *Zmierzch* Stephenie Meyer, której bohaterami są wampiry i wilkołaki, a także książki guru i myśliciela Osho oraz podręczniki medycyny naturalnej.

Akt palenia książek – zawsze motywowany nienawiścią – wydaje się być nieśmiertelny, ponieważ historia uczy, że nie jest w mocy nauczyć niczego, więc niepomni tego faktu „palacze” różnych czasów, radykałowie z ognistymi mieczami, nie przyjmują do wiadomości, że tak naprawdę papier nie płonie, bo ślady wolnomyślicielstwa zawsze się przechowują. W tym kontekście warto przywołać pracę amerykańskiej artystki Debory Nehmad. Artystka także tworzy w nurcie pirografii, łącząc sztukę z obnażaniem i podkreślaniem nadużyć i zbrodni w USA – co wynika, jak można sądzić, z jej wykształcenia prawniczego (*As an artist, political activist and attorney, I have always been interested in issues of social justice. My work visualizes the enormous human cost of violence, war and injustice*<sup>91</sup>). Jedną z jej bardziej poruszających prac jest *collateral damage* (2006–2011), która odnosi się do ofiar wojennych w Iraku. Prace – kilkumetrowe zwoje papieru, pokryte ręcznymi zapiskami ołówkiem – odliczają symbolicznie liczbę ludności cywilnej, która zginęła podczas działań zbrojnych; przerywane są wypalonymi i przyżeganyymi rozżarzoną metalną numerami reprezentującymi liczbę żołnierzy, która zginęła w walkach.

W kontekście rozważań nad wyborem odpowiednio pojemnego znaczeniowo dzieła do zbadania wcześniej postawionej tezy nie mogę nie wspomnieć jednego

---

<sup>91</sup> <https://www.deborahnehmad.com/>

z cykli moich wcześniejszych prac. „Pirosłowa” – bo o nich mowa – powstały niejako samorzutnie i rozpostarły przede mną moc refleksji i związków, które poprowadziły do (parafrazując) „słów bez słowa”. Początkowo używałam obiektu książki i jej formuły jedynie w celach zachowania rytmu linii wypaleń w zderzeniu z organicznym charakterem procesu. Widz stopniowo oswajał się ze stroną książki, pomimo że stawiałam go przed brakiem ciągu zdań, bowiem niemal wszystkie zostały strawione przez ogień, wymazane z na zawsze. Ta sytuacja domagała się takiej narracji, która wniosłaby dodatkową warstwę sensu i w ten sposób uzasadniła interwencję.

Poprzez fazę, która zakładała wymazywanie ogniem słów z kart książkowych – formalnie i fizycznie istniejącej już wcześniej narracji – jednak bez znajomości i zachowania pierwotnego kontekstu, budowałam nowe ciągi znaczeń, zmieniałam charakter słów, oswajałam i poskramiałam zastaną rzeczywistość słowną. Cykl prac powstawał na kartach książek starych, ocalonych przed wyrzuceniem z pobliskiej biblioteki, a także tych, które dostawałam od bliższych i dalszych znajomych; książek, które miały zostać wyrzucone. Stałam się więc posiadaczką pokaźnej biblioteki książek niechcianych i zapomnianych, o bardzo różnej tematyce. Co – muszę koniecznie dodać w tym miejscu – zdejmuje ze mnie jakiegokolwiek podejrzenia o barbarzyństwo w działaniu.

Proces dochodzenia do słowa, a także pozbywania się ich, rozpoczynał się zawsze koniecznym usunięciem przeze mnie śladów pierwotnego autorstwa. Zniknąć musiał zbiór znaków szczególnych i kompletna tożsamość książki – okładka, strona tytułowa, spis treści. Tylko czysta karta dla moich działań twórczych dawała szansę na oczyszczenie się z uwikłań i na implantację nowego sensu.

Można to porównać do prac haiku:

Praca haiku polegająca na uwalnianiu od sensu, dokonuje się poprzez dyskurs doskonale czytelny (sprzeczności tej nie zna sztuka Zachodu, która potrafi negować sens wyłącznie za pomocą niezrozumiałego dyskursu). Dzięki temu haiku nie jest w naszych oczach ani ekscentryczne, ani trywialne: jego czytelność sprawia, że traktujemy je jako coś prostego, bliskiego, znanego, przyjemnego, „poetyckiego”, słowem – otwartego na całą grę określeń zabezpieczających, a mimo to opiera się nam ono, gubi w końcu przymiotniki, jakimi chwilę wcześniej się je określało, i każe nam uznać to zawieszenie sensu, które jest dla nas czymś najbardziej obcym, ponieważ uniemożliwia najpowszechniejszą praktykę naszej mowy, jaką jest komentarz<sup>92</sup>.

Co przypomina haiku? Według Barthes'a „w ten sposób haiku przypomina coś, co nigdy nam się nie przydarzyło; rozpoznajemy w nim powtórzenie bez źródła, zdarzenie bez przyczyny, pamięć bez osoby, słowo bez powiązań”<sup>93</sup>. Co więcej: „Sens jest tylko błyskiem, draśnięciem (...), a jednak błysk haiku niczego nie oświetla, niczego nie ujawnia”<sup>94</sup>.

Prace, które zakładają wymazywanie słów przy pomocy ognia, pozostawiając po sobie nowy szyk i układ w duchu nieprzerysowanym poetycko, ani też nie odhumanizowanym, wpisują się nie tyle w nurt pisma asemicznego, o czym była mowa, co pozostają na styku poezji konkretnej, a także zjawisk takich jak *redacted poetry* czy *blackout poetry*. Zofia Mitosek mówiąc o *mimesis* odwołuje się do

---

<sup>92</sup>R.Barthes, *Imperium Znaków*, przekł.: A. Dziadek, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999, s. 143.

<sup>93</sup> R.Barthes, *Imperium Znaków*, dz. cyt., s. 140.

<sup>94</sup> R.Barthes, *Imperium Znaków*, dz. cyt., s. 147.



faktu, iż mowa jako narzędzie w literaturoznawczym i lingwistycznym ujęciu zaczyna transformować z narzędzia – używanego do porządkowania świata – w sam podmiot świat zmieniający, kreujący. A mimetyzm językowy czy genetowska literatura drugiego stopnia, istniały od czasów antycznych i nierozzerwalnie towarzyszą czasom, będąc ich głosem, zmieniając rzeczywistość, żerując na zastanym, na historii i przeszłości.

W kontekście bytującego na rzeczywistości zastanej słowa warto więc wspomnieć, czym są i do czego się odwołują szczególnego rodzaju zabiegi, które poprzez słowo objaśniają światy i wieloświaty wewnętrzne:

Poezja konkretna (*concrete poetry*) to pojęcie wprowadzone przez Theo van Doesburga w 1930 roku w okołobauhausowskim manifestie *Sztuka konkretna*. Odnosi się on do odłamu formy wizualno-poetyckiej, która za tkankę zarówno *signifie*, jak i *signifiant* przyjmuje słowa i ich układ wizualny. To rodzaj gry opartej na słowie, rytmie, napięciach i specyficznym układzie typograficznym, które łączą się niekiedy bez wyraźnych praw i związków semantycznych i syntaktycznych w wieloświat słów i treści. Przedstawiciele tego nurtu nadawali niekiedy nazwy własne, aby opisać owo zjawisko w swojej praktyce artystycznej, co stawało się osobistym pojęciem charakteryzującym ich styl – na przykład wcześniej wspomniane już pojęciokształty Stanisława Dróżdża czy konstelacje słów Eugena Gomringera. Innymi przykładami są wcześniej wspomniane już **pismo asemiczne** (*asemic writing*), któremu poświęciłam osobny fragment tekstu, a także **redacted poetry** lub **blackout poetry** – terminy używane do określenia specyficznej praktyki literackiej z pogranicza wizualnych gier słownych, która na warsztat bierze istniejące już teksty, jednak w sposób szczególny. Poprzez formę

wykreślenia, wymazywania, mającą często znamiona graficznego manifestu, na stronicy tekstu – książki, listu, artykułu gazetowego, druku – pozostają jedynie wybrane słowa i zdania, które tworzą nowe ciągi myślowe i znaczeniowe. W owym ujęciu to, czym zajmuję się w swojej praktyce artystycznej, jest bardzo bliskie tym zabiegom.

To, co w pewien sposób uległo przedawnieniu w cyklu *Pirosłowa*, to sam fakt istnienia jakiegoś pierwowzoru – zapisu niewłasnego. Od samego początku słowa nie należały do mnie, były obce, dyktowały więc poniekąd zmianę działania, wkładały się w osobistą narrację, nadawały charakter językowi. Dla odbiorcy sytuacja stawała się wówczas nieco bardziej komfortowa – stawał oto przed obliczem słowa z krwi i kości, a realnie z farby drukarskiej. Poszukiwałam czegoś, co w ciele i duchu pisma asemicznego odda możliwie najczulej i najdokładniej stan, w którym się znajduję: paletę myśli, emocji, odczuć i przeczuć, a jednocześnie w ten sposób umożliwi bliższy kontakt z odbiorcą.

Los chciał, że to, co jest mi najbliższe, jest również najbardziej zagmatwane. Stąd potrzeba konfrontacji i dopasowania czułego badania przynależności do świata, relacji z drugim człowiekiem w dziele.

Z czasem więc moja optyka twórcza przesunęła się w stronę wcześniej już wspomnianej relacji słowo-powidok (wypalenia w zeszytach), choć tak naprawdę brak słów i doświadczenie tego procesu sprawiło, że ponownie wróciłam do książek – tym razem z konkretnym planem i pretekstem do działania.

W ujęciu artystycznym dziełem, które według mnie najczulej zmateriałizowało moją potrzebę poszukiwania i odkrywania czułego czytelnika rzeczywistości, okazało

się właśnie „dojście do słowa”, czyli wcielenie idei, które zbliżone są do tych reprezentowanych w swym działaniu przez nurty poezji konkretnej, redagowanej i wykreślanej. Nieuniknionym okazało się być fizyczne zmierzenie się z *Grą w klasy* i „igranie” z jej tekstem. Po wcześniejszej dekonstrukcji książki zdecydowałam się na ponowne złożenie jej w całość. W tym miejscu chcę zwrócić szczególną uwagę na prymat dekonstrukcji (dekonstrukcji w duchu derridiańskiego kwestionowania tego, co spójne i pierwotne, dając tym samym ujście i przestrzeń do przepływu i migracji wartości oraz sensów wcześniej uciśnionych i tłumionych) nad destrukcją. W kontekście wspomnianej już delikatnej kulturowo relacji ognia i tekstu książkowego podkreślam, że w moim ujęciu ogień stanowi narzędzie, które wydobywa i ocala język i słowa, uwypuklając to, co do tej pory nie mogłoby ziścić się w języku-mowie, a uobecnia się w piśmie-znaku, czyniąc z nich konstelacje osobistych znaków szczególnych.

Poszukując idealnej formy wyjściowej, skłoniłam swoje poszukiwania ku zbiorom znaków z rodowodem przeszłości, zamkniętym w antykwariatach. Zależało mi bowiem na tym, żeby materiał bazowy, a więc konkretny obiekt-książka, miał już swoją wcześniejszą namacalną, fizycznie widoczną historię – śladów zostawionych przez wcześniejszych czytelników. Z kilkunastu zakupionych egzemplarzy wybrałam losowo zestaw kart, czasem powtarzających się; działając na słowo ogniem, za każdym razem poszukuję i odkrywam nowe znaczenia. Złożona, zrekonstruowana ponownie książka zyskuje swój nowy szyk i rytm, a także – co ważne – silnie działający awers i rewers stron: awers – z wyreżyserowanym przeze mnie układem słów, który tworzy nowy ciąg znaczeń, niezaburzony rytm, i rewers – z przypadkowym i fragmentarycznym, pourywanym układem tekstu, pokaleczonym, nadwyreżonym. Rzut monetą kończy się zawsze zakryciem awersu

lub rewersu; przyjmujemy jedną z opcji jako „szczęśliwą monetę”, sprzyjający nam los, potwierdzenie założeń i życzeń, z góry skazując jedną z możliwości na porażkę. W przypadku moich poszukiwań twórczych – co w sposób szczególny uwypuklił drugi, równoległy eksperyment<sup>95</sup> – najważniejsze i najciekawsze jest to, co wymyka się poza schemat widzialności, rozumienia, co urywa się, ucieka. O tym, że najciekawsze bywa właśnie to, co na rewersie, przekonałam się kilka lat temu w rozmowie z artystą i dydaktykiem Wydziału Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku, prof. ASP drem hab. Przemysławem Łopacińskim, który – tworząc również w duchu rozpadającej się i nawracającej litery – jako pierwszy przywrócił moją wiarę w rewers. Nakierował on uwagę na to, co widzialnie bardziej stymulujące wyobraźnię, niedokończone i niewyreżyserowane, choć – o czym już wielokrotnie wspominałam – w obu przypadkach ogień wprowadzał element pewnej losowości, przesunął optykę, zwracając ją ku temu, co na odwrocie – czyli ku przypadkowi. Przypominać to mogło swobodną improwizację – nie byłam bowiem świadoma tego, co zostaje wypalone, a co ocalone na odwrocie karty. Ocalając wybrane słowa, nie mogłam w jednakowy technicznie i znaczeniowo sposób ocalić obu stron. Jedna z nich zawsze stawała się dziełem ognia i przypadku, będąc taką samą, a niekiedy bardziej ożywczą i senso twórczą, co tylko potwierdził równoległy eksperyment.

Co ciekawe, tego, że wzrok wybiega poza ramy i samoistnie szuka sensu poza polem tekstu, dowiodło również główne badanie z pogranicza neuronauki, o czym wspomnę jeszcze w podsumowaniu wyników tego eksperymentu. Zaburzenia

---

<sup>95</sup> Eksperyment, o którym wspominałam, jest metodologicznie i metodycznie ankietowy – z otwartym zestawem pytań, zaprosiłam do niego wybraną grupę osób, prosząc o wybór najważniejszych słów z awersu i rewersu.

i deformacje widzialności z neuronaukowego punktu widzenia działają zawsze najsilniej na mózg wzrokowy i naszą percepcję, otwierając wyobraźnię na wieloświaty.

Jak już wcześniej wspominałam, *Gra w klasy* Julio Cortáзара powracała do mnie kilkakrotnie na przestrzeni ostatnich dwudziestu lat, stanowiąc pewnego rodzaju rozliczenie (rozliczanie) z przeszłością. Ciekawe, że mimo tego, że książka ta jest dla mnie tak ważna, tak mocno zakotwiczona w mojej biografii, nigdy nie ukończyłam czytania jej. Pragnę zaakcentować, że nie wynika to z mojej ignorancji, a jedynie z przyjętego przeze mnie osobistego klucza przyswajania cortazarowskiej powieści w odpowiednim dla siebie czasie.

## 2. GRA W KLASY

**G**ra w klasy to dziecięca zabawa, w którą może grać jeden lub wielu uczestników. Na asfalcie, piasku, betonie rysuje się pola do gry w postaci tak zwanego „chłopka”. 9 pól oznacza symboliczne zdobywanie wiedzy, przeskakiwanie „z klasy do klasy”, a także – w ujęciu bardziej metaforycznym – naszą podróż przez życie (aż do nieba – pole 8,9). Po polach należy się przemieszczać, skacząc na jednej nodze i czubkiem buta posuwając do przodu kamyk, szkiełko lub drewnienko aż do ostatniego z pól.

Hans Georg Gadamer mówi, że:

Gra sztuki jest niczym przez tysiąclecia pojawiające się przed nami nieustannie na nowo lustro, w którym oglądamy siebie – często tym zaskoczeni, często też wydając się obcymi sobie – takimi jakimi jesteśmy, jakimi moglibyśmy być. Czyż nie jest fałszywym pozorem, kiedy sztukę i sprawy poważne oddziela się od siebie w ten sposób, że na grę sztuki zezwala się tylko w wyodrębnionych po temu miejscach, na pograniczu tego, co w życiu traktuje się serio? Na przykład w chwilach czasu wolnego od pracy, który stanowiąc relikw utraconej przez nas wolności ją tylko sobą poświadcza? Gra sztuki i sprawy poważne, ekspresja życia tryskającego nadmiarem i napięte moce naszej życiowej energii, są w istocie głęboko ze sobą powiązane. Jedno oddziałuje na drugie. Wielcy znawcy ludzkiej natury wiedzieli dobrze o tym, że w grze sztuki zawarta jest najgłębsza powaga<sup>96</sup>.

Dzieło sztuki jako gra według Gadamera otwiera się na mnogość interpretacji i tropów, staje się przestrzenią wymiany, jawienia się i uzyskiwania samoświadomości, czy też samo-ujawnienia (samo-jawienia się) przez odbiorcę. Oprócz tego, co się jawi istotnym zagadnieniem jest również i to, co się zdaje – ciągła manifestacja poglądów i sił w kontekście interpretacji i kulturowego, a także dziejowego świadectwa. Gra to nie tylko igranie z samym dziełem. Wchodzimy w relację z kulturą, przesądami i poglądami, przeszłością, która sączy się przez szczelinę dzieła ku samopoznaniu. Graczami są tu twórca i odbiorca, którzy grają w otwarte karty dyskursów, otwierając się na przyjęcie niekiedy niezrozumiałego, czerpiąc z własnej nieświadomości i nieświadomości zbiorowej, zataczając hermeneutyczny krąg. Istotne jest to, co według Gadamera najpełniej oddaje

---

<sup>96</sup> H. G. Gadamer, *Prawda i metoda* [w:] P. Dybel, *Gadamera myśl o sztuce*, Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, Gdańsk 2014, s. 5.

dziejowość dzieła – rozmowa. Dzieło jako gra to dzieło jako rozmowa, a dialog nie zakłada wygranej jednej ze stron, może pozostać nierozstrzygnięty, przerwany. Gra posiada swój kodeks i swoje zasady, nie ma miejsca na oszustwa i zakłamania, bowiem nie jest to gra o zwycięstwo. Należy wyzbyć się więc manifestowania wyższości własnych poglądów, mając na względzie dobro istoty – gry w dziele.

Symboliczna przemiana odbiorcy i twórcy w graczy i zrównanie ich zadań wobec dzieła do tych samych ról zakłada równy dialog, rozmowę, która najpełniej obrazuje istotę sztuki i jej przechodniość. Całkowite zatracenie się w grze i przyjęcie jej struktury gwarantuje szereg przemian. Gracz odbiera dzieło samo w sobie, jego ekstrakt sensów i formy. Zmysłowo, wrażeniowo i ponadweralnie staje się fragmentem układanki, w której szuka właściwego sobie miejsca w dziele. Nikt, kto przystąpi do gry, jaką jest dzieło, nie wyjdzie z niej takim samym człowiekiem. Dzieło promieniuje znakiem, słowem i sensem ku graczom, zmieniając ich percepcję. Gra dzieła to gra w kolejno – samozatracenie, samopoznanie i samozrozumienie, które przynoszą w nagrodę katartyczną przemianę.

Z wypływającym z samej ontologii dzieła sztuki roszczeniem do ukazania poprzez nie „całości sensu” wiąże się ściśle – zdaniem Gadamera – wyróżniony charakter doświadczenia estetycznego na tle innych doświadczeń. Doświadczenie to jest w istocie specyficznym doświadczeniem ludzkiego rozumienia, w którym podmiot doświadcza siebie w świetle swego uczestnictwa w grze/oddziaływaniu dzieła, zatracając się w nim bez reszty. Rozpoznane w ten sposób doświadczenie estetyczne stanowi graniczny przypadek doświadczenia hermeneutycznego, w którym jednostka skonfrontowana z „całością sensu” odkrywa prawdę

o sobie i o świecie zakrytą przed nią w innych formach doświadczania siebie – potocznych, naukowych itd.<sup>97</sup>

Jednakże między-ludzka gra, która konstytuuje przedmiot naszego zainteresowania (Duchamp: „Sztuka jest grą, która toczy się między ludźmi wszystkich epok”), przekracza ramy tego, co dla wygody nazywamy sztuką. Proponowane przez Międzynarodówkę sytuacjonistów „wywołane zdarzenia” przynależą w całości do „gry”, choć Guy Debord odmówił im artystycznego charakteru, widząc w nich „przekroczenie sztuki” poprzez rewolucję życia codziennego. Estetyka relacyjna nie jest historią sztuki, gdyż ta zakłada jakieś źródło i cel, lecz teorią formy<sup>98</sup>.

Stopniowo przewijający się przez moją rozprawę doktorską cytaty z *Gry w klasy* Julio Cortáзара to punkt, od którego zaczęłam moją hiperopowieść. Mówiąc o hiperopowieści nie sposób nie nakreślić siatki pojęć związanych z tekstualnością – hipertekstualności i intertekstualności – które w kontekście rozważań hermeneutyczno-neuronaukowych dają się być aktualne w swej istocie.

Pojęcie hipertekstu odnosi się do specyficznej struktury, którą jest tekst nieliniarny, pajęczynowy, łączący siecią mnogość wątków i węzłów stanowiących osobne zagadnienia, pojęcia, fragmenty. Można to przenieść na poziom relacji, która zachodzi we wszystkich kierunkach, promieniując nawiązaniem, odniesieniem w taki sposób, że w każdym, dowolnym momencie jesteśmy w stanie przenieść się do kolejnego poziomu, który w naturalny sposób jest uwikłany w splot znaków i znaczeń.

---

<sup>97</sup>P. Dybel, *Gadamera myśl o sztuce*, dz. cyt., s. 29.

<sup>98</sup>N. Bourriaud, dz. cyt., s.47.



W dzisiejszych czasach szczególnym przykładem hipertekstualności jest przestrzeń wirtualna, a więc Internet (nie bez przyczyny nazywany *Web*, czyli siecią) wraz ze wszystkimi jego odnogami i odmianami, a także formami, w których może się jawić – od stacjonarnej po mobilną, wszechobecną niezależnie od położenia. Swego rodzaju interaktywność i intermedialność zasobów informacji wymusza konieczność ciągłego bycia na bieżąco, niekiedy prowadzi do zakłóceń i zatarcia się sensu.

Sama konstrukcja pojęciowa hipertekstu odnosi się do przeskalowania własnej formy, odsyła nas do przestrzeni, która znacznie wykracza poza rozumowe poznanie, dając przestrzeń na współistnienie i przepływ znakowości wielu pojęć.

W rozprawie *Poezja i negatywność* Julii Kristevej czytamy, że „Powiązania mnożą się; wyrażają one zawsze to samo prawo, które brzmi: tekst poetycki jest wytwarzany w złożonym ruchu jednoczesnego potwierdzenia i negacji innego tekstu”<sup>99</sup>. Można to odnieść również do jednego i tego samego tekstu: poprzez rozpad, powstaje na nowo, podważając swoje istnienie – wskrzesza się i odradza.

Termin intertekstualność został opracowany przez Julię Kristevą w efekcie badań nad tekstami Bachtina i określa on szereg wpływów, które oddziałują na teksty w wielu kierunkach, które jednak pozbawione są wyraźnie jednolitej i jednorodnej systemowości – zarówno w relacji do układu tekstu, jak i w odniesieniu do poprzednich i przyszłych zdarzeń w jego tkance. To rodzaj fragmentów, które zostały inkorporowane w przestrzeń tekstu, intertekstów, które emanują siłą szczegółu, zgodnie z teoriami hermeneutycznymi dążąc do ogółu i na

---

<sup>99</sup>J. Kristeva, *Poésie et négativité* [w:] *Semiotike. Recherches pour une sémanalyse*, Paris 1969 [za:] Z. Mitosek: *Teorie badań literackich*, Warszawa 1995, s. 323.

odwrót. „Dzieląc bowiem świat na fragmenty, nie pozwalamy mu mówić własnym głosem”<sup>100</sup>. Myślę, że można mówić również o intertekstualności czy hipertekstualności pamięci, która stanowi rodzaj znaków osobistych, jest zbiorem osobnych historii, które często powracają bez kontekstu, pod wpływem impulsu, niekiedy w zmienionej wersji. Jest językiem i śladem, który wrysowany został w naszą świadomość i podświadomość.

Mariusz Szczygieł w swoim zbiorze esejów *nie ma* porusza temat subiektywnej pamięci. Ta sama sytuacja sprzed lat(a więc mamy tu również przesunięcie w czasie) zostaje ukazana z dwóch perspektyw. Okazuje się, że każda ze stron zapamiętała przywoływaną historię w inny sposób. Pytanie – czy zgodnie z rzeczywistością? Myślę, że owa subiektywność i intertekstualność, czy też hipertekstualność pamięci stanowić może również pretekst do otwarcia dyskursu na temat przestrzeni nazwanej przeze mnie przestrzenią współodczuwania. Pamięć słowa, pamięć znaku, a także pamięć o emocji, którą słowo/znak za sobą niosą – to przestrzeń, która jest przestrzenią osobistą, jednak przeżycia, które angażują również innych, pozwalają na nowo spojrzeć na tę samą historię. Wiadomo – jest to związane z optyką, konstrukcją psychiczną człowieka, subiektywnym przeżywaniem i nastrojem, jednak to właśnie „współodczuwanie” jest momentem zespolenia, zjednania ze sobą istnień w uczuciu, słowie czy znaku.

*Gra w klasy* od wielu lat stanowi dla mnie pewien rodzaj drogowskazu, czy bardziej jeszcze – mapy, na której zaznaczam punkty odnoszące mnie do rzeczywistości i zwrótnie – rzeczywistość do mnie samej. Nie chodzi tu o dokładne przywoływanie treści rozdziałów, choć oryginał posiada wiele zakreślonych przeze

---

<sup>100</sup> J. Brach-Czaina, dz. cyt., s.15.

mnie fragmentów. Interesuje mnie symboliczne, rytualne przejście (czytanie powieści w momentach granicznych mojego życia), jak i to, co dzieje się w tekście, a jest rodzajem gry konwencją, którą Cortázar inicjuje i do której zaprasza czytelnika. Dając mu, dodajmy, już od samego początku wskazówki do alternatywnego odczytywania powieści.

Jeśli miałabym opisać i scharakteryzować ową „mapę”, aby mogła nam się wyobrazić – na pewno byłaby to mapa nieustających powrotów (myśli i słów-znaków), tak właśnie, jak sięganie raz na jakiś czas do lektury *Gry w klasy*. To mapa-palimpsest – mapa częściowo zużyta, w niektórych miejscach wręcz zatarta, z wyraźnymi śladami użytkowania – zagnieceniami, ścieżkami dotyku, choć przecież i nawracającego, choć pozornie bezśladowego i wędrującego po niej wzroku. Fizyczny kontakt, nacisk palców, jest dla mnie niczym rozszerzająca i zwężająca się źrenica błędząca po papierze w poszukiwaniu wytchnienia i spełnienia.

W myśli, którą zasiał we mnie Julio Cortázar, zawierają się trzy istotne dla mnie czynniki, które mają prawo ułożyć się w jedno równanie opisujące – zaryzykuję stwierdzenie – relacje ze światem. Relacje określające przynależność lub konstytuujące *nomadyzm emocjonalny* :

Bez słów – do słowa

(bez świadomości rezonującej)

W dzisiejszym świecie pełnym kakofonii znaków i przesytu bodźców, które niekiedy niepostrzeżenie i czasem wręcz bezmyślnie rezonują w nas, nie pozwalając na chwilę ciszy, to właśnie „słowo dokonuje tej szczególnej antycypacji, tego

zachodzenia na siebie, tego przejścia, (...) sprawia, że (rzeczy) stają się tym, czym są, zmienia je w nie same"<sup>101</sup>. Słowo, choć zdevaluowane na rzecz jak najkrótszego przekazu, na przykład emotikony, wciąż jest nośnikiem – mocniej niż obraz – sensu i swoistości, broni autonomii kultur, mniejszości. Z jednej więc strony to właśnie w słowie gromadzi się cały (s)twórczy potencjał, ożywcza siła i kumulacja energii, jednak z drugiej – słowo ciągle wykorzystywane, powtarzane, przeżuwane przez media, a w końcu i nas samych – dewaluje się, blednie jego moc, zaś komunikat nie dociera do odbiorcy z taką mocą, z jaką intencjonalnie wysłał go nadawca. Żyjemy więc jakby w wiecznym rozmijaniu się ze sobą (samymi), a słowo dryfuje ponad nami w zawieszeniu. Żyjemy w wielkim hipertekście. Zauważmy jednak, że „bez słowa” nie oznacza, że trwamy w ciszy, choć bez wątplenia cisza przydałaby się, aby – niczym utwór Johna Cage’a – wybrzmieć na swój własny sposób.

Czytając skierowane do studentów uniwersytetu Berkeley wykłady Julio Cortázar z 1980 roku<sup>102</sup> zgłębiłam historię, która kryła się za napisaniem *Gry w klasy*, czy też może poznałam pewien system pracy autora nad powstawaniem tak specyficznej w układzie i narracji powieści, będącej równocześnie antypowieścią. Skłoniło mnie to również do pewnego rodzaju przeniesienia i do rozważań nad moim własnym systemem pracy, nad tworzeniem mapy myśli i badaniem, czy też tropieniem znaków, gromadzeniem i konstituowaniem własnego słownika pisanego ogniem.

Julio Cortázar opowiada podczas jednego z wykładów:

---

<sup>101</sup> M. Merleau-Ponty, dz. cyt., s.63.

<sup>102</sup> J. Cortázar, *O literaturze. Wykłady w Berkeley*, 1980.

Między rokiem '52 a '55 czy '56 pisałem jedynie opowiadania, ale w różnych sytuacjach i w różnych miejscach zapełniałem całe strony zapiskami wrażeń, wspomnieniami, niekiedy pomysłami, a wszystko to było wiernym odbiciem moich codziennych przeżyć w mieście, we Francji, a dokładnie w Paryżu. Nic miałem pojęcia, że te zapiski stanowią będą kiedyś część książki: gromadziły się tak samo, jak się gromadzą wszystkie nasze zapiski, kiedy coś nam przychodzi do głowy i często chcemy to zapisać, i zachowujemy to, nie wiedząc właściwie dlaczego, ale tak je zbieramy. Te zapiski się nawarstwiały, a ja ich ponownie nie czytałem<sup>103</sup>.

Podjęcie Cortázarza do hipertekstualności i fragmentaryczności tekstu jest mi bardzo bliskie, tak jak bliskie jest odtwarzanie i łączenie własnego świata z cząstek i drobin, które pozornie wydają się być abstrakcyjne i nieprzystające, jednak mają swój głębszy sens i treść i niekiedy samoistnie łączą się w całość.

Oś *Gry w klasy* stanowi jedna z opowieści o Travelerze i Talicie. Całość powoli rozrastała się wraz z odkrywaniem przez Cortázarza kolejnych notatek, tworzeniem „literackiej bajaderki” zapisków i układaniem – tak bardzo kolażowym w swoim systemie – historii we wszystkich możliwych kierunkach i płaszczyznach. Narracja nie biegnie więc linearnie, choć czytelnik otrzymuje możliwość podążania za tekstem, jak i własnego odczytywania, „obwąchiwania” historii wedle umieszczonej na początku książki instrukcji. Stąd uważam, że porównanie mojego doświadczenia z *Grą w klasy* do obcowania z odbiorcą i tworzenia rodzaju osobistej i osobliwej mapy ma rację bytu. Wdając się w grę z narracją, odkrywamy bowiem różne tropy i wątki, które łączą się w całość, mogą jednak

---

<sup>103</sup> J. Cortázar, *O literaturze...*, dz. cyt., s.190.

również funkcjonować autonomicznie – dryfować na obrzeżach historii i sklejać się w ciągu pośrednio od siebie zależne.

Cortázar opowiada o samym systemie budowania całości *Gry w klasy*, co dla artystów z pogranicza sztuk wizualnych może przywodzić na myśl własne praktyki artystyczne. Autor bowiem namacalnie składał tekst z fragmentów rozłożonych na podłodze pracowni, z fragmentów, które układały się niczym dywan, patchworkowa mozaika, twardy fundament, ale i krucha posadzka, szkielet i zarys. Wędrując między znakami i wątkami, Cortázar tworzył sedno powieści z fragmentów – ingerując bezpośrednio w nurt jej biegu, mącąc, składając, przekładając i lepiąc, niczym kolaż ze słów i myśli – stworzył hiperopowieść, antypowieść, której fragmentaryczność dała mi podwaliny do reorganizacji mojego własnego myślenia o praktyce artystycznej i podejściu do tak zwanej „istoty rzeczy”, zarówno w pracy nad dziełem, jak i nad tekstem, choć finalnie obie materie stają się nierozłączną tkanką.

Pisarz zanotował: „Zapisów, o których przed chwilą mówiłem, ciągle przybywało. Nie zwracałem na nie uwagi, aż pewnego dnia przydarzyło mi się coś takiego, jak wówczas, gdy piszę opowiadania (...) nagle spadło na mnie nie opowiadanie, tylko coś, co najwyraźniej wymagało szerszego rozwinięcia, rodzaj sytuacji(...)”<sup>104</sup>. O roli obrazu napisał: „obraz powinien «skondensować» emocje, które spojrzenie widza mogłoby następnie ożywić i rozwinąć. Ta uwaga na temat przechodności wprowadza w domenę estetyki rodzaj formalnego nieporządku, który jest niezbędny do dialogu. Neguje ona istnienie jakiegoś „miejsca dzieła sztuki”, proponując w zamian dyskursywność i decentralizację, zawsze wymagające

---

<sup>104</sup> J. Cortázar, *O literaturze...*, dz. cyt., s.190–191.

wysiłku ich wypracowania i zawsze nieosiągnięte w pełni. Właśnie przeciwko zamkniętej koncepcji praktyki twórczej występował Jean-Luc Godard, kiedy powiedział, że „do obrazu potrzeba dwojga”[*Il faut et redeux pour un image*]. Czerpiąc ze stwierdzenia Duchampa, iż „obrazy istnieją dzięki spojrzeniom widzów», propozycja ta idzie dalej i głosi, że **dialog jest samym centrum procesu konstytuowania się sztuki**. Jedynie wychodząc od dialogu, można negocjować, zakładać Innego... Tak oto każde dzieło sztuki potrafimy zdefiniować jako obiekt relacyjny, jako miejsce negocjacji między niezliczoną liczbą propozycji i ich adresatów”<sup>105</sup>.

### 3. INTERPRETACJA – KOŁO HERMENEUTYCZNE, NIEŚWIADOMOŚĆ ZBIOROWA I INDYWIDUALNA

Martin Heidegger w *Źródle sztuki* wraca uwagę na to, że mówiąc o istocie sztuki – a także o relacji na linii dzieło-sztuka-dzieło, gdzie sztuka stanowi szereg odniesień, dźwiga sens kulturowego dziedzictwa i bagażu znaczeniowego zbioru dzieł –nieuchronnie poruszamy się ruchem kolistym. Mówiąc o interpretacji mówimy równie nieuchronnie o pewnego rodzaju rezonansie dzieła w figurze odbiorcy (lub twórcy, który również może być odbiorcą). Celowo mówię o „rezonansie dzieła w odbiorcy”, a nie w jego świadomości, ponieważ mowa tu także zarówno o aspekcie neuronaukowym – o czym mowa będzie jeszcze w dalszej części tekstu – aspekcie poprzez który to rezonans w odbiorcy – jego

---

<sup>105</sup> N. Bourriaud, dz. cyt., s.56.

ciele, mózgu i świadomości – staje się kompletnym działaniem, ale także o pewnego rodzaju procesach nieświadomości zbiorowej i indywidualnej. Mówiąc o delikatnej materii języka chciałabym zestawić pojęcie **koła hermeneutycznego z nieświadomością zbiorową i indywidualną**. Według mnie owa kolista tendencja dotyczy i zawłaszcza obie przestrzenie, w pewien sposób czyniąc je podobnymi, co można odnieść do percepcji, interpretacji i bytowania w dziele.

Nieświadomość zbiorowa i indywidualna zdają się być w ciągłym ruchu i wprawiać w drganie rzeczywistość, determinując codzienność jednostki, a także wspólnot, zbiorowości. Poniekąd znoszą się one, ścierają, oddziałując na siebie z mocą znaku i archetypu. Stanowią rodzaj unikalnej i uniwersalnej encyklopedii sensów i znaczeń, a także zachowań i archetypów, które wpływają – czy tego chcemy, czy nie – na nasze działania i los. Mówi się o pamięci mięśniowej, komórkowej czy na przykład o pamięci wody, a odnosząc to do motywu nieświadomości możemy założyć, że wszyscy posiadamy zapisany kod znaczeń, kod językowy, który pojawia się z czasem w naszych zachowaniach, codzienności, mając realny wpływ na to, co trwale rzeczywiste. Nieświadomość zbiorowa to dziedziczony, wielopokoleniowy proces, który – podobnie jak dziedziczenie traumy – wpływa nie tylko na zachowania jednostek, ale i z góry zapisuje ich losy, na które nie mamy wpływu. Przywołując nieświadomość zbiorową i indywidualną, nie zamierzam rozwodzić się nad poszczególnymi archetypami warunkującymi ich istnienie, zwracam jedynie uwagę na nieświadomość jako rodzaj specyficznego i osobliwego zapisu, który – podobnie jak neuroestetyczne ujęcie percypowanej sztuki – zdaje się istnieć niejako ponad, poza nami, choć jest obecny i determinuje każdy nasz ruch.



Paul Ricoeur zwraca uwagę na to, że „już Platon wykazał w *Kratylusie*, że problem «prawdy» nie da się rozstrzygnąć w odniesieniu do poszczególnych słów czy nazw, ponieważ nazywanie nie wyczerpuje możliwości czy funkcji mowy”<sup>106</sup>. I dalej: „kod lingwistyczny nadaje specyficzną strukturę każdemu z systemów językowych znanych jako rozmaite języki mówione, którymi posługują się różne społeczności etniczne”<sup>107</sup>. Co więcej, Susan Sontag przestrzega: „Skutkiem zbyt mocnego podkreślania roli treści jest nieustanne, nigdy nieukończone przedsięwzięcie interpretacji. I *vice versa* – nawyk obcowania z utworem po to, by go zinterpretować, podtrzymuje iluzję, że rzeczywiście istnieje coś takiego jak treść dzieła sztuki. (...) Przez interpretację rozumiem tu świadome działanie umysłu, w którym odzwierciedla się pewien kod, pewne „reguły” interpretacji”<sup>108</sup>. „Kod łatwiej poddaje się badaniu naukowemu”<sup>109</sup>. „Przekaz jest zawsze indywidualny, natomiast kod jest własnością społeczności”<sup>110</sup>. Mówiąc o pewnego rodzaju kodzie, warto zwrócić uwagę na to, że posiada on po pierwsze charakter umowny i zwyczajowy, a po drugie odwołuje się on do pewnego rodzaju nieświadomości, zacierałości. Zacieranie się kodu w nieświadomości odniosłabym bardziej do motywu palimpsestu, w którym to nanoszone na nowo wartości mają możliwość współistnienia z prześwitującą spod spodu przeszłością i jej znakami. Prawdziwy, pierwotny znak-kod staje się więc ekskluzywny, dostępny jedynie dla tych, którzy są w stanie przyjąć i dogłębnie zanalizować jego istotę. Podświadomość czy też nieświadomość są w stanie, kulturowo i podskórnym, wpłynąć na tendencje interpretacyjne dzieła i rzeczywistości. To, co w nieświadomości dotyka jednostkę,

---

<sup>106</sup> P. Ricoeur, *język, tekst, interpretacja*, dz. cyt., s. 65

<sup>107</sup> Tamże, s.66

<sup>108</sup> S. Sontag, dz. cyt., s. 14

<sup>109</sup> P. Ricoeur, *język, tekst, interpretacja*, dz. cyt., s. 68.

<sup>110</sup> Tamże, s.67.

stanowi pewnego rodzaju zaburzenie rzeczywistości i w wielu przypadkach jest rodzajem mechanizmu obronnego. Jung twierdzi, że jedynie badanie języka i dążenie do jego poznania jest w stanie choć trochę przybliżyć nas do siebie wobec nieświadomości, jednak nigdy nie będziemy w stanie sięgnąć do niej jak do książki, aby móc wyczytać to, co jest nam i w nas zapisane.

Mówiąc o transferze nieświadomości i relacji między jej aspektem jednostkowym a zbiorowym, odnoszę to zarówno do pojęcia koła hermeneutycznego, choć we własnej interpretacji, jak i – co widać choćby po tytule niniejszego rozdziału – przepływu nieświadomości indywidualnej i zbiorowej. Według mnie wszystko to ma realny wpływ na rezonans dzieła w odbiorcy, niezależnie od tego, czy jest on również twórcą, czy jedynie obserwatorem, współuczestnikiem.

Susan Sontag próbuje dowieść, że „interpretacja traktuje zmysłowe doświadczenie dzieła jako coś oczywistego, punkt wyjścia do dalszych działań. Dziś oczywistość ta zanika. Wystarczy sobie uświadomić, że dzięki powielaniu prace artystów są teraz powszechnie dostępne i bombardują nasze zmysły wraz z najróżniejszymi smakami, zapachami i widokami miejskiego środowiska”<sup>111</sup>. Nie do końca się z tym zgadzam, biorąc bowiem za oczywistość, że jesteśmy w stanie zmysłowo objąć dzieło i przełożyć na nasz wewnętrzny język, zwracam uwagę na fakt, że pod kątem zmysłów dzieło pozostaje wiecznie żywe i wiecznie odradza się w naszym organizmie, stanowiąc rodzaj nawrotów, które potrafią zaanektować coraz to nowe obszary zmysłowości. Wielowątkowość percepcyjnego kodu dzieła pozwala na ustawiczne i koliste powracanie interpretacji, tworzy własne drogi ujścia i przepływu energii, którą emanuje dzieło. Według mnie dzieło to język

---

<sup>111</sup>S. Sontag, dz. cyt., s. 25.

uniwersalny, którego uniwersalizm niesie za sobą – adekwatną do czasu i miejsca – obietnicę współodczuwania i współistnienia, jest nośnikiem prawdy o świecie i o nas samych, stwarzając potencjał na reakcję, na współdziałanie. Paul Ricoeur twierdzi:

Przekaz i kod nie pozostają w takiej samej relacji do czasu. Przekaz jest zdarzeniem czasowym, jednym z następujących po sobie zdarzeń, które stanowią łącznie diachroniczny wymiar czasu, natomiast kod istnieje w czasie jako zbiór równoczesnych elementów, tj. jako system synchroniczny. Przekaz jest intencjonalny; jest pomyślany przez kogoś. Kod jest anonimowy i nie stanowi przedmiotu intencji. W tym rozumieniu kod jest nieświadomy. Chodzi tu nie o libidalną, lecz o strukturalną czy kulturową **nieświadomość**<sup>112</sup>.

Nieświadomość zbiorowa trwa ponad czasem, napędza ją moc istnienia jednostek w zbiorowości.

Interpretacja nie jest zatem (jak przyjmuje większość ludzi) wartością absolutną, działaniem umysłu usytuowanego w jakimś beczasowym przestworze możliwości. Ona sama musi podlegać ocenie w ramach historycznego rozumienia ludzkiej świadomości. W niektórych kontekstach kulturowych interpretacja jest działaniem wyzwalającym, sposobem na zrewidowanie, przewartościowanie martwej przeszłości i ucieczkę od niej. W innych jest reakcyjna, beczelna, tchórzliwa i dławiąca<sup>113</sup>.

---

<sup>112</sup> P. Ricoeur, *Język, tekst, interpretacja*, dz. cyt., s.68.

<sup>113</sup> S. Sontag, dz. cyt., s. 16.

Tak oto interpretacja zyskuje rodzaj autonomii, staje się głosem buntu, wynikiem pogłębionej analizy i obserwacji świata poprzez soczewkę dzieła sztuki – jego języka.

Myslenie o języku nie jest w stanie nigdy wyprzedzić języka. Możemy myśleć tylko w jakimś języku i właśnie to zadomowienie naszej myśli w języku jest tą głęboką zagadką, którą język stawia myśleniu, (...) świadomość nigdy nie stoi naprzeciw świata, sięgając – w stanie jakby beżjęzykowym – po narzędzie porozumienia. We wszelkiej naszej wiedzy o nas samych i o świecie jesteśmy już raczej ogarnięci przez język, przez nasz własny język, (...) jesteśmy zawsze już zadomowieni w języku tak jak w świecie<sup>14</sup>.

---

## CZĘŚĆ IV

### 1. WYCZUCIE/WYCZUWANIE. PRZYGLĄDANIE, PRZEGLĄDANIE, WSPÓŁODCZUWANIE.

Pracując nad cyklem wspomnianych już prac *znaki na-znaczenia* z przełomu lat 2014/2015, a także obserwując ich odbiór u widzów odwiedzających moje

---

<sup>14</sup>H.G. Gadamer, *Człowiek i język* [w:] tegoż, *Rozum, Słowo Dzieje. Szkice wybrane*, s. 50.

wystawy, zafascynował mnie sposób, w jaki dzieło generuje szereg skojarzeń i nawiązań. Mając w zwyczaju obserwowanie widzów z boku i podsłuchiwanie bez interakcji, byłam zdumiona i oczarowana historiami, które powstawały w relacji z moim dziełem. Wypalone znaki przypominały symbole i to, co bezpośrednio odnosiło się do ich tęsknot, marzeń, podświadomości. Wówczas po raz pierwszy zastanowiłam się nad procesem przetwarzania informacji zawartych w sztuce i odwołujących się do procesów zachodzących w mózgu wzrokowym. To właśnie dzięki rozmowom z moją przyjaciółką, filozofką i badaczką Mironą Marią Klorek z Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu, trafiłam na trop, jakim jest neurohistoria sztuki, dziedzina z nazwy wcześniej mi nie znana, choć będąca w kręgu moich zainteresowań czysto empirycznie.

*For the  
art historians of the future  
who have the courage also to be  
neuroarthistorians<sup>115</sup>*

Oto słowa, które otwierają jedną z ważniejszych, prekursorskich publikacji z zakresu neurohistorii sztuki – *Neuroarthistory. From Pliny and Aristotle to Baxandall and Zeki*. John Onians, emerytowany profesor University of East Anglia, zajmujący się zarówno architekturą, jak i historią sztuki, percepcją i kognitywnym aspektem obrazowania artystycznego, powołał do życia nową

---

<sup>115</sup>J. Onians, *From Aristotle and Pliny to Baxandall and Zeki*, Yale University Press, New Haven, London, s. 4.

dziedzinę nauki – neurohistorię sztuki. W Polsce jego dzieła i myśl znane są dzięki działalności naukowo-badawczej Łukasza Kędziory<sup>116</sup> i prof. Piotra Przybysza.

Neurohistoria sztuki (*neuroarthistory*) to stosunkowo nowe pojęcie, opracowane w 2005 roku przez profesora Johna Oniansa. Dziedzina ta łączy w sobie tęsknoty i poszukiwania z zakresu estetyki i historii sztuki z naukowym, a ściślej neuronaukowym podejściem. Dzięki temu odpowiada na pytania, które nurtowały badaczy zajmujących się percepcją sztuki od dekad, a które w żaden sposób nie znalazły odpowiedzi ani poparcia w dotąd znanych i stosowanych metodologiach i metodach badawczych. Dzięki połączeniu tego, co czysto naukowe, neuronaukowe, czyli eksperymentami badawczymi, zajmującymi się z czysto fizjologicznego punktu widzenia percepcją i aktywnością obszarów mózgu wzrokowego w zderzeniu z dziełem sztuki, z tym co leży u podstaw, czyli z humanistycznym dociekaniem gotowym na dyskurs i sieć nawiązań kulturoznawczych, antropologicznych, powstała nieistniejąca dotąd dziedzina, choć można by powiedzieć, że trwająca od zawsze w podświadomości poszukiwań badawczych ludzkości, w której to ulokował się potencjał sprawczy, z zachowaniem należytego szacunku dla dziedzictwa, historii.

Przedrostek „neuro” i nauki kognitywne łączą w sobie tęsknotę i potrzebę pewnego rodzaju racjonalizacji procesów dotąd uważanych za efemeryczne i mocno subiektywne. To tęsknota za ustawieniem punktów odniesienia dla relacji na linii dzieło-widz-odbiorca.

---

<sup>116</sup>Kędziora w swoim tekście *Niezauważona i rewolucyjna neurohistoria sztuki* przybliży sylwetkę Oniansa i w sposób szczegółowy opowiada o publikacji tego badacza, w Polsce mało znanej.

Neuroestetyka to eksperymentalna, interdyscyplinarna dziedzina kognitywna, która łączy w sobie poszukiwania z zakresu kognitywistyki, filozofii, historii sztuki, psychologii i neuronauk (neurobiologia, neurologia). Badacze zajmujący się tą dziedziną prowadzą działania mające na celu zbadanie aktywności i stanów neuronalnych człowieka w zderzeniu z dziełem sztuki, przeprowadzenie badań nad relacją uszkodzeń mózgu a percepcją i aktywnością wizualno-estetyczną, a także szereg innych eksperymentów z pogranicza sztuki i nauki. Termin ten został opracowany przez Semira Zekiego, profesora neurobiologa z University Collage London, pioniera badań nad aktywnością kory mózgowej. Pionierami neuroestetyki są także Margaret Livingstone, Semir Zeki i Vilayanur Ramachandran, których badania są kluczowe dla rozumienia tej dziedziny.

Neuroestetyka za pomocą neuroobrazowania aktywności mózgu poprzez badanie fMRI czy EEG, a także poprzez stosowanie metody okulografii, skupia się na szeregu zadań, które mają na celu uchwycenie i wyjaśnienie procesów mózgowych zachodzących zarówno podczas procesu twórczego, jak i przy odbiorze sztuki, przyjmując za punkt wyjścia istnienie w mózgu obszarów odpowiedzialnych za poszczególne akcje czy też estetyczne doznania, tak jak istnieją obszary odpowiedzialne między innymi za postrzeganie piękna, brzydoty, abstrakcji, martwych natur czy pejzażu.

Początkowo zamierzałam zwrócić moje około neuronaukowe dociekania artystyczne ku badaniom wykorzystującym funkcjonalny rezonans magnetyczny (fMRI), jednak zarówno z powodu braku dostępu do sprzętu, jak i przez konieczność powołania zespołu badawczego, a także grup badawczych i kontrolnych znacznie wykraczających poza moje możliwości czasowe oraz

finansowe, zaczęłam poszukiwać alternatywnych metod neuroobrazowania, które w najlepiej mogłyby objąć to, co chciałam przebadać. Po konsultacjach z profesorem Piotrem Przybyszem, po lekturze poleconej przez profesora książki *Mózg – tajemniczy kosmos* Ernsta Pöppela, a także po rozmowach z badaczami Janem Szczypińskim i Robertem Różańskim zdecydowałam się na właściwy moim potrzebom artystyczno-badawczym dobór metod i narzędzi, które miałyby odpowiedni potencjał, aby wykazać relację wzrokową i percepcyjną między odbiorcą, twórcą, a szczególnego rodzaju dziełem pochodzącym z kręgu pisma.

*Eyetracking* czyli okulografia to metoda badawcza zapoczątkowana w latach 80. XX wieku przez francuskiego badacza Louis Émile'a Javala, który oparł swoje dociekania obserwacjach, z których wynikało, że wodzenie wzrokiem za tekstem, aby pojąć jego istotę, nie przebiega liniowo i stale: wzrok nie przechodzi od lewej do prawej, zaś skacze seriami, zatrzymując się pauzami na wybranych wyrazach (nosi to nazwę fiksacji), naprzemiennie z szybkimi sakadami. Dociekanie i dążenie do uchwycenia istoty problemu postawiło pytania oscylujące wokół istoty tekstu i mające na celu wyjaśnienie, na jakich fragmentach i na jak długo zatrzymujemy wzrok i uwagę. Badanie ruchu gałki ocznej za pomocą zewnętrznego urządzenia było jednak z początku bardzo inwazyjne i szkodliwe ze względu na bezpośrednie stykanie się aparatury z gałką oczną.

Oko podrażnione przez nieobecność – to obraz niemożliwy, nie poddający się wyobraźni. Jest on jednak konieczny w kontekście, w którym się teraz poruszamy, to znaczy w miejscu, w którym najistotniejszy jest przedmiot, który mówi o utracie przedmiotu albo ją uwidacznia<sup>117</sup>.

---

<sup>117</sup>A. Ieśniak, *Obraz, nieobecność i moment krytyczny*, dz. cyt., s. 47.



Tutaj punkt ciężkości przesuwa się w kierunku spojrzenia, które trafia na nieprzewidywalną przeszkodę, rozszczepia się i zaczyna funkcjonować inaczej. Zresztą inne wyjście nie istnieje: intensywność doświadczenia wizualnego nie pozwala na odwrócenie wzroku albo zamknięcie oczu: ten, kto patrzy, musi skonfrontować się z nieobecnością, która go dotyka. Nawet największe starania nie mogą sprawić, że spojrzenie zamknie się w sobie i uniknie kontaktu z tym, co nie daje się zobaczyć. Intensywność, o której mówię, ujawnia tutaj swoje źródło: skoro jest tak, że nawet najbardziej zamknięty w sobie, idealnie skupiony obiekt wizualny obraca się przeciwko sobie i zaprzepaszcza szansę na wytworzenie doskonale wewnętrznej przestrzeni, to staje się jasne, że każdy taki obraz odnosi się do nieobecności. Nie można go w całości podporządkować spojrzeniu, uobecnąć jako całości widzialnej – i właśnie dlatego wzrok jest tym bardziej aktywny, podrażniony i niespokojny. Intensywność, która go przyciąga (lecz równocześnie niepokoi, niszczy, doprowadza do rozpadu), wywodzi się z nieobecności. Można to sformułować inaczej: to, co niewidzialne, to, co wymyka się wzrokowi, jest paradoksalnym warunkiem możliwości spojrzenia.

Rozpoczynając moje poszukiwania narzędzi, czy też – jak wolę to ująć – sposobów na zbliżenie się do poruszanej przeze mnie problematyki, spotkałam na mojej drodze wielu badaczy z kręgu filozofii i neuronauk, którzy w wątpliwość podawali zasadność mojego eksperymentu. Odnosząc się również do obaw, które wygłasza Lev Manovich w *Języku nowych mediów* – zmiana optyki dzisiejszego świata z analogowej na cyfrową daje ryzyko zmiany percepcji kulturowej, władania zarówno językiem, jak i kulturą, co może mieć wpływ na dalsze losy kształtowania się komunikacji, dziedziczenia kultury – również (w moim przypadku) dociekania

istoty procesu twórczego. Jako artystka zakorzeniona w bardzo analogowym obrazowaniu odczuwam owe obawy mocniej.

W trakcie pracy i badań odbyłam szereg konsultacji o charakterze neuronaukowym, filozoficznym, neurobiologicznym. Szczególnie cennym było dla mnie spotkanie z profesorem Piotrem Przybyszem – filozofem i neurohistorykiem sztuki z Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu, który uświadomił mi ryzyko, jakie może wiązać się ze zbyt jednotorowym i nieustępliwym podejściem do tematu, jakim jest mariaż nauki i sztuki. Wówczas nie widziałam problemu ani przestrzeni na to, aby zestawiać ze sobą wiele dyskursów: naukowych, filozoficznych, socjologicznych wmieszanych w moją własną praktykę twórczą.

Ostatecznie, po wielu próbach i konieczności zawężenia planu działania, podjęłam decyzję o współpracy z dr. Robertem Różańskim, który za pomocą spersonalizowanego badania z użyciem kamery IR rozpiął program odpowiedzialny za detekcję źrenicy i śledzenie jej tras. Dr Robert Różański przygotował kompletny opis eksperymentu, który postaram się skomentować własnymi przemyśleniami. Przeprowadzone badania polegały w kolejności na: wykonaniu doświadczeń, korekty nagrań, detekcji i analizy ruchów źrenic.

#### **Doświadczenia:**

Doświadczenia polegały na zebraniu nagrań obrazujących ruchy oka badanych osób w trakcie wyświetlania wybranych prac oraz sekwencji punktów kalibracyjnych.

W celu osiągnięcia dobrej jakości nagrań i ułatwieniu analiz skonstruowano kamerę IR opartą o mikrokomputer Raspberry Pi z filtrem odcinającym światło

widzialne, wyposażoną w obiektyw o ogniskowej 25mm (ekwiwalent ok. 250mm dla pełnoklatkowego sensora). Możliwość kontrolowania procesu nagrywania została zapewniona wraz z wykorzystaniem programu RPiCam Web Interface<sup>118</sup>. Twarze badanych doświetlono promiennikami podczerwieni.

Punkty kalibracyjne (Wykres 1) oraz skany prac wyświetlane były za pomocą programu napisanego na potrzeby badania. W pierwszym etapie wyświetlane były punkty kalibracyjne (pojedynczo, długość wyświetlania 2 sekundy), następnie wyświetlane były skany prac (każdy po 10 sekund). Program ten kontrolował również pracę kamery – włączanie i wyłączanie nagrywania.

#### **Korekta nagrań:**

Aby umożliwić zniwelowanie ruchów głowy badanych naniesiono na ich twarze punkty referencyjne. Punkty były następnie wykrywane za pomocą standardowych algorytmów wizji komputerowej wykorzystując bibliotekę OpenCV.

Do korekty użyto ostatecznie dwóch z zastosowanych punktów, które znajdowały się na wysokości brwi po lewej i prawej stronie od badanego oka. Na podstawie różnicy w położeniach punktów referencyjnych wyznaczono macierz transformacji ograniczoną do rotacji oraz translacji. Następnie macierze te zostały zaaplikowane do korekcji surowych nagrań.

#### **Detekcja i analiza ruchów źrenic:**

---

<sup>118</sup> <https://elinux.org/RPi-Cam-Web-Interface>

Na skorygowanych nagraniach wykryto trajektorie ruchu źrenicy przy pomocy standardowych algorytmów: progowania, wykrywania konturów oraz filtrowania tych, które nie są koliste. Następnie zsynchronizowano wykryte trajektorie z wyświetlanymi punktami kalibracyjnymi oraz wyświetlonymi pracami. Pozycje źrenicy zarejestrowane podczas kalibracji zostały użyte do dopasowania modelu liniowego opisującego zależność pomiędzy pozycją źrenicy na nagraniu a punktem skupienia wzroku (por. Wykresy 2 i 3). Ze względu na duży poziom szumów w pozycji źrenicy u części badanych zdecydowano się na użycie takiej samej wartości współczynnika kierunkowego dla wszystkich osób i dopasowanie samego wyrazu wolnego. Użyta wartość została wyznaczona na podstawie wyników od najmniej zaszumionej osoby.

Trajektorie punktów skupienia wzroku zostały poddane dodatkowej korekcie, aby uwzględnić zniwelowane wcześniej ruchy głowy<sup>119</sup>.

Początkowe badania i testy pomogły nam wspólnie opracować metody, które możliwie najdokładniej mogłyby obrazować pożądaną efekt. Wyzwaniem okazało się zachowanie otwartości umysłu i przyjęcie ewentualnej porażki jako twórczego czynnika zmieniającego założenia. Dzięki programowi specjalnie napisanemu na potrzeby badania przez dra Roberta Róžańskiego możliwe było osiągnięcie wyników, które w sposób zadowalający przyczyniły się do dalszej analizy i interpretacji. Mając świadomość, że spersonalizowane badanie okulograficzne narażone jest na szereg możliwych komplikacji – od nieświadomych mikroruchów głowy, poprzez dosyć kluczowy i istotny wpływ wad wzroku na postrzeganie wyświetlanych materiałów – musieliśmy przyjąć margines błędu i nieuchronne

---

<sup>119</sup> Niniejszy opis badania, przeprowadzonego na początku 2022 roku został sporządzony osobiście przez dra Roberta Róžańskiego.

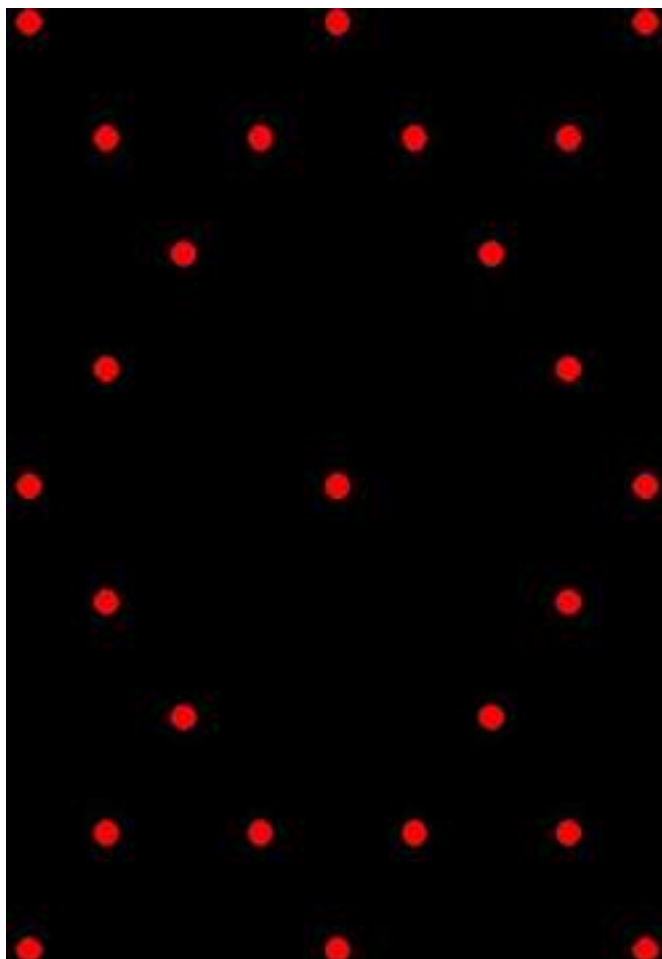
okazało się połączenie postrzegania neuronaukowego z empirycznym i filozoficznym.

Wyniki badań pokazały, że jedynie w moim postrzeganiu, zanalizowanym w badaniu, zbliżam się do zamierzonego i wstępnie założonego efektu, co może świadczyć zarówno o tym, że sama wpadłam w sidła własnej manipulacji, czyniąc własne wyniki badań nieobiektywnymi, jak i o tym, że tworząc przez 10 lat w technice pirografii to, co dla innych badanych może być ciekawym wizualnie śladem po wypalonym słowie – dla mnie jest czymś powszednim, niedostrzegalnym. Pozostali badani zwracali częściej uwagę na to, co znajdowało się poza kadrem.

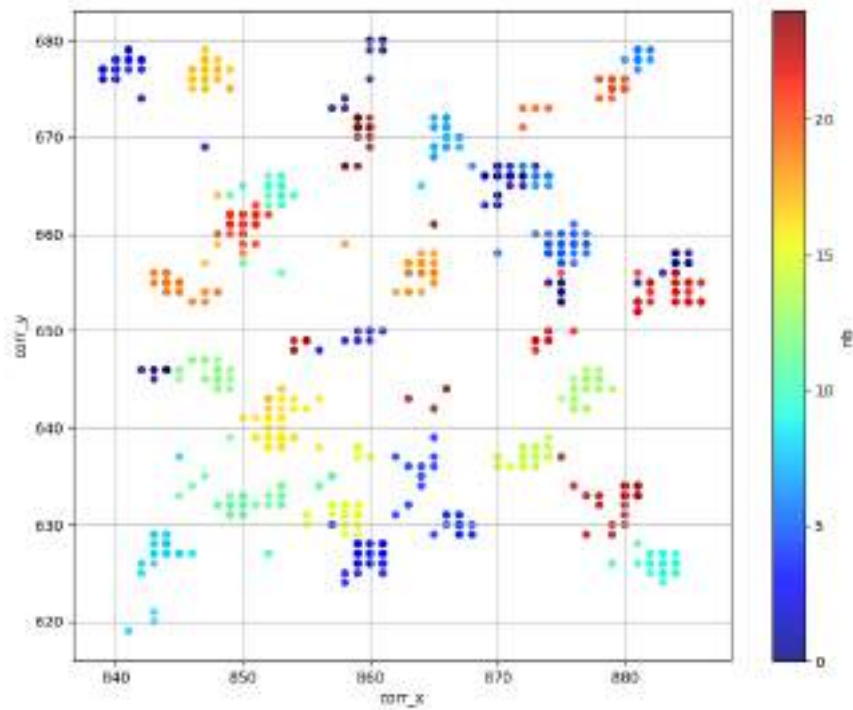
„Relacje świadków są często ze sobą sprzeczne, bo pamięć nie jest pasywną rejestracją – nie zapisuje wszystkiego demokratycznie, jest tylko zapisem aktywnym – dopasowuje fakty do naszego założenia. Zmieniamy przeszłość tak, by wspomnienia pasowały do całego zapamiętanego obrazu”<sup>120</sup>.

---

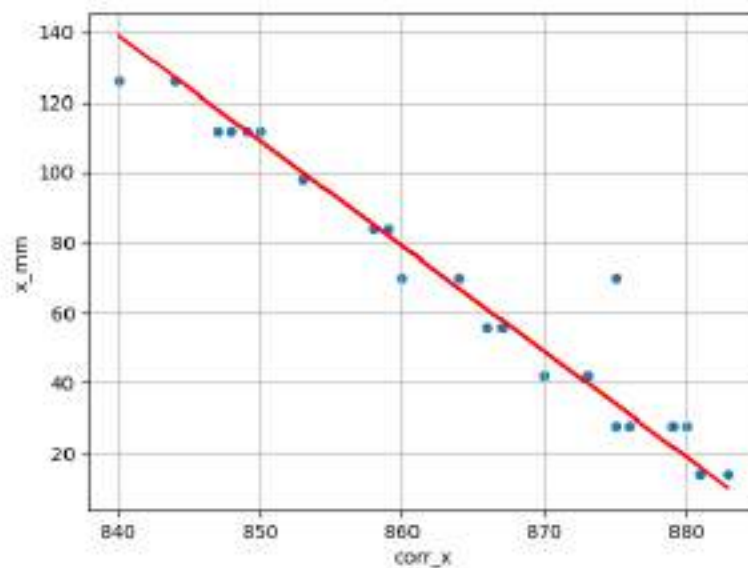
<sup>120</sup>M. Szczygieł, *nie ma*, Warszawa 2018, s. 17.



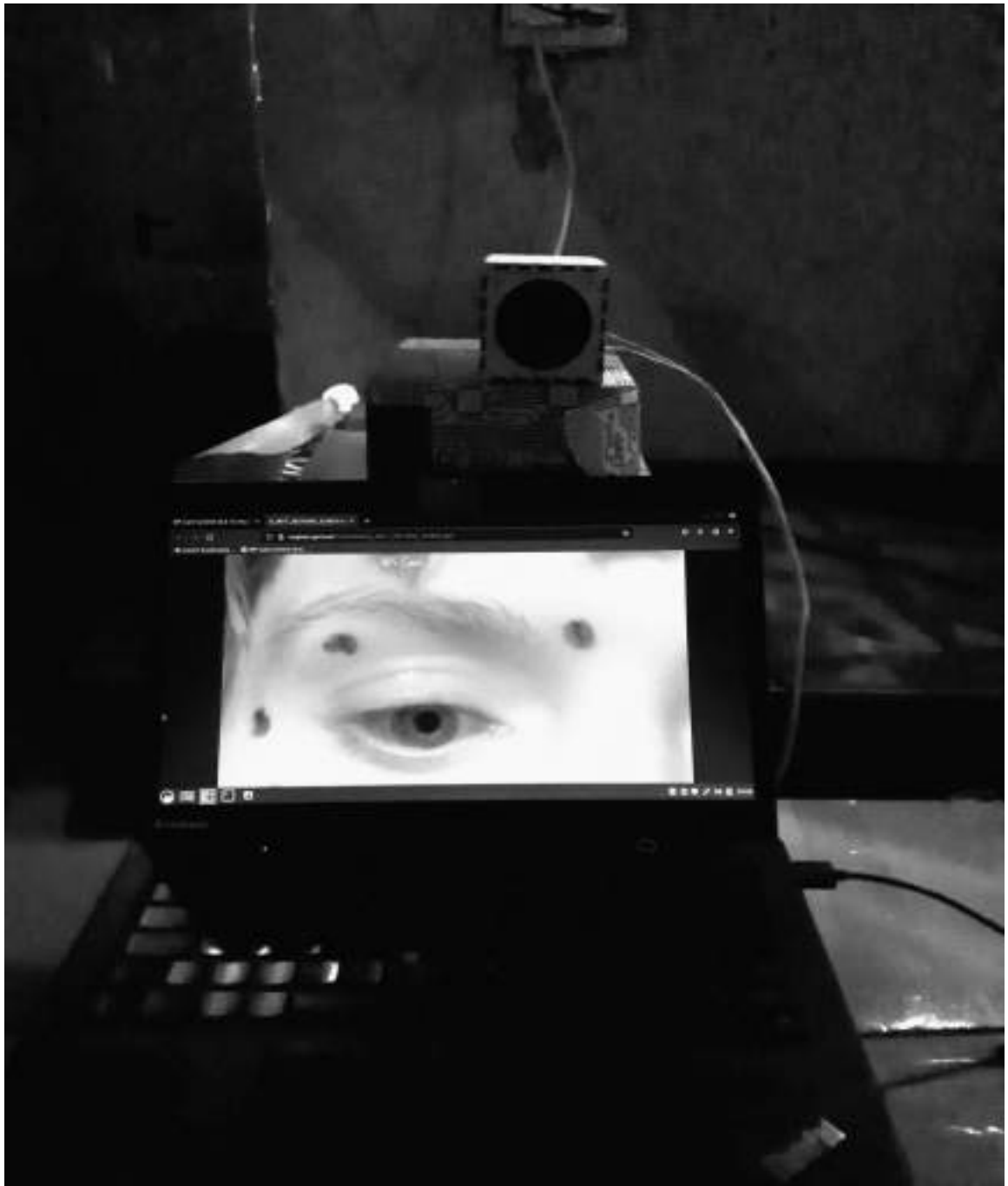
Wykres 1 - Rozkład punktów kalibracyjnych użytych podczas badania.



Wykres 2 - Zarejestrowane pozycje źrenicy jednej z badanych osób, podczas kalibracji. Oś X - położenie środka źrenicy w poziomie w pixelach; Oś Y - położenie środka źrenicy w pionie w pixelach; Kolorem zaznaczono numer punktu kalibracyjnego.



Wykres 3 - Przykładowy model opisujący zależność pomiędzy pozycją oka na nagraniu z punktem skupienia wzroku na skanie pracy. Oś pozioma - pozycja środka źrenicy w poziomie na nagraniu; Oś pionowa - pozycja punktu kalibracyjnego na ekranie w poziomie.



Pierwsze udane próby eksperymentu (październik 2021).



## 2. SŁOWOCZUŁOŚĆ/ŚWIATOCZUŁOŚĆ. CZUŁY CZYTNIK RZECZYWISTOŚCI

Proces twórczy powoduje jednocześnie kreację i umieranie części obrazu – czy wobec tego rozpada się wówczas i część mnie? Czy jest to może próba zachowania tego, co najcenniejsze, wysublimowania i wyekstrahowania esencji? Jawienie się świata w chwili rozpadu to próba uchwycenia tego, co najważniejsze.

Nie ma dwóch takich samych istnień i nie ma dwóch takich samych codzienności. Moja różni się radykalnie od Twojej, Twoja nie przypomina niczego, co moje, choć przecież spełnia się w tych samych dekoracjach, w tej samej architekturze i za pośrednictwem tych samych obiektów. To, co stanowi o ich unikalności, jest jednak niewidoczne<sup>121</sup>.

Obraz staje się za każdym razem pojedynczą figurą, fragmentem określanym przez lokalny, specyficzny kontekst, przedmiotem, na którym zawsze widnieją ślady miejsca, jakie zajmuje. W takiej sytuacji powinniśmy zadać pytanie o to, jak kształtuje się to kłopotliwe miejsce obrazu, a także o to, jakie prawa definiują przestrzeń, w obrębie której pojawiają się obrazy i obiekty wizualne<sup>122</sup>.

Czytnik, czynnik i czyn – wcześniej już wspomniane – miały na celu nie tyle potwierdzenie tezy, choć według mnie eksperyment przebiegł poniekąd pomyślnie, co otwarcie i otarcie się o dialog, przełamanie monologu dzieła, a także zaspokojenie ciekawości i wewnętrznej potrzeby czułości. Nie tylko względem

---

<sup>121</sup>J. Brach-Czaina, dz. cyt., s. 7

<sup>122</sup>A. Ieśniak, *Obraz, nieobecność i moment krytyczny...*, dz. cyt., s. 44.

relacji w sztuce. Tym samym naraziłam się na rozczarowanie i postawienie wielokropka w miejsce wykrzyknika po napisach końcowych.

Jako osoba wysoko wrażliwa – choć zdaję sobie sprawę z ryzyka panującej dziś mody na to określenie – i od zawsze nadmiernie potrzebującą kojącego zrozumienia i obecności, często starałam się dążyć do bycia wysłuchaną, zrozumianą i chyba – z całą mocą słów – lubianą, otoczoną uczuciem. Lokowałam emocje i uczucia w osobach, czekając na rodzaj sygnału zwrotnego, wiadomości zapisanej w słowie i geście. Zastanawiałam się, na ile próba sprostania oczekiwaniom innych – odbiorców – może mieć wpływ na kształtowanie się dzieła i – tym samym – mnie samej. W duchu myśli skonstruowanej przeze mnie w powyższym tekście na bazie myśli badaczy i filozofów, dzieło to szczególny szczeliny, która może dawać nadzieję na działanie. To szczelina współodczuwania, w której możliwe jest spotkanie, działanie, a także współdziałanie, które czynią ją szczeliną współdziałania.

Wielokrotnie, jak to często bywa w odniesieniu do efemerycznej i eterycznej materii uczuć i odczuć, mijałam się nie tylko z innymi, ale i ze sobą, powoli rozumiejąc, że oczekiwania – te względem świata, innych osób, a przede wszystkim i nas samych – nie mają bezpośredniego wpływu na rzeczywistość. Są jedynie alternatywną projekcją tego, co potencjalne. Są możliwością, ale nigdy obietnicą. Słowa, nawet te najmocniejsze, najważniejsze, często nie posiadają swojego przełożenia na rzeczywistość, nie zmieniają jej biegu. Dryfują, istnieją niejako same sobie.

Poszukiwania tytułowego czulego czytelnika rzeczywistości i próba umocnienia roli ognia, aby oddać to, co możemy nazwać współodczuwaniem i spotkaniem w dziele, zwróciły moje zainteresowania i optykę badawczą ku neuroestetyce w nadziei, że naukowy i z zasady obiektywny punkt widzenia zbliży mnie choć trochę do odpowiedzi na nurtujące mnie pytania. Przeprowadzony pod kierownictwem dra Roberta Różańskiego eksperyment z użyciem spersonalizowanego *eyetrackera* pokazał, że współodczuwanie dzieła jest czymś bardzo ulotnym i, choć faktycznie jest ono możliwe, w swojej strukturze przypomina ono raczej sieć połączeń, tras i ścieżek, którymi spacerujemy, przechadzamy się i biegniemy, nieraz spotykając się na szlaku, choć w wielu wypadkach fizycznie nigdy się nie spotykając. Zostawiamy po sobie ślady i znaki, odciski stóp. Ślady zacierają się w czasie, modyfikując przestrzeń, zaś nałożona na siebie mapa naszych dróg ukazuje całościowy obraz przestrzeni. Podobnie jest z percepcją wybranych przeze mnie do badania prac. Choć każdy z nas zwraca uwagę na inne aspekty zdigitalizowanego dzieła, niekiedy wręcz odwracając od niego wzrok i wybiegając w zupełnie inne, odległe wzrokowo obszary, gdy nanosimy na siebie trasy wzrokowego odczytu, mamy do czynienia z pełnią odczuwania. Niemal każdy fragment pracy został „zeskanowany” wzrokowo. W przypadku osób niezwiązanych bezpośrednio z tym, co jest moim głównym narzędziem artystycznym, czyli pirografią, to nie słowo, a wypalenie, nieobecność stawały w centrum uwagi i zainteresowań, zaś mnie – jako zarówno odbiorcę, jak i twórczynię własnego dzieła – zatrzymało na dłużej właśnie słowo. Wspólnie, wraz z grupą nieprzypadkowych, bo bliskich mi osób poddanych badaniu, mieliśmy możliwość stworzyć mapę wzrokowych śladów, tworząc tym samym – w wizualnym wymiarze – zarówno plątaninę znaków, jak i potencjalną szczelinę

do dalszego odczuwania. Wzrok, ogień i słowo „drylują” – nawiązując do brachczainowskiej wiśni – rzeczywistość.

Choć osobliwy w swojej plastyczności efekt badań ukazał potencjał i potwierdził na swój sposób moje założenia badawcze, potrzebowałam również form, które w swojej czulej i bliskiej ciału i duchowi znakowości będą w stanie ukazać myśl i potrzebę współistnienia i współodczuwania w słowie. Powstał więc cykl kart z tłoczonymi pojedynczymi słowami, które pojawiają się również w zrekonstruowanej książce, a także są efektem drugiego badania.

Dzięki alternatywnemu badaniu w formie ankiety, czy też raczej serdecznej prośby skierowanej do wybranej przeze mnie grupy osób, okazało się, że obiekt moich badań, czyli pirograficzny czuły czytelnik rzeczywistości w ogniu, słowie i jego braku, stanowi rodzaj lustra rzeczywistości. Z tropów interpretacyjnych – w formie odpowiedzi cyfrowych udzielonych mi za pośrednictwem jednego z popularnych komunikatorów – wyselekcjonowałam pojedyncze słowa, które ukazują, że dzieło staje się nie tyle podmiotem, co rodzajem nośnika. Niosą wiadomość, znaczenia i poniekąd niosą „nas” przez świat. To nośnik odczuwania, bytowania w konkretnej przestrzeni, czasie i rzeczywistości. Słowa stają się rodzajem pomostu między nieświadomością a światem, w którym przyszło nam egzystować. Interpretacyjnie otwarte, ukazują zarówno wrażliwość codzienności i rzeczywistości, a także czujność i czułość trwania w nich. Poruszają tematy osobiste, a także globalne – takie jak choćby tocząca się wojna w Ukrainie. Są wyraźnym sejsmografem stanów emocjonalnych, wywołują mikrotrzęsienie, które otwiera moje poszukiwania na to, co nowe.

Akceptuję i przyjmuję mijanie się ze sobą w świecie znaków i brak możliwości fizycznego spotkania, a co za tym idzie – pełni dialogu. Dzieło ogniowo-znakowe w swojej znakowości posiada moc szczeliny, jest rejestrem rzeczywistości. Poszukiwanie współodczuwania staje się paradoksalnie samotnym działaniem, w myśl tego, że nadzieja (na spotkanie uczuciowe i wrażeńiowe) jest również, o czym wspominałam, formą szczeliny. Patrząc na świat przez owe szczeliny wypaleń – osobliwe świadectwo nieobecności słowa, w nadziei na dopełnienie.



*Does it get easier?*

*No.*

*Yes.<sup>123</sup>*

---

<sup>123</sup> *Lost in translation*, reż. S.Coppola, 2003.

---

## EPILOG

„BEZ SŁÓW DOJŚĆ DO SŁOWA”(J. Cortázar)  
*(jakiż to dalekie, jakie nierealne),  
bez świadomości rezonującej uchwycić głęboką jedność<sup>124</sup>*

---

<sup>124</sup>J. Cortázar, *Gra w klasy*, dz. cyt., s.101.

---

## BIBLIOGRAFIA

- Barthes Roland, *Imperium Znaków*, przeł.: A. Dziadek, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999.
- Barthes Roland, *Mit i znak*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1979.
- Barthes Roland, *Od dzieła do tekstu* [w:] „Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja”, nr 6 (54), Wydawnictwo KR, 1998.
- Bielik-Robson Agata, *Obietnice i wymówki: Derrida i aporia podmiotowości* [w:] „Przestrzenie Teorii” 6/2006.
- Bourriaud Nicolas, *Estetyka relacyjna*, przeł. Łukasz Białkowski, Wydawnictwo MOCAK, Kraków 2012.
- Brach-Czaina Jolanta, *Szczeliny istnienia, Dowody na Istnienie*, Warszawa 2018.
- Coppola Sofia (reż.), *Lost in translation*, 2003.
- Cortázar Julio, *Gra w klasy*, przeł. Zofia Chądzyńska, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA, Warszawa 2010.
- Cortázar Julio, *O literaturze. Wykłady w Berkeley*, 1980.
- Dąbkowska-Zydroń Jolanta, *Słowo jako immanentny składnik dzieła wizualnego*.
- de Certeau Michel, *Wynaleźć codzienność: sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008.
- De Jongh Karlyn, *On Kawara. Unanswered Questions, 2007–2011*, <http://www.globalartaffairs.org/books/PSAPfourONKAWARAUNANSWEREDQUESTIONSflipbook.pdf>.

- Debord Guy, *Spółeczeństwo spektaklu*, przeł. M. Kwaterko, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2006.
- Derrida Jacques, *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych*, przeł. M. Adamczyk [w:] „Pamiętnik Literacki” LXXVII, z. 2.
- DybelPaweł, *Freud i Segal: o literaturze i sztuce*, Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, Gdańsk 2011–2016.
- Dybel Paweł, *Gadamera myśl o sztuce*, Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, Gdańsk 2014.
- Eliade Mircea, *Święty obszar i sakralizacja świata* [w:] *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*, wyb. M. Czerwiński, przeł. A. Tatarkiewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974.
- Gadamer Hans-Georg, *Człowiek i język* [w:] tegoż, *Rozum, Słowo Dzieje. Szkice wybrane*.
- Gadamer Hans-Georg, *Prawda i Metoda*, red. M. Bielska-Łach, Wydawnictwo PWN, Warszawa 2007.
- Kristeva Julia, *Poésie et négativité* [w:] *Semeiotike. Recherches pour une sémanalyse*, Paris 1969 [za:] Z. Mitosek: *Teorie badań literackich*, Warszawa 1995.
- Kristeva Julia, *Semeiotike. Studia z zakresu semanalizy*, przeł. Tomasz Stróżyński, Słowo Obraz Terytoria, Gdańsk 2015.
- Leśniak Andrzej, *Obraz, nieobecność i moment krytyczny (Uwagi o pewnej frazie Jaspersa Johnsa)*, [w:] „Przestrzenie Teorii” 8/2008, Adam Mickiewicz University Press, Poznań 2008.



- Leśniak Andrzej, *Popiół i szarość – pamięć koloru. Jacques Derrida i Anselm Kiefer* [w:] „Przestrzenie Teorii”, nr 6/2006, Adam Mickiewicz University Press, Poznań 2006.
- Levinas Emmanuel, *Znaczenie a sens*, przeł. S. Cichowicz.
- Merleau-Ponty Maurice, *Obecni w słowie* [w:] tegoż, *Proza świata. Eseje o mowie*, przeł. E. Bieńkowska, S. Cichowicz, J. Skoczylas, Czytelnik, Warszawa 1999.
- Mitosek Zofia, *Obszary i funkcje mimesis*, [w:] Z. Mitosek (red.), *Mimesis w literaturze, kulturze i sztuce*, Polskie Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1992.
- Onians John, *From Aristotle and Pliny to Barandall and Zeki*, Yale University Press, New Haven, London.
- Ricoeur Paul, *Język, tekst, interpretacja*, przeł. P. Graff, K. Rosner, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1989.
- Ricoeur Paul, *Phenomenology and Hermeneutics* [w:] *Hermeneutics and the Human Sciences*, wyd. i tłum. J.B. Thompson, Cambridge University Press, Cambridge 2016.
- de Saussure Ferdinand, *Kurs Językoznawstwa Ogólnego*, przeł. K. Kasprzyk, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1961.
- Shōnagon Sei, *The pillow book of Sei Shōnagon*, tłum. Ivan Morris, Penguin Books, Londyn 1971.
- Solnit Rebecca, *Nadzieja w mroku*, przeł. A. Dzierzgowska, P. Królak, Karakter, Kraków 2019.
- Sontag Susan, *Przeciw interpretacji i inne eseje*, przeł. M. Pasicka, A. Skucińska, D. Żukowski, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2012.

- Svetlana Alexievich, *Wojna nie ma w sobie nic z kobiety*, przekł.: J. Czech, Wydawnictwo Czarne, Warszawa 2016.
  - Szczygieł Mariusz, *nie ma*, Dowody Na Istnienie, Warszawa 2018.
  - Szymczyk Adam, *WIĘCEJ ZNACZY, ZANIM ZNACZY*, 4.2015, <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/5866-wiecej-znaczy-zanim-znaczy.html?print=1>
  - Tokarczuk Olga, *Bieguni*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2018.
  - Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008.
  - Cambridge Dictionary, <https://dictionary.cambridge.org/>
  - *Encyklopedia PWN*, 1997–2022, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/arche;3870735.html>.
  - *Macmillan Dictionary*, 2009–2022, <https://www.macmillandictionary.com>.
  - *Słownik Języka Polskiego PWN*, 1997–2022, <https://sjp.pwn.pl/>.
  - *Christian Boltanski: Les Archives Du Coeur*, <https://www.jupiterartland.org/art/christian-boltanski-les-archives-du-coeur/>
  - *Tim Fitchells: Moje zadanie to prowokować [wywiad]*, <https://culture.pl/pl/arttykul/tim-etchells-moje-zadanie-to-prowokowac-wywiad>
  - *Ręka mi drżała. Rozmowa z Romanem Opatką*, <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/4525-reka-mi-drzala.html>
  - *Zhang Huan's Family Tree – His whole face painted black*, 01.19.2022, <https://publicdelivery.org/zhang-huan-family-tree/>
-

---

## SPIS ILUSTRACJI

- kadr z filmu *Pillow Book*, P. Greenaway, 1996  
(patrz: <https://www.allthefilm.com/2020/10/the-pillow-book-postmodern-canvas-by.html>), (dostęp: 2.02.2022)
- Jenny Holzer, *Lustmord*, 1993-1994  
(patrz: <https://publicdelivery.org/jenny-holzer-lustmord/>), (dostęp: 2.02.2022)
- Jenny Holzer, *Lustmord*, 1993-1994,  
(patrz: <https://publicdelivery.org/jenny-holzer-lustmord/>), (dostęp: 2.02.2022)
- Jenny Holzer, *Lustmord*, 1993-1994.  
(patrz: <https://publicdelivery.org/jenny-holzer-lustmord/>), (dostęp: 2.02.2022)
- kadr z filmu *Lost in Translation*, reż. S.Copola, 2003.  
(patrz:[https://pl.pinterest.com/search/pins/?q=lost%20in%20translation&rs=typed&term\\_meta\[\]=lost%20in%20translation%7Ctyped](https://pl.pinterest.com/search/pins/?q=lost%20in%20translation&rs=typed&term_meta[]=lost%20in%20translation%7Ctyped)), (dostęp: 2.02.2022)
- Anna Homler, *Breadwoman*, 1985  
(patrz: <https://www.latimes.com/entertainment/music/la-et-ms-anna-homler-breadwoman-20170607-story.html>), (dostęp: 2.02.2022)
- Anna Homler, *Breadwoman*, 1985.  
(patrz: <https://www.latimes.com/entertainment/music/la-et-ms-anna-homler-breadwoman-20170607-story.html>), (dostęp: 2.02.2022)
- John Cage, *Lecture on nothing*, 1959

- (patrz: <https://seanstorm.files.wordpress.com/2012/09/john-cage-lecture-on-nothing.pdf>), (dostęp: 2.02.2022)
- On Kawara, *Today series (studio view)*, 1966  
(patrz: <https://www.frieze.com/article/kawaras-today-series>), (dostęp: 2.02.2022)
  - Kacper Zaorski, *Próba akceptacji nietrwłości*, 2021  
(patrz: <https://www.facebook.com/BalutyPanyiPanie/>), (dostęp: 22.02.2022)
  - Paweł Korbus, *Jest fajnie, ale trochę boimy się miłości/wojny*, 2016  
(patrz: <https://magazynsum.pl/nowa-praca-pawla-korbusa-w-centrum-aktywnosci-tworczej-w-ustce/>), (dostęp: 22.02.2022)
  - Stanisław Dróżdż, *Życie Śmierć*, 1969  
(patrz: <https://ownetic.com/wydarzenia/2018/09/stanislaw-drozdz-pojecioksztalty/stanislaw-drozdz-esta-2018-09-13-004/>), (dostęp: 22.02.2022)
  - Stanisław Dróżdż, *Między*, 1977  
(patrz: <https://culture.pl/pl/tworca/stanislaw-drozdz>), (dostęp: 22.02.2022)
  - Zuzanna Dolega, *scroll of thoughts and memories*, 2021  
(fot. Luis Ibarra Reyes Dop, archiwum prywatne), (dostęp: 2.02.2022)
  - Wykres 1 - Rozkład punktów kalibracyjnych użytych podczas badania. (archiwum prywatne dra Roberta Rózańskiego), (dostęp: 2.02.2022)
  - Wykres 2 - Zarejestrowane pozycje źrenicy jednej z badanych osób, podczas kalibracji. Oś X - położenie środka źrenicy w poziomie w pixelach; Oś Y - położenie środka źrenicy w pionie w pixelach; Kolorem zaznaczono numer punktu kalibracyjnego, (archiwum prywatne dra Roberta Rózańskiego), (dostęp: 2.02.2022)
  - Wykres 3 - Przykładowy model opisujący zależność pomiędzy pozycją oka na nagraniu z punktem skupienia wzroku na skanie pracy. Oś pozioma - pozycja środka źrenicy w poziomie na nagraniu; Oś pionowa - pozycja

punktu kalibracyjnego na ekranie w poziomie, (archiwum prywatne dra Roberta Rózańskiego), (dostęp: 2.02.2022)

- Pierwsze udane próby eksperymentu, 2021
- kadr z filmu *Lost in Translation*, reż. S.Copola, 2003.

(patrz:[https://pl.pinterest.com/search/pins/?q=lost%20in%20translation&rs=typed&term\\_meta\[\]=lost%20in%20translation%7Ctyped](https://pl.pinterest.com/search/pins/?q=lost%20in%20translation&rs=typed&term_meta[]=lost%20in%20translation%7Ctyped)), (dostęp: 2.02.2022)

## SŁOWNIK POJĘĆ WŁASNYCH

- *czuły czytelnik rzeczywistości* – jest nawracającym działaniem, wywodzącym się z pewnej formy tęsknoty. Krążenie wokół sensu na płaszczyźnie znaku to wnikanie i penetrowanie śladów i genezy znakowości, nasłuchiwanie i rejestrowanie – to rodzaj czułego radaru wymierzonego w przestrzeń, ale i w nas samych. To odbiorca, stanowiący rodzaj pasażu, trasy znaków i znaczeń, w sposób nieco inny niż w przywoływanym przez Bourriaud modelu relacyjnym, w którym to człowiek jest kanałem przepływu wiadomości.
- *eschatologia odczuwania* – delikatna i związana z językowością materia odczuwania, w której jednostka buduje własny system wartości odczuwania, poprzez tworzenie osobliwej dialektyczności emocji, gestów, odczuć. *Eschatos* zwiastuje sprawy ostateczne, a *logos* otwiera się na słowo, myśl, naukę i język w poszukiwaniu *arche* percepcji i uczuć.
- *znaki szczególne* – znaki szczególne to znaki ostrzegawcze, wewnętrznie ustalone i przyjęte przez wspólnoty. Mają za zadanie chronić – nas lub przed nami. Stanowią piętno, które to z kolei wpływa na przyjmowanie piękna, odrębności jednostek.
- *znaki osobiste* – jako wewnętrzny kod porozumienia między ludźmi, rodzaj dialektyczności wspólnoty, a czasem i rodzaj przewodnika po nas samych. To klucz i szyfr, zbiór, który posiada własny słownik, prawa i konstrukcje, zbiór hermetyczny i osobliwy.
- *współodczuwanie* – stanowi najbardziej enigmatyczny i efemeryczny stan i obszar. Przyjmuję, że zasadniczo nie posiada ono znamion współczucia i nie odnosi się do przeżywania straty i cierpienia, choć oczywiście może.

Zawiera za to silny pierwiastek współuczestnictwa, które – wraz z myślą o neuronalnym aspekcie empatii i działania neuronów lustrzanych – jest kluczem do zrozumienia i wspólnego przeżycia, osiągnięcia danego stanu w tkance dzieła. Za płaszczyznę porozumienia i współodczuwania przyjmuję dzieło, które – w moim odczuciu – pozostawia pole do własnej interpretacji, a także poniekąd neutralny grunt, na którym można się spotkać bez zbędnych słów.

- *horyzont znaczeń* – pojęcie własne, bazujące na koncepcji pojęcia *horyzontu zdarzeń*. Ma wymiar przestrzenny i tak jak *horyzont zdarzeń* stanowi rodzaj przejścia, które zamiast być łącznikiem, dzieli. Oddzielenie obserwatora od ciągu znaczeń, tak jak od zdarzeń – w przypadku *horyzontu zdarzeń* – stanowi swego rodzaju barierę, po której przekroczeniu jednostka (lub znak, który podróżuje między ludźmi) osadzona zostaje w próżni, bez możliwości powrotu i osiągnięcia poprzedniego stanu, a także spełnienia pierwotnej funkcji i zadania.
- *przestrzeń współodczuwania* – posiada wymiar nielinearny, nietemporalny, nie posiada konkretnego stanu skupienia ani koordynatów, umożliwiających jasne w przekazie tłumaczenie, jak do niej dotrzeć. To pojęcie, odwołujące się do stanu i emocji, to zwiastun dzieła, a także i życzenie wobec niego, aby mogło stać się – wbrew horyzontowi znaczeń – rodzajem łącznika w dialektyce dzieła. Skupia, łączy, daje możliwość i nadzieję na porozumienie i – z zachowaniem autonomii interpretacji i reakcji – na współdziałanie.
- *dzieło jako szczelina istnienia* – to pojęcie będące tworem, scalającym ze sobą pojęcie szczeliny (nie różni), która stanowi rodzaj pretekstu, możliwości

do działania, współdziałania i współistnienia w przestrzeni współodczuwania, jaką może być dzieło. Szczelina to rodzaj pęknięcia, niedomknięcia i ujścia, które daje możliwość do zerkania, zaglądania, podsłuchiwania, nasłuchiwania i próby subtelnego działania z nadzieją na interakcję. To nienarzucający znak, będący zaproszeniem, przyzwoleniem i obietnicą współistnienia.

- *słowoczulość* – czulość, a więc i uważność, delikatność i wrażliwość na tkankę słowa, językowe obrazowanie świata i możliwość porozumienia w przestrzeni, jaką może być dzieło, a także i w szerszym rozumieniu rzeczywistości, czy codzienności, w której się poruszamy.
- *światoczulość* – czulość, a więc i uważność, delikatność i wrażliwość na tkankę świat, dający możliwość i przyzwolenie, aby współistnieć, współdziałać i współodczuwać w codzienności, co realnie przekłada się na percepcję rzeczywistości i ujęcie własnego miejsca i roli w świecie.