

mgr Anna Włodarska-Zamiara

Sztuka bliskości. Wizualne strategie.

Opis rozprawy doktorskiej

Promotor prof. dr hab. Janina Rudnicka

Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku

Gdańsk 2023

spis treści

1. △ Struktura	str. 5
2. ▽ Metoda	str. 11
3. ∕ Wyznaczanie pojęć centralnych	str. 19
4. △ Bliskość – konteksty	
4a. <i>ἁρμονία ἀφανής φανερῆς κρείττων</i> Harmonia niewidzialna od widzialnej silniejsza (prolog)	str. 25
4b. <i>ἀναπὸς ἐστὶν ὀκόσα ἐγερθέντες ὀρέομεν, ὀκόσα δὲ εὐδόντες ὕπνος</i> Śmiercią jest wszystko, co na jawie widzimy, zaś co we śnie – snem (aspekty)	str. 28
4c. <i>ξυνὸν ἀρχή καὶ πέρασ ἐπὶ κύκλου περιφερείας</i> Wspólne: początek i koniec na obwodzie koła (konteksty)	str. 33
4d. <i>ν ξυνιάσιν οκως διαφερόμενον ἐωυτῶι ομολογέει· παλίντροπος ἁρμονία οκωσπερ τόξου καὶ λύρης</i> Nie pojmują, jak ono, w rozterce będąc, zgadza się z sobą: rozbieżna zgodność, jak w łuku i lirze (prolog)	str. 34
5. ∞ Relacje bliskości	
5a. Droga, którą idziesz, nie jest tą drogą. Nazwa, którą dajesz, nie jest tą nazwą Odbiorca_Odbiorczyni, Uczestnik_Uczestniczka	str. 49
5b. By czuć się dobrze, gdy ziąb, nie przestaję chodzić. By czuć się dobrze, gdy żar, stoję w miejscu. By czuć się dobrze, trzymam się z boku i z dala. Przestrzeń	str. 63
5c. Jest takie coś, Co ma w sobie wszystko. Istnieje Dłużej niż niebo i ziemia Liczy tylko na siebie. Czas	str. 83
5d. Skąd wiem, że świat jest właśnie taki? A stąd. Język i podsumowanie	str. 101

6. ● Przyczynki do praktyki	str. 115
Artystyczna praca doktorska, wizualne strategie	

Praca 1

Wizualne sploty, realizacje w przestrzeni: „pokój wspomnienia”, „pokój w pokoju”

Praca 2

Metaforyczny obraz wideo, materiał filmowy z dźwiękiem, 10:00 min

Praca 3

Wizualno-tekstowy rejestrator czasu Czas nadziei, czas zarazy (I)

Praca 4

Wizualno-tekstowy rejestrator czasu Czas nadziei, czas zarazy (II)

Praca 5

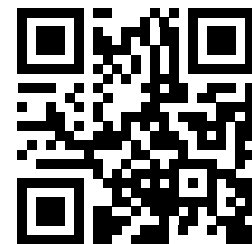
Wizualno-tekstowy rejestrator czasu Czas zmienny, czas w czasie zamknięty

Praca 6

Wizualno-tekstowy rejestrator czasu Czas w cyklu, czas nieustanny

7. ● Na zakończenie	str. 173
----------------------------------	----------

Bibliografia	str. 175
--------------	----------



nagranie mp3 rozdziału
w pisaniu „towarzyszyła” mi muzyka

<https://drive.google.com/drive/folders/1PpdIoDAoYi1lIkLSoEDuN4O1hIWxolF9?usp=sharing>

Dlaczego struktura, a nie wstęp?

Pojęcie struktura przedstawiam tu jako termin holistyczny, chciałabym już na początku zwrócić uwagę, że każda część pracy, odnosi się całościowo do badanego zagadnienia. Podział na rozdziały jest niezbędny z uwagi na rozległość opisywanych elementów, które są ze sobą immanentnie związane i wspólnie kształtują zintegrowaną syntezę tematu. W tej perspektywie, użycie terminu struktura zamiast wstęp ma na celu podkreślenie, że poszczególne podejmowane kwestie nie są od siebie odizolowane, lecz dynamicznie współdziałają, składając się na złożony, wielowymiarowy obraz badanego zagadnienia.

Sztuka bliskości¹ wyrażana będzie w niniejszej pracy poprzez wprowadzenie w autorskim aspekcie pojęcia bliskości, jako narzędzia w sztuce i osadzenia go w istniejącej teorii i tradycji sztuki współczesnej i humanistycznej. Zaś wizualne strategie przedstawione zostaną poprzez wybrane relacje, które mogą zachodzić między bliskością a poszczególnymi fenomenami takimi jak odbiorca_czyni, przestrzeń czy czas.

Bliskość jako narzędzie w sztuce przynależy do działań z (i) wobec odbiorcy_czyni, w strukturze (w założeniu) posiadając charakter efemeryczny.

¹ Rozprawę doktorską poświęciłam zagadnieniom, które przez wiele lat były i wciąż pozostają przedmiotem mojego – praktycznego i naukowego – zainteresowania: bliskości z odbiorcą_czynią, przestrzenią, relacjami, które zachodzą w trakcie spotkania między nami (ale również zagadnienia bliskości, uważności, różnorodności odbioru prac z uwagi na czas i przestrzeń, zagadnienia te były przeze mnie poruszane we wcześniejszych realizacjach. Jako przykładowe prace odnoszące się do przedstawianego tematu, mogę podać: cykl *Czas* i prace wchodzące w jego skład: *Mindfulness* (2014), *Nieba Ci przychyłę* (2014) oraz inne prace wkraczające w obszar prezentowany w niniejszej pracy *Ucieczka do wolności* (2016), *Bliskość Uśmierza* (2017), *Miejsce (moje)* (2018).

Najczęściej realizuje się poprzez spotkanie (w spotkaniu), które jest procesem, stawaniem się. Natomiast sztuka bliskości a także wizualne strategie, są dostrzegalne *ex post*. Większość działań artystycznych w powiązaniu z bliskością jako narzędziem realizuje się poprzez mikronarracje, migrogesty bardzo często również w szerokim ujęciu poza-centrum.

W procesie kreacji i analizy omawianego projektu, wyłoniły się następujące koncepcje:

Bliskość w kontekście praktyki artystycznej stanowi narzędzie możliwej zmiany, rozumianej zarówno na poziomie indywidualnym, jak i zbiorowym.

Spotkania oparte na bliskości (sztuka bliskości) mają potencjał osiągnięcia autentycznego i trwałego wpływu na twórcę_czynię i tych, którzy_re w tym spotkaniu współuczestniczą, przekraczając tym samym granice tradycyjnego rozumienia odbioru sztuki.

Narzędzie bliskości nie jest statyczne, lecz dynamiczne - może być transformowane w procesie interakcji z odbiorcą_czynią, przestrzenią (oraz innymi relacjami) i podlegać ciągłym przemianom wraz z ewolucją twórcy_czyni.

W świetle powyższego, cel mojej pracy można sformułować jako dążenie do zrozumienia i eksploracji możliwości bliskości jako narzędzia w sztuce, w kontekście twórczości indywidualnej oraz w rozmaitych relacjach. Pragnę również przedstawić, jak te przekształcenia wpływają na charakter prac (wizualne strategie).

Poza przedstawieniem podstawowych zależności wskazanych w pracy „Sztuka bliskości. Wizualne strategie.”, ważne jest uwzględnienie w tym miejscu cech, które ze względu na złożoność problemu, mogą zostać nie opisane w poszczególnych rozdziałach. Świadoma jestem, że prezentowane podejście i praktyka, łączą w sobie równie mocno utopijne jak i być może naiwne przesłanki, wynikające z idealistycznego traktowania bliskości jako narzędzia w sztuce. Przedstawiane relacje i tym samym strategie wizualne, są dla mnie osobistym aktem nadziei, próbą odzyskania sprawczości i możliwością wyłamania się z impasu.² To nie romantyczne uniesienie, ale raczej próba opisu doświadczenia poruszania się w świecie, ujęta z perspektywy uczestniczki i obserwarki jednocześnie.³

Bliskość stanowi dla mnie uzupełnienie narzędzi możliwych do wykorzystania w sztuce. Może również być odpowiedzią wobec niepewności i braku poczucia bezpieczeństwa. Jest to moja reakcja na dominujące centrum, dyktujące warunki i generujące obowiązujące narracje.

² Impas ten jest wielowarstwowy. Z jednej strony mamy do czynienia z narzędziem bliskości - efemerycznym, trudnym do zbadania, definiowania, z natury bardzo subiektywnym, z uwagi na fakt, że nie planowałam w żadnym działaniu, spotkaniu, badaniu odbiorców w obszarze „odczuwanej”, „budowanej” przez nas bliskości. Większość stosowanych metod badawczych ma więc charakter subiektywny. Z drugiej strony, nadając bliskości znaczenie narzędzia poprzez opisy i przywołania działań innych twórców, staram się wskazać w niej coś więcej, niż tylko emocjonalny i nieuchwytny fenomen. Trzecia kwestia przełamывania impasu związana jest z „przyczynkami do praktyki, czyli wizualnymi strategiami” – doktorską pracą artystyczną, przy której realizacji starałam się użyć narzędzia bliskości wobec siebie, stosując je w procesie, ale także wobec realizowanych prac.

³ Zakładam, że wprowadzane narzędzie nie należy jedynie do romantycznego uniesienia, biorąc pod uwagę zainteresowanie w ostatnich latach takimi zagadnieniami w obszarze sztuki jak: uważność – np. *Kultura współczesna* 3/2020, *Kultura uważności*, *Kultura współczesna* 1/2022, *Kultura umiaru*, *Kultura współczesna* 4/2018, *Wrażliwość w kulturze*.

To także próba poszukiwania, tych elementów, które mogą wspierać przeciwdziałanie wypaleniu i zmęczeniu, poprzez zwrócenie się ku bliskości i zaangażowanie w relacje z Bliskim_Bliską. impasu.⁴ To nie romantyczne uniesienie, ale raczej próba opisu doświadczenia poruszania się w świecie, ujęta z mojej perspektywy.

Bliskość stanowi dla mnie uzupełnienie narzędzi możliwych do wykorzystania w sztuce. Może również być odpowiedzią wobec niepewności i braku poczucia bezpieczeństwa. Jest to moja reakcja na dominujące centrum, dyktujące warunki i generujące obowiązujące narracje. To także próba poszukiwania tych elementów, które mogą pomóc mi przeciwdziałać wypaleniu i zmęczeniu , poprzez zwrócenie się ku bliskości i zaangażowanie w relacje z Bliskim_Bliską.⁵

Podsumowując, struktura niniejszej pracy starałam się tak zbudować, aby złożoność tematu „sztuki bliskości” i jej wizualnych strategii została przedstawiona w sposób jak najbardziej przystępny i zrozumiały, jednocześnie nie rezygnując z wymogów naukowej precyzji i kompleksowości. Praca dzieli się na siedem rozdziałów, każdy z nich poświęcony jest innej kwestii.

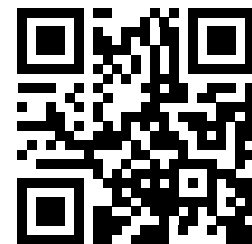
⁴ W ostatnich latach, w obliczu nieprzewidywalnych zdarzeń takich jak fala pandemii COVID-19 i wojna w Ukrainie oraz kryzys uchodźczy na granicy białoruskiej, wiele aspektów życia uległo znaczącym przemianom i ograniczeniom. Te ograniczenia miały również wpływ na moją praktykę artystyczną. W związku z tym, zdecydowałam się skorzystać z narzędzia bliskości jako strategię adaptacyjną.

⁵ W ostatnich latach, w obliczu nieprzewidywalnych zdarzeń takich jak fala pandemii COVID-19 i wojna w Ukrainie oraz kryzys uchodźczy na granicy białoruskiej, wiele aspektów życia uległo znaczącym przemianom i ograniczeniom. Te ograniczenia miały również wpływ na moją praktykę artystyczną. W związku z tym, zdecydowałam się skorzystać z narzędzia bliskości jako strategii adaptacyjnej.

Rozdziały 2 i 3, „Metoda” oraz „Wyznaczanie pojęć centralnych”, są kluczowe dla podstaw pracy, wprowadzają do głównych terminów i metod badawczych. Rozdział 4, „Bliskość – konteksty”, jest już konkretnym wglądem w bliskość jako pojęcie i jako narzędzie w sztuce. Poszczególne podrozdziały stanowią rozważania nad różnymi wymiarami bliskości, zaczynając od kontekstu filozoficznego, przez aspekty teoretyczne i odwołanie do wybranego momentu sztuki współczesnej-performans. Rozdział 5, „Relacje bliskości”, stanowi ważne dopełnienie rozdziału czwartego, skupiając się na relacjach między bliskością a innymi pojęciami, takimi jak odbiorca, przestrzeń czy czas. W obu rozdziałach wybrane prace artystyczne - innych twórców - czyń i własne - stanowią zarówno punkty odniesienia, jak i praktyczne ilustracje prezentowanych koncepcji. Rozdział 6, „Przyczynki do praktyki. Artystyczna praca doktorska, wizualne strategie”, stanowi konkretny przykład zastosowania teorii w praktyce. Ukazuję sześć prac w różnorodnych formach i mediach, które są nierozłącznym komponentem całego doktoratu. Realizacje odnoszą się do relacji bliskości omówionych w rozdziale 5 (są również interpretowane jako działania w ramach danej relacji).

Kierując szczególną uwagę na interakcję z przestrzenią jako integralną częścią procesu artystycznego, nierozdzielnie związanego z omawianym fenomenem bliskości, na początku rozdziału 6. umieściłam „Wizualne sploty, realizacje w przestrzeni: „pokój wspomnienia”, „pokój w pokoju”, co ma na celu zilustrowanie, unaocznienie prac doktorskich w poszczególnych pokojach Galerii UL. W następnej kolejności znajdują się wybrane zrzuty ekranu z materiału wideo, jako ostatnie prezentowane są „zapiski codzienności”, czyli projekty graficzne autorskich druków.

Na zakończenie niniejszego rozdziału chciałabym podkreślić, że przedstawione w tej pracy doktorskiej idee, teorie i prace artystyczne nie są jedynym ani ostatecznym słowem na temat bliskości w sztuce, ale raczej stanowią punkt wyjścia do dalszych rozważań i badań. Mam nadzieję, że zapoczątkują one nowe dialogi i inspiracje, zarówno w obszarze sztuki, jak i poza nim.



nagranie mp3 rozdziału
przy pisaniu „towarzyszyla” mi muzyka

<https://drive.google.com/drive/folders/1PpdIoDAoYi1IkLSoEDuN4O1hIWxoIF9?usp=sharing>

Wprowadzając termin bliskość (sztuka bliskości) w obszar pracy doktorskiej, wiedziałam, że adaptuję pojęcie z innego obszaru¹ w pole sztuki. Zdawałam sobie sprawę, że w konsekwencji będę musiała włączyć (i te pojęcia, i działania) w obszar badań naukowo-artystycznych oraz, że niezbędne będzie określenie metody (metod) weryfikującej obszar badany jak i efekty.

Tym samym, w kontekście bliskości – narzędzia do kreowania sztuki bliskości - ale także jako drogi do odkrywania intymnych relacji z bytami ontologicznymi (tak z odbiorcami_czynnikami jak i wobec przestrzeni i czasu) w obszarze sztuki, a następnie do wykorzystania zdobytych „instrumentów” bliskości we własnej twórczości – uzasadnione wydaje się zastosowanie metody „działań artystycznych w procesie badawczym” (*arts-based research*)² ABR, która uwzględnia subiektywną perspektywę.

Potrzebna jest taka metoda (metody) badawcza (badawcze), która (które) pozwoli (pozwolą) na uchwycenie i opisanie procesów twórczych z perspektywy indywidualnej (artystki), a jednocześnie zintegruje teorię i praktykę twórczą.

¹ Bliskość jako termin, czy też pojęcie jest rozpatrywana i analizowana na przykład przez psychologię społeczną w kontekście relacji międzyludzkich, socjologię w badaniach nad rodziną i relacjami między jej członkami_członkiniami.

² Arts-based research (ABR) to podejście badawcze, które łączy praktyki artystyczne z metodologią badań naukowych w celu tworzenia wiedzy. Według Karen Keifer-Boyd i innych autorów, ABR to „nowoczesna metoda badawcza, która angażuje badaczy w proces tworzenia sztuki, by pomóc zrozumieć społeczne, kulturowe, polityczne i psychologiczne wymiary rzeczywistości”. Ta metoda badań umożliwia badaczom wykorzystanie sztuki jako formy komunikacji, wyrażenia refleksji i krytyki, aby wyjść poza tradycyjne metody badań naukowych., za: K. Keifer-Boyd., A. Sinner, D. Francis, *Handbook of arts-based research*, Guilford Publications, 2018.

Niech wypowiedź Yoko Ono będzie wprowadzeniem do przedstawienia pierwszej metody: „Sztuka jest dla mnie nie tylko narzędziem do wyrażania emocji, ale także sposobem na zrozumienie i opisywanie świata”³.

□ **Autoteoria** w praktyce badawczej opartej na sztuce („działania artystyczne w procesie badawczym” ABR)⁴ staje się niezwykle ważna, ponieważ pozwala na wyjście poza tradycyjny podział na **podmiot badający i przedmiot badania**. Marsha Meskimmon pisze: „(...) (autoteoria) pozwala na wyjście poza tradycyjny podział na podmiot badający i przedmiot badania, a także na wypracowanie alternatywnych sposobów myślenia o sztuce i badaniach”⁵. Carolyn Ellis zauważa, że, autoteoria pozwala na badanie „tego, co jest wrażliwe, subiektywne i emocjonalne w naszym życiu”⁶, tym samym dając możliwość osobie badającej na włączenie własnego doświadczenia, co jest szczególnie istotne w moim przypadku, w którym działania efemeryczne z obszaru sztuki poddawane są procesowi badawczemu.

³ E. Mitchell, *Yoko Ono* (interview), Interview Magazine, 2013/2014, źródło [online:] <https://www.interviewmagazine.com/culture/yoko-ono-1> [dostęp 20.02.2023].

⁴ Działania artystyczne w procesie badawczym, to termin wprowadzony przez J. Bielecką-Prus w artykule *Badacz jako artysta, artysta jako badacz. Założenia metodologiczne działań artystycznych w procesie badawczym ABR (art-based-research)*. w : Przegląd Socjologii Jakościowej, 16(2), 16–34, jako propozycja polskiego tłumaczenia i synonimu arts-based research (ABR). źródło [online:] <https://doi.org/10.18778/1733-8069.16.2.02> [dostęp 19.01.2023].

⁵ M. Meskimmon, *The Art of Reflection: Women Artists' Self-Portraiture in the Twentieth Century*, Columbia University Press, New York, 1996, s. 1.

⁶ C. Ellis, *The Ethnographic I: A Methodological Novel About Autoethnography*, AltaMira Press, Lanham, Maryland 2004, s. 52.

Zakładając konieczność dopełnienia autoteorii innymi metodami badawczymi, biorąc pod uwagę specyfikę obszaru badanego, postanowiłam skorzystać z „intuicji, która pozwala zrozumieć, co jest nieuchwytnie i przekracza granice myślenia logicznego”⁷. Wiele osób twórczych korzysta z „powoływania” się właśnie na „intuicję”, opisując swoje procesy twórcze. Kandinsky na przykład stwierdził: „Intuicja jest dla mnie skarbem, który jest cenny nawet wtedy, gdy jest fałszywy”⁸. Podobnie Joseph Beuys zadeklarował, mówiąc o swojej pracy artystycznej „intuicja jest jednym z moich najważniejszych narzędzi”⁹.

Intuicja może być wartościowym narzędziem w badaniach w obszarze sztuki, zwłaszcza w kontekście bliskości, jako narzędzia i związanych z nią działań artystycznych, relacji i emocji. Jak zauważa Kahneman¹⁰, większość naszych decyzji i ocen pochodzi z nieświadomości i ma charakter intuicyjny.

Intuicja jest często akceptowana przez naszą świadomość, traktowana jako właściwa i poprawna. W takim kontekście, wykorzystanie intuicji może być wartościowym, wspomagającym weryfikatorem w procesie badawczym, szczególnie w obszarze sztuki efemerycznej, gdzie bliskość jako narzędzie i relacje wynikające z niej są kluczowe.

⁷ C. G. Jung, *Psychologia i alchemia*, tłum. R. Reszke, Wydawnictwo KR, 2009, Warszawa, s. 130.

⁸ W. Kandinsky, *Concerning the Spiritual in Art*, 1910, Digitized by the Internet Archive in with funding from Solomon R. Guggenheim Museum Library and Archives, 2011, źródło [online:] <https://www.csus.edu/indiv/o/obriene/art206/onspiritualinart00kand.pdf> [dostęp 15.04.2022].

⁹ J. Beuys, V. Harlan, *What is Art? Conversations with Joseph Beuys*, zbiór rozmów przeprowadzonych przez Volker Harlana z Josephem Beuyssem w Berlinie w latach 1967-1972, Clairview Books, 1996, s. 58.

¹⁰ D. Kahneman, *Pułapki myślenia. O myśleniu szybkim i wolnym*, Wydawnictwo Media Rodzina, Poznań 2012, s. 31.

Współpraca między myśleniem intuicyjnym (System 1) a myśleniem świadomym i inteligencją (System 2) pozwala na minimalizację wysiłku i maksymalizację skuteczności, co może być szczególnie istotne przy weryfikacji informacji, danych i związków zachodzących pomiędzy nimi.¹¹

Warto również zwrócić uwagę na to, że intuicja jest często używana przez nas w życiu codziennym, tym samym nie jest zarezerwowana dla artystów_ek czy badaczy_ek, ale dotyczy również (a może przede wszystkim) osób współuczestniczących w bliskości (sztuce bliskości). Intuicja może pomóc w komunikacji, akceptacji oraz doprowadzić do otwartego dialogu między osobami współuczestniczącymi w spotkaniu w bliskości.

Zatem można wnioskować, że intuicja jako metoda badawcza jest kompatybilna z działaniami artystycznymi w procesie badawczym (*arts-based research*), bo – jak zauważa Shaun McNiff¹² „uwzględnia w procesie badawczym intuicyjną wiedzę twórczą badaczki” – wprowadzam tym samym metodę badawczą wspomagającą pozostałe.

□ **Intuicja** w metodach badawczych to metoda pomocnicza. Opiera się na intuicji jako źródle wiedzy, której nie sposób uzyskać poprzez racjonalne myślenie czy naukowe badania. Intuicja pozwala na zdobycie wiedzy z poziomu „podświadomości”.

¹¹ W. A. Pięzik, *Intuicja jako zdolność mentalna i metoda badawcza*, Linguodidactica, T. 26, Wydawnictwo Uniwersytet w Białymstoku, źródło [online:] DOI: 10.15290/lingdid.2022.26.12, [dostęp 13.02.2023], s. 181-192.

¹² S. McNiffa, *Art as Research: Opportunities and Challenges*, Intellect Ltd., Chicago 2013, s.23.

W kontekście pracy doktorskiej metoda intuicyjna pozwala na wnikliwe prześledzenie procesów twórczych i kreatywnych, używając bliskości jako narzędzia, które może doprowadzić do powstania sztuki bliskości. Pozwala na uchwycenie i opisanie procesów twórczych i relacji z własnej perspektywy i uwzględnia jej subiektywność.

Otwierając część dotyczącą trzeciej metody badawczej, która będzie adekwatna w moim projekcie posłużę się na samym początku cytatem: „Liczne praktyki badawcze czerpią z siły narracji, aby przekazywać prawdziwe historie na temat życia społecznego. **Mogą to być nasze własne historie, historie innych lub takie, które zacierają granice między tym, co prawdziwe, a tym co wyobrażone, nie tracąc przy tym zdolności do przekazywania prawdy o ludzkim doświadczeniu**”.¹³

Ponieważ jednym z obiektów badanych w mojej pracy doktorskiej, związanej z użyciem bliskości jako narzędzia w sztuce, będę również „ja” i „własna” ekspozycja na doświadczenie bliskości jako narzędzia, odnosi się to zarówno do uprzednich działań/spotkań z osobami, jak momentów samo-sprawdzenia narzędzia bliskości na sobie, czy też doświadczenia relacji w bliskości z przestrzenią i czasem.

Powinam zatem przeanalizować relacyjny i dialogiczny charakter wspólnych działań z odbiorcami, relacji jakie zachodzą a także wziąć pod uwagę własne doświadczenie jako badaczki i artystki w kontekście kulturowym i osobistym oraz wprowadzanych strategii wizualnych.

¹³ P. Leavy, *Metoda spotyka sztukę*, tłum. Katarzyna Stanisł, Justyna Kucharska, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2018, s. 88.

Może jednocześnie uda mi się przeanalizować, jak własne „doświadczenie bliskości” wpływa też, na przykład, na moją interpretację dzieł sztuki innych artystów_ artystek (które przywołam jako odniesienia do historii sztuki) oraz jak narzędzia bliskości wpływają na moje odczucia jako odbiorczynie tychże prac, procesów oraz jaki rodzaj języka (metajęzyka) opisowego, narracji, opowieści zastosuję aby to przekazać.

Użycie charakterystycznego opisu, narracji czy metaforyzacji w przekazaniu doświadczeń związanych z pracą z współuczestniczącymi osobami, zachodzących innych relacji, jak i tworzeniu artystycznej pracy doktorskiej, może być kluczowe w kontekście uchwycenia w obszarze sztuki efemerycznej subtelnych emocji i złożoności tych procesów. Dzięki temu, możliwe jest ujawnienie głębszych relacji i dynamicznych wzorców.

Niniejszym wprowadzam trzecią metodę badawczą

□ **Autoetnografia** „istnieje na kontinuum rozpiętym pomiędzy badaczami, którzy dzielą się doświadczeniami osobistymi z uczestnikami badań i z tymi doświadczeniami stającymi się następnie częścią większej narracji badawczej (...)”.¹⁴

„Czym jest autoetnografia? można by spytać. Krótka odpowiedź jest następująca: badaniem, pisarstwem, opowieścią i metodą, które łączą to, co autobiograficzne i osobiste z tym, co kulturowe, społeczne i polityczne. Formy autoetnograficzne obejmują konkretne działanie, emocje, ucieleśnienie, samoświadomość oraz introspekcję, które przedstawione są w opowieściach, dialogach, scenach, charakteryzacji i fabule.(...)”

¹⁴ Ibidem, s. 105.

Formą przekazu autoetnograficznego może być krótkie opowiadanie, esej, wiersz, sztuka, tekst eksperymentalny”.¹⁵ Metoda autoetnografii posiada wiele zalet jedną z nich jest możliwość badania własnych doświadczeń i uczuć, co pozwala na uwiarygodnienie ich, jako rzetelnego źródła danych. Według Ronalda Peliasa, autoetnografia jest sposobem na to, by „przedstawić swoją historię, swoją wersję historii, opowiedzieć ją tak, jak sami ją widzimy”.¹⁶ Przy użyciu autoetnografii można również problematyzować tradycyjne sposoby rozumienia statusu osoby, która ma dostęp do informacji, co pozwala na rozmycie granic pomiędzy rolą insider - outsider. Jak zauważa Deborah Reed-Danahay, autoetnografia „służy dekonstrukcji standardowych hierarchii, zgodnie z którymi badacz jest outsiderem, a obserwowana społeczność jest jego przedmiotem badań”.¹⁷

Bliskość jako metoda badawcza

Parafrazując opis Adama Hernasa, który zajmuje się fenomenem bliskości w książce „Od zawsze jesteś przy mnie”, mogę zaproponować bliskość jako osobną metodę badawczą w moim projekcie doktorskim.

¹⁵ C. Ellis, op. cit., s. 19, tłum. za: P. Leavy, op.cit., s. 105

¹⁶ R. J. Pelias, *A methodology of the heart: Autoethnography and the emotional response*, Qualitative inquiry 9(1), SAGE Publications, Kalifornia 2003, s. 91-112.

¹⁷ D. Reed-Danahay, *Introduction: Autobiography, autoethnography, and the construction of identity w: Auto/ethnography: Rewriting the self and the social*, Bergin & Garvey, Connecticut 1997, s. 7.

Po pierwsze, autor zwraca uwagę na relacyjny charakter bliskości w wymiarze społecznym,¹⁸ co może wpływać na „humanizację tychże relacji poprzez nasycenie ich innego rodzaju wrażliwością, antyformalizmem, łatwością bezpośredniego kontaktu”¹⁹. Bardzo znaczące w moim odczuciu jest przywołanie przez autora, że w powszechnej perspektywie nie zakłada się społecznego wymiaru bliskości jako „alternatywnego modelu”, z uwagi na cechy generujące zagrożenia, takie jak: „spontaniczne zachowania, zachowania anarchizujące utrwalony porządek i tym samym nieobliczalne w skutkach”, za sprawą których bliskość jest „od początku wyłomem w systemie relacji”.²⁰ Istotne są też kolejne wspomniane rysy bliskości wskazywane poprzez antonimy (dotyczące relacji społecznych). Jeśli bowiem to, co opisuje relacje społeczne, to „chłodny dystans, panowanie nad uczuciami, wstrzemięźliwość w sposobach odnoszenia się do siebie, to modelem bliskości jest rzeczowa rozmowa, dialog jako wymiana zdań i poglądów, albo układanie się drogą negocjacji”.²¹ U Hernasa, znajdziemy też inne cechy bliskości, które mogą potwierdzać jej wartość jako metody badawczej: „(...) polega (bliskość) na zupełnie odmiennym spostrzeganiu drugiego, co uniemożliwia zajmowanie wobec niego jakiejś taktycznej pozycji”²² – co oznacza, że osoba bliska, to osoba zbliżająca się, czyli w konsekwencji bliskość cechuje najpierw utrata perspektywy, a następnie „utrata widoku”.

¹⁸ A. Hernas, *Od zawsze jesteś przy mnie. Zarys fenomenologii bliskiego*, Instytut Myśli Józefa Tischnera, Kraków 2017, s. 18.

¹⁹ Ibidem, s. 19.

²⁰ Ibidem, s. 19.

²¹ Ibidem, s. 20.

²² Ibidem, s. 22.

W efekcie jest to więc zdezonizowanie wzroku, jako uprzywilejowanego zmysłu – „wzrok staje się bezradny gdy między obserwatorem a obserwowanym nie ma żadnej odległości i znika horyzont. (...) niemożność widzenia wcale nie pociąga za sobą wyłączenia możliwości poznawczych. Wręcz przeciwnie, tylko wyostrza zmysły, które mogą być tutaj użyte w pełni ich percepcyjnej wolności”.²³

Wprowadzam czwartą metodę badawczą, biorąc pod uwagę powyżej przywołane cechy

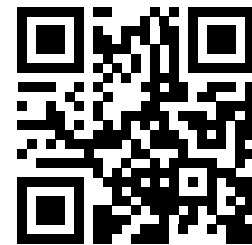
□ **Bliskość** wartości poznawcze bliskości, jako metody badawczej, obejmują zdolność do ujawnienia ukrytych aspektów zjawisk społecznych, rozwijania wrażliwości na innych i zwiększania empatii, co może prowadzić do lepszego zrozumienia różnorodności relacji społecznych. Metoda badawcza oparta na bliskości skupia się na relacjach społecznych, które pozwalają na przełamanie dystansu i zbliżenie się do badanych zjawisk. Zakłada empatię i wrażliwość jako cechy metody a także odejście od okulocentryzmu, zrównując poznanie wielozmysłowe w interpretowaniu zjawisk.

Podsumowując, choć wszystkie trzy metody badawcze (bliskość, autoteoria i autoetnografia) opierają się na subiektywnych doświadczeniach badaczki, to każda z nich ma inne cele i zastosowania. Metoda „bliskości” skupia się na wykorzystaniu wrażliwości, empatii i wielozmysłowości doświadczania, autoteoria na analizie osobistych doświadczeń, a autoetnografia na badaniu kultury i społecznych relacji poprzez opowieść o własnych doświadczeniach. Metoda intuicyjna, w przeciwieństwie do autoteorii i autoetnografii oraz bliskości, nie jest jedną z formalnych metod badawczych, a raczej techniką lub sposobem myślenia, który może być wykorzystany w procesie badawczym.

Metoda intuicyjna ma być wspomagającą formą dla wybranych pozostałych metod.

Nie wspomniałam o jeszcze jednej metodzie, która jest niezbędna i zostanie wykorzystana poprzez odwoływanie się do konkretnych artystów i artystek, działań artystycznych, a metodą tą będzie analiza i krytyka źródeł.

²³ Ibidem, s. 23.



nagranie mp3 rozdziału
w pisaniu „towarzyszyła” mi muzyka

<https://drive.google.com/drive/folders/1PpdIoDAoYi1IkLSoEDuN4O1hIWxoIF9?usp=sharing>

W tym rozdziale skupię się na omówieniu perspektywy użycia kluczowych terminów, które stanowią podstawę analizy w pracy „Sztuka bliskości. Wizualne strategie.” Zaznaczam, że jest to próba ujęcia terminów w sposób definicyjny, przez co też idealistyczny.

Centralne pojęcia – bliskość, spotkanie, uważność, poza-centrum, relacje, przestrzeń – stanowią kluczowe aspekty, dzięki którym będę starała się pogłębiać konteksty i umocować poruszane zagadnienia sztuki bliskości w relacji wobec wizualnych strategii.

Pojęcia te są istotne dla właściwej interpretacji całości omawianego tematu, dlatego zostaną tutaj wyjaśnione a w następnych częściach rozbudowane. Przedstawię różne perspektywy odczytywania, „odnajdywania” się, czy bycia „wobec” tych pojęć, a także ich kontekstualizację w szerszym polu. Każde z nich w kolejnych „modułach” zostanie również zilustrowane przykładami z praktyki artystycznej, co pozwoli na lepsze zrozumienie ich zastosowania i znaczenia wobec wizualnych strategii.

Bliskość, jako narzędzie, pozwala na tworzenie przestrzeni dialogu i współtworzenia jej przez społeczność, angażuje uczestnika_czkę/współtwórcę_czynię w proces twórczy, dając jemu_jej możliwość większego, aktywnego uczestnictwa. Bliskość może być użyta jako „próbne” narzędzie zmiany paradygmatów, umożliwiające wychodzenie poza tradycyjne ramy relacji zachodzących między odbiorcą_czynią a twórcą_czynią. Jest to narzędzie, poprzez które można dążyć do nowego modelu komunikacji, zbudowanego na wzajemnym zrozumieniu i empatii. Bliskość „niesie” w sobie jako narzędzie także odpowiedzialność za generowanie relacji w bliskości.

W praktyce artystycznej, bliskość jest często stosowana w celu zwiększenia zaangażowania odbiorców_czyń, podkreślenia współprzynależności i współpracy w relacji odbiorca_czyni, twórcy_czyni, dzieła. Jest to również technika, która szczególnie może być powiązana ze sztuką partycypacyjną.

Bliskość jest także niezbędna dla samej osoby twórczej (jako generującej działanie początkowe), ponieważ pozwala na lepsze zrozumienie i interpretację rzeczywistości (w relacji bliskości z przestrzenią, czasem, językiem/słowem), z której również czerpie się inspirację, doświadczenie.

Bliskość, jako że może być doświadczana indywidualnie i kolektywnie, posiada potencjał narzędzia do budowania więzi i współtworzenia społeczności.

Dodatkowo można zaznaczyć, że w obszarze bliskości znajdują się między innymi czułość i otwartość, co daje możliwość przekraczania granic między różnymi dziedzinami sztuki, obszarami i kontekstami, ale również poszukiwanie nowych miejsc dla bliskości, wskazuje możliwości dalszej eksploracji i badania tego fenomenu jako narzędzia.

Bliskość jako narzędzie dotyczy wszystkich bytów i zakłada równość ontologiczną. Immanentną cechą bliskości jest uważność, skierowana do środka jak i na zewnątrz. Narzędzie bliskości zakłada procesualność działania osadzonego w konkretnym czasie. Bardzo często bliskość należy do niematerialnych aspektów „relacji wobec (...)”. Można również używać mowy ciała, języka, używając bliskości jako narzędzia budowania relacji. W bliskości istnieje szansa na włączenie innych zmysłów niż wzrok na równoprawnych zasadach w percepcję, odbiór, i kreację.

Bliskość jako narzędzie należałoby *a priori* uznać za narzędzie efemeryczne, możliwe do opisanie lub uchwycenia raczej *post factum* (spotkania, relacji z odbiorcą_czynią itp.).

Uważność¹, to pojęcie odnoszące się do świadomości i pełnej uwagi chwili obecnej. W sztuce, uważność może być wykorzystywana jako narzędzie do wzmocnienia doświadczenia z odbiorcą_czynią, poprzez skupienie uwagi na szczegółach, kontekście itp.. Uważność, w tym obszarze znaczy także zwrócenie się „ku” różnym relacjom zachodząc w bliskości, w trakcie spotkania, mogą być to interakcje na przykład między przestrzenią a ciałem własnym, relacje z odbiorcą_czynią itd. Jest to praktyka, która pozwala na pełne zaangażowanie się w przestrzeń, czas i relacje, umożliwiając tym samym głębsze zrozumienie i doświadczenie bliskości. Uważność w tym kontekście jest również związana z etyką troski i akceptacją niepewności. Wymaga ona świadomego i otwartego podejścia, które pozwala na wyjście poza utarte schematy i otwarcie na nowe możliwości (także możliwość porażki).

¹ W dalszych częściach pracy będę starała się używać wyłącznie sformułowania uważność, mając na myśli to, co nazywane jest uważnością świecką. Decyduję się na ten krok, aby uniknąć ewentualnych nieporozumień związanych z użyciem terminu „mindfulness”, który (choć niezmiernie użyteczny) w ostatnich latach często bywa wykorzystywany w kontekście korporacyjnym. Odcinając się od tego określenia, pragnę podkreślić ambiwalencję między pierwotnymi założeniami tej praktyki a jej komercyjną eksploatacją, której jest obecnie poddana. Przykładowe opracowania: R. Purser, *Corporate mindfulness is bullshit: Zen or no Zen, you're working harder and being paid less*, źródło [online:] https://www.salon.com/2015/09/27/corporate_mindfulness_is_bullshit_zen_or_no_zen_youre_working_harder_and_being_paid_less/ [dostęp 18.09.2022]. R. Purser, *McMindfulness: How Mindfulness Became the New Capitalist Spirituality*, Repeater, Londyn 2019. Laura Marsh, *Mindfulness robi wam wodę z mózgu*, źródło [online:] <https://krytykapolityczna.pl/gospodarka/mindfulness-korporacje-prawa-pracownicze/> [dostęp 18.09.2022].

Spotkanie, to zintegrowane przyzwolenie na budowanie wspólnoty, w której twórca_czyni i odbiorca_czyni angażują się w akt świadomego, uważnego doświadczenia (przestrzeni, miejsca, języka itp.). Wykorzystując narzędzie bliskości, mają oni_one możliwość przeżycia wzajemnej uważności, co pozwala na intensyfikację wzajemnej relacji.

Spotkanie, to proces, w którym obie strony uczestniczą, wyrażając i doświadczając bliskości wobec siebie. Termin spotkanie podkreśla osobiste i bezpośrednie doświadczenie, niezależnie od kontekstu społecznego czy instytucjonalnego. **Spotkanie** w sztuce i bliskości, to miejsce i czas na poruszanie się w wspólnej przestrzeni, zrozumienie i doświadczanie wspólne (może być związane z kreatywnością, ale nie jest, to warunek *sine qua non*) umożliwiające twórcy_czyni i uczestnikowi_czce dynamiczną, aktywną wymianę. **Spotkanie** nie jest rutynowym czy obligatoryjnym aktem, ale świadomym zaangażowaniem, które pozwala na uważne zaistnienie w wspólnym procesie twórczym.

Poza-centrum, można interpretować jako metaforyczne miejsce, w którym jest szansa na odnalezienie się poza schematami, ograniczeniami i oczekiwaniami społecznymi. Jest to miejsce, które umożliwia spotkanie z innymi, będąc pełnym uważności w bliskości. **Poza-centrum** to termin odnoszący się do perspektywy lub stanu, w którym uwaga i działania są celowo skierowane poza główne, dominujące struktury, ośrodki i instytucje. W kontekście praktyk artystycznych, a szczególnie w relacji do bliskości i uważności, **poza-centrum** dotyczy podejścia do twórczości i doświadczania sztuki, które aktywnie unika tradycyjnych, scentralizowanych punktów, zamiast tego skupiając się na marginalnych, zaniedbanych lub subtelnym aspektach.

Poza-centrum, to też stan, który wymaga uważnego i świadomego zaangażowania, uwzględniającego rzeczywistość społeczności, które często są pomijane lub niedoceniane w dominującym dyskursie. **Poza-centrum**, to zarówno geograficzne, jak i mentalne miejsce, które daje możliwość wykraczania poza ugruntowane interpretacje i pozwala na odkrywanie nowych perspektyw, na tworzenie i doświadczanie, biorąc pod uwagę specyficzne konteksty, w tym mniejsze społeczności i obszary z dala od głównych ośrodków.

Przestrzeń, to najczęściej **poza-centrum**, niegaleryjne miejsce, zawierające w sobie kontekst społeczny, kulturowy i historyczny, w którym możliwie jest autentyczne, głębokie i osobiste doświadczanie w bliskości i uważności także wobec przestrzeni (ekspozycyjnej). Doświadczanie to jest dostępne zarówno dla twórców_czyń, jak i odbiorców_czyń i odbywa się (najczęściej) poza głównymi, zinstytucjonalizowanymi i komercyjnymi ośrodkami kultury.

Przestrzeń, to miejsce budowania otwartej, wspólnej narracji, posiada niezależność bytową, która potrzebuje dostrzeżenia i otwartości przy współpracy. To miejsce, w którym bliskość i uważność stanowią kluczowe narzędzia do tworzenia i doświadczania działań twórczych. Narzędzie bliskości daje możliwość kreowania bezpośrednich, osobistych i dynamicznych relacji z samym miejscem i wobec niego. Natomiast uważność oznacza świadome, pełne zaangażowanie w proces tak, twórczy, jak i odbioru, kierowanie uwagi, na jego wszystkie aspekty, zarówno zewnętrzne jak i wewnętrzne wobec przestrzeni.

Przestrzeń poza-centrum, niegaleryjna, stwarza warunki do rozwoju relacji, które bazują na uważności i bliskości, tworząc możliwość zrozumienia własnego procesu twórczego.

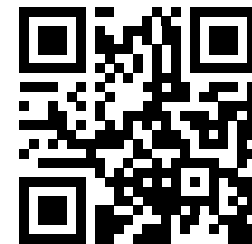
Przestrzeń poza-centrum bardzo często daje możliwość multisensorycznego odbioru. **Przestrzeń**, to nie tylko miejsce, w którym się coś dzieje, ale jest również środowiskiem, które kształtuje te wydarzenia i interakcje.

Przestrzeń, to nie tylko wymiary fizyczne, ale również emocjonalne, kulturowe, społeczne, polityczne itd.

Przestrzeń w tej pracy jest rozumiana jako coś, co jest zarówno tworzone przez działania i interakcje, jak i coś, co je kreuje. W kontekście sztuki bliskości, przestrzeń to również przestrzeń intymna (np. mieszkanie prywatne, miejsce pracy odbiorców_czyń).

Relacje, to interakcje odnoszące się do dynamicznych wymian, które zachodzą między wielorakimi podmiotami (twórca_czyni, odbiorca_odbiorczyni, przestrzeń, czas, język). W tym kontekście, relacje są definiowane przez uważność i bliskość. **Relacje** są fundamentalnym elementem, dzięki temu możliwe jest istnienie bliskości, a także są tym, co umożliwia i kształtuje **spotkanie**. To, jakie relacje są budowane, zależy od wielu czynników, w tym od kontekstu, w jakim się one odbywają.

We wszelkich kolejnych rozdziałach, które analizują specyficzne relacje i wizualne strategie, stosuję wymienione wcześniej kluczowe terminy w kontekście uczestnika_czki, przestrzeni, czasu, języka. W trakcie prezentacji mojego projektu artystycznego, te same pojęcia są zastosowane w odniesieniu do mojej osoby, ponieważ w trakcie tej praktyki, bliskość była głównym narzędziem mojej pracy.



nagranie mp3 rozdziału
w pisaniu „towarzyszyła” mi muzyka

<https://drive.google.com/drive/folders/1PpdIoDAoYi1IkLSoEDuN4O1hIWxoIF9?usp=sharing>

Bliskość

z *V, DCMs. ~ści, blm 1.* „małe oddzielenie w przestrzeni, sąsiedztwo: Mieszkanie w bliskości lasu. Bliskość morza **2.** „szybkie następstwo w czasie.” Bliskość śmierci. Bliskość pożegnania **3.** „serdeczność, zażyłość, przyjazne stosunki.” uczucie bliskości między kimś a kimś.¹

Bliski

może też występować w funkcji rzeczownika w zn. ‘członek rodziny; krewny; przyjaciel’. Liczba formacji pochodnych od przymiotnika **bliski** jest znaczna. Niektórzy etymolodzy zaliczają tu, znany w wielu językach słow., rzeczownik bliźna (XVI w.) oraz pochodne od niego czasowniki zablizniać (się) (XIX w., SWil.) ‘pokrywać bliźną, goić się’, a także neologizm Seweryna Goszczyńskiego rozblizniać się (XIX w, SJP) ‘rozjątrzyć, niszczyć bliźnę’

Niewątpliwie wyrazami pokrewnymi są: bliźni, bliźny (XIX w.), pierwotnie ‘bliski’, następnie ‘krewny’ w terminologii chrześc. ‘każdy człowiek’, por. przykazanie. *Kochaj bliźniego swego, (...)*

W języku Staropolskim. Też Bliźniacy., bliźna jak, bliss nek. Tomasz rzezonny, bliźniacy (leopolis, Tata. L.)

Na uwagę zasługują też czasowniki: stpol. bliżyć (się) p’rzybliżyć się przychodzić’ np. ‘Ituryel i Zetfon bliżą się piechotą’(J. Przybylski L.)

Przymiotnik **bliski** był produktywną bazą derywacyjną dla innych przymiotników, formacje zdrobniałe: bliziuchny (XVI w.), bliziuczki, blizusiutki, bliziuteńki, bliziutki ‘bardzo bliski’²

1. *Słownik języka polskiego*, red. prof. Mieczysław Szymczak, T.1, PWN Warszawa, 1988, s. 174.

2. K. Długosz-Kurczabowa, *Wielki słownik etymologiczno-histeryczny języka polskiego*, PWN Warszawa, 2008, s. 54-55.

άρμονία άφανής φανερής κρείττων

Harmonia niewidzialna od widzialnej silniejsza³

Jeśli przyjąć **bliskość** jako jedno z możliwych narzędzi zmiany, to w obszarze sztuki staje się ona (dla mnie) kluczowa do osiągnięcia autentycznego i trwałego oddziaływania. Praca artystyczna oparta na bliskości związana jest z ideą angażowania się w relacje, szukania (na nowo) wspólnego języka oraz poszukiwania sposobów na zrozumienie i zinterpretowanie rzeczywistości w sposób szczególny. W tym kontekście, bliskość staje się nie tylko narzędziem artystycznym, ale także etycznym i społecznym wymiarem (sztuki).

Bliskość w obszarze sztuki, wiąże się (dla mnie) z kilkoma podstawowymi aspektami, które niezmiennie są istotne w poszukiwaniu jej we własnych działaniach. I tak, mogę bliskość odnaleźć w aktywności poza-centrum, w realizowanych z uważnością spotkaniach (z osobami współuczestniczącymi), w pracy z przestrzenią (ekspozycyjną), w tym, że gesty (artystyczne) wykonywane wobec Drugiego_jej czynione są z troską i odpowiedzialnością.

Poszukiwanie, budowanie bliskości, to podróż i to wspólna podróż, a także zmiana perspektywy. Bliskość jest też próbą zachowania wspólnotowości, odkrywanej poza bliskością nadaną czy daną.⁴

31. K. Mrówka, *Heraklit, Fragmenty kosmologiczne, ontologiczne i epistemologiczne. Wersja literacka*, Studia Philosophica II Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, Kraków 2005, s. 110.

32. Odniesienie do bliskości wynikającej z pokrewieństwa, bądź wybudowanych wcześniej związków/relacji, w których bliskość się objawia, za: Marlena Drapalska-Grochowicz, *Bliskość czy obcość, czyli o relacjach międzyludzkich...* s. 29, w: S. Tkacz, Z. Tobor (red.), „Prawo a nowe tech-

Bliskość ma możliwość bycia (według mnie) odpowiedzią na współczesną kulturę, która jest „(...) kulturą odrywania się i zrywania więzów, nieciągłości i puszczenia w niepamięć”⁵. Poprzez odwoływanie się do bliskości, poprzez jej poszukiwanie w relacji z osobami współuczestniczącymi pozostając (mam taką nadzieję) w ciągłej weryfikacji siebie, czyli inaczej w procesie, nieustającej fluktuacji, która nie pozwala „osiąść”.

Znajduję się tym samym w „eks-centrum”⁶.

Potrzebę/poszukiwanie bliskości z innymi ludźmi, potwierdzają badania naukowe, wskazując, że potrzeba bliskości jest jednym z podstawowych motywów naszego zachowania. Bliskość to nie tylko fizyczna obecność, ale także emocjonalne zaangażowanie i poczucie połączenia z drugą osobą. W opisie bliskości wyróżnia się (na przykład) pojęcie „przestrzeni między mną a drugim”, która stanowi istotę więzi międzyludzkich.⁷ Natomiast zgodnie z założeniem teorii przywiązania, zaproponowanej przez Johna Bowlby’ego w psychologii społecznej i rozwojowej bliskość określa się jako „pozytywną emocjonalną więź między dwiema osobami, wyrażającą się we wzajemnym zaangażowaniu, opiece i intymnym kontakcie”⁸.

nologie”, Uniwersytet Śląski 2019.

5. Z. Bauman, *Między chwilą a pięknem. O sztuce w rozpędzonym świecie*, Wydawnictwo Officyna, Łódź 2010, s. 15.

6. Pojęcie wprowadzone przez Olę Tokarczuk, źródło [online:] <https://fundacjaolgitokarczuk.org/projekty/ex-centrum-2/>, [dostęp 07.01.2023].

7. A. Zbieg, A. Słowińska, B. Żak: *Siła relacji interpersonalnej: wstępna weryfikacja koncepcji i metody pomiarowej*. „Psychologia Społeczna”, T. 12, nr 2 (41), Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2017, s. 223–224.

8. J. Bowlby, *Przywiązanie*, tłum. M. Polaszewska-Nicke, Wydawnictwo PWN, Warszawa 2007, s. 57-60.

Zrozumienie potrzeby bliskości jako biologicznie zakorzenionej w ludzkim umyśle pomaga zrozumieć, dlaczego relacje z innymi ludźmi są (lub mogą być) tak ważne. Obcowanie w relacjach, w bliskości, pozwala nam na budowanie pozytywnego obrazu nas samych, ale także na uzyskiwanie informacji zwrotnej o sobie od innych. Jak wyjaśniają badaczki, kontakt z innymi ludźmi jest ważny dla kształtowania własnej tożsamości, ale też poprzez włączanie/dopuszczanie Innych w Ja.⁹ Neurobiologiczne podłoże zagadnienia zostało zbadane przez naukowców w kontekście układu przywiązania, z którego wynika potrzeba bliskości i opieki. Zgodnie z teorią przywiązania, niezbędność bliskości ma swoje źródło w biologicznej potrzebie zapewnienia sobie poczucia bezpieczeństwa i przetrwania w sytuacjach zagrożenia.

Badania wykazały, że układ przywiązania jest związany z działaniem układu limbicznego, odpowiedzialnego za kontrolę emocji, a w szczególności z wydzielaniem neuroprzekazników, takich jak oksytocyna i wazopresyna, które są związane z pozytywnymi interakcjami społecznymi.¹⁰

A jeśli bliskość jest immanentną potrzebą człowieka, to dlaczego nie próbować zaimplementować jej w sztukach wizualnych?

Dlaczego nie znaleźć przestrzeni do wprowadzenia (wprowadzania) słów/języka (na nowo?) opisującego wspólne zaangażowania w świat, w którym się znajdujemy (bądź którego oczekujemy), a który możemy budować także poprzez działania w polu sztuki w bliskości?

**ἀνατός ἐστιν ὀκόσα ἐγερθέντες ὀρέομεν,
ὀκόσα δὲ εὐδοντες ὕπνος**

Śmiercią jest wszystko, co na jawie widzimy, zaś co we śnie – snem¹¹

Bliskość jako narzędzie (sztuki bliskości) wpisuje się w obszary działań artystycznych, takich jak sztuka partycypacyjna, estetyka dialogiczna czy estetyka relacyjna. Claire Bishop, autorka „Sztucznych piekieł” pisze: „Sztuka partycypacyjna to sztuka, która dąży do zaangażowania odbiorców w wydarzenia artystyczne poprzez zapewnienie im szansy na aktywny udział w procesie artystycznym”¹². Z kolei Grant Kester w swoim artykule z 2005 roku zwraca uwagę na znaczenie dialogu w sztuce: „Zasadniczym celem sztuki dialogicznej jest stworzenie przestrzeni dialogu, gdzie różne grupy społeczne mogą spotkać się i rozmawiać o kwestiach, które są dla nich ważne”.¹³

11. W. Appel, *Mysł Heraklita – nie drukowane drobiazgi z przekładów Stefana Srebrnego*, Symbolae Philologorum Posnaniensium Graecae et Latinae XXIV/1 2014 pp. 5–9. ISBN 978-83-7654-279-9. ISSN 0302-7384: 10.14746/SPPGL.2014.XXIV.1.1, Katedra Języka i Cywilizacji Greckiej Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2014, s. 8.

12. C. Bishop, *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*, Wydawnictwo bęc zmiana, Warszawa 2006, s. 10.

13. G. Kester, *Dialogical Aesthetics: A Critical Framework for Littoral Art*, Art. Journal, 2005, źródło [online:] <https://www.jstor.org/stable/20068390> [dostęp 13.04.2023].

Nicolas Bourriaud, teoretyk estetyki relacyjnej, wskazuje natomiast na znaczenie relacji między dziełem sztuki, a odbiorcą: „Sztuka relacyjna to sztuka, która skupia się na tworzeniu relacji między ludźmi, a nie na samym dziele sztuki”.¹⁴ Moment styczności sztuki bliskości z wymienionymi powyżej wynika z przesunięcia akcentu na relacje międzyludzkie, w większym stopniu niż skupianie się na estetyce, czy artefakcie, tym co się poprzez sztukę, czy w sztuce „wytwarza”. Jednakże, bliskość, jako narzędzie sztuki, to nie tylko teoria, ale także praktyka artystyczna, która jest bardzo bliska człowiekowi od początków kultury. Jak zauważa Jacques Rancière: „Od starożytności aż po dziś dzień, praktyki artystyczne, rytuały i ceremonie, formują naszą relację do rzeczy i do siebie nawzajem”.¹⁵ Można zauważyć, że wiele gestów człowieka – począwszy od budowania pierwszych narzędzi, przez tworzenie rytuałów i ceremonii, aż po dzisiejsze czasy – może być rozpatrywanych jako sztuka bliskości i nosi właśnie jej znamiona.

Dlaczego (a może i w jakim celu) pojęcie sztuki bliskości, zostaje wprowadzone?

Podczas spotkań¹⁶ z osobami współuczestniczącymi, zaistniałe relacje między nami, ich intensywność, poznawanie się wzajemne i praca wspólna, a także więź, która się nawiązywała.

14. N. Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, tłum. Łukasz Białkowski, Muzeum Sztuki Współczesnej, Kraków 2002, s. 15.

15. J. Rancière, *Estetyka jako polityka*, tłum. Julian Kutyla, Paweł Mościcki, Krytyka Polityczna, Warszawa 2007, s. 16.

16. Pojęcie spotkanie, będzie wykorzystywane, jako synonim projektów artystycznych/performatywnych z odbiorczyniami/odbiorcami. Słowo to bardziej wskazuje na obustronne, relacje niż słowo projekt, zawiera w sobie też możliwość niezaistnienia materialnego artefaktu.

Doprowadziły do tego, że (dla mnie), w opisywaniu, opowiadaniu, o tych spotkaniach, okazało się niezbędne zastosowanie narzędzi językowych z innych obszarów niż język powiązany z historią sztuki.

W sztuce bliskości najważniejsza jest relacja tak naprawdę z Bliskim_ką, który_a nazwany jest z konieczności osobą/odbiorcą_czynią współuczestniczącym_cą. Zaś poszukiwanie Bliskości z Bliskim_ką, można odnieść do poszukiwań czy wyjaśnień, czym bliskość jest i w jaki sposób „przemieniamy” się w Bliskich_ie, a także jak Inni_e dla nas Bliskimi stają się.

„Bliskość bliskiego nie jest przy tym wyjątkową formą dostępu do drugiego, stanowiącą jakby alternatywę dla normalnej sytuacji spotkania lub faktu pochodzenia, które zakładają zachowanie dystansu. W tym sensie bliskość właściwa nie jest po prostu jednym z wielu wariantów społecznej relacji, która stawałaby obok takich form jak obcość inność, obojętność, przychylność wzajemne oddanie, uzależnienie, podleganie drugiemu itp. Bliskość jest od początku wyłomem w systemie relacji otwierającym oddzielny wymiar współlistnienia - co zasadniczo nie jest brane pod uwagę przez uczestników życia społecznego jako sublimacja czy proste rozwinięcie panujących stosunków międzyludzkich”.¹⁷

17. A. Hernas, *Od zawsze jesteś przy mnie...*, op. cit, s. 19.

9. A. Zbieg, A. Słowińska, B. Żak, op.cit. s. 223-224.

10. T.R. Insel, *The challenge of translation in social neuroscience: A review of oxytocin, vasopressin, and affiliative behavior*. Neuron Review, Volume 65, s. 768-779, 2010.

Bliskość jako narzędzie sztuki nie tylko pozwala na jej tworzenie, ale również daje możliwość zaangażowania wszystkich zmysłów w procesie kreacji. Poprzez czułość, uważność i troskę, które towarzyszą sztuce bliskości, detronizujemy wzrok i słuch, które Jolanta Brach-Czaina określa jako zmysły dystansu i abstrakcji¹⁸, a które często są uznawane za najważniejsze weryfikatory rzeczywistości w dziedzinie sztuki. Z bliskością immanentnie związany jest zmysł dotyku. Jak zauważa Adam Hernas w rozdziale „Bezpośredniość”: „W powszechnym przekonaniu bliski to ten, kto pozostaje na wyciągnięcie ręki. (...) Wyciągnięcie ręki do bliskiego nie znaczy przemierzania odległości w poszukiwaniu kogoś dotykalnego, to znaczy kogoś, kto pozwala się dotknąć. (...) Dłoń jest instrumentem zmysłu dotyku, jednak jego wrażliwość polega na jednoczesnym odpieraniu bodźców i budzeniu innej wrażliwości.(...) Proces poznawania za pomocą zmysłu dotyku byłby wtedy jedynie zubożoną formą rozmowy różnych wrażliwości. Dotyk zawiera przecież w samej swojej strukturze sensorycznej wrażliwość drugiego i jego pole doznań, które się dopiero obudzi.

Dotyk to sama mowa bliskości, porozumienie niewypowiedziane słowami i pewność inna niż pewność efektywnie przeprowadzonego poznania”.¹⁹

Poszerzając rozumienie Innego i Bliskiego jako wszelkiego bytu, można odnieść się do tego, że świat nas dotyka nieustająco, bytami, z którymi pozostajemy w ciągłej (taktylnej) łączności wzajemnej, dotyka nas wiatr, dotykamy się z klawiaturą i telefonem, dotykamy się.

Bliskość może dać nam narzędzia wyzwajające z odizolowanego świata, w którym „umieściła” nas tradycja kultury Zachodniej, kładąc nacisk na wybrane (prymarne) zmysły.

Ważną kategorią jest również czas w bliskości (sztuce bliskości), zarówno czas zastany, jak i czas „oddany” i „otrzymany”, a może też i czas „właściwy”.



Fot. 1. Kairos na fresku Francesco Salviati w sali audiencyjnej Palazzo Sacchetti w Rzymie 1552/54. fot. autor nieznany [online], [https://pl.wikipedia.org/wiki/Kairos_\(filozofia\)#/media/Plik:Francesco_Salviati_005-contrast.jpg](https://pl.wikipedia.org/wiki/Kairos_(filozofia)#/media/Plik:Francesco_Salviati_005-contrast.jpg) [dostęp: 06.06.2022].

*Kairos*²⁰ / καιρός to czas miejsca styku, właściwy czas dla bytu, odpowiedni moment. Jak długo czekamy na odpowiedni moment jest zależne od bytu/jednostki.

Kairos to zmiana zachodząca w czasie, jak mgnienie oka, dramatyczna (może być) transformacja. *Kairos* zgodnie z definicją Arystotelesa, to „moment, w którym coś jest możliwe”²¹, podczas gdy Hippiasz z Elidy określał go jako „słuszny czas na słuszne działanie”²² (καιρός γὰρ ὁ καλὸς ἐπὶ πᾶν ἔργον).



Fot. (wpisać numer), Zdjęcie starożytnej kopii kairskiego reliefu autorstwa Lysipposadla Palaestry w Olimpi (IV w. p.n.e.), eksponowanej w krużgankach klasztoru św. Jana w Trogirze, fot. Agnostizi (1974) [online], https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kairos-Relief_von_Lysippos,_Kopie_in_Trogir.jpg, [dostęp: 06.06.2022]

W literaturze i sztuce koncepcja *kairos* jest często związana z ideą przełamania tradycyjnych ram czasowych, a także z momentem artystycznego odkrycia lub zmiany (w „Królu Edypie” Sofoklesa, *kairos* jest momentem, w którym Edyp odkrywa swoją prawdziwą tożsamość i staje się odpowiedzialny za swoje czyny).

Z obszaru sztuk wizualnych mogę przywołać pracę „The Clock” Christiana Marclaya, z 2010 roku, w której artysta łączy elementy sztuki wizualnej i czasu, ukazując *kairos* jako moment, który można przeżyć tylko w danej chwili.

18. J. Brach-Czaina, *Dotyk, zmysł podejrzany*, Magazyn Opini Pismo, źródło [online:] <https://magazynpismo.pl/kultura/esej-kultura/jolanta-brach-czaina-blony-umysl/?seo=pw> [dostęp 19.10.2022].

19. A. Harnas, op. cit. s. 148-149, celem wyjaśnienia sam autor, wskazuje, że dotyk może stanowić w relacjach zarówno gest troski, zaufania, ale też napiętnowania czy agresji. „Natomiast dotyk bliskości jest podstawowym sposobem prowadzenie rozmowy w ramach więzi z drugim” s. 19.

20. P. Grimal, *Słownik Mitologii greckiej i rzymskiej*, Wydawnictwo Ossolińskich, Warszawa 1990, s. 177. *Kairos* to również bożek grecki, który odnosi się do szczęśliwego trafu i sprzyjającej chwili, która może przynieść korzyści lub zostać utracona raz na zawsze. Osoby mijane przez niego miały „mgnienie oka” by uchwycić „swój” moment, inaczej traciły go bezpowrotnie.

21. Arystoteles, *Retoryka. Poetyka*, tłum. H. Pobielski, Księga III, rozdział 12, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1988, s. 258.

22. Ibidem.



Fot. 3, Christian Marclay, *The Clock*, 2010. Single channel video, duration: 24 hours, fot. © the artist. Courtesy White Cube, London and Paula Cooper Gallery, New York [online], <https://www.tate.org.uk/art/lists/five-ways-christian-marclay-s-clock-does-more-just-tell-time> [dostęp: 06.06.2022]

„*Kairos* to chwila decydująca”, mówi Giorgio Agamben „wyjątkowa i nietrwała, która pozwala nam zrozumieć, że w świecie istnieje coś więcej niż tylko proste ciągi czasowe. *Kairos* to moment, który przekracza codzienność i wprowadza nas w obszar wyjątkowości i niepowtarzalności”²³

„Chwytnie *kairos* oznacza zamianę czasu w czas możliwości, czas przełomu, w którym wszystko jest możliwe, ale nic nie jest konieczne”²⁴ - dodaje filozof.

W kontekście używania bliskości jako narzędzia do budowania relacji artystycznej – spotkania – która skupia się na współtworzeniu przez społeczność, to właśnie sytuacja/moment *karios* może stanowić dobry przykład.

Gdyż w „używaniu” narzędzia bliskości istotne jest poświęcenie odpowiedniego czasu na budowanie relacji i wspólne zaangażowanie w proces, co wymaga także przestrzeni do rozmowy, bycia, tak aby poprzez bliskość wytworzyła się sztuka bliskości – w momencie *kairos*.

W tym kontekście, czas może być także rozumiany jako narzędzie artystyczne, które pomaga w budowaniu relacji i tworzeniu przestrzeni do dialogu. Podejście takie, pozwala na to, że poza materialnymi dziełami sztuki, ważne staje się samo doświadczanie spotkań, rozmów i działań w czasie rzeczywistym.

Innym „spojrzeniem” na czas (a również z pewnością należącym do narzędzi w działaniach artystycznych w bliskości) może być wykorzystanie koncepcji *czasu biograficznego* autorstwa Norberta Elias²⁵, która skupia się na indywidualnej historii życia człowieka i jego doświadczeniach w czasie. Okres interakcji z ludźmi i budowanie relacji może być postrzegane jako proces włączania się w ich czas biograficzny i dalej kształtowanie go razem poprzez doświadczenie wspólnej przestrzeni i działania.

25. N. Elias, *Esej o czasie*, tłum. A. Łobożewicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2020.

ξυδν ἀρχή καί πέρας ἐπί κύκλου περιφερείας

Wspólne: początek i koniec na obwodzie koła.²⁶

Obok bliskości umiejscowiła się czułość, jako jedna z możliwych wartości opisywania świata, ale też jako strategia artystyczna (może nawet jest tak, jak w psychologii, że jedno pojęcie jest nierozdzielnie powiązane z drugim, również w sztuce). Jeśli zaś nadmieniam o czułości, niebędne wydaje mi się wprowadzenie pojęcia, co prawda z obszaru literatury, ale mam wrażenie, że będzie to wsparciem dla bliskości i jako wartości w działaniach/spotkaniach realizowanych przeze mnie – pojęcie czulego narratora, „powołane” przez Olę Tokarczuk w zbiorze esejów o tym właśnie tytule. Przywołam na początek obraz – bo od obrazu (właściwie opisu fotografii) zaczyna się esej dotyczący czulego narratora, ale też od obrazu zaczyna się cała książka.



Fot. 4, Olga Tokarczuk, *Czule narrator*, okładka książki, projekt: Joanna Concejo, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2020, fot. autor nieznan [online], <https://www.wydawnictwoliterackie.pl/produkt/3802/czule-narrator> [dostęp 10.06.2022]

26. W. Appel, *Mysł Heraklita (...)* op.cit., s. 9.

Najpierw widzimy przecież okładkę, potem litery i one najpierw są obrazem, po chwili dopiero zaczynają wybrzmiewać znaczeniami. Na okładce (projektu Joanny Concejo) zobaczymy androgeniczny kształt głowy, obrys który wyznaczają osoby roślinne, sprawiające wrażenie „wychodzących” z niej, ważne staje się ich włączenie do wyznaczenia, niejako powołania obecności osoby ludzkiej, a to stanowić może jeden z „sygnałów” czulego narratora. Odniesień do obrazu (rycin), wizualności (fotografii) jest wiele w tym zbiorze esejów, ale powrócę do figury czulego narratora: „Marzy mi się także nowy rodzaj narratora – „czwartoosobowego”, który oczywiście nie sprowadza się tylko do jakiegoś konstruktów gramatycznego, ale potrafi zawrzeć w sobie zarówno perspektywę każdej z postaci, jak i umiejętność wykraczania poza horyzont każdej z nich; który widzi więcej i szerzej, który jest w stanie zignorować czas. O tak, jego istnienie jest możliwe”²⁷.

Mam wrażenie, że już wcześniej (przed 2020) pojawiały się „sygnały” takiego postrzegania i opisywania świata przez autorkę, zwrócenia uwagi na konieczność łączenia i budowania empatycznej wspólnoty:

„(...) literatura służy komunikacji, a ta jest oparta na empatii, na szukaniu podobieństw, odszukiwaniu brzmienia wspólnoty”²⁸.

27. O. Tokarczuk, *Czule narrator*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2020, s. 284.

28. O. Tokarczuk, źródło [online:], <https://kultura.dziennik.pl/ksiazki/artykuly/609934,olga-tokarczuk-literatura-sluzi-komunikacji-a-ta-jest-oparta-na-empatii.html> [dostęp 17.03.2022].

23. G. Agamben, *Czas, który zostaje*, tłum. S. Królik, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2009, s. 73.

24. Ibidem, s. 74.

W odniesieniu do bliskości – (sztuki bliskości) ważnym wydaje mi się, że czułość (a tym samym i bliskość, jako, że przywołuję pojęcie czulego narratora w kontekście sztuki bliskości) „To punkt, perspektywa, z której widzi się wszystko. Widzieć wszystko to uznać ostateczny fakt wzajemnego powiązania rzeczy istniejących w całość, nawet jeżeli te związki nie są jeszcze przez nas poznane. Widzieć wszystko oznacza też zupełnie inny rodzaj odpowiedzialności za świat, ponieważ staje się oczywiste, że każdy *tu* jest powiązany z gestem *tam*, że decyzja podjęta w jednej części świata skutkuje efektem w innej jego części, że różniczenie *moje* i *twoje* zaczyna być dyskusyjne”.²⁹ O słowie, czy historii mówionej/pisanej, które wzbudzają wyobraźnię i kreują dla czytelników_czek świat przedstawiony słowem Olga Tokarczuk „mówi”: „Literatura (*sztuka?*) jest jednym z podstawowych sposobów poznawania siebie i świata, odkrywania relacji między człowiekiem a rzeczywistością, a także sposobem na zbudowanie wyobraźni. Poprzez literaturę (*sztukę?*) uczymy się empatii, a także rozwijamy naszą wyobraźnię i umiejętność postrzegania rzeczywistości z różnych perspektyw. W ten sposób literatura (*sztuka?*) może budować wspólnoty czytelników (*odbiorców*) i kształtować nas jako ludzi”.³⁰

Nie przywołuję słów Olgi Tokarczuk w celu wskazania prymatu literatury nad innymi sztukami, bardziej zależy mi na pokazaniu, że myślenie o budowaniu wspólnotowości,

kreowaniu obrazów tak intensywnie uważnych i empatycznych, że niejako same z siebie stają się inkluzywne możemy zanotować w wielu dziedzinach sztuki. Współcześnie³¹ zaś, odnoszę takie wrażenie, poszczególne dziedziny sztuki starają się stanowić dla siebie wsparcie, nie zaś oddzielać się, tworząc hermetyczne światy, pomiędzy którymi nie dochodzi do relacji.

W poszukiwaniu obszarów wspólnych, kłączenia³² w polu sztuki, można wspomnieć o jeszcze dwóch pojęciach wprowadzanych przez pisarkę, które mogą być istotne w nakreślaniu zbioru cech i obszaru (*sztuki bliskości*). Olga Tokarczuk przywołuje dwa terminy poszerzające odbiór w przestrzeni literatury (*sztuki?*): Kraina Metakasy (kraina Jak Gdyby) i ognozja. Według Olgi Tokarczuk, czytanie jest doświadczeniem wielozmysłowym, angażującym zmysły i ciało. W Krainie Metakasy i krainie Jak Gdyby, wszystko dąży do istnienia, ale z perspektywy samej krainy, istnienie jest procesem nieciągłym i wyspowym.

31. Pisząc współcześnie odnoszę się do czasu od Awangardy, czyli początku XX wieku.

32. Jako kłączenie rozumiem, system kłącza, odnosząc się do systemu języka Gilles Deleuze’a, Félix Guattari’ego *Tysiąc plateau* (1980), ale w innym systemie można odnieść się do posthumanizmu (np. Monika Bakke *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*, 2012) i tym samym przyrównać budowę kłączenia do systemów kapilarnych osób/materii roślinnych. Może to zachęcić do myślenia o świecie jako o kompleksowej sieci, gdzie każdy element jest nieodłączną częścią globalnego ekosystemu. Koncepcja kłączenia staje się wtedy nie tylko narzędziem opisującym złożone zależności między roślinami, ale zależności całej materii. Tym samym pojęcia takie jak: czułość, bliskość, Kraina Metakasy, ognozja, stają się narzędziami pomocnymi w „podróży”. Bogdan Banasiak, tłumacz i propagator myśli Deleuze’a w Polsce, pisze: „Jeśli więc można mówić o jakimś modelu świata, to z pewnością bardziej zasadne jest czynić to w odniesieniu do kłącza, rzeczywistość bowiem, istotnie, jest rizomorficzna – rośliny tworzą kłącze z wiatrem, ze zwierzętami, z ludźmi, my zaś »tworzymy kłącze wespół z naszymi wirusami albo raczej nasze wirusy pozwalają nam tworzyć kłącze z innymi zwierzętami «Kłącze zrobione jest z plateau, plateau zaś to »ciągły region intensywności«, którego wibracje nie podlegają organizującej orientacji, to wszelka wielość dająca się złączyć z innymi, by utworzyć kłącze, które »nie rozpoczyna się ani nie kończy, jest zawsze w otoczeniu, pomiędzy rzeczami, między-bytami, intermezzo«” źródło [online:] cyt. za: techsty.art.pl i http://www.artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=443&artykul=8993&kat=15 [dostęp 16.06.2022].

Często to, co się wydobywa z tekstu (*sztuki?*), staje się niepowtarzalnym kontekstem życia. W ten sposób doświadcza się specyficznej eskapistycznej funkcji literatury (*sztuki?*), która pozwala na katharsis. Chociaż Kraina Metakasy może być pełna lęku, niepokoju i udręki, te przeżycia są pozbawione elementu dosłowności i zawieszane „pomiędzy”, co otwiera umysły na metafory i symbole. Te doświadczenia zachęcają do nieustannych podróży literackich (kreatywnych) i tworzenia wspólnoty myśli i idei, która przekracza wszelkie granice.³³

Drugi termin ognozja, może przede wszystkim poszukiwanie nowych pojęć, aby opisać, określić czy nazwać otaczający, zmieniający się świat, a to w celu oswojenia tego właśnie świata. *Stanowi odpowiedź na pytanie, co ze światem jest nie tak, czego nam brakuje. Słowo to odnosi się do fragmentaryczności świata (podzielenia go na fragmenty).*

Ognozja stanowi kontrapunkt do paradygmatu myślenia oświeceniowego, natomiast rozczłonkowanie, świata doprowadziło do rozbicia się rzeczywistości na różnego rodzaju tryby (które się nie stykają, np. dziedziny naukowe, media czy programy komputerowe jak np. Windows, posiadający mnóstwo okienek, które zawierają konkretne informacje i to człowiek ma to wszystko syntetyzować, ale w nadmiarze do syntetyzacji nie dochodzi).

33. Za: L. Marek, *O spotkaniu czulego odbiorcy z czułym narratorem*, Praeja 1/2021 (15), Studium Recenzyjne, Uniwersytet Szczeciński, s. 122.

*Ognozja jest postulatem, porzucenia fragmentaryzowania i spróbowania znalezienia płaszczyzny, w której daloby się połączyć rzeczy pozornie odległe od siebie i ze sobą nie powiązane.*³⁴

Intelektualno-emocjonalny wymiar czułości (a tym samym bliskości) lokuje ją jako perspektywę poznawczą. Czułość (bliskość tym samym) to głębokie zainteresowanie drugim bytem, jego kruchością, niepowtarzalnością i tym, że jest on podatny na ból, strach i działanie czasu. Czułość (a tym samym i bliskość) pozwala nam dostrzec powiązania między różnymi bytami i uznać, że są one (jesteśmy) ze sobą związane (związani) w całość. W ten sposób, czułość (a tym samym bliskość) staje się sposobem poznawania świata, który daje nam możliwość zobaczenia go w pełni i zrozumienia (dostrzeżenia) jego różnych aspektów. Takie podejście pozwala na „czytanie” (odbieranie) świata jako wspólnoty różnorodnych bytów, połączonych z sobą sojuszami i komitywami, w nieustannej, zaskakującej komunikacji.

Jednocześnie, ta perspektywa wymaga od nas opuszczenia pewnego (nie)bezpiecznego centrum i zmierzenia się z mocą ogarniania i rozumienia świata.

34. Ex-centrum NR 1. *Ognozja* Olga Tokarczuk, spotkanie prowadzi Edwin Bendyk i Irek Grin, Fundacja Olgi Tokarczuk, źródło [online:] https://www.youtube.com/watch?v=LuZOOMHqKs&ab_channel=FundacjaOlgiTokarczuk [dostęp 14.04.2022], cytat został zapisany kursywą, gdyż jest zapisem dwóch fragmentów rozmowy. Wywiad ten przybliży w swobodny sposób obszar pojęcia ognozja, które zostało zdefiniowane, patrz: O. Tokarczuk, *Czuły narrator*, op. cit., s. 28.

29. O. Tokarczuk, op. cit., s. 285.

30. The Guardian, *Olga Tokarczuk: I want to look at life from different perspectives*, wywiad z 14 września 2018 roku, źródło [online:] <https://www.theguardian.com/books/2018/sep/14/olga-tokarczuk-polish-novelist-wins-booker-international-prize-flights-i-want-to-look-at-life-from-different-perspectives> [dostęp 17.03.2022].

Oznacza to również przywrócenie poczucia sensu i sprawczości, a także większej odpowiedzialności za nasze działania w kontekście większej wspólnoty bytów. Niewątpliwie jest to próba zmiany paradygmatów.^{35 36 37}

Należy zwrócić uwagę, że terminy przywołane, posiadają także drugą stronę, czyli czułego_ej, bliskiego_ej odbiorcę_czynię, a właściwie w konstrukcie tym raczej uczestnika_czkę/ współtwórcę_czynię.

Mam wrażenie, że można wykorzystać terminy Krainy Matksy i ognozji jako narzędzia (s t u k i b l i s k o ś c i), które pozwalają na tworzenie przestrzeni dialogu i współtworzenia przez społeczność.

Nie bez powodu przywołałam koncepcje/narzędzia Olgi Tokarczuk, stanowiące dla mojego tekstu „pomost”, aby następna część dotyczyła zmiany w sztuce współczesnej, zmiany dokonywanej poprzez gest, zaburzającej (dotychczasową) i budującej nową relację między twórcą_twórczynią a osobami odbierającymi. Odnoszę wrażenie, że zdarzały się w obszarze sztuki działania, które zdawały się być „krokiem w bok” (intuicyjnie poszukujące bliskiego, uważnego czy czułego bycia we wspólnocie osób uczestniczących).

35. za: O. Tokarczuk, op. cit., s. 288.

36. za: L. Marek, op. cit., s. 125.

37. za: spotkanie z Olgą Tokarczuk, prowadzenie prof. Ryszard Koziół, Wydawnictwo Literackie, Wrocław 2020, źródło [online:] https://www.youtube.com/watch?v=3y6fgcHAcwe&ab_channel=FundacjaOlgiTokarczuk [dostęp: 23.05.2022].

„Poza udeptane trakty rozważań, dywagacji i dyskursów, poza orbitujące wokół wspólnego centrum układy baniek. W miejsce, skąd widać lepiej i szerzej i skąd dostrzegalne są kontury najszerszego kontekstu”.³⁸

Czyli rewolucja, a jeśli rewolucja, to niech działanie stanie się „nicią” łącząca przywołane terminy ze sztuką wizualną w bliskości. Tak oto droga „wiedzie” mnie do początku performansu i jak mi się wydaje wielkiego zwrotu, przeformułowania w obszarze sztuk wizualnych. W dostrzeżeniu gestu, ciała jako narzędzia i „języka”, który wprowadza/używa się w przestrzeni/obszarze sztuk wizualnych. Ten czas (lata 60. i 70. XX wieku), to bardzo ważna transformacja między innymi relacji zachodzącej między artystą_ką i odbiorcą_czynią. Mam też wrażenie, że intensywność tych działań „rezonuje” do dzisiaj.

38. O. Tokarczuk, *Czuly narrator*, op. cit., s. 22.

ν ξυνιάσιν οκως διαφερόμενον έωυτοι ομολογεί·

παλίντροπος άρμονική οκωσπερ τόζου και λύρης

Nie pojmują, jak ono, w rozterce będąc, zgadza się z sobą:

rozbieżna zgodność, jak w łuku i lirze³⁹

[przynaję się że chciałabym „uciec” od tego rozdziału przeraża mnie ogrom i wieloaspektowość historii performansu boję się że pomine ważne kwestie albo nadto uproszczę dopuszczę się niewybaczalnych skrótów myślowych a przecież początki performansu są dla mnie „tym co pomiędzy słowami” są „realizmem magicznym”⁴⁰ sztuki wizualnej a performerzy i performerki są dla mnie na równi szamanami i szamankami (czarodziejami i czarodziejkami) odmieniającymi rzeczywistość dając mi możliwość zobaczenia jej z innej strony]

Początki performansu datują się na lata 60. i 70. XX wieku, kiedy to artyści_tki zaczęli_ły poszukiwać nowych sposobów wyrażania się w sztuce, które wykraczały poza tradycyjne media. W mojej pracy chciałabym podjąć tylko kilka kwestii, które zostały zainicjowane w tym czasie, a wydają mi się niezbędne w analizowaniu bliskości jako narzędzia w sztuce.

Dlaczego w kontekście b l i s k o ś c i

(jako narzędzia w obszarze sztuki)

39. W. Appel, *Myśl Heraklita...*, op. cit. s. 9.

40. Jest to własna „wypowiedź” w ujęciu „metaforycznym” (metoda autoetnograficzna) czy może bardziej emocjonalna, nie naukowym. Badaczka performansu RoseLee Goldberg, jako jeden z „gatunków” performansu przywołuje performans jako rytuał. Eryka Fischer – Lichte, badaczka performatyki, performansu i widowisk – teatru wskazuje w tym obszarze, że „rytuał prowadził do przemiany artystki i niektórych widzów, choć w przeciwieństwie do wielu rytuałów nie pociągało to za sobą oficjalnie uznanej zmiany statusu i tożsamości”, *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2008, s. 18.

ważny jest performans?

bo był rewolucją poza instytucjami

bo wprowadził krytykę instytucjonalną

bo używał meta-języka sztuki i „dopuszczał” jako narzędzie

w sztuce ciało artysty_ki

bo był interdyscyplinarnym-transgresyjnym działaniem

bo zmieniał funkcje i role odbiorcy_czyni (wprowadzając uczestnika_czkę współtwórcę_czynię)⁴¹,

bo dotykał rozważań o codzienności

bo był na styku wielu form sztuki, muzyki, teatru, filmu,

nowych mediów, literatury, fotografii

(i wszystkich wymienionych rzeczy w dowolnych

kombinacjach)

bo wprowadził głos pomijanych grup, wykluczanych,

tych poza głównymi narracjami

bo w końcu do głosu została dopuszczona niematerialność

dzieła, została uznana jedna z jego form: efemeryczność

i przemijalność

41. Zaskoczenie odbiorcy czy aktywny widz, ekspresja działania, próby takich zmian, zostały przedsięwzięte już w czasach Awangardy na początku XX wieku, żeby tylko wspomnieć Filippo Tommaso Marinetti i realizowany przez niego teatr futurystyczny, czy przedsięwzięcia grupy dadaistycznej zogniskowane wokół Cabaret Voltaire.

Dla mojego projektu, który zakłada bliskość jako nadrzędną kategorię, ważne w „synchroniczności”⁴² z performansem są składowe, z którymi wchodzimy w relacje, a według których można także opisywać zachodzące zdarzenia. Marina Abramović w „Cleaning the House: Lecture with the Artists” pisze: „Performans dzielimy na cztery elementy: czas, przestrzeń, ciało i obecność zaś relacja między artystą a publicznością jest fundamentem performansu”⁴³.

Na to samo zwraca uwagę Philip Auslander: „Performans konstytuuje się poprzez swoją „sztukę życiową”, obecność w realnym czasie i przestrzeni, wykorzystanie ciała performerera, bezpośrednie zwrócenie się do publiczności oraz relację między performerem a publicznością, która jest centralna dla jego struktury i znaczenia (performansu)”⁴⁴. Na podobne części zwraca uwagę RosaLee Goldberg: „Ogólnie rzecz biorąc, performans odbywa się w określonej przestrzeni, w określonym czasie, z określonym wykonawcą lub wykonawcami, oraz określoną relacją między wykonawcą a publicznością. Ponadto zwykle kładzie się nacisk na ciało, na obecność wykonawcy i na bezpośrednią relację między wykonawcą a publicznością”⁴⁵.

42. Synchroniczność, słowo użyte przeze mnie w ujęciu Carla Gustava Junga, pojęcie to jest wyrazem zbiorowej psychiki, przejawiającej się w zdarzeniach, które z pozoru nie mają ze sobą nic wspólnego. Na poziomie synchroniczność odnosi się do wspólnoty doświadczeń. „Synchroniczność jest zjawiskiem, które ujawnia istnienie psychiki kolektywnej, w której jednostkowe i zbiorowe nie są zawsze rozłączne.” C. G. Jung, *Synchronicity: An Acausal Connecting Principle*, Princeton University Press, 1973, s. 87.

43. M. Abramovic, *Cleaning the House*, Wiley, 1995, s. 18.

44. P. Auslander, *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, Routledge, Londyn-New York 1999, s.17.

45. R. Godberg, *Performance Art: From Futurism to the Present*, Thames & Hudson, 2011, s.2.

W następnym rozdziale pracy opiszę bliskość (sztukę bliskości) w relacji, do przestrzeni, czasu i osób, powołując się na powyższe podziały.

Należałoby w tym miejscu przypomnieć, że pojęcie „sztuki życiowej”, przywołane powyżej przez Philipa Auslander’a, upowszechnił Allan Kaprow⁴⁶, który był jednym z głównych twórców i propagatorów koncepcji sztuki sztucznej oraz sztuki życia. W tekście „The Real Experiment” takie wskazywał cechy tych dwóch pojęć i rozgraniczenia między nimi: „Sztuka Zachodu ma dzisiaj dwie różne historie swej awangardy: historię sztuki sztucznej i historię sztuki życiowej. [...] Upraszczając, sztuczna sztuka oddziela się od życia i od wszystkiego wokół, życiowa sztuka łączy się z życiem i wszystkim dookoła. Innymi słowy – istnieje sztuka w służbie sztuki i sztuka w służbie życia. [...] Awangardowa sztuka życiowa nie zbliża się nawet do powagi sztuki sztucznej. Często jest zupełnie śmieszna. Nie bardzo interesuje się też wielką zachodnią tradycją, bo lubi mieszać ciało z umysłem, jednostkę z ogółem, cywilizację z naturą i tak dalej. [...] Wbrew formalistycznym czy idealistycznym interpretacjom sztuki artyści życiowi prowadzą zasadniczy dialog nie ze sztuką, ale ze wszystkim wokół”⁴⁷.

46. Allan Kaprow był jednym z pionierów sztuki performance’u i happeningu w latach 50. i 60. XX wieku, często określany mianem „ojca chrzestnego” tych dziedzin. Był twórcą wielu innowacyjnych prac, na przykład „18 Happenings in 6 Parts” (1959) i „Words” (1962), a jego działania często, łączyły elementy sztuki wizualnej, teatru i muzyki. W swoich książkach „Assemblage, Environments & Happenings” i „Essays on the Blurring of Art and Life”, opisywał swoją teorię sztuki sztucznej i sztuki życia, w której stawiał na równi twórczość artystyczną i codzienne doświadczenia.

47. A. Kaprow, *The Real Experiment*, Artforum 22, no. 4, New York 1983, s. 36, 38 za: R. Schechner, *Performatyka. Wstęp*, tłum. T. Kubikowski, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturalnych, Wrocław 2006, s. 55.



Fot. (wpisać numer), Allan Kaprow’s 18 Happenings in 6 Parts, Reuben Gallery, New York, October 1959, fot. © Fred W. McDarrah [online], https://www.moma.org/collection/works/173009?association=associatedworks&page=1&parent_id=173008&sov_referrer=association, [do-step: 08.06.2022]

Sztuka Kaprowa zgodnie z tym, co zakładał w terminie „sztuki życiowej” (*life-like art*) powiązana była z codziennością.

W „sztuce życiowej” odciska się codzienność, pozostawia swój ślad, podkreśla swoją niezwykłość w zwykłości, odnajduje się w banalności gestu, rytuale przyzwyczajęń. Sztuka nie powinna być odizolowana od ludzkich działań i codziennego życia, ale wręcz przeciwnie, powinna z nimi przenikać się i wpływać na nie. Właśnie dlatego sztuka może być odkrywana w prostych i powtarzalnych czynnościach.⁴⁸ Jednym z bardziej znaczących dzieł Kaprowa odnoszących się do „sztuki życiowej” (ale też uznawanym za pierwsze działanie happeningowe, działanie „uwalniające” widza czy też zmieniające odczucie czasu w sztuce) jest „18 Happenings in 6 Parts” (1959).

48. Należy w tym momencie wspomnieć o wprowadzonym przez R. Schechnera pojęciu „zachowanego zachowania” (*twice-behaved behavior*). „O codzienności życia codziennego stanowi właśnie jego swojskość, to, że zbudowane jest ono ze znanych skrawków zachowań, przerobionych i zszytych tak, aby sprostać obecnym okolicznościom. [...] Performans tworzy się z kawałków zachowanego zachowania, ale każdy performans jest różny od innych.” R. Schechnera, *Performatyka*, op.cit., s.45.

Było to wydarzenie, w którym uczestnicy_czki mieli okazję zobaczyć osiemnaście różnych sytuacji artystycznych, które odbywały się na przestrzeni trzech dni. Każda część składała się z sześciu różnych happeningów, które były inspirowane codziennymi działaniami, takimi jak interakcje ze zwykłymi przedmiotami, gdzie poprzez rozmieszczenie i zestawienie ich, uczestnicy_uczestniczki mieli_ły odnaleźć sens, w tym, co widzą i czują.

Można powiedzieć, że bliskość, jako narzędzie w obszarze sztuki (w której i poprzez którą, performowane są spotkania i czynione są gesty wobec i ku odbiorcy_czyni), w „sztuce życiowej” jest zanurzona i z nią współbrzmiąca.

Performans Kaprowa zainspirowany ideą „sztuki życiowej” otworzył nowe podejście do sztuki, która wyrasta z codziennych działań i praktyk. Wraz z rozwojem sztuki performans, zmieniła się rola widza_ki, który_a przestał_a być tylko odbiorcą_czynią, ale stał_a się aktywnym_ą, współtwórcą_czynią, który_a wspólnie z artystą_tą kreuje całość dzieła. W sztuce performans ważna staje się relacja między performerem a uczestnikami_czkami, stają się oni_one integralną częścią dzieła sztuki, a ich udział jest często niezbędny do wydarzenia się działania.

John J. MacAloon uważa, że poprzez performans i w performansie analizujemy siebie samych i definiujemy nasze miejsce w kulturze.⁴⁹

49. J. J. MacAloon, *Rite, Drama, Festival, Spectacle: Rehearsals Toward a Theory of Cultural Performance*, Inst for the Study of Human, 1984, s. 23., „W performansie badamy nasze życie i relacje, analizujemy siebie i definiujemy nasze miejsce w kulturze. Performans stanowi narzędzie do badań naszych granic, zarówno jako jednostki, jak i członka społeczeństwa.”

Przywoływana przeze mnie bliskość, jako termin i narzędzie, „korzysta” także z tego, co zostało zapoczątkowane przez perofrmans w latach 60. i 70. XX wieku (i jest eksplorowane do dzisiaj), to znaczy zmiany (zmienianie) paradygmatu (roli) odbiorcy_czyni poprzez możliwość „powołania” aktywnego uczestnika_czki w sztuce. Jak zauważa Amelia Jones, performans przyniósł „decentralizację i rozmycie hierarchii pomiędzy artystą, dziełem i odbiorcą”.⁵⁰

Odbiorca_czyni nie jest już tylko pasywnym widzem_ką, ale staje się aktywnym_ą uczestnikiem_czką dzieła, którego istotną częścią jest interakcja z performerem_ką oraz z innymi osobami. Jak pisze Allan Kaprow, „to uczestnictwo jest kluczowe, i to ono tworzy wartość dzieła”.⁵¹ *Lifealike art* wymaga nowego podejścia do sztuki, w której artysta_ką i odbiorca_czyni mają potencjał bycia równorzędnymi partnerami_kami. Według Joan’y Retallack, sztuka performansu „zniszczyła hierarchie pomiędzy odbiorcą a artystą”.⁵²

Aspekty istotne w przedstawionych podejściach dotyczą „wspólnotowości” w tworzeniu i odbiorze dzieła sztuki, natomiast indywidualne doświadczenia i relacje stają się integralną częścią wydarzenia. Badaczka sztuk performatywnych Erica Fischer-Lichte⁵³ uważa, że tradycyjna koncepcja widza jako pasywnego obserwatora_ki, który po prostu przyjmuje gotowe dzieło sztuki, jest niewystarczająca w kontekście badanego pola (performatywności).

50. M. Hussakowska, E. M. Tatar, *Display. Strategie wystawiania*, tłum. K. Kolenda, Universitas, Kraków 2012, s. 295.

51. A. Kaprow, *Assemblage, Environments and Happenings*, Abrams, San Francisco 1965, s. 268.

52. J. Cage, J. Retallack, *Musicage : Cage Muses on Words, Art, Music*, University Press of New England, Middletown 1996, s. 102.

53. E. Fischer-Lichte, *Estetyka...*, op. cit. s. 61.

Zdaniem Fischer-Lichte, w sztukach performatywnych widz_ka staje się aktywnym uczestnikiem_czką sztuki, który_a bierze udział w procesie tworzenia, interpretowania i redefiniowania dzieła. W tym rozumieniu, widz_ka staje się „widzem_ką-performerem_ką” a „wykonawcy i widzowie wzajemnie, zwrotnie modyfikują swoje działania, i właśnie ten proces sprawia, że widzów można określić mianem performerów. [...] Poprzez ciągły zwrotny proces interakcji i wzajemnej stymulacji pomiędzy performerami a współodbiorcami, który badaczka nazywa autopojetyczną pętlą feedbacku”.⁵⁴ Fischer-Lichte podkreśla, że zmiana paradygmatu widza w sztukach performatywnych jest związana także z przekonaniem, że sztuka jest procesem, a nie tylko produktem.

Przywołam jeden z wczesnych performansów Abramović, reprezentatywny dla rozważań dotyczących znoszenia (zniesienia) bariery między artystą_ką a widzem_ką (już uczestnikiem_czką).

RHYTHM O
INSTRUKCJE

Na stole są 72 obiekty, które można użyć wobec mnie w taki sposób, w jaki się chce.

PERFORMANS
JESTEM OBIEKTEM

W tym okresie biorę pełną odpowiedzialność.
Czas trwania : 6 godzin (20:00 - 2:00)

1974, Studio Morra

54. M. Zamorska, *Performatywność procesu twórczego i jego neurobiologiczne podstawy*, w: *Zwrot performatywny w estetyce*, red. Lilianna Bieszczał, Wydawnictwo LIBRON, Kraków 2013, s. 271-281.

Większość z nas zna dokładnie przebieg performansu „Rhythm O” z wypowiedzi artystki, ale też z analiz historyków_czek sztuki. To, co wydaje się istotne w przywołanym działaniu plasuje się między innymi w ukazaniu zmian w obowiązujących wcześniej regułach artysta_ką-widz_ka.

W tym konkretnym przypadku, nastąpiło zaproszenie osób uczestniczących do wykreowania partytury performansu, wykonania działania wobec artystki – obiektu za pośrednictwem przedmiotów pozostawionych do wykorzystania.



Fot. 6, Marina Abramović, *Rhythm O, Performance, 6 hours (8 P.M.–2 A.M.)*, Studio Morra, Naples, 1974, fot. © Marina Abramović, [online], <https://art21.org/gallery/marina-abramovic-artwork-survey-1970s/#2>, [dostęp: 08.06.2022]

Wymusiło to na uczestnikach_czkach zmianę perspektywy zasad ich funkcjonowania w obszarze sztuki, odbywało się poza ich zwykłym punktem widzenia.

Tym samym „radikalność i drastyczność sytuacji, które dzieją się w neapolitańskim muzeum, wynikają nie tyle z decyzji samej Abramović, decydującej się – w jawnie krytycznym geście wobec reguł sztuki i sprawczości samego artysty – na wykorzystanie własnego milczenia i bierności, ile z faktycznego ujawnienia publiczności. Ostatecznie jej ciało i pozycja w tym układzie są ściśle zależne od ich decyzji i gestów”.⁵⁵

Radikalność tego gestu polega oczywiście, nie tylko na otwarciu przestrzeni współtwórczej, współobecnościowej osób uczestniczących ale też na zwróceniu uwagi na dynamikę relacji zachodzących w procesie, który – jak wiemy z przekazu samej artystki – po eskalacji do granic zagrażających jej bezpieczeństwu, w momencie zamknięcia działania i na nowo odzyskania osobowości przez Marinę Abramović, która przestała być obiektem sztuki, spowodował przysłowiową „ucieczkę” tych, którzy jeszcze chwilę temu byli jej „oprawcami”.^{56 57}

55. Olga Szmidt, *Język, milczenie i bierność*, źródło [online:], https://czaskultury.pl/wpcontent/uploads/woocommerce_uploads/2021/03/157166_OSzmidt_JęzykMilczenieBiernośćPytaniaOMozliwaUniwersalnoscKalanWlasnegoGniazda_CzasKultury_1_2020-ru8zvs.pdf [dostęp 19.02.2023].

56. M. Abramović, *An Art Made of Trust, Vulnerability and Connection*, TED Talks, źródło [online:] https://www.youtube.com/watch?v=M4so_Z9a_u0, [dostęp: 22.02.2022]. W niebywale sugestywny sposób, Abramović opowiada o tym właśnie performansie podczas wystąpienia na platformie TED Talks.

57. M. Abramović, *An Art Made of Trust, Vulnerability and Connection*, TED Talks, źródło [online:] https://www.youtube.com/watch?v=M4so_Z9a_u0, [dostęp: 22.02.2022]. W niebywale sugestywny sposób Abramović opowiada o tym właśnie performansie podczas wystąpienia na platformie TED Talks.

Przykład tego performansu ujawnia jeszcze inny aspekt, tego co się dokonało (ujawniło) pomiędzy artystką a współuczestnikami_czkami. Czyż nie ujawniło się tutaj coś więcej niż tylko estetyczne doznania? Czyż nie możemy zapytać: czy sztuka i jej odbiorcy zamknięci są tylko w kręgu estetyki? Czy istnieją również dylematy etyczne, przed którymi stawia nas sztuka? Czy powinniśmy jedynie przyglądać się działaniu? Czy też powinniśmy zareagować, przerwać akcję i tym samym zająć określoną postawę?

SĄ TO PYTANIA RETORYCZNE, KTÓRE POZOSTAWIAM BEZ KONTYNUACJI I BEZ ODPOWIEDZI.

[w bliskości dokonywanej w działaniach performatywnych widz nie jest obserwatorem korzystam z możliwości otwartych na działania performatywne kreujące bliskie relacje w sztuce]

[ciała u-życie ciała u-żywanie ciało w performansie jest narzędziem w XXI wieku zgola oczywistym nie da się jednak nie za-uważyć ciała nie da się zapomnieć o ciele]

Ciało, które stało się narzędziem artystycznym w sztuce performans, „pozwoliło” nie tylko na to, aby eksplorować jego granice, ale też by było ono: nośnikiem idei (politycznych, społecznych), protestu wobec, krytyki kultury, zwyczajów, instytucji publicznych, prawa, manifestacją i otwarciem dialogu (?).

„Nagie ciało artysty czy myśliciela (mam na myśli utrwalone i przekazane przez tradycję przekonania o prowokacyjnym i obscenicznym zachowaniu Diogenesa) było jednoznacznym dowodem jego szczerości, odwagi, zaangażowania i cynizmu zarazem. [...] Obnażanie się ma też przede wszystkim wymiar mentalny i psychologiczny.



Fot. 7. Carolee Schneemann, *Up to and Including Her Limits*, Performance, 1976, fot. Allen Tannenbaum, © Carolee Schneemann, [online], <https://magazine.artland.com/lost-and-found-carolee-schneemann/> [dostęp: 04.08.2022]

Performer wierzy, że jego zachowanie jest bliższe prawdzie bycia niż samo życie. Performans jest prześwitem i momentem prawdy, wydobywaniem ku oczywistości i jawności tego, co poprzez zanurzenie w nurcie życia mogłoby zostać pominięte i zawołowane⁵⁸.

Szczególnie istotne stało się ciało kobiety-artystki (II fala feminizmu i początek performansu 60. i 70. XX wieku), jako znak, narzędzie protestu, określania i zaznaczania nowych równych praw, na nowo bycia – w – świecie. W kontekście feministycznej teorii sztuki, ciało kobiety było znakiem politycznym i narzędziem do wyrażania sprzeciwu wobec patriarchalnych norm społecznych. Jak zauważa Griselda Pollock w swojej książce „*Vision and Difference: Feminism, Femininity and the Histories of Art.*”: „Artystki używały swojego ciała w sztuce performansu, by podważać dominujący model społeczny i kulturowy, który wykluczał kobiety z przestrzeni publicznej, a także by wyrazić swoją wersję kobiecej tożsamości, która często była marginalizowana lub ignorowana.”⁵⁹



Fot. 8. Mierle Laderman Ukeles, *Conversations@Moore*: Mierle Laderman Ukeles, 2019, video Multimedia Producer, Operator & Editor: Dave Rizzio, Moore College of Art & Design, Marketing & Communication Department

58. E. Bobrowska, *Retoryka prawdy uwidocznionej: sztuka performansu.*, źródło [online:] [file:///C:/Users/A.W/C5%82odawska/Downloads/Dyskurs26_EwaBobrowska%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/A.W/C5%82odawska/Downloads/Dyskurs26_EwaBobrowska%20(1).pdf) [dostęp 29.03.2022].

59. G. Pollock, *Vision and Difference: Feminism, Femininity and the Histories of Art.*, Routledge, Londyn 1988.

Sztuka performansu stała się ważnym narzędziem walki o równość i wolność jednostki, co pozwoliło na otwarcie nowych możliwości wykorzystania sztuki jako formy społecznego protestu i manifestacji „prywatne jest polityczne”, wyraziło się to w pracach takich twórczyń jak: Judy Chicago i Nancy Spero, Carolee Scheemann i Valie Export, Miriam Schapiro i Mary Kelly, Ana Mendieta, Marina Abramović, Hanna Wilke, Yoko Ono, Meredith Monk, w Polsce w twórczości Marii Pinińskiej-Bereś, Natalii LL czy Ewy Partum.

Mierle Laderman Ukeles w swoich działaniach, w tym w manifestacji sztuki opieki, dokonała rewizji i przewartościowania dotychczasowych założeń dotyczących roli sztuki oraz tematów uważanych za istotne. Jej podejście do twórczości opiera się na idei połączenia pracy artystycznej z praktyką codzienną, zarówno w sferze prywatnej, jak i publicznej. W ten sposób podkreśliła, że sztuka może być narzędziem do zmiany: społecznych norm i wartości, poprzez kładzenie nacisku na dbałość, empatię i odpowiedzialność wobec innych, co z pewnością wpisuje się w założenia wprowadzanego terminu bliskości jako narzędzia. Manifest sztuki opiekuńczej oraz wystawa *Care* (1969), wpisały się w szeroko rozumiany dyskurs feministyczny, równościowy, ale też potrzebę zmiany języka opisującego społeczne zależności. Ukeles, zamiast sformułowania „praca domowa”, wprowadza „pracę opiekuńczą”, a w konsekwencji „sztukę opieki”, tym samym, uczyniła coś więcej niż przyznanie głosu i prawa do widoczności, tym których nie widzimy lub widzieć nie chcemy.

Jak zauważył Pierre Bourdieu, takie zmiany słownictwa mogą być „zarówno warunkiem, jak i skutkiem oderwania się od potocznej reprezentacji związanej z ideą klasy panującej”.⁶⁰

„C. Opieka jest przekleństwem, pochłania cały pieprzony czas (dosł.). Umysł wytrzeszcza oczy i paruje na widok nudy.

Kultura przyznaje pracom polegającym na opiece bardzo niski status = minimalne płace;

a gospodynie domowe = zero wynagrodzenia.[...]

D. Sztuka:

Wszystko, co nazywam Sztuką, jest Sztuką.

Wszystko, co robię, jest Sztuką, jest Sztuką”⁶¹

„ Prace reprodukcyjne, praca opieki oraz obecność kobiet w sztuce to tylko niektóre formy wykluczenia i opresji. To właśnie w ich obszarze powstają sojusze słabych, wykluczonych i niewidzialnych, akcentujące sprawczość nieobecna w klasycznej, politycznej czy filozoficznej analizie: nieheroiczne działanie słabych”.^{62 63}

Dbłość, empatia, to dialektyka Ukeles, która w performansie, działaniu w myśli sztuce opieki, dokonywała na przykład spotkań z pracownikami_cami Wydziału Oszczania Miasta Nowy Jork i ściskając im dłoń mówiła „Dziękuję, że utrzymuje Pan_Pani Nowy Jork przy życiu”, zakładając właśnie, że gdyby nie ta opieka, miasto nie mogłoby egzystować (*Touch Sanitation – „Oczyszczanie Dotyku/ Czyszczenie przez Dotyk/ Dotyk Czyszczenia”*, 1979–1980).⁶⁴

Na zakończenie tego rozdziału wypowiedź emocjonalnie nacechowana; gdyby parafrazować opiekę na bliskość, mogłabym z tego miejsca podziękować Wszystkim osobom, które przez kilka lat podczas realizowanych przeze mnie spotkań w bliskości zgodziły się, pozwoliły sobie i mi na bliskość wzajemną w sztuce i poprzez sztukę, poza centrum, w mikrogestach realizowaną.

W wymiarze ogólnoludzkim połączonym z działaniami w sztuce wizualnej, performans ale też działania w narracji bliskości to bardziej filozofia, postawa, dzianie się, konfrontacja.⁶⁵

Trudna do włączenia do płynnej narracji chronologicznej i d8kumentacyjnej. Dla mnie jest to dziedzina zawierająca wiele istotnych szczegółów to, uogólnienia, analizy, terminy i definicje bardzo porządkują, proces i projekt, ale odbierają fenomen samego „stawania się”, bo jak uchwycić coś, co jest w ciągłym ruchu, transformacji, przeistaczaniu i mutacji?

⁶⁴ A. Kamińska, *Spory wokół feministycznej etyki troski we współczesnej filozofii amerykańskiej*, op. cit., Wstęp autorki, s. 39.

⁶⁵ Nie wydaje mi się to porównanie nadużyciem biorąc pod uwagę kontekst początków performans, chociażby prace John’a Cage’a przenikają się z ideą buddyzmu zen w jego praktyce artystycznej. Analiza filozoficzna prac tego artysty w: A. Luty, *John Cage filozofia muzycznego przypadku*, Oficyna Wydawnicza ATUT, 2011. Analiza w tematyce estetyki ciszy (Anna Ankerstjerne, *Aesthetics of silence*, 2014).

⁶⁰ P. Bourdieu, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzona*., tłum. Piotr Bilos, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2006, s. 127.

⁶¹ M. Laderman Ukeles, *Manifest Sztuki Opieki*, Praktyka Teoretyczna Numer 2(32)/201, źródło [online:] [Manifest_sztuki_opieki.pdf](https://www.manifest-sztuki-opieki.pdf) [dostęp 30.03.2022].

⁶² Tamże, Wstęp tłumaczki, s. 38.

⁶³ Analizy etyki troski w kontekście myśli feministycznej przeprowadziła Aleksandra Kamińska w rozprawie doktorskiej *Spory wokół feministycznej etyki troski we współczesnej filozofii amerykańskiej*, Uniwersytet Śląski w Katowicach, Wydział Nauk Społecznych, Instytut Filozofii, źródło [online:] https://rebus.us.edu.pl/bitstream/20.500.12128/5103/1/Kaminska_Spory_wokol_feministycznej_etyki_troski.pdf, [dostęp 18.01.2023].

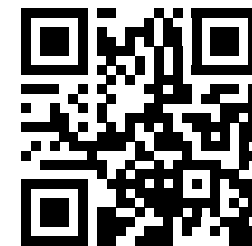
(HISTORIA) PERFORMANS PISZE SIĘ OD LAT 60.

HISTORIA „BLISKOŚCI” ?????

NADAL

Jeśli tylko chcesz i możesz,
zrób przerwę pomiędzy rozdziałami.

Przejdź się trochę lub zmień pozycję
Przygotuj sobie coś do picia lub jedzenia
Zadbaj o siebie i swój dobrostan
Może też przez chwilę świadomie pooddychać?
Albo spojrzeć za okno?
Albo po prostu przez chwilę nic...



5a

nagranie mp3 rozdziału
w pisaniu „towarzyszyła” mi muzyka

<https://drive.google.com/drive/folders/1PpdIoDAoYi1IkLSoEDuN4O1hIWxoIF9?usp=sharing>

R/O

relacja
<i>z I</i>
1. «ustne sprawozdanie z przebiegu czegoś, opowiadanie o przebiegu czegoś» 2. książ. «stosunek zachodzący między (dwoma lub więcej) przedmiotami, zdarzeniami, liczbami, pojęciami itp.» 3. środ. «w kolejnictwie: droga przebiegu pociągu od stacji początkowej do końcowej» ¹

relacja
<i>z I, DCMs. ~cji; lm D. ~cji (~cyj)</i>
1. «opowiadanie o jakimś wydarzeniu, wypadku; zdanie, zdawanie komuś sprawy z czegoś», Dokładna, krótka, obszerna, szczegółowa, relacja. Relacja obiektywna, rzeczowa. Sprzeczne relacje. Relacja naocznego świadka, kronikarza. Relacja o wypadku, o wydarzeniach. Relacja z posiedzenia, z podróży. Mieć do kogoś o kimś, o czymś relacje. Składać, złożyć komuś relacje. Wysłuchać czyjejs relacji. Zdać relacje (o czymś, z czegoś).

2. <i>log.</i> «jedno z podstawowych pojęć logiki formalnej, wszelki związek czy zależności (stosunek) między dwoma (lub więcej) przedmiotami danego rodzaju, pojęciami, wielkościami itp.» Ujmować coś we wzajemnych relacjach. ²
--

Odbiorca
<i>m odm. jak z II, lm M. -y, DB -ów</i> <i>lm M. ~czyni, DB ~czyni</i>
Odbiorczyni

«człowiek upoważniony do odbioru czegoś, odbierający_a coś»³
 Masowy odbiorca_czyni. Indywidualni odbiorcy_czynie. Odbiorca_czyni towaru. Odbiorca_czyni informacji. Odbiorcy_czynie sztuki, poezji literatury. Zaopatrywać odbiorców_czynie. Zaspakajać potrzeby odbiorców_czynie.⁴

1. *Słownik języka polskiego PWN*, op. cit. str. 840.

2. *Słownik języka polskiego*, pod red. prof. M. Szymczyk, op. cit., T. III, s. 41.

3. *Popularny słownik języka polskiego PWN*, opracowanie Elżbieta Sobol, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002, str. 571.

4. *Słownik języka polskiego PWN*, op. cit., str. 443.

Uczestniczka
<i>z III, CMs. ~czce; lm D. ~czek,</i>
forma ż. od uczestnik: Uczestniczka konkursu szopenowskiego. Uczestniczka zawodów lekkoatletycznych. ⁵

Uczestnik
<i>m III, DB. -a, N ~kiem; lm M. ~icy, DB. -ów</i>
«ten, kto uczestniczy w czymś, bierze w czymś czynny udział, współdziała w jakieś akcji (zwykle osoba, rzadziej grupa, państwo, instytucja)»: Uczestnik wyprawy, kongresu, zjazdu. ^{6,7}

Widz
<i>m II, DB, -a; M. -owie, DB. -ów</i> <i>lm M ~ki DB. ~ek</i>
Widzka

1. «osoba oglądająca jakieś przedstawienie, widowisko»: Widz_ka teatralny_a, kinowy_a, telewizyjny_a. Stadion pomieścił kilka tysięcy widzów_ek. Widzowie_ki oklaskiwali_ły aktorów. «osoba przyglądająca się czemuś; obserwator_ka»: Być biernym widzem_ką zająścia⁸.

5. *Słownik języka polskiego PWN*, s. 443.

6. Ibidem, s. 578.

7. Ibidem, s. 698.

8. Ibidem, s. 897.

Droga, którą idziesz, nie jest tą drogą. Nazwa, którą dajesz, nie jest tą nazwą. ¹
--

W poszukiwaniu możliwości opisanja własnej relacji z odbiorcą_czynią, przedstawiłam „rewolucję” w sztuce (wybrany jej fragment), to jest neoawangardowy zwrot performatywny z lat 60. i 70. XX wieku. Wspomniałam również o tym, że narzędzie bliskości wynika, czy jest „powiązane” z praktyką artystyczną omawianą przez N. Bourriaud’a, C. Bishop, G. Kester’a, G. Anzaldúa² czy S. Jackson. Wskazałam na znaczącą zmianę w roli odbiorcy_czyni w tamtym czasie. [Chociaż już w starożytności, odbiorcy_czynie często byli_ły integralną-wspólnotową częścią ceremonii i rytuałów, które wykorzystywały sztukę jako narzędzie do wyrażania i utrwalania społecznych i religijnych wartości. W starożytnej Grecji, tragedie były prezentowane jako część corocznej ceremonii ku czci Dionizosa a publiczność nie tylko biernie obserwowała, uczestniczyła, reagując na działania na scenie i jednostkowo i kolektywnie doświadczając

1. Lao Tzu, napisała na nowo U. K. LeGuin, *Księga Drogi i Dobra*, tłum. J. Bargielska i J. Jarniewicz, Prószyński i Media, Warszawa 2020, s. 15.

2. G. Zygađło, *Zmieniając siebie – zmieniam świat. Gloria E. Anzaldúa i jej pisanstwo zaangażowanego rozwoju w ujęciu społeczno-kulturowym*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2019, G. Anzaldúa, *Borderlands / La Frontera: The New Mestiza*, Aunt Lute Books, San Francisco 2012. Teorie partycypacji, performatywności, relacyjności i inne, nie są jedynymi kontekstami, w których rozważana jest rola odbiorcy w sztuce współczesnej. W kontekście teorii dekolonizacji, zwraca się uwagę na to, jak sztuka może służyć jako narzędzie dekolonizacji myśli i praktyk. Zauważa to między innymi właśnie Gloria Anzaldúa w swojej książce „Borderlands/La Frontera: The New Mestiza”, według autorki prace artystyczne, które angażują odbiorców w proces dekolonizacji, pozwalają na rozmycie granic między kulturami i na uwzględnienie różnorodnych doświadczeń.

katarsis. Również odbywając pochody w orszakach dionizyjskich, czy ucztach organizowanych dla całej społeczności podczas, tak Wielkich, jak i Małych Dionizji dochodziło do aktywnego uczestnictwa). Za to w dobie oświecenia i romantyzmu, zaczęła dominować idea odbiorcy_czyni jako pasywnego obserwatora_ki, który jest oddzielony od dzieła sztuki.³ XX wiek za sprawą awangardy artystycznej, szczególnie dadaizmu i surrealizmu, stara się rolę odbiorcy_czyni przeformułować. Od starożytnych rytuałów do współczesnej sztuki, rola odbiorcy_czyni i relacje z nim_nią w sztuce są nieustannie negocjowane i redefiniowane. Powołując się na Jacquesa Rancière’a jesteśmy świadkami konieczności „emancypacji widza”.⁴ Rancière poddaje krytyce dychotomię między patrzeniem⁵ a działaniem z jednej strony, a patrzeniem i poznawaniem z drugiej.⁶ Rancière wskazuje, na dwie najbardziej rozpoznawalne próby aktywizacji widza wywodzące się bezpośrednio od Artaud’a i Brecht’a. Artaud, poprzez swoją koncepcję „teatru okrucieństwa” (linia teatru rytualnego), pragnął zatrzeć granice między sceną a publicznością,

3. I. Kant, *Krytyka władzy sądzienia*, tłum. M. Żelazny, t. 4, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2014. W. Wordsworth, Samuel Taylor Coleridge, *Lyrical Ballads*, Penguin Classics, London 2017.

4. J. Rancière, *Widz wyemancypowany*, przełożył Adam Ostolski, Krytyka Polityczna 2007 nr 13, s. 310–319. Chociaż jest to esej-manifest dotyczący widza teatralnego, to założenia Rancière’a potwierdzają poszukiwania zamiany paradygmatu widz_ka (odbiorca_czyni)-twórca, a tym samym wskazują też, że proces ten nie dotyczył tylko i wyłącznie obszaru sztuk wizualnych (tym bardziej, że Rancière, przywołuje koncepcję estetyki relacyjnej N. Bourriaud, jako idei utopijnej, wynikające ze „słabości politycznej” projektu Bourriaud’a).

5. O „odchodzeniu” od dominacji zmysłu wzroku w relacjach „bliskich” z odbiorcą_czynią odniosłam się cytując m.in. Jolantę Brach-Czaina i A. Hernasa w poprzednim rozdziale.

6. M. Marciniak, *Granice emancypacji widza*, Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ Nauki Humanistyczne, Nr 5 (2/2012), Kraków 2012, s. 61-78.

umożliwiają publiczności uczestnictwo w teatralnej przestrzeni pełnej żywotnej energii. Chciał zlikwidować „bierność” widza poprzez stworzenie teatru, który by go przerażał, szokował i angażował na poziomie emocjonalnym i fizycznym. Brecht, z drugiej strony, w swoim „teatrze epickim” (linia teatru politycznego), chciał zachować dystans między sceną a publicznością, ale jednocześnie zachęcał widza do aktywnej roli „sędziego” lub „badacza_ki” obserwowanych zjawisk scenicznych.

Brecht argumentował, że taki dystans pozwala na bardziej krytyczne i refleksyjne podejście do przedstawianych na scenie kwestii. I chociaż ta propozycja redefiniowania roli widza była istotna dla sztuk performatywnych, to czego nie uznawał Rancière, to budowanie wspólnotowości⁷ osób uczestniczących z artystą.

„W ujęciu francuskiego filozofa, «widz wyemancypowany» staje się właściwym twórcą sensów; sensów zróżnicowanych, bo będących wynikiem syntezy bodźców pochodzących z oglądanego spektaklu [doświadczanej sztuki] oraz indywidualnych «kompetencji kulturowych» i niepowtarzalnego uposażenia psychicznego (na przykład pamięci czy doświadczenia). Oczywiście konsekwencją takiego podejścia jest rezygnacja z nadania spektaklowi [sztuki] jednego, nadrzędnego sensu, zgodnego z intencją twórcy, na rzecz wielu równoprawnych sposobów jego odbioru.

7. Do pojęcia wspólnotowości, jako ważnej kwestii w budowaniu relacji twórca_czyni-odbiorca_czyni i zmiany tego paradygmatu, powołując się na rewolucję performatywności, odnosiłam się w rozdziale 4.

Każdy widz zyskuje prawo zinterpretowania oglądanego dzieła we właściwy mu sposób, niejako na własny użytek”⁸.

W przywołanej propozycji „Rancière’rowskiego” emancypowania, ale też zmiany „aktywności” widza_ki-odbiorcy_czyni-uczestnika_czki, bardzo „odpowiadającej” narzędziu bliskości, pozostaje kwestia podejmowana przez autora; nieistotność budowania wspólnoty.

Wspólnotowość, można za to odnieść do „Estetyki relacyjnej” Nicolas’a Bourriaud’a. Mogę się „wesprzeć” odnosząc się do tej pozycji autora, tym bardziej, że jeden z podrozdziałów dotyczy nie tylko wspólnotowości, ale też wskazany zostaje tam termin „spotkania”, jako działania artystycznego, a właśnie spotkanie w bliskości jako forma współpracy z uczestnikami_czką jest stosowana przeze mnie w praktyce własnej.⁹

„Dzieło sztuki funkcjonuje jako możliwość wytworzenia relacji otwartej na pewną dozę przypadku oraz jako narzędzie do wytwarzania spotkań i ich wykorzystywania”¹⁰.

8. J. Puzyna-Chojka, *Widz wyemancypowany?*, źródło [online:] <https://teatralny.pl/recenzje/widz-wyemancypowany,517.html> [dostęp 12.04.2022].

9. Przywołuję „Estetykę relacyjną”, gdyż kilka określeń, terminów i analiz w niej zawartych stanowi możliwość użycia ich, jako odniesienia opisowego także w temacie bliskości, natomiast nie mogę odnieść się, czy wpisać całkowicie w linię interpretacyjną proponowaną przez Bourriaud’a, gdyż wszystkie moje działania z wyboru, z założenia poszukiwań, oparte są na mikrogestach, mikronarracjach i zdecydowanie poza centrum.

10. N. Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, tłum. Ł. Białkowski, MOCAK, Kraków 2012, s. 61. Książka (tłumaczenie) N. Bourriaud’a ukazała się w Polsce z opóźnieniem około piętnastoletnim, a działania opisywane, analizowane przez autora, dotyczą projektów realizowanych w latach 90. XX wieku, co stanowi, że jest to jedno ze spojrzeń, jedna z możliwych analiz działań w relacji twórca-uczestnik_czka. Należy wspomnieć, że „chwile” po „Estetyce relacyjnej” wydane zostają „Sztuczne piekła...” Claire Bishop (2012 wyd. angielskie, 2015 wyd. polskie), które są polemiką z tezami Bourriaud’a (choć pierwsza polemika została wprowadzona w artykule Claire Bishop z 2004 roku „Antagonizm i sztuka relacyjna” (<https://eightysevenflorida.wordpress.com/2012/03/05/antagonism-and-re->

W tym kontekście, bliskość jako narzędzie nie jest jedynie fizycznym „skracaniem dystansu”¹¹, ale także skracaniem dystansu emocjonalnego, kulturowego i społecznego. Zatem w odniesieniu do estetyki relacyjnej,¹² bliskość jest (może być) narzędziem umożliwiającym tworzenie nowych, alternatywnych form bycia razem (w sztuce i poprzez nią). Bourriaud zwraca uwagę na to, że praca niematerialna i konceptualizacja relacji dokonuje się (w odniesieniu do koncepcji pracy w ujęciu biopolityki i biowładzy)¹³ w sztuce już nie - jak w latach początku performansu - w badaniu granic sztuki - tylko jest w obszarze sztuki wytwarzaniem i testowaniem relacji.

Dodatkowo sztuka jako działanie symptomatyczne, przepowiadające, diagnozujące, „uobecnia prowokujące do myślenia sytuacje. Stąd bierze się współczesny zachwyty dla przestrzeni wspólnotowości (...)”¹⁴.

lational-aesthetics-by-claire-bishop/).

11. Ibidem.

12. I. Lorenc, *Relacyjny model estetyki N. Bourriaud*, Sztuka i Dokumentacja nr 19 (2018), Gdańsk 2018, s. 161-167.

13. Biopolityka w ujęciu Michael’a Hardt’a, Antonio Negri’ego, to kreowanie „życia społecznego jako takiego, w którym wymiary ekonomiczny, polityczny i kulturowy przenikają się coraz bardziej i wzajemnie wzbogacają” (Imperium, s. 9). „Owo zatarcie się rozróżnienia pomiędzy produkcją, reprodukcją i nieprodukcją nie jest wynikiem działania biowładzy, lecz efektem biopolitycznej aktywności wielości. Biopolityka poprzedza biowładzę. Biowładza jest możliwa tylko jako kontrolowanie i pasożytywanie na aktywności biopolitycznej”. źródło [online:] <http://machinamysli.org/imperium-2-biowladza-contra-biopolityka-2/> [dostęp 12.09.2022]. Czyli niezwykle istotne jest także to, jaka produkcja dokonuje się w fabryce społecznej, także na poziomie interakcji i relacji, jakie „my”-podmioty między sobą nawiązujemy. Sposoby bycia razem.

14. N. Bourriaud, op. cit. s.61-62.

Powinam jednak zaznaczyć, że wspomniani_e przeze mnie autorzy_ki i ich opracowania stanowią możliwość wytłumaczenia rodzaju perspektywy przyjętej przeze mnie. Przywołując w tym rozdziale na początku szkicowe jedynie odniesienia do historii „emancypowania widza” chciałam zaznaczyć, że perspektywa ta istniała („kielekowała”, budziła się, rozbudzała się) od dawna. Przywołanie Rancière’a, jest wprowadzeniem w dyskurs praktyki partycypacyjnej (w uproszony sposób) dwóch zbiorów: Artauda i Brechta, w tej klasyfikacji Bourriaud należałby do linii Artauda a Clair Bishop do linii Brechta^{15 16} Zaś moje działania plasują się na styku, bądź łączeniu, nie będąc raczej ani jednym ani drugim, gdyż używam mikrostrategii, mikrogestów oraz mikronarracji, w praktyce poza-centrum, a praca (budowanie wspólnotowości) z uczestnikami_czkami nie posiada w końcowym efekcie (najczęściej) materialnego kształtu, jako, że działania w bliskości są (zwykle) efemeryczne.

Strategie związane z przesunięciem nacisku z dzieła sztuki jako obiektu, na sztukę jako proces oraz zmiana paradygmatu relacji twórca_czyni – odbiorca_czyni, nie są tylko domeną sztuk performatywnych i wizualnych,

15. Bishop opisuje performans delegowany Brechta [„Sztuki uczące”] *Sztuczne Piekła...* op. cit., s. 411, a w wywiadach często wspomina o odczytywaniu sztuki współczesnej Bertoldem Brechtem.

16. Kestler zajmuje stanowisko także wobec dwubiegunowego podziału dyskursu wyznaczanego opozycyjnymi propozycjami N. Bourriaud i C. Bishop, dotyczącego „estetyki relacyjnej” wobec stanowiska „sztuki partycypacyjnej”. Kestler proponuje własne spojrzenie na sztukę zaangażowaną, określając ją „sztuką kolaboratywną”, sztuką artystycznej współpracy. Posługuję się w tym miejscu dużym skrótem i uproszczeniem, odsyłam zatem do zapoznania się z pełnym kontekstem między innymi w: A. Skórzyńska, P. Juszkowiak, *Do autonomii przez współpracę – wywiad z Grantem H. Kesterem*, Kultura Współczesna 2 (77), Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2013, s. 22.

może należałoby zwrócić uwagę również na literaturę, która poprzez wprowadzenie elementów metapoetyckich, intertekstualnych, czy auto-refleksyjnych „uaktywnia” doświadczenia literackie. Hiperfikcja, lub literatura interaktywna, jest formą pisarstwa, która wykorzystuje hipertekst do stworzenia sieci powiązań między różnymi fragmentami tekstu. Przykładem może być „Patchwork Girl” Shelly Jackson. Utwór ten, opublikowany w 1995 roku, jest interaktywnym tekstem opowiadającym historię „patchworkowej dziewczyny”, postaci zainspirowanej „Frankensteinem” Mary Shelley. Jackson stworzyła bogatą sieć narracyjną, w której czytelnicy mogą nawigować, sterując fabułą w różnych kierunkach. Dla pełnego zrozumienia i doświadczenia tej pozycji, najlepiej jest samodzielnie przeglądać i interaktywnie doświadczać tego dzieła. Hiperfikcja, jak proza Jackson, jest zaprojektowana tak, aby umożliwić indywidualne doświadczenia i interpretacje, które mogą się różnić między czytelnikami_czkami.

Powieści ergodyczne, takie jak „Dom z Liśćmi” Marka Z. Danielewskiego, wymagają za to aktywnego zaangażowania, nie tylko mentalnego, ale również fizycznego, aby zrozumieć i przetworzyć fabułę. Mamy, taki układ tekstu na stronie, który wymaga obracania książki, przeglądania jej w różnych kierunkach, co zdecydowanie wykracza poza tradycyjne doświadczenie czytania.



Fot. 9, Raymond Queneau, Sto miliardów wierszy, fot. autor nieznanym [online], <https://zs6.tychy.pl/wordpress/?p=2096> [dostęp: 06.06.2022]

Do tego rodzaju literatury należy również „Sto tysięcy miliardów wierszy” (*Cent mille milliards de poèmes*) autorstwa Raymonda Queneau. Queneau, członek francuskiego ruchu OuLiPo (*Ouvroir de littérature potentielle*), stworzył tę unikalną książkę w 1961 roku. Każda strona składa się z czternastu linii, które można mieszać i dopasowywać z liniami na innych stronach, co daje potencjalnie 10^{14} różnych wierszy.

Można wskazać jeszcze metafikcję, którą jako uaktywnianie odbiorcy_czyni literatury można przywołać na przykładzie „Jeśli zimową nocą podróżny” (*Se una notte d’inverno un viaggiatore*) Italo Calvino, w której autor zwraca się bezpośrednio do czytelników_czek, angażując ich_je w narrację.

Powieść rozpoczyna się:

„Zabierasz się do czytania nowej powieści Italo Calvina »Jeśli zimową nocą podróżny«. Rozluźnij się. Wyteż uwagę. Oddal od siebie każdą myśl. Pozwól, aby świat, który cię otacza, rozpułnął się w nieokreślonej mgłę. Drzwi lepiej zamknąć: tam zawsze gra telewizor. Powiedz im to od razu: »Nie, nie chcę oglądać telewizji! «Podnieś głos, inaczej cię nie usłyszą: »Czytam! Nie chcę, aby mi przeszkadzano! «Może cię nie usłyszeli przy całym tym hałasie, powiedz głośniej, krzyknij: »Zaczynam czytać nową powieść Italo Calvina!«. A jeśli nie chcesz, nic nie mów, miejmy nadzieję, że zostawią cię w spokoju»¹⁷.

Każdy rozdział Calvino zaczyna, jak początek nowej opowieści, która jest przerywana na końcu rozdziału, zmuszając czytelnika_czkę (i bohatera, który również jest czytelnikiem) do poszukiwania reszty historii, a bezpośrednia forma zwracania się do odbiorcy_czyni kontynuowana jest przez całą książkę.

[a może narzędzia nie „przystają” do potrzeb język określa zażyłość z tego powodu teraz raczej występują w tej części czy może bardziej są obecne: Wioleta Pani Grażyna Pani Ania z biblioteki Panie oraz grupa mężczyzn z zakładu naprawy samochodów i motocykli oraz przywołany jako wspomnienie dodatkowe Chan w miejscu określonym poza-centrum]

Jak już wspomniałam we wstępie (odnoszę wrażenie), że moje działania, projekty, dotychczas nacechowane były poszukiwaniem odbiorcy_czyni, współuczestnika_czki z mocnym akcentem na użycie bezpośredniej, bliskiej relacji jako podstawowego narzędzia. Spotkania „wobec” prac, czy z nimi, albo działania performatywne, odbywały się w „czasie ciągłym” (nie jednorazowo, ale od kilku do kilkunastu spotkań towarzyszyło jednej sytuacji, stąd moje pobytu w danym miejscu trwały dwa tygodnie i dłużej). Ważne w procesie spotkań były też miejsca, czyli przestrzenie, poza-galeryjne - bądź galerie nieinstytucjonalne (najczęściej). Możliwość budowania „formy otwartej”.

Dlaczego?

Dlaczego?

Poza utopijnością, idealizmem, opisywanego podejścia, zastanawiałam się dlaczego tak ważne jest dla mnie, wykorzystywanie, czy używanie spotkania i bliskości jako narzędzi, którymi chciałabym operować w działaniach własnych.

17. I. Calvino, *Jeśli zimową nocą podróżny*, tłum. A. Wasilewska, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2005, s. 8.

Dlaczego?

I gdy miałam przywołać obraz, sytuację, o pierwszym wrażeniu, „zidentyfikowanej” myśli, że tak chcę pracować. Przypomniałam sobie przedstawienie, które robiliśmy z Pawłem Łysakiem i nie był to „Czechow”, inny klasyk czy „Jelinek”. Ten spektakl to „Mleko”, przygotowany dla dzieci od 0-3 lat i ich rodziców.

Był rok 2010, w Teatrze¹⁸ (poza pracą nad spektaklem) realizowaliśmy program Społeczne Kluby Sąsiedzkie czyli: „Jest [program Społeczne Kluby Sąsiedzkie] projektem działań w zakresie reintegracji wszystkich grup, kompleksowego wspierania rodziny, ograniczania skali problemów społecznych-poprzez wprowadzanie młodzieży w sztukę, wspierania różnorodnych form aktywności twórczej mieszkańców Bydgoszczy, identyfikacji z instytucją kultury-jako jednego z podmiotów świadczących o rozwoju miasta-czynnik dumy i prestiżu kultury lokalnej, zastosowanie zasady „budzenia” aktywności społecznej poprzez sztukę, „otwarcie” instytucji kultury dla społeczności lokalnej-realizacja działania zbliżenia ku kulturze, ukształtowania i związania z jednostkami kultury grup społecznych miasta”.¹⁹ W ramach tego działania i w związku ze spektaklem „Mleko” zorganizowałam cykl warsztatów dla dzieci 0-3 i spotkań oraz warsztatów dla rodziców, opiekunów_ek.

18. Od 2008 do 2012 współpracowałam z Teatrem Polskim w Bydgoszczy, jako asystentka reżyserów, dramaturżka, osoba projektująca wydarzenia około-teatralne, edukacyjne oraz realizatorka projektów własnych.

19. Tekst z ulotki dotyczącej działań Klubów Sąsiedzkich, Teatr Polski im. H. Konieckich w Bydgoszczy, 2010.



Fot. 9. Warsztat wprowadzający rodziców w założenia i metody Gordonowskiej pracy z dzieckiem, Fundacja Kreatywnej Edukacji, Teatr Polski w Bydgoszczy 2010, fot. materiał własny

Po spektaklu dzieci w wieku 6 miesięcy do 3 lat były w sali teatralnej (pod opieką osób z Fundacji Kreatywnej Edukacji, rodzice w tym samym czasie mogli uczestniczyć w warsztatach skierowanych do nich lub napić się kawy, herbaty, czy zwyczajnie chwilę odpocząć). W małej sali teatralnej na dywanie, który był jednym z elementów scenografii, dzieci wchodziły w interakcję ze sprzętami, które w trakcie spektaklu „wydawały” dźwięki.²⁰ Budowały tym samym własną opowieść muzyczną dotykając, ciągnąc albo potrząsając przedmiotami, ale też biegając, krzycząc. Był to czas gdy swoją przestrzeń życiową współdzieliłam z dużym psem leonbergerem o imieniu Chan.

20. Spektakl *Mleko*, aranżacja muzyczna: Michał Dobrzyński i Maciej Szymborski.

Chan był współuczestnikiem warsztatów, nie w ramach doterapii, po prostu wszędzie był ze mną. Dzieci chodzące i raczkujące zasypiały przy nim, na nim, głaskały, mówiąc, żeby się nie bał, albo swoim językiem opisywały, co wydarzyło się podczas spektaklu, przynosząc mu kolejne instrumenty do pokazania. Machały, dźwięczały i piszczały.

Wtedy, przyglądając się między innymi takim sytuacjom, zdałam sobie sprawę, że bardzo bym chciała, aby osoby będące z moimi pracami, czy znajdujące się wobec moich działań performatywnych, czuły się równie komfortowo, by bez oporu mogły wyrażać swoje zainteresowanie, niepewność, podejmować własne działania w odpowiedzi na moje i by te interakcje działały się *in situ*, w miejscu dla nich bezpiecznym.



Fot. 10. Warsztat wprowadzający rodziców w założenia i metody Gordonowskiej pracy z dzieckiem, Fundacja Kreatywnej Edukacji, Teatr Polski w Bydgoszczy 2010, fot. materiał własny

W miejscu poza-centrum pierwszy raz byłam w roku 2016 (nie podaję nazwy miejscowości, gdyż do niedawna była to mniej rozpoznawalna lokalizacja, a w ostatnich latach stało się zupełnie inaczej).²¹

Po raz drugi przyjechałam tam z zestawem swoich prac-narzędzi w 2017 roku. Założyłam trzy tygodnie na projekt w bliskości. Zabrałam: cykl „Ciało miasta” w formacie 29x42cm (fotografie abstrakcyjne), wideo „Nieba Ci przychyłę” oraz wykonane z jego print screenów drukowane „pocztówki” 10x10cm oraz jeden wydruk w formacie 21x29cm (A4, kolor, w ramie).

21. Miejsce wolałabym pozostawić bez nazwy, gdyż działania, które podejmowałam w roku 2017 skoncentrowane były wyłącznie na relacjach i efemeryczności, nie chciałam naruszyć sfery prywatności i komfortu osób uczestniczących w moich działaniach.

Mieszkając w tej niedużej społeczności, w której był tylko jeden sklep spożywczy, rozmawiałam, pytałam, czy są osoby chętne do obejrzenia moich prac i ewentualnie do wybrania tych, które mogłyby zaistnieć w ich prywatnych przestrzeniach jako mała wystawa. W realizacji tego działania wsparła mnie także Fundacja, która ma w miejscowości poza-centrum swoją siedzibę. Mniej więcej po kilku dniach nawiązałam znajomość z Panią Grażyną, Wioletą i Panami pracującymi w warsztacie samochodowym. Każda osoba wybrała prace najbardziej jej odpowiadające. Podczas dokonywania wyboru, przygotowywania ekspozycji, rozmawialiśmy_liśmy o pracach, o tym czym się zajmujemy, jakie nadać tytuły, czy jest to konieczne? Czy one coś przedstawiają? Po pewnym czasie w rozmowach pojawiły się także tematy, jaki jest rytm życia poszczególnych osób, jakie mają plany i marzenia. Zostałam zaproszona do mieszkań, oglądałam albumy ze zdjęciami i słuchałam historii rodzinnych, opowieści non fiction. Wszyscy zdecydowali sami, gdzie, jak mają zostać pokazane wybrane przez nich prace i czy chcą je komuś zaprezentować, czy chcą je sobie zostawić, czy wolą, aby było to jednorazowe działanie. Jedną z części cyklu „Ciało miasta” zawieszona w mieszkaniu Wiolety między warkoczem cebuli a pociemniałym wydrukiem róży, to jedno z ciekawszych rozwiązań ekspozycyjnych mojej/naszej pracy – tak uważam.



Fot. 11, , Spotkania w bliskości wobec..., 2017, fot. materiał własny

Efemeryczność, intymność tych relacji w żadnym z momentów naszej koegzystencji nie pozwoliła mi na przekroczenie granicy związanej z dokumentacją procesu. Poza nielicznymi zdjęciami (nie najlepszymi), poza pamięcią i doświadczeniem nie posiadam nic materialnego z tych spotkań (**spotkań** – nie projektów).



Fot.12, ania włodarska, Spotkania w bliskości wobec..., 2017, fot. materiał własny

Dokonana wspólnotowość, wykazała, że praca ze społecznością, bezpośredni z nią kontakt, wyposaża mnie w „narzędzia” do kolejnych, następnych i następnych działań.

Zauważyłam wtedy, że spotkania w bliskości niezbędnie potrzebują do zrealizowania się czasu, uważności, współbycia. Zawierają w sobie także konieczność otwarcia na porażkę, dopuszczenie założenia, że może się nie udać, że żadna więź i relacja nie zaistnieje.



Fot. 13, ania włodarska, Spotkania w bliskości wobec..., 2017, fot. materiał własny

Agnieszka Wołodźko w swojej pracy doktorskiej opisuje „Ilmainen aamiainen” Minna Heikinaho z Finlandii „Heikinaho działała sama i również sama finansowała swoją akcję. W 1994 r. wynajęła od miasta pomieszczenie w robotniczej dzielnicy Hakaniemi. Przez pół roku działało ono jako przestrzeń otwarta, dostępna dla wszystkich, którzy mieli ochotę wejść, napić się kawy, przekąsić coś i pogawędzić. Artystka przynosiła upieczony przez siebie chleb i ciasto oraz przywoziła warzywa od rodziców ze wsi. Heikinaho świadomie lokowała ten projekt poza społeczną instytucją sztuki. Nie dokumentowała swoich działań. Polaroidowe zdjęcia, które wykonywała swoim gościom, wręczała im na pamiątkę.(...) Nigdy też nie zrealizowała muzealnego pokazu „Ilmainen aamiainen”²²

22. A. Wołodźko, *Sztuka partycypacyjna w krajach skandynawskich w latach 1990-2010*, Instytut Kulturoznawstwa Wydział Nauk Społecznych Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań 2013, s.136.

Przyczynki do praktyki [wizualne strategie]

Praca 2 Metaforyczny obraz wideo, materiał filmowy z dźwiękiem

2017 rok, wtedy pierwszy raz w pełni zrealizowałam **spotkanie** z osobami w bliskości **poza-centrum** i było to dla mnie dotarciem, do narzędzia (narzędzi), które chciałam poznawać i zgłębiać. Dlatego za każdym razem, jeśli nie udawało mi się (z przyczyn obiektywnych) pozostać w jakimś miejscu przynajmniej dwa tygodnie, to kiedy organizowałam wystawy, towarzyszyły im warsztaty, spotkania ze społecznością lokalną. Inspirowała i pociągała mnie niematerialność pracy wspólnej. A jednocześnie, każde spotkania, warsztaty, rozmowy osadzały się i zostawały, jako niezapisane narracje.

4 marca 2020 roku, nie żeby była to data do zapamiętania, chociaż może? Może warto? I i II fala. Zmieniły dużo. Zaczęłam wtedy myśleć, co się stanie, jeśli już nigdy nigdzie nie pojedę? Jak będzie wyglądała realizacja mojej „praktyki”? A co jeśli mój przyjazd w inne miejsce, generowanie spotkań, będzie stanowić zagrożenie? Dla mnie lub dla innych? Granice odpowiedzialności.

Brak dokumentacji, braku spisanych historii, nie wszystkie pamiętane imiona, zagubione szczegóły, odnajdywać je? Próbować odtworzyć? Bo przecież to wszystko gdzieś chyba rezonuje (?) Jak doprowadzić do transmisji tej bliskości poprzez sztukę, jak nadać jej formę i kontekst, który można dostrzec?

Musiałam na nowo się zdefiniować wobec tematu bliskości, jako własnej praktyki artystycznej.

„Pozostawione” we mnie zarówno doświadczenie, historie i postacie, zmetaforyzowałam w materiale wideo, który nagrałam już po pandemii. Dokonałam (nie wprost) reprezentacji osób spotkanych w bliskości.

Zaprosiłam do udziału w nagraniu osoby, będące ze mną w różnego rodzaju relacjach.

Loopowanie wideo, pętla obrazu, niekończąca się sekwencja.

Cykliczność, powtarzalność materiału jest (moją) metaforą bliskości, która jest niekończącym się procesem zanurzenia. Bez początku i końca, podobnie jak doświadczenia, które ciągle się kształtują i przekształcają.

Estetyka „soft focus” – efekt zmiękczenia czy „diffused lighting”, technika rozproszonego światła.

W procesie montażu wideo, nie nakładałam żadnego specjalnego filtra, efekt rozmycia, zatarcie szczegółów, pozostawienie jedynie konturów figury, uzyskałam stosując „materiał filtrujący” - folię malarską.

Dźwięk przypomina praktykę kontrapunktu.

Dźwięk niediegetyczny.

Dźwięk w materiale, został dodany w posprodukcji, jako element poza rytmiczny, asynchroniczny z obrazem, poza nim.

Jak poza-centrum, jak poza wszystkim do czego mógłby pasować.

A jednocześnie dla mnie stanowi, echa spotkań w bliskości - niezwiązanych z czasem i miejscem, lecz integralnych dla doświadczenia.



Fot.14, **ania włodarska**, Metaforyczny obraz wideo, 2023, fot. print screen, materiał własny



Fot. 15, **ania włodarska** Metaforyczny obraz wideo, 2023, fot. print screen, materiał własny

Wrażenie pozytywu i negatywu. Ograniczona skala szarości.

Praca prezentowana jest w dwóch wersjach: z tłem czarnym i białym. Monochromatyczność obrazu z założeniem dookólnej i cyklicznej prezentacji, odzwierciedla naturę doświadczeń bliskości, która jest zawsze w ruchu i zmianie. Fluktuacja.

Mogę powiedzieć, że choć moje metody ewoluują i dostosowują się do nowych realiów, moja praktyka pozostaje w zaangażowaniu w tematykę bliskości.

W przedstawionych powyżej opisach tak pracy wcześniej-szej, jak i zrealizowanej w ramach doktoratu, działania w przestrzeniach poza-galeryjnych są naturalnym rozszerzeniem mojej praktyki bliskości.

„Szczelina” jako jedna z możliwych relacji bliskości wobec przestrzeni.

Jeśli tylko chcesz i możesz, zrób przerwę pomiędzy częściami rozdziału

Rozluźnij się. Przejdź się trochę lub zmień pozycję

Przygotuj dla siebie coś do picia lub jedzenia

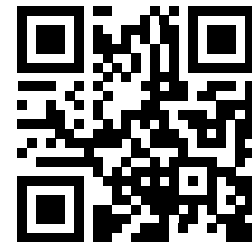
„Oddal od siebie każdą myśl.
Pozwól, aby świat, który cię otacza, rozplynął się w nieokreślonej mgle.”

Jeśli jesteś opiekunką/opiekunem istoty emocjonalnej
zadbaj także o jej/jego dobrostan

Zadbaj o siebie i swój dobrostan

Posłuchaj muzyki albo wręcz odwrotnie zostań w ciszy

Zachęcam też do „robienia” niczego



5b

nagranie mp3 rozdziału
w pisaniu „towarzyszyła” mi muzyka

<https://drive.google.com/drive/folders/1PpdIoDAoYi11IkLSoEDuN4O1hIWxoIF9?usp=sharing>

Przestrzeń

z *V*, *DCMs*. ~eni; *Im M*. ~enie, *D*. ~eni

1 *blm* «trójwymiarowa rozciągłość, nieokreślona i nieograniczona, w której zachodzą wszelkie zjawiska fizyczne»:

Ruch ciał w przestrzeni. Zajmować określone miejsce w przestrzeni.
Samolot szybował w przestrzeni

Przestrzeń kosmiczna «przestrzeń rozciągająca się poza granicami atmosfery ziemskiej, rozpoczynająca się na wysokości około stu kilometrów nad powierzchnią Ziemi»

Przestrzeń międzyplanetarna «przestrzeń między ciałami niebieskimi naszego Układu Słonecznego»

mat. Przestrzeń euklidesowa a. kartezjańska «przestrzeń, której właściwości dają się opisać aksjomatami geometrii absolutnej oraz postulatem równoległości Euklidesa»

2. «część takiej rozciągłości objęta jakimś granicami obszar; także: miejsce zajmowane przez dany przedmiot materialny»: Wypełnić wolne przestrzenie w mieszkaniu. Dom zajmował dużą przestrzeń.

bot. Przestrzenie międzykomórkowe «wolne miejsca między komórkami w tance miękiszowej, wypełnione powietrzem, parą wodną lub wodą, w których odbywa się wymiana gazów między rośliną a atmosferą»

fraz. przestrzeń życiowa «minimum obszaru potrzebne do życia komuś lub czemuś»

3. «rozległy, pusty obszar; rozległa pusta powierzchnia»: dalekie, niezmiernie przestrzenie. Przestrzeń stepów, mórz, oceanu. Cała przestrzeń falowała zbożem.

otwarta przestrzeń «teren odkryty, nie zabudowany, nie porośnięty drzewami» choroba przestrzeni, lęk przestrzeni, agorafobia»

«odległość, odstęp między czymś a czymś; dystans»: Dwudziestokilometrowa przestrzeń. Przestrzeń między domem a stajnią.¹

1. *Słownik języka polskiego...*, op. cit., T. II, s. 1009.

By czuć się dobrze, gdy ziąb, nie przestając chodzić.

By czuć się dobrze, gdy żar, stoję w miejscu.

By czuć się dobrze, trzymam się z boku i dala.¹

Bliskość jako narzędzie w sztuce można obserwować w relacji także do bytów nie-ludzkich. Relacje zawiązujące się na tym polu są tak samo możliwe do opisanie i przeanalizowania, jak w przypadku relacji z osobami współuczestniczącymi. Współtworzyć można „w” i „z” przestrzenia, co otwiera możliwości szerszej interpretacji *czasu biograficznego*², gdyż praca w danym miejscu nie jest dla mnie jednostronnym doświadczeniem. Wymaga to interakcji i dialogu *in situ*, ujmowanych w kontekście unikalnej historii i „osobowości” przestrzeni. I jeśli w mojej praktyce kluczowym narzędziem staje się bliskość - nie tylko w relacji z innymi ludźmi, ale również w odniesieniu do przestrzeni, której dotykam to bliskość, będzie zakładała bezpośrednią interakcję z przestrzenia, co pozwala na głębsze doświadczanie miejsca i lepsze zrozumienie jego unikalnej, *biograficznej tożsamości*. *Biograficzny czas przestrzeni* można uznać za pojęcie, które odnosi się do głęboko zakorzenionej historii danego miejsca jego niezależności poza historią i czasem ludzkim. Nie chodzi tutaj tylko o sekwencję wydarzeń, które miały miejsce w danym obszarze, ale również o skomplikowane sieci znaczeń, które kształtują nasze postrzeganie i doświadczanie miejsca. *Biograficzny czas* przestrzeni uwzględnia zarówno przeszłość, terażniejszość, jak i potencjalną

1. Lao Tzu, *Księga Drogi...*, op.cit. s. 137.

2. O *czasie biograficznym* w koncepcji Norberta Eliasa wspominałam w rozdziale 4.

przyszłość miejsca, tworząc szeroki kontekst do interpretacji i tworzenia. Zatem interakcja w bliskości z *biograficznym czasem* przestrzeni staje się podstawą do zrozumienia dynamicznego i wzajemnego procesu miejsca wpływającego na moją pracę i pracy wpływającej na miejsce.³

I tak chyba powstaje „szczelina”; szczelina pierwsza

„Szczelina istnienia, to jest takie miejsce, gdzie się otwiera dostęp do innego wymiaru, do czegoś, co jest niewidoczne, niesłyszalne, niewypowiedziane. To jest taki rodzaj otwarcia, który pozwala spojrzeć na coś, co jest obok, ale jest niewidoczne.”⁴

Sformułowanie szczelina istnienia, ujęte przez Jolantę Brach-Czainę, wytycza nietypową perspektywę, „skąd” można obserwować realność.

3. Zdaję sobie sprawę, że cały rozdział dotyczący relacji z przestrzenia, można by rozpatrywać w ujęciu sztuki *site-specific*. Jednak pojęcie sztuki *site-specific*, które się wyłoniło w kontekście sztuki współczesnej, ewoluowało i rozszerzało swoje znaczenie obejmując obecnie szerokie spektrum praktyk twórczych. W kontekście semantycznym, pojęcie to jest wielowymiarowe i uwzględnia, zarówno sztuki wizualne, jak i projektowe (takie jak architektura, urbanistyka) i na przykład działania o charakterze aktywistycznym. Jak podkreśla Miwon Kwon w swojej książce „One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity” (2004), sztuka *site-specific* może być rozumiana jako „próba przeciwdziałania efektem nieodłącznej mobilności i wymienności sztuki w późnokapitalistycznym świecie”, co włącza w ten obszar wiele form ekspresji artystycznej. W tym rozdziale, jednakże, koncentruję się na szczególnym aspekcie tej szerokiej dyscypliny - bliskości jako narzędziu w relacji pracy z przestrzenia. To oznacza, że będę rozważać tylko wybrane praktyki *site-specific*, które bezpośrednio odniosę do tego aspektu. Chociaż istnieje bogata i zróżnicowana gama działań w ramach sztuki *site-specific*, nie jest możliwe ani praktyczne, aby próbować przedstawić je wszystkie w jednym rozdziale. Każda z tych praktyk wymaga unikalnego podejścia i analizy, które przekraczają zakres rozdziału. Takie ograniczenie jest niezbędne, aby móc zagłębić się w szczegółowe analizy i interpretacje, zamiast skupiać się na szeroko zakrojonym przeglądzie różnych praktyk.

4. J. Brach-Czaina, *Szczeliny istnienia*, Dowody na Istnienie, Warszawa 2022.

W obszarze twórczego zastosowania tej idei w artystycznym badaniu przestrzeni, pozwala ona na głębsze zanurzenie się w unikalności miejsca. Koncepcja Brach-Czainy, w przeniesieniu na relację bliskości wobec przestrzeni, może wyrażać się w umiejętności odkrywania i doceniania szczegółów i elementów charakterystycznych, uwypuklając ich niepowtarzalność i głęboki związek z naszym postrzeganiem miejsca. To nie tylko jego fizyczne aspekty, ale również subtelne niuanse, wprowadzane „wobec”-mikrogesty, mikronarracje, które budują autentyczną, biograficzną tożsamość. Warto zauważyć, że proces ten, nie oznacza estetyzacji zachodzących mechanizmów i zjawisk, lecz raczej przypomina to o ich istotnym znaczeniu w naszym doświadczaniu rzeczywistości.

„Brach-Czaina proponuje ciężką pracę nad szczegółami świata i doznaniem. Wskazuje drogę od emocji ku obserwacji i z powrotem (...) To praca blisko siebie i obiektów. Skupienie i podążanie za odczuciami. Odsunięcie na chwilę kontekstów, a następnie ich podgłaśnianie, przykładanie do jednostkowych odczuć i opisów (...)”.⁵

Praca (wobec_z przestrzeni_ą), którą mogę przywołać jako wpisującą się w koncepcję „szczeliny istnienia” Brach – Czainy, to „Posprzątać po włóknarkach” Julity Wójcik.⁶ W tym performansie odnajdziemy i codzienność i „krzątaczo” w opuszczonej fabryce.

5. I. Iwasów, *O narracji szczelinowo-błonowej. Lekcje pisania na podstawie Jolanty Brach-Czainy*, w: *Czas Kultury* 1/2022 (216), Stowarzyszenie Czasu Kultury, Poznań 2021, s. 8-17.

6. Biała Fabryka L. Geyera, Łódź 2003.

W miejscu o silnej, (his)herstorycznej tożsamości, związanej z przemysłem włókienniczym, artystka, ubrana w strój typowy dla sprzątaczk, dokonała symbolicznego „pozamiatania po włóknarkach”, które niegdyś tu pracowały. W kontekście „szczeliny istnienia”, to działanie artystyczne stworzyło miejsce otwarcia, w którym przeszłość przemysłowa Białej Fabryki spotkała się z jej teraźniejszym statusem. W odniesieniu do pracy w bliskości z przestrzenią, Wójcik nie tylko „dotykała” przestrzeni, ale także angażowała się w nią na poziomie symbolicznym, nawiązywała dialog z tym miejscem, angażując się w interakcję z jego unikalną tożsamością. „Pozamiatać po włóknarkach” stanowiło „szczelinę istnienia”, która odsłoniła niewidoczne warstwy rzeczywistości, zarówno w związku z przestrzenią Białej Fabryki, jak i szerszego społecznego i ekonomicznego kontekstu.

Szczelina istnienia staje się metaforą unikalnej perspektywy, umożliwiającej odkrywanie subtelnych bogactw rzeczywistości zawartego w drobnych szczegółach i chwilach, które zwykle są pomijane lub niedostrzegane.

Działanie artystyczne w bliskości z przestrzenią poza-centrum (poza-galeryjną), może stwarzać takie szczeliny, umożliwiając wspólne odkrywanie relacji zachodzących między uczestnikiem_czką, twórcą_czynią a współ-twórczą przestrzenią.

I tak chyb powstaje ; szczelina druga

Nicolas Bourriaud, w estetyce relacyjnej, uważa sztukę za tworzącą szczeliny w tkance społecznej, które umożliwiają nowe formy interakcji i doświadczenia. Dla Bourriauda, szczelina to miejsce, gdzie sztuka relacyjna tworzy nowe formy społecznych interakcji, które są różne od tych, dostępnych w codziennych strukturach. Autor „Estetyki relacyjnej” wprowadził koncepcję „szczeliny” (*interstice*) jako miejsca, w którym sztuka relacyjna może działać. Według niego, sztuka relacyjna dąży do tworzenia nowych społecznych sytuacji w przestrzeniach „pomiędzy” istniejącymi strukturami. „Sztuka była tym, co nawiązywało relacje ze światem, który nie był obiektem. Nie towarem, ale szczeliną”.⁷ Interakcje społeczne kreowane przez twórcę działają jak szczelina w systemie społecznym (przerwa w społecznej konstrukcji), umożliwiając zrozumienie, wizualizację i urzeczywistnienie alternatywnych form tego systemu.

Agnieszka Wołodźko w swojej pracy doktorskiej opisuje działanie Kristiny Lindström i Ásy Ståhl, które przywołam jako przykład „szczeliny”, w kontekście estetyki relacyjnej Bourriaud’a. Projekt Lindström i Ståhl, polegający na organizowaniu kół szyjących w wiejskich świetlicach, przejawia się jako interwencja w społeczną strukturę codziennego życia.

7. N. Bourriaud, *Estetyka...*, op. cit., s. 61.

Każda kolejna odsłona projektu przynosiła pokaz haftów wykonanych przez uczestniczki poprzednich spotkań, tworząc tym samym nowe, alternatywne formy interakcji i wymiany społecznej. Również obrus, na którym kobiety pracowały, stawał się miejscem natychmiastowej prezentacji i komunikacji, ulegając przekształceniu ze zwykłego przedmiotu w narzędzie twórczego dialogu.

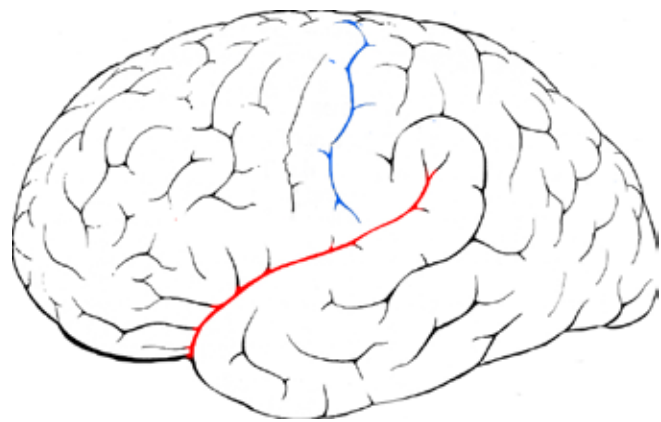
„Artystki tak opisują przykład tego rodzaju praktyki: (...) zauważyłyśmy rozmowę, która rozwinęła się na obrusie. Ktoś całkiem wprawną ręką wyhaftował „hel vet” („cała wiedza”) co kojarzy się z „hell” („piekło”). Kilka starszych kobiet z Vemhån uznało za nieodpowiednie by przekleństwo było napisane w miejscu publicznym. Swoimi zręcznymi rękami dodały litery i w ten sposób zmieniły to na „hel vetelängd” („cały bochenek chleba”)”.⁸

W obszarze sztuki, obie przedstawione powyżej koncepcje mogą być używane do opisywania działań artystycznych, które angażują uczestników_czki na poziomie społecznym (w przypadku Bourriaud) lub na poziomie osobistym (w przypadku Brach-Czainy). Łącząc te dwie koncepcje, możemy zinterpretować szczeliny jako przestrzeń, w której sztuka może inspirować nowe „doznania” i sposoby rozumienia świata. Sztuka relacyjna, działając w szczelinach między istniejącymi strukturami społecznymi, może stwarzać szczeliny istnienia, w których współuczestnicy_czki mogą odkrywać nowe perspektywy, reinterpretować swoje doświadczenia i odkrywać nowe sensy.

8. A. Wołodźko, *Sztuka partycypacyjna w krajach skandynawskich (...)*, op. cit., s. 295.

Ta synergia pozwala na tworzenie sztuki, która jest zarówno osobista, jak i społecznie angażująca, stając się siłą napędową dla nowych form interakcji i percepcji.⁹

Szczeliny jako przestrzenie nieoczywiste „otwierają” się dla bliskości (na bliskość?) jako narzędzia w procesie artystycznym.



Fot. 16. *Mózg szczelina Sylwiusz i Rolanda*, fot. Jimhutchins [online], https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lateral_sulcus2.png Na czerwono zaznaczona szczelina Sylwiusza, na niebiesko szczelina Rolanda

9. Warto podkreślić, że omówione koncepcje „szczeliny” mają różne konteksty i założenia, które nie zawsze muszą ze sobą korespondować. Dlatego też, łącząc te dwa podejścia, istotne jest, aby uwzględnić różnice. Analizując „szczeliny” w kontekście estetyki relacyjnej Bourriaud i filozofii Brach-Czajny, możemy obie zinterpretować jako przestrzeń umożliwiającą alternatywne doświadczanie rzeczywistości.

Szczeliny wobec paradygmatów otwierają miejsca do negocjowania zmian, wprowadzają przestrzenie na (do) redefiniowania, a jednocześnie nie są ani czymś bardzo widocznym, ani szczególnie jasnym. W szczelinach mieści się wiele niechcianych rzeczy i istot, znajdują się w szczelinach rzeczy zagubione (zapomniane?). A jeśli szczeliny oddzielają też jedną rzecz od drugiej, dając asumpt do pojawienia się nowego podejścia, strategii, idei (również nowego spojrzenia na relacje z przestrzenią)?

Jeśli tak jest, to warto przywołać propozycję antropocienia¹⁰ Andrzeja Marca i równouprawnienia ontologicznego dla rzeczy i przedmiotów. I tu w kontekście bliskości w relacji z przestrzenią, można użyć cytatu czym antropocień może być dla bliskości, a może być: „kategorią strojenia, czyli osiągnięcia wspólnego brzmienia z nie-ludźmi”.¹¹

10. A. Marzec, *Antropocień. Filozofia i estetyka po końcu świata*, Wydawnictwo PWN, Warszawa 2021, s. 4-45. „Koncepcja antropocienia jest mocno osadzona w dyskursie o antropocenie. Andrzej Marzec wprowadza ten termin jako możliwą odpowiedź „pozytywną” na apokaliptyczną wizję przyszłości. Atropocień to słowo „interwencja”, służące „podgrzyzaniu” antropocenu. Marzec zakłada, że jest pewna rzeczywistość poza opowieścią o antropocenie. Atropocień, jest to też próba naruszenia języka o antropocenie, który jest z obszaru nauk ścisłych. Pierwszy „ruch” antropocienia, to uczynienie z ἄνθρωπος cienia, zmniejszenie podmiotowości ludzkiej (sam autor rozważa posługiwanie się pojęciami i terminami nisko „emisyjnymi”, a według niego ἄνθρωπος jest słowem wysoko „emisyjnym”). Proponuje, aby nasza podmiotowość została osłabiona, abyśmy sami wycofali się, z aktywności, czy też z przytłaczania rzeczywistości naszą obecnością. Atropocień „mówi” także o tym, że w naszym cieniu znajdują się różni „aktorzy”, którzy działają albo nie działają, ale starają się przetrwać. Autor pokazuje, że bardzo często przytłaczamy nie-ludzi, którzy, istnieją, ale nie udaje im się wyjść z cienia ἄνθρωπος. Z drugiej strony w cieniu kryje się strefa ciemna i nieznana. To pojęcie dyskutuje też lękiem wywołanym przez antropocen. Jest to propozycja twórczego opowiadania o antropocenie a nie tylko mówieniem o nim afektem lęku, niepokoju i katastrofy, gdyż jest to paraliżujące. Antropocień jest zaproszeniem do kreatywności. Fikcje mają pomóc zinterpretować i zrozumieć dane. I tak, jeżeli w przypadku antropocenu podstawowym korelatem jest katastrofa, to w przypadku antropocienia Marzec proponuje wprowadzenie na nowo kosmogonii. Opowieści założycielskich. Tym samym antropocień otwiera nas na światotwórczą opowieść (nie romantyczną, czy arkadyjską może „rodem” z „Krainy Lovcrafta” – mroczną, przerażającą, ale jednak stanowiącą alternatywę).”

11. Ibidem, s. 17.

W praktyce bliskości termin ten (antropocień) wprowadza konieczność weryfikacji pozycji „opowiadacza”, wydobyć z cienia głosu nie-ludzi i „opowiadania” świata na nowo. Po to, aby wyjść z impasu i marazmu antropocenu.¹² Autor przypomina o wsparciu, które w rozwijaniu rozumienia antropocienia i naszej relacji z nie-ludzkimi bytami przynoszą teksty Deleuze’a, Guattariego i Nietzschego, Donny Haraway, Jane Bennett, Jacques’a Derridy czy Bruno Latoura, Anny Tsing. Te filozoficzne i teoretyczne źródła pomagają zrozumieć i przemyśleć naszą pozycję w świecie i relacje z innymi istotami i elementami otoczenia.

Rozważania Marca dotyczące antropocienia nie kończą się na dyskursie teoretycznym. Autor włącza do nich także refleksje oraz egzemplifikacje z filmu i sztuk wizualnych.

Wspomina i interpretuje między innymi *Center for the Living Things* Diany Lelonek¹³ „Hybrydyczne,

12. E. Bińczyk, *Epoka człowieka. Retoryka i marazm antropocenu*, Wydawnictwo PWN, 2018.

13. Zbiór przedmiotów znalezionych porośniętych mchami i roślinami, zespół fotografii, dokumentacja naukowa. „*Centrum Żywych Istot* to założona w 2016 roku para-institucja badawcza, której celem jest badanie, gromadzenie i popularyzacja wiedzy o nowych humanotycznych formach przyrody. Wszystkie eksponaty zgromadzone w zbiorach Instytutu to przedmioty porzucone, zużyte i niepotrzebne już towary – odpady nadprodukcji człowieka, które stały się naturalnym środowiskiem dla wielu żywych organizmów. Okazy znaleziono na nielegalnym wyspisku śmieci, gdzie dochodzi do transgresji przedmiotów pochodzących od człowieka i tkanek roślinnych. Te hybrydy roślin i przedmiotów sztucznych są trudne do sklasyfikowania, ponieważ są jednocześnie ożywione i nieożywione. Eksponatów zgromadzonych w *Centre for the Living Things* nie da się sklasyfikować w konwencjonalny sposób. Ostatnio odpady przejmują zachowania od żywej materii. W procesie nadprodukcji nieustanne żądanie ciągłej aktualizacji posiadanych towarów sprawia, że większość niepotrzebnych produktów wydaje się być poza kontrolą. *Center for the Living Things* ma na celu opisanie mechanizmów zachodzących w sferze odrzucenia i bezużyteczności. W tej sferze produkty nie są już narzędziami używanymi przez ludzi. Produkty biorą udział w prawie każdym procesie zachodzącym w biosferze, stąd też nie można definitywnie oddzielić procesów gospodarczych czy społecznych

wielogatunkowe obiekty Diany Lelonek nie mogą zostać zredukowane przez narcystyczne narracje i antropocentryczne interpretacje, jedynie do śladu człowieka, jego reprezentacji ani tym bardziej zwiastuna jego kresu lub zagłady. Zostają odnalezione na końcu świata, który jest tutaj rozumiany jako odludzie, ustronie, margines ludzkiego społeczeństwa (...) Śmieciorośliny właśnie z tego powodu wpisują się w postulat ciemnej ekologii. Zupełnie nie pasują do tradycyjnej ekologicznej opowieści o zbawieniu i oczyszczeniu świata, lecz uczą nas akceptować, kochać oraz żyć w towarzystwie tego, co obrzydliwe, pozbawione wdzięku lub znaczenia”.¹⁴

Przywołując pracę Patrycji Orzechowskiej „Retrogradacja”, Marzec pisze „Przedmioty pojawiają się, realnie istnieją z biegiem dni coraz lepiej opanowują trudną sztukę przetrwania zwaną życiem, dlatego jestem przekonany, że mogą umrzeć. Czy boją się śmierci? Tego niestety nie wiemy, chociaż Jane Bennett daje mocne podstawy do tego, aby o tym mówić, o nie ludzkich przedmiotach, czyli przedmiotowych artefaktach. (...) Spinoza pisze, że można (w przedmiotach, rzeczach) dostrzec dążenie do samozachowania. Czego zatem pragną przedmioty? Odpowiedź jest prosta: najprawdopodobniej żyć – utrzymywać się w swoim własnym istnieniu”.¹⁵ Opisuje przedmioty prezentowane przez artystkę, które są na granicy rozpadu-śmierci. A właśnie cień *anthropos* nie „pozwała” im ani odżyć, ani umrzeć.

od tzw. procesu naturalnego.” Oficjalna strona internetowa Diany Lelonek, źródło [online:] <http://dianalelonek.com/portfolio/center-for-the-living-things/>, [dostęp 14.02.2022].

14. A. Marzec, *Antropocień...*, op. cit. s. 113.

15. Ibidem, s. 205.

Jednocześnie w odniesieniu do prac Orzechowskiej Marzec zauważa, że język, który metaforyzuje a w narracji swej antropomorfizuje lub znajduje porównania do istot żywych (organicznych) jest próbą zredukowania „binarnej opozycji ożywione/nieożywione”.

Omówione koncepcje antropocienia, choć mogą wydawać się ideami pochodzącymi z odrębnej, niewpisującej się w przedstawiany obszar dziedziny, moim zdaniem, pozostają w harmonijnej relacji z praktyką bliskości. Ta ostatnia, z założenia, zakłada niezwykłą uważność, skierowaną zarówno na jednostkę i jej intymną przestrzeń, jak i na przestrzeń ekspozycyjną. W ten sposób idee równości ontologicznej, a także nieustannego kwestionowania naszej roli i roli przedmiotów w narracji, mogą, a wręcz powinny, stać się integralną częścią praktyki bliskości w relacji do przestrzeni (i dalej odbiorcy_czyni, czasu, języka, przedmiotów).



Fot. 17. Patrycja Orzechowska, *Kolekcjoner kości*, 2018-2029, instalacja, fot. Galeria Arsenal, [online], <https://magazynsum.pl/retrogradacja-2-patrycji-orzechowskiej-w-galerii-arsenal-w-bialymstoku/>

W ramach niniejszej analizy warto zwrócić uwagę na kolejny punkt relacji między praktyką bliskości a działaniami artystycznymi w przestrzeniach *poza-centrum*, *poza-galeryjnych*, który w istotny sposób powiązany z krytyką instytucjonalną.¹⁶ Przez krytykę instytucjonalną rozumiem szereg strategii artystycznych mających na celu zwrócenie uwagi na rolę i praktyki instytucji sztuki - takich jak muzea i galerie - oraz ich wpływ na produkcję, prezentację i odbiór sztuki. Można również analizować, w jaki sposób decentralizacja rynku sztuki modyfikuje struktury i doprowadza do zmian.¹⁷

16. Ruch neoawangardowy w sztuce (60. i 70. XX w.), przyczynił się do przesunięcia granic i zmiany percepcji sztuki, zarówno w kontekście formy, jak i kontekstu prezentacji. Artyści tacy jak Alan Kaprow, Vito Acconci czy Fluxus zaczęli tworzyć dzieła, które przekraczały tradycyjne ramy galerii i muzeów, eksplorując przestrzenie publiczne i prywatne, a także niestandardowe aspekty społeczne i kulturowe. Rozwój działań poza galeriami instytucjonalnymi wynikał z kilku powodów. Po pierwsze, neoawangarda dążyła do demokratyzacji sztuki i zwiększenia dostępu do niej dla szerszego kręgu odbiorców. Odstąpienie od tradycyjnych miejsc ekspozycji pozwoliło na zwiększenie interakcji z publicznością i umożliwiło prezentację dzieł sztuki w kontekście codziennego życia (o czym wspominałam w rozdziale 4). Po drugie, działania poza instytucjonalnymi galeriami umożliwiły artystom eksperymentowanie z nowymi formami i mediami. Instalacje w przestrzeniach publicznych, performance, land art, body art to tylko niektóre z form, które zyskały na popularności dzięki tej zmianie. Po trzecie, działania te wyrażały krytykę wobec instytucji sztuki i ich uprzywilejowanej roli w definiowaniu, co jest, a co nie jest sztuką. Teoria instytucji sztuki, jaką przedstawił Arthur Danto, zakładała, że instytucje sztuki (muzea, galerie, krytycy, kuratorzy) mają monopol na definiowanie sztuki. Neoawangarda odrzuciła ten monopol, przekraczając granice instytucji i wprowadzając sztukę do przestrzeni poza-galeryjnych.

17. Poza-galeryjne przestrzenie, jako obszary gdzie następuje realizacja krytyki instytucjonalnej, to jedynie jeden z możliwych kierunków. Temat ten był również podejmowany przez artystów i artystki w ramach samych instytucji. Na przykład, Michael Asher w swojej interwencji artystycznej z 1974 roku dla galerii Claire Copley w Los Angeles, zdecydował się na demontaż ściany separującej galerię od biura, w ten sposób odsłaniając komercyjne mechanizmy, które są nieodłącznym elementem instytucji sztuki. Z kolei artystka Andrea Fraser, uznawana za przedstawicielkę krytyki instytucjonalnej, zdobyła rozgłos dzięki performansom; „Museum Highlights” z 1989 roku. W tej pracy Fraser prowadziła zmyślone wycieczki po Philadelphia Museum of Art, poruszając kwestie struktur władzy i ekonomii w kontekście instytucji sztuki.

Jednym z artystów zaangażowanych w krytykę instytucjonalną, był Marcel Broodthaers, belgijski artysta, który w 1968 roku stworzył „Musée d’Art Moderne, Département des Aigles” (Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Departament Orłów). Broodthaers krytkował muzeum jako instytucję, sugerując, że jest to miejsce, które nadaje wartość sztuce poprzez jej prezentację.



Fot. 18. Marcel Broodthaers otwiera swoje Musée d’Art Moderne, Département des Aigles, sekcja XIXème Siècle, Bruksela, wrzesień 1968, instalacja, fot. ©Marcel Broodthaers, [online], <https://www.moussemagazine.it/magazine/taac5-a/>

W obszarze teoretycznym, warto odwołać się do „The Institutional Critique and After” pod redakcją John’a C. Welchmana, który bada historyczny rozwój i wpływ krytyki instytucjonalnej na zmiany społeczne i polityczne.

Ponadto, „Institutional Critique: An Anthology of Artists’ Writings” redagowany przez Alexandera Alberro i Blake’a Stimsona, stanowi kluczowe źródło wiedzy na ten temat, zawierając wiele tekstów artystów_ek i teoretyków_czek sztuki. Innym ważnym teoretykiem, który odnosi się do krytyki instytucjonalnej, jest Pierre Bourdieu, który w swojej pracy „Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądenia” bada relacje między artystami, instytucjami sztuki i społeczeństwem.

Rozwój neoawangardy w Polsce, a potem sztuki krytycznej, przyczynił się do twórczego zastosowania przestrzeni poza tradycyjnymi salami wystawowymi. Mogę wspomnieć choćby interwencje w przestrzeni miejskiej realizowane przez grupę Akademia Ruchu od lat 70. XX wieku czy eksperymentalne formy wystawiennicze promowane przez Galerię Foksal w Warszawie od 1966 roku.

W „polu teoretycznym”, Piotr Piotrowski analizował i komentował prace realizowane w przestrzeniach poza-galeryjnych w swojej publikacji „Awangarda w cieniu Jałty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945-1989”, w której omawia strategie artystów_ek i ich projekty, wykorzystujące przestrzeń poza-galeryjną do twórczych działań i krytyki instytucjonalnej.¹⁸

18. Pozycjami, w których autorki opisują poza-galeryjne strategie są między innymi Izabela Kowalczyk *Ciało i władza: polska sztuka krytyczna lat 90*, Luiza Nader *Konceptualizm w PRL*.

Natomiast praca tego autora z 2011 roku „Muzeum krytyczne” przedstawia powinności muzeum jako instytucji krytycznej: „Wystawiać nie historię sztuki, lecz pokazać świat przez lustro sztuki i jej historię”¹⁹, gdzie autokrytyczne podejście instytucji do samej siebie przedstawiane jest jako jeden z ważniejszych punktów.²⁰

Pozainstytucjonalne przestrzenie, to również przestrzenie prywatne i można tu wskazać kilka przykładów. Galeria „Wschodnia” w Łodzi – założona przez grupę artystów – znajduje się w prywatnym mieszkaniu. „Nazwa «Wschodnia» dla Galerii pochodzi od nazwy łódzkiej ulicy, przy której się znajduje. Historia tego miejsca sięga 1981 roku. Na pomieszczenia Galerii składają się dwa duże amfiladowo połączone ze sobą pokoje – miejsca ekspozycji, kuchnia oraz pokój gościnny, w którym często zamieszkują przygotowujący swe prace artyści. (...)”

19. P. Piotrowski, *Muzeum krytyczne*, Rebis, Warszawa 2011.

20. W krytyce instytucjonalnej można wyróżnić III. falę, pierwsza mieści się w zwrocie performatywnym w sztuce, natomiast dwie pozostałe to II (lata 80. i 90.) i III (początek XXI w.) fala krytyki instytucjonalnej. II fala skupiła się na krytycznej ocenie wpływu rozwoju kapitalizmu i globalnych wpływie na instytucje sztuki. Zwróciła uwagę, że instytucje sztuki nie są uniwersalne ani neutralne – są one raczej w silnej konotacji z polityką. Zrozumienie tego, jak instytucje sztuki odzwierciedlają i wpływają na społeczny porządek, stało się kluczowym punktem tej fali krytyki instytucjonalnej. III fala wyłoniła się z konfrontacji różnorodnych doświadczeń aktywności i niemocy, uwzględniając globalne wydarzenia społeczno-polityczne. Łączy ona elementy krytyki społecznej, instytucjonalnej i samo-refleksji, stając się zjawiskiem transdyscyplinarnym - łączącym sztukę, perspektywę badawczą i aktywizm polityczny. Dlatego III fala przyniosła bardziej złożoną, wieloaspektową krytykę instytucji sztuki. Marta Keil, *Do kogo należy teatr? O tym, do czego może nam się dzisiaj przydać krytyka instytucjonalna*, „Dialog” 2017, nr 11(732), źródła [online:] <http://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/do-kogo-należy-teatr-o-tym-do-czego-może-nam-sie-dzisiaj-przydac-krytyka-instytucjonalna> [dostęp 09.07.2022], Patrycja Sikora, *Krytyka instytucjonalna w Polsce w latach 2000-2010*, BWA Wrocław – Galerie Sztuki Współczesnej, Wrocław, 2015, Magdalena Pałka, *Teatr i krytyka instytucjonalna w Polsce. Od krytyki instytucjonalnej do praktyki instytucyjnej*, Uniwersytet Adama Mickiewicza, Poznań 2022, źródło [online:] <https://hdl.handle.net/10593/26991> [dostęp 30.09.2022].

Galeria od samego początku prowadzona jest przez Jerzego Grzegorskiego i Adama Klimczaka i utrzymywana z prywatnych środków prowadzących, przyjaciół i związanych z nią artystów”²¹

Projekt home alonE²² jest realizowany od 2014 roku przez Romane Domas i Bruno Silvę, którzy postanowili zamieszkać razem w Clermont-Ferrand. Ich mieszkanie miało spełniać jedno kluczowe kryterium: możliwość wykorzystania go jako przestrzeni wystawienniczej. Jest jednym z wielu alternatywnych przedsięwzięć, które eksperymentują z domową przestrzenią jako miejscem wystawiania sztuki, zamiast ograniczać się do tradycyjnych przestrzeni. W przypadku home alonE nie chodziło o odtworzenie sali wystawowej, ale o zachowanie oryginalnego charakteru miejsca zamieszkania, które służyło jako kontekst i medium dla artystów-gości. W 2018 roku artystka Clara Puleio dołączyła do projektu i otworzyła drzwi swojego domu na Rue du Port. Romane zatrzymała mieszkanie na Place Saint-Pierre, a Bruno przeniósł się na Rue Drelon, nadal w Clermont-Ferrand. Obecnie kolejną, dodatkową lokalizacją jest mieszkanie artysty Hervé Bréhier we wsi Saint-Pierre-le-Chastel. Projekt, który zaczynał się od jednego mieszkania, teraz posiada cztery lokalizacje, każde z własnym logotypem i swobodą do eksperymentowania z przestrzenią prywatną vs wystawienniczą.

21. Oficjalna strona internetowa Galerii „Wschodnia” źródło [online:] <http://wschodnia.art/galeria.html> [dostęp 20.05.2022].

22. Informacje o projekcie znajdują się na stronie źródło [online:] <https://www.labelle revue.org/en/focus/2020/home-alone> [dostęp 29.05.2022].



Fot. 19. Projekt home alonE Bruno Silva i Romane Domas, Clermont-Ferrand, wystawy w mieszkaniach prywatnych od 2014 roku, fot. ©home alonE, [online], <https://www.labelle revue.org/en/focus/2020/home-alone>

Praktyki artystyczne poza instytucjonalne posiadają w sobie potencjał wykorzystywania bliskości jako narzędzia w relacji z przestrzenią **poza-centrum**, **poza-galeryjną**, dlatego o nich nadmieniałam w dużym skrócie i pomijając niektóre ważne działania takie jak Grupa 111 Lucim, Teatr Gardzienice (oba działania tym ważniejsze, że wychodzące również **poza-centrum**) czy z obszaru Trójmiasta Instytut Sztuki Wyspa, Kolonia Artystów czy Totart. W prezentowanym aspekcie bliskość i jej „używanie” we własnej praktyce jest krytyką instytucjonalną *per se*.

[prze-strzeń kiedy jestem intruzem zbudnością w miejscu a jednocześnie nić splotu wskazywanie na nieobecne ale tak czy inaczej bez względu na współ-bycie ciągle chyba z pozycji wkraczającej a może nawet zawłaszczającej]



Fot. 20. Łęczycza więzienie, fot. J. Kaźmierczak [online], <https://leczyca.naszemiasto.pl/te-filmy-seriale-i-teledyski-krecono-na-terenie-leczyckiego/ga/c1-8055059/zd/58712295>

Odnosząc się do kwestii związanych z pracą w bliskości z przestrzenią poza-centrum, poza-galeryjną, przywołałam kilka zagadnień, które może i nawzajem się „kwestionują”, może i są ze sobą w sprzeczności, ale mogą poszerzyć aspekty bycia w bliskości „w” i „z” miejscem, w którym realizują działania.

Łęczycza 2016^{23 24}

W kontekście pracy w miejscu poza-centrum, poza-galerijnym. Byłe więzienie. Dookoła budynku plac z betonowymi płytami typu jumbo i kilkoma drzewami, w które wrósł drut kolczasty. Pomiędzy budynkiem a murem otaczającym więzienie skarpy porośnięte trawą, krzakami, chwastami wszystko w kamieniach, albo raczej te rośliny wśród kamieni.

Cela na drugim piętrze.

(gdy już realizowałam pracę performatywną, analizowałam, dlaczego nie wybrałam parteru, albo pierwszego piętra?)

Nie będę opisywała wrażenia jakie robi ta przestrzeń (cela), można osobne eseje pisać na temat doznań (syn)estetycznych. Na zrealizowanie pracy in situ mieliśmy siedem dni.²⁵

23. W czasach średniowiecza, miejsce to było domem dla zakonu Dominikanów. Budynek, który był niszczone i odbudowywany wielokrotnie, uległ zniszczeniu w pożarze w XVII wieku. Nowa konstrukcja została wzniesiona od strony północnej, z wykorzystaniem miejskich fortyfikacji jako wschodniej ściany. Obiekt sakralny i kościół zostały otoczone murami obronnymi, które stały się fundamentem dla dzisiejszej struktury budynku. W 1799 roku, władze pruskie przekształciły ten obiekt w więzienie, które funkcjonowało w ten sposób przez ponad dwa wieki.

Więzienie w Łęczycy było znane na terenie całego kraju i uważane za jedno z najbardziej surowych miejsc detencji ze względu na panujące tam warunki. Nigdy nikt stąd nie uciekł. Maksymalna liczba skazanych, która przewinęła się przez to miejsce, została osiągnięta w okresie międzywojennym - ponad 1 200 osób. Cele, w których przebywały skazane osoby, często musiały pomieścić nawet do 50 osób.

24. Więzienie w Łęczycy było „scenografią”, miejscem kilku polskich filmów, między innymi: „Papuszy” w reż. Joanny Kos-Krauze i Krzysztofa Krauzego, „Gitu” w reż. Kamila Szymańskiego, „Vabanku” w reż. Janusza Machulskiego.

25. W 2016 roku brałam udział w międzynarodowym plenerze „Szaleństwo wolności”, który był zakończony otwarciem wystawy w murach więzienia, organizatorem i pomysłodawcą był prof. Zbigniew Bajek z krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie.

Patrzyłam na przestrzeń celi z małymi klasztorowymi oknami, które były tak wysoko, że nawet stając na krześle nie widać było ziemi, tylko niebo i ptaki, widok nie obejmował nawet koron drzew. Zmiany zewnętrzne rejestrowane mogły być, jedynie zmianami koloru nieba. Gdy chodziłam po płytach jumbo na placu widziałam skarpy i kamienie.

Partytura działania performatywnego.

Zakładam, że tak długo jak jest cela, tak samo długo są tu „te” kamienie (na i przy skarpach), jedna przestrzeń (cela) o drugiej nic nie wie (skarpa i kamienie), nie znają swoich „opowieści”.

Nieznane są tym dwóm przestrzeniom ich czasy biograficzne, bo nigdy w nich „wspólnie” nie zaistniały. Zatem może należałoby połączyć ten czas poza ludzkich rzeczy (kamieni i celi), gdzie cechy i historia obiektów zostałyby opisane przez nie same. („mówiły by same przez siebie”)

Moja rola, „narzędziowa”, rzec można nośno-medytacyjna.

Od drugiego dnia pobytu w Łęczycy, zakupienia wiadra i łopaty, wносиłam (w wiadrze) na drugie piętro – do celi więzienia kamienie, usypując z nich obrys pomieszczenia oraz „dywanik” wejściowy.

Pomieszczenie nie zostało posprzątane przed pracą, poza jednym wyjątkiem, umyłam okna.

Drugie piętro, krok za krokiem, wiadro nigdy nie było pełne.

Nie wiem, czy to działanie było do końca, i znalezieniem „szczeliny istnienia”, i wychodzeniem z atropocienia z oddawaniem głosu ontologicznego przedmiotom i miejscom, bez „rzutowania” własnej przewagi narracyjno-językowej z pozycji homo sapiens, ale z perspektywy tak ją właśnie „odczytuje”, jako próbę, bliskiego spotkania bez nachalnej ingerencji.



Fot. 20, ania włodarska, Uciezka do wolności, fot. materiały własne

Spotkanie w bliskości z przestrzenią w Łęczycy, uważam za moją próbę, porzucenia dominującej narracji.

To ja byłam tam gościnią.

Przyczynki do praktyki [wizualne strategiej] **Praca 1** Wizualne sploty, realizacje w przestrzeni: „pokój wspomnienia”, „pokój w pokoju”

Przyczynki do Praktyki: Wizualne Strategie, to zestawienie różnorodnych działań własnych i koncepcji, które zastosowałam przy użyciu narzędzia bliskości. „Wizualne sploty”, zaprezentowane w tym segmencie, ilustrują procesy i techniki służące do tworzenia i rozwijania relacji z przestrzenią, która jest integralną częścią idei. Ta praca, jest przykładem jak, narzędzie bliskości było używane na etapie koncepcji realizacji „z” i „wobec” przestrzeni. Podczas tego procesu, MIEJSCE nie jest jedynie tłem dla działania, ale aktywnym, realnym fenomenem. I to w przestrzeń, która w tym obszarze jest pojmowana jako partner twórczy, „włączane” są utwory wizualne. Podążając za myślą przewodnią tekstu, taki gest, wynikający z użycia narzędzia bliskości, aktywizuje uważność i czas - zarówno ten „oddany”, jak i „uzyskany”. Dlatego praca wobec MIEJSCA prezentowana jest jako efekt gestu artystycznego. Dochodzi tu do „zestawienia”/prezentacji wszystkich wizualnych elementów doktoratu w komplementarną całość, a to stanowi pełnię kompozycji dopiero wraz z przestrzenią.

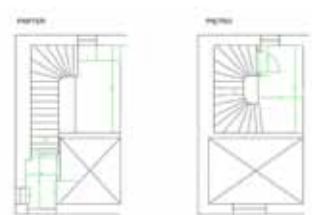
W moich doświadczeniach w współ-pracy w bliskości z przestrzenią zdarzały się też porażki. Z braku wystarczającej uważności wobec miejsca, ale także związane zapewne z „brakiem” czasu i deficytem odwagi, aby „odejść” od zaplanowanego działania i zrobić je na nowo.

Dlatego wizualizację realizacji prac w przestrzeni-byłym mieszkaniu-niezależnej Galerii UL w Gdańsku, nazwę *idealną wersją*. Wersją, gdzie każda praca tam umieszczona spełnia wymagania „własnych” wyobrażeń, ale też idealnych możliwości przestrzeni. Interakcje związane z dostosowywaniem MIEJSCA do prezentacji dzieła w *idealnej wersji* odbywają się płynnie, zgodnie z pierwotnymi intencjami. Podobnie, odczucie owej przestrzeni, łącznie z bliskością pomiędzy dziełem a odbiorcą_czynią, następuje bez zakłóceń - wiernie odzwierciedlając założenia.

Wybór Galerii UL, to część dzieła, wynika to z wielu powodów, głównie ze specyfiki samego miejsca, które nosi cechy domowego środowiska, podzielonego na poszczególne pomieszczenia, niosących w sobie wyraźne odczucie „swojskości”. A te elementy są niezbędne, dla zastosowania w praktyce narzędzia bliskości jako kluczowego gestu artystycznego. „Rozmiar” Galerii, obejmujący dwie sale, ograniczoność metrażu²⁶, sprzyja realizacji celu: działania twórczego w bliskości z miejscem i wobec siebie, jak i odbiorców_czyni. Kolejnym wymiarem wyboru MIEJSCA, jest też jego niezależny charakter a znajomość osób tworzących jego środowisko, przekłada się na moje poczucie bezpieczeństwa i otrzymywane wsparcie.

Te cechy można nazwać integralnymi składowymi praktyki opartej na bliskości. Dzięki dynamice relacji, możliwa staje się realizacja efemerycznych przejawów sztuki bliskości - głównego motywu mojego artystycznego poszukiwania.

Do Galerii mieszczącej się w zabytkowym budynku przy ul. św. Barbary w Gdańskiej wchodzimy po dość stromych, zabiegowych schodach, patrząc pod nogi, idziemy ostrożnie na ostatnie piętro (dość wysokie piętro drugie).



Fot. 21, Galeria UL, schody plan, fot. materiały własne



Fot. 22, Galeria UL, schody, fot. N. Dopkoska, materiały archiwalne Galerii UL

Po wejściu do ULa, znajdujemy się w korytarzu. A stąd mamy „widok”, po prawej na „kuchnię” oraz na drzwi na wprost, do korytarza, który jest „tajny” i nie do wykorzystania (ale posiada coś z uroku „tajemnego przejścia”).



Fot. 24, Galeria UL korytarz „tajne przejście”, wizualizacja, fot. materiały własne



Fot. 25, ania włodarska, Galeria UL korytarz z otwartymi drzwiami do „kuchni”, fot. materiały własne

Idealizując przestrzeń

Wyobrażam sobie, że ściany korytarza są doskonale gładkie-Kolor gra tu rolę drugorzędną-biały, wpisuje się w tymczasową zmianę, dla mojej *idealnej wersji* stanowi odniesienie i grę z galeryjnymi „white cube’ami.”

Interpretując ten „obszar” w ramach praktyki kuratorskiej, idealna konfiguracja założenia przestrzennego wydaje się obejmować gładkość i jednorodność struktury ścian korytarza, uwydatniając zasadę minimalizmu, gdzie forma zostaje zredukowana do jej najprostszej istoty. Podłoga wręcz lśni. Detale (gładkie ściany, podłoga) nie mają bezpośredniego wpływu na ekspozycję czy istotę samej Galerii, „wpisują” się jednak w *wizualne idealizowanie* przestrzeni.



Fot. 26, ania włodarska, Galeria UL korytarz, fot. materiały własne

²⁶ Pokoje w Galerii UL mają metraż 15m² i 17m².

„Wracając” do rzeczywistości, na szczególną uwagę zasługują nierówności ścian, które praktycznie nie nadają się do wygładzenia, a także „matowość” płytek na podłodze, które z czasem straciły swoje pierwotne błyszczenie. Choć nieidealne, wyrażają integralną część specyfiki miejsca, stanowiąc kontekst przestrzeni i przemijającego czasu.

Przypomnę tylko wersja idealna (wizualizacja) jest projekcją sytuacji idealnej ale też grą z konwencją.

W dwóch pokojach kolejno znajdować się będą:

Pokój/Izba 1 (15m²)



Fot. 27, ania włodarska Galeria UL pokój 1, wideo, projekcja dookólna, wizualizacja, fot. materiały własne

Jedynym elementem tej przestrzeni będzie praca wideo (z dźwiękiem) prezentowana w formie pętli (materiał wideo, omówiłam szczegółowo w poprzednim rozdziale).

W wersji *idealnej wersji* projekcja jest dookólna prezentowana na ekranie (ekran wykonany z klejonej bibuły lub materiału typu tiul).

Założyłam sytuację ekspozycji idealnej, biorę jednak pod uwagę możliwość modyfikacji projektu między innymi z uwagi na zabytkowość budynku i możliwość lub nie podwieszenia całej konstrukcji.

Z pokoju pierwszego przez drzwi przechodzimy do pokoju/izby drugiej.

Pokój/Izba 2 (17m²)



Fot. 28, Galeria UL pokój 2, przestrzeń bliskości, wizualizacja, fot. materiały własne

Wersja idealna przestrzeni w pokoju 2 przedstawia koncepcję „pokoju w pokoju”, pokoju pracy, pokoju opowieści o bliskości w czasie. Na stole/biurku (model stołu kuchennego z lat 60. z szufladą wyciąganą z przodu mebla, odrestaurowany), będą znajdowały się *zapiski codzienności* 10x10 cm, cztery wersje (*zapiski* jako jedna z części pracy doktorskiej zostaną opisane w rozdziale dotyczącym relacji bliskość – czas i język). Idea tego pomieszczenia, obejmuje także wykorzystanie ścian jako płaszczyzn ekspresji. Na białych ścianach znajdą się zaczerpnięte z poszczególnych prac *-zapisków-*fragmenty tekstów, rozproszone i w różnych wielkościach, fakturach, przez co również zmieniają strukturę otoczenia. Są one (fragmenty tekstów) ujęte w procesie tworzenia zarówno jako elementy graficzne – obrazy, znaki – jak i jednostki językowe, które zachowują swoją semantyczną wartość. Niniejszy aspekt przekształca przestrzeń pokoju w formę ekspresji konceptualnej, wpisującej się w nurt sztuki słowa. Podejście to wyraża się przez pryzmat site-specific, z przestrzenią, która staje się integralnym elementem dzieła, a interakcja z nią determinuje ostateczny kształt i znaczenie prac.



Fot. 27, Galeria UL, korytarz, fot. N. Dopkowska, materiały archiwalne Galeria UL

Teksty naścienne w „pierwszej warstwie” to odczytanie graficzne – tu „czytanie” dzieła odbywa się przez analizę formy, kształtów, faktur. . W tym kontekście, zróżnicowane tekstury napisów, wytworzonych za pomocą rozmaitych szablonów i farb, pełni rolę nie tylko istotnego elementu estetycznego. Stanowią one także środek otwierający możliwości do komunikowania szerokiej gamy uczuć i doświadczeń.

Druga warstwa odbioru to „odczytanie” słów jako jednostek językowych i kontekstu, w którym są używane. Przez interakcję z napisami, odbiorcy_czynnie są zaproszeni do dekodowania słów i ich ciągów, co może generować osobiste i indywidualne znaczenia-skojarzenia. Przestrzeń ta, ma „zachęcić” do zaangażowania się w aktywne „czytanie”. Dodatkowo różnorodność faktur napisów na ścianie, wynikająca z zastosowania różnych rodzajów farb, wprowadza do pracy element sensoryczny. Zmiana tekstury treści to sposobność wprowadzenia wielowymiarowości odbioru zmysłowego, może również prowokować do refleksji nad „materialnością” języka i jego „fizycznym” wymiarem, uwydatniając jego konkretność. a to ma szansę wpłynąć na percepcję i interpretację treści.

Na podłodze pokoju drugiego, w mojej *idealnej wersji*, znajduje się rozsypana sól. Ten element interwencji przestrzennej służy kilku celom.²⁷

Po pierwsze, sól wzmacnia kolorystykę ekspozycji, harmonizując z bielą ścian i dodając element kontrastu. Kryształy soli rozproszone na podłodze tworzą efekt wizualny, który z jednej strony jest minimalistyczny, a z drugiej strony, bogato teksturalny. Zakładam możliwy do uzyskania dynamiczny efekt optyczny, możliwy do podkreślenia przez oświetlenie. Przy odpowiednim kącie padania światła, sól odbija i rozprasza „promienie”, co powoduje efekt mieniących się, błyszczących drobinek. Ta optyczna interakcja między światłem a solą przypomina nieco fenomen blikowania.

Po drugie, sól pełni rolę sensorycznego doświadczenia. Podczas poruszania się po przestrzeni, sól chrzęści pod stopami uczestnika_czki, tworząc specyficzny dźwięk, który staje się integralną częścią odbioru ekspozycji.

²⁷. Biorąc pod uwagę dynamiczną interakcję z przestrzenią podczas organizacji ekspozycji, w *idealnej wizualizacji* umieściłam elementy związane z solą w pokoju numer 2. Niemniej jednak, rozważam alternatywę przemieszczenia tej części wystawy do pomieszczenia numer 1, co może być bardziej korzystne dla zintegrowanej prezentacji materiału wideo. Decyzja ta zostaje uwarunkowana charakterystyką samej przestrzeni ekspozycyjnej – Galeria UL mieści się w zabytkowym budynku, a lokal nie był poddawany kapitalnemu remontowi, co niesie ze sobą specyficzne wyzwania, ale również unikalne możliwości. W tym kontekście, choć staram się trzymać zasad ekspozycji wyznaczonych w *idealnej wizualizacji*, jestem otwarta na drobne modyfikacje i adaptacje, uwzględniające realia oraz dynamikę miejsca.

Ten element dźwiękowy, wprowadzający dodatkowy wymiar zmysłowy, zakłada w sztuce bliskości, jeżeli nie znoszenie dominacji wzroku, to przynajmniej wprowadzania elementów, które w interakcji z uczestnikiem_czką, będą miały charakter wielozmysłowy.

Po trzecie, sól posiada bogate konotacje symboliczne jako znak oczyszczenia i ochrony.²⁸

**Jeśli tylko chcesz i możesz,
zrób przerwę pomiędzy rozdziałami**

Przejdź się trochę lub zmień pozycję

Przygotuj sobie coś do picia lub jedzenia

Zadbaj o siebie i swój dobrostan

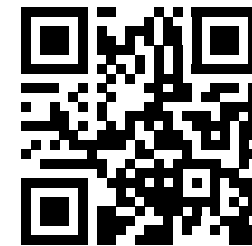
**Zauważ relacje między Tobą a przestrzenią na przykład
czy siedzisz wygodnie?**

Może też przez chwilę świadomie pooddychaj?

Albo spójrz za okno?

Albo po prostu przez chwilę nic...

²⁸. Podstawowe, symboliczne znaczenie soli: **Ochrona i oczyszczenie**: W wielu kulturach, sól jest symbolem ochrony i oczyszczenia. W starożytnej Grecji, sól była używana w obrzędach oczyszczających. W chrześcijaństwie, sól jest często wykorzystywana w rytuałach egzorcyzmów i błogosławieństw, symbolizując oczyszczenie z grzechu i zła. Trwałość i wierność: Sól, jako substancja, która nie ulega rozkładowi, bywa symbolem trwałości, wierności i nienaruszalności. W Biblii, „przymierze soli” oznaczało przymierze, które jest wieczne i niezłomne. **Znaczenie ekonomiczne i polityczne**: W starożytnym Rzymie, słowo „salarium” odnosiło się do wypłaty żołdu, która często była wypłacana w soli. Stąd wzięło się angielskie słowo „salary” (pensja). To oznacza, że sól miała też duże znaczenie ekonomiczne. **Element alchemiczny**: W alchemii, sól bywa postrzegana jako jeden z trzech podstawowych elementów, obok siarki i rtęci, reprezentujący ciało i rzeczywistość materialną. **Ofiara**: W niektórych kulturach, sól jest używana jako ofiara dla bogów lub duchów. **Gościnność**: W niektórych kulturach, takich jak w tradycji arabskiej i słowiańskiej, podanie soli gościowi ma duże znaczenie. Sól, podobnie jak chleb, jest symbolem gościnności i dobrych manier. **Mądrość**: W buddyzmie, sól symbolizuje mądrość i zrozumienie.



5c

nagranie mp3 rozdziału
w pisaniu „towarzyszyła” mi muzyka

<https://drive.google.com/drive/folders/1PpdIoDAoYi1IkLSoEDuN4O1hIWxoIF9?usp=sharing>

czas *m IV, D. -u, M s., ~się; lm M. -y*

1. zwykle *blm* «nieprzerwany ciąg chwili, trwania; jedna z podstawowych (obok przestrzeni) form, bytu materii»: Drogocenny, wolny, zajęty, stracony czas. Czas mija, płynie, upływa, leci, pędzi, ucieka. Czas leczy, zaciera wspomnienia, wrażenia.

Trwonić, marnować czas na coś. Spędzać czas na czymś
 ◇ *fraz.* Coś jest kwestią czasu «coś musi się stać, coś musi nastąpić po pewnym czasie»
 ◇ Nadszarpnięty przez ząb czasu «taki, na którym znac niszczące działanie upływu czasu» ◇ Zabijać czas «zajmować się byle czym, żeby mieć wrażenie szybszego mijania czasu, żeby się nie nudzić»

◇ Mieć czas na coś a) «znajdować czas na coś» b) «nie spieszyć się z czymś» ◇ Nie ma czasu na coś «nie pora na coś» ◇ Z czasem, z biegiem czasu «w miarę upływu czasu»
 ◇ *pot.* Kawał czasu «długo, przez długi okres» *przysł.* Czas to pieniądz. Szkoda czasu i atlasu 2. «wyodrębniony okres, wyodrębniona pora, gdy coś jest wykonywane lub coś się dzieje; okres dziejowy»: Czas kopania ziemniaków. W czasie upałów. Czas przemian społecznych. Δ Zdjęcie na czas «zdjęcie, przy którym czas naświetlania jest dłuższy niż 1 sekunda» Δ *fiz.* Czas połowicznego zaniku «okres, po którym początkowa liczba jąder atomowych danej substancji promieniotwórczej zmniejszy się o połowę» Δ *lit.* Jedność czasu «jedna z zasad poetyki klasycznej, według której akcja utworu nie powinna przekraczać jednej doby» Δ *łow.* Czas ochronny «okres, w którym

nie wolno polować na daną zwierzynę» ◇ *fraz.* Ciężkie czasy «okres niedostatku, trudności materialnych, kłopotów» ◇ Dawnymi czasy, za dawnych czasów «dawniej, w przeszłości, w dawnej epoce» ◇ Gorący czas «czas, w którym jest wiele pracy, w którym należy szybko działać» ◇ Duch czasu «zespół cech charakterystycznych dla atmosfery umysłowej danej epoki» ◇ za czyichś czasów «za czyjejś młodości, za czyjegoś życia» ◇ Za wszystkie czasy (np. wyspać się) «(wyspać się doskonale, jak nigdy dotąd, jak rzadko kiedy)» 3. zwykle *blm* «chwila, moment, pora»: Pracować od czasu zdania matury. ◇ *fraz.* Co jakiś czas, co pewien czas, od czasu do czasu «niekiedy, w pewnych odstępach czasu» ◇ O tym czasie «w tym samym momencie zegarowym czy kalendarzowym lecz innego dnia, miesiąca, roku» 4. zwykle *blm* «pora właściwa, stosowna; termin»: Czas, by się ustatkować. Czas siadać do obiadu. ◇ *fraz.* Nadchodzi, zbliża się nadszedł itp. czyjś czas «nadchodzi, zbliża się, nadszedł moment, w którym ma nastąpić czyjaś śmierć, w którym ma na kogoś spaść kara, nieszczęście; moment, w którym zacznie się dla kogoś ważny okres życia, działanie» ◇ Najwyższy

czas na coś, *przestarz.* Wielki, ostatni czas na coś «ostatnia chwila, w której coś się powinno stać się lub zostać wykonane» ◇ Swego czasu «dawniej, kiedyś» ◇ W swoim czasie a) «w momencie, okresie właściwym dla danej sprawy, rzeczy b) «kiedyś, niegdyś» ◇ We właściwym czasie «w momencie, okresie właściwym dla danej sprawy, rzeczy» ◇ Coś jest na czasie «coś jest aktualnie modne» ◇ Coś jest nie na czasie «coś jest nie przystosowane do danego momentu, niemodne, nie w porę» ◇ Do czasu, do pewnego czasu «do odpowiedniego momentu» ◇ Na czas «na właściwy termin, punktualnie» ◇ Po czasie «za późno» ◇ Przed czasem jest «za wcześniej; przed-wcześniej» ◇ W sam czas «we właściwej porze, w odpowiednim momencie». ◇ Czas (jest) po temu «jest odpowiednia pora na coś» ◇ Czas nagli «termin jest bardzo czas bliski, należy się spieszyć» ◇ *iron.* Rychło w czas «za późno»

◇ *pot.* O czasie «we właściwym czasie»- *przysł.* Do czasu dzban wodę nosi. Komu w drogę, temu czas. 5. «rodzaj rachuby czasu» Δ *astr. geogr.* Czas gwiazdowy «rachuba czasu, której podstawą jest doba gwiazdowa» Δ Czas letni, zimowy «czas przesunięty na okres lata czy zimy o jedną godzinę w stosunku do czasu strefowego lub urzędowego» Δ Czas miejscowy, czas urzędowy «rachuba czasu obowiązująca na danym obszarze» Δ Czas strefowy «czas obowiązujący w strefach o szerokości 15° długości geograficznej» Δ *geol.* Czas geologiczny «rachuba czasu dotycząca procesów skałotwórczych, określana według ich kolejności i czasu trwania» Δ *jęz.* Czas przeszły «gramatyczna forma czasownika wyrażająca to, że czas dokonywania się czynności jest wcześniejszy od chwili mówienia o niej» Δ Czas przyszły «gramatyczna forma czasownika wyrażająca to, że czas dokonywania się czynności ma nastąpić po chwili mówienia o niej» Δ Czas terazniejszy «gramatyczna forma czasownika wyrażająca to, że czas dokonywania się czynności ma nastąpić po chwili mówienia o niej» Δ Czas terazniejszy «gramatyczna forma czasownika wyrażająca to, że czas dokonywania się czynności i chwila mówienia o niej przypadają współcześnie» Δ Forma czasu «forma i kategoria gramatyczna określające stosunek czasowy chwili odbywania się jakiejś czynności (stanu) do momentu wypowiedzi» 6. zwykle *blm. przestarz.* «pogoda»: Piękny czas, czas chłodny, wietrzny. 1

Jest takie coś,
 Co ma w sobie wszystko.
 Istnieje
 Dłużej niż niebo i ziemia
 Liczy tylko na siebie. 2

Relacje, przedstawiane w tej pracy jako związki między bliskością a poszczególnymi elementami, są poddane nieuniknionemu wpływowi czasu. Zależności między fenomenami, takimi jak odbiorca, miejsce i język, ewoluują w sposób dynamiczny pod wpływem zmieniających się okoliczności. W długotrwałej perspektywie, jak w przypadku Grupy Lucim 111³, która rozpoczęła swoje działania w 1977 roku, relacje rozwijają się na przestrzeni lat.

2 Lao Tzu, *Księga Drogi i Dobra*...op.cit., s.137.

3 Grupa Lucim 111 - „Grupa Lucim 111 - „Grupa Działania, ugrupowanie artyst., zał. przez artystów z Bydgoszczy i Torunia, działające od 1976 do pocz. lat 80.; członkami G.Dz. byli: B. i W. Chmielewscy, A. Maziec, W. Smużny oraz S. Wasilewski; jednoczyła ich idea szukania sposobów bezpośredniego kontaktowania się z odbiorcą; chcieli wpływać na jego świadomość plast., umieszczając lub tworząc swe dzieła w najbliższym mu otoczeniu, np. w wagonach i na stacjach kol. (Akcja Podróż 1976); od 1978 gł. miejscem ich eksperymentów była w. Lucim k. Koronowa; od 1990 kontynuatką G.Dz. jest bydgoska Grupa 111. Grupa Działania, a potem Grupa 111, podejmowały z mieszkańcami Lucimia aktywności o bardzo złożonym charakterze: mistyczno-obrzędowym, artystycznym, animacyjnym i kulturotwórczym, społecznym oraz badawczym. Z pewnością aktywna obecność artystów w Lucimiu wpisała się w logikę zbliżenia antropologii i sztuki u schyłku XX wieku. W dziejach antropologii i muzealnictwa etnograficznego mamy do czynienia z kolejnym okresem zbliżenia między nauką a sztuką, w szczególności między sztuką i etnografią. Pierwsze miało miejsce w czasach popularności surrealizmu i służyło dostarczaniu inspiracji artystom. Podczas drugiego zbliżenia, w latach 80. i 90. XX wieku, antropolodzy– teoretycy, a wśród nich Clifford Geertz, pochylali się nad dziełami etnograficznymi jako nad dziełami autorskimi.” Grupa Lucim, źródło [online] https://encyklopedia.pwn.pl/szukaj/grupa%20lucim%20111.html, [dostęp, 18.11.2022.], M. Weychert-Waluszko, Grupa Działania i Grupa 111 (1977 - ...) Działania lucimskie – spóźniona recepcja, „Dyskurs” 21, 2016, s. 176-203, Konteksty 2019/4 (327), 40-lecie Grupy Artystycznej Lucim 111/Organiczność i Awangarda.

Jedną z kwestii, które chciałabym poruszyć, jest wpływ czasu na bliskość, analizowany w kontekście trzech greckich koncepcji czasu: wiecznego, liniowego i właściwego momentu.⁴

Czas jest niematerialną relacją w bliskości, warunkującą materialność w przestrzeni.⁵

∞
 Zarządzanie czasem, brak czasu, czasu tracenie i poszukiwanie, zatrzymać czas, czasoprzestrzeń, teoria względności czasu, czas kosmiczny, geologiczny i czas subiektywny, pętla czasu, déjà vu i wspomnienia, cykl dobowy, miesięczny, roczny, pory roku, epoka, zegary i czasomierze, stopery, czas kwantowy, czas leczy rany, czasu zabijanie, czas to pieniądz, uczucie nostalgii jest związane z czasem, tęsknota za tym, co było i strata czasu i strata sama w sobie (nieodwołalna) z czasem jest związana lub do niego się odnosi, czas przeszły, terazniejszy i przyszły, czas miniony, wieczność, ale też: później, zaraz, teraz, za chwilę, w mgnieniu oka, wcześniej, wkrótce, potem, nigdy, przed i po, najwyższy czas, czas miłości, czas niewinności, czas pokoju i czas wojny...

Czas jest powszechnym „naszym wspólnym” doświadczaniom odliczania, „zaklisczenia”, poza naszą wolą, wpływającym na wiele aspektów życia codziennego i koncepcji naukowych. Pojęcia takie jak zarządzanie czasem, jego brak, poszukiwanie go, a nawet jego tracenie, ilustrują jak ściśle jesteśmy z nim powiązani i jak mocno wpływa na „tu i teraz”.

4. Pojęcie *kairos* zostało wyjaśnione w rozdziale 4, Bliskość, str. .

5. E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, tłum. M. Sugiera, M. Borowski, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008, s. 211.

Czas to abstrakcyjna formuła, zasada, w której się poruszamy, na który (w którym) staramy się znaleźć rozwiązanie, metodę.

Miałam pisać doktorat, usiadłam do jego pisania i w momencie stawiania każdej kolejnej litery pisanie przechodzi do „napisanego”, czyli do przeszłości, a niby nadal jestem w działaniu. Zatem, w którym momencie czasu się znajduję? W wiecznej terażniejszości, czy możesz notorycznej przeszłości? I gdzie ukrywa się przyszłość?

„Poruszeni” w mrocznym „nurtcie” czasu, stajemy się jego więźniami, niezależnie od naszych pragnień i dążeń.

Ta prawda jest tak dawna, jak sama ludzkość⁶. W rozdziale odnoszącym się do pojęcia bliskości przywołałam cytaty presokratejczyka - Heraklita, filozofa znanego z zasady *panta rhei*, „wszystko płynie, jest zmienne, nieuchwytne i nietrwałe”, nigdy nie wejdziemy „dwa razy do tej samej rzeki”. W tym samym obszarze Sekstus Empiryk, filozof z III wieku n.e., „poszedł krok dalej” niż Heraklit, twierdząc, że nawet jednokrotne wejście do rzeki jest niemożliwe. Powód jest prosty: sam proces wchodzenia jest rozciągnięty w czasie, a podczas jego trwania rzeka już się zmienia.⁷

6. Zdaję sobie sprawę, że to truizm, ale od wieków zagadnienie czasu jest istotne dla funkcjonowania społeczności, chociażby już w Księdze Koheleta znajdziemy nie tylko „marność nad marnościami”, ale także to, że: „Wszystko ma swój czas, i jest wyznaczona godzina na wszystkie sprawy pod niebem.”

7. S. Bajtklik, *O czasie*, [w:] *Pojęcie czasu w nauce, sztuce i religii*, Ośrodek Wydawnictw Naukowych, Poznań 2001, str. 33.

Polska poetka, noblistka, Wisława Szymborska *panta rhei* „wyznawała”
„Nic dwa razy się nie zdarza
I nie zdarzy (...)
Czemu ty się, zła godzino,
z niepotrzebnym mieszasz lękiem?
Jesteś - a więc musisz minąć. (...)”⁸

Platon, trochę później niż Heraklit, bo w IV w. p.n.e. uznał, że Czas (Aion-*Aiów*) należy łączyć z ideami - abstrakcyjnymi, wiecznymi i niezmiennymi prawdami. Zdaniem Platona, jedynie bycie jest prawdziwe w odniesieniu do tych uniwersalnych idei, podczas gdy koncepty *było* i *będzie* są właściwe dla zjawisk, które ulegają zmianie w czasie. Zgodnie z filozofią Platona, niezmiennie i wieczne idee nie starzeją się, nie odmładzają i nie mają początku ani końca - one po prostu są. To przekonanie pozwoliło mu na zdefiniowanie *wieczności* jako stanu, który istnieje poza czasem oraz czasu jako medium, w którym zjawiska przemijają i rozwijają się. Dla to Platona idee reprezentują wieczność, natomiast nasz materialny świat jest tylko odbiciem tych idei, zatem poddany przemijaniu. Podczas stwarzania nieba, demiurg powołał ruchomy obraz wiecznego bytu, który funkcjonuje według praw matematyki, to jest właśnie Czas. Elementy takie jak dni, noce, miesiące, lata, a nawet przeszłość i przyszłość, zgodnie z tą perspektywą, są komponentami Czasu.

8. W. Szymborska, *Nic dwa razy się nie zdarza...*, źródło [online:] https://poezja.org/wz/Wislawa_Szymborska/106/Nic_dwa_razy [dostęp 16.10.2022].

A Czas w filozofii Platona jest poruszającym się odzwierciedleniem *wieczności*, ruchem zgodnym z zasadami matematycznymi, co sugeruje koncepcję jego cykliczności.⁹ Platon uznawał dzieje świata za wieczny cykl powtórzeń, kiedy to układ ciał niebieskich powraca do swojej pierwotnej konfiguracji.¹⁰

„Wynika z tego, że według Platona czas jest ruchomym obrazem wieczności, poruszającym się według liczb. Należy to rozumieć w ten sposób, że czas ma strukturę okręgu, a dzieje świata są historią wiecznych powrotów: gdy ciała niebieskie przyjmą kiedyś dokładnie taki sam układ wzajemnych odniesień, w którym się niegdyś znajdowały, zamknie się wtedy cykl wszechświata i wszystko zacznie się dziać od nowa”.¹¹

Może zamiast długotrwałych prób definiowania czasu w filozofii, urwę tę dyskusję, odwołując się do myśli Blaise’a Pascal’a. W swojej zwięzłej, ale pełnej sensu refleksji, powiedział: „Czy ktokolwiek jest w stanie zdefiniować czas?” Następnie kontynuował: „Ale czy rzeczywiście jest to konieczne? Wszyscy przecież intuicyjnie rozumiemy, co oznacza czas, nawet jeżeli nie potrafimy go precyzyjnie zdefiniować”.¹²

9. M. Jędraszewski, *Filozofia czasu*, [w:] *Pojęcie czasu...*, op. cit., s. 9-11.

10. Filozofowie XIX i XX wieku, tacy jak Friedrich Nietzsche czy Mircea Eliade, rozwijali na przykład teorie cykliczności czasu. Niektóre koncepcje cykliczności czasu pojawiają się także u Martina Heideggera, który chociaż nie proponuje bezpośrednio idei czasu cyklicznego, wprowadza jednak rozważania, o tym, że „Zna się tylko czas publiczny, który, zniwelowany, należy do każdego, a to znaczy – do Nikogo.” W swojej książce „Bycie i Czas” Heidegger odwołuje się do czasu jako do fundamentalnej struktury bytu, podkreślając jego związek z przemijaniem. Gilles Deleuze, w swojej zasadzie różnicy i powtórzenia również gra z pojęciem cykliczności. Sugeruje on, że w cyklu powtarzających się zdarzeń każde powtórzenie jest jednocześnie zjawiskiem nowym i unikalnym.

11. M. Jędraszewski, *Ibidem*, s. 9.

12. B. Pascal, *Rozważania ogólne nad geometrią*, w: *Rozprawy i listy*,



Fot. 29, Uroboros¹³, fot. materiały własne

Trzy koncepcje czasu mitologicznego, triada: AION (okrąg), CHRONOS (linia), KAIROS (punkt).

Dalej, odnośnie wykorzystywanej greckiej wykładni Czasu, chciałabym przywołać wcześniej wspomniane pojęcie AION.¹⁴

tłum. T. Żeleński-Boy, Warszawa 1962, s. 122.

13. Uroboros, przedstawienie węża lub smoka pożerającego swój własny ogon, to symbol o głębokim znaczeniu, który pierwotnie wywodzi się ze starożytnej ikonografii egipskiej. Ten symbol, przekształcony przez wieki, został włączony do wielu filozoficznych i duchowych tradycji, w tym greckiego mistycyzmu, gnostycyzmu, hermetyzmu i alchemii. Rozważając precyzyjne znaczenie tego symbolu, musimy odwołać się do jego najwcześniejszych wystąpień. W starożytnym Egipcie, na przykład, pierwszym znanym przykładem zastosowania motywu Uroborosa jest starożytny egipski tekst pogrzebowy odnaleziony w grobowcu Tutenchamona. Zgodnie z tym tekstem, dwie reprezentacje węża Uroborosa krążą wokół postaci boga, symbolizując zarówno początek, jak i koniec czasu. W kulturze indyjskiej symbolika Uroborosa służy do opisanego Kundalini - mocy duchowej często przedstawianej jako wąż, bóstwo lub „siła”. Ta koncepcja jest często spotykana w tradycjach jogi i tantryzmu, jak również w indyjskich kultach bogini, takich jak Śakti i Dewi. W alchemii, Uroboros jest symbolem zamkniętego cyklu przemiany materii, nawiązującym do procesu parowania, kondensacji, chłodzenia i podgrzewania - wszystko w celu osiągnięcia sublimacji substancji. W tym kontekście, Uroboros jest też często utożsamiany z kamieniem filozoficznym. Jest symbolem nieskończoności, wiecznego cyklu i zjednoczenia przeciwieństw. Wąż lub smok, pożerający swój własny ogon, pokazuje, że koniec jest równocześnie początkiem w procesie wiecznego powrotu. To symbolika cyklu, odnawiania świata, śmierci i narodzin - podobna do filozofii Yin i Yang. Materiał za: P. Janiszewski, *Koniec, który jest początkiem*, Przekrój 3564/2019, s. 47, strona internetowa źródło [online:] <https://mythology.net/others/concepts/ouroboros/> [dostęp 12.01.2023].

14. Aiów Aión, pochodzący z mitologii greckiej, był bogiem czasu, pełniącym rolę patrona rytuałów mitraistycznych i gnostyckich. Nazywany Królem Klucza w tradycji mitraistycznej, Aion różnił się od innych greckich bogów czasu. Chronos, na przykład, był patronem określonego,

Można je interpretować zarówno jako wieczność, jak i określony wiek lub fazę istnienia bytu - na przykład dzieciństwo, dojrzałość, starość człowieka (cykl). Biorąc pod uwagę szeroki zakres interpretacji, chciałabym zilustrować tę ideę na przykładzie twórczości Hannah Wilke - artystki, której prace od lat 70. XX wieku (i późniejsze), koncentrowały się na jej osobistych doświadczeniach i były realizowane na przestrzeni lat. Hannah Wilke jest znana z fotograficznych performansów, w których wykorzystywała swoje ciało, stając się zarówno twórczynią, jak i podmiotem swoich prac. Są to między innymi *Hannah Wilke Super-t-Art* z 1974 roku, praca stworzona na podstawie 20 zdjęć z jej występu na żywo, czy tryptyk fotograficzny *Gesty* z 1976 roku, który zawiera kadry nagrania wideo z jej performansu.



Fot. 30, **Hannah Wilke Super-t-Art., 1974**, fot. © Marsie, Emanuelle, Damon i Andrew Scharlatt/ VAGA, NY [online], <http://www.hannahwilke.com/id5.html> [dostęp: 06.11.2022].

zdefiniowanego czasu, podczas gdy Kairos był bóstwem symbolizującym decydujący moment. Patronował większym jednostkom czasu. Imię to ma wiele znaczeń, takich jak eon, wiek czy epoka. Podkreślało to przekonanie, że bogowie mają różne sposoby interakcji z ludźmi, które zmieniają się w zależności od epoki. W tym sensie, Aion mógłby być uważany za patrona określonej ery w historii ludzkości. W kontekście linearnego pojmowania czasu, typowego dla tradycji judeochrześcijańskiej, gdzie historia ma swój początek i koniec, Aion może reprezentować koncepcję *wieczności*. Dlatego też Aion może być rozumiany jako bóstwo symbolizujące nieskończoną długość trwania. Jego odpowiednikami w innych kulturach byli: Saeculum w łacińskiej, Zurwan w perskiej oraz Olam w hebrajskiej.

Artystka użyła pojęcia „autoportret performerki” do opisanania serii swoich prac, takich jak *SOS Starification Object Series* z 1975 roku czy *I Object, Memoirs of a Sugar Giver* z 1977 roku.

W twórczości, Wilke mamy również serię fotografii wykonanych w latach 1978-1982, na których możemy zobaczyć artystkę wraz z matką, Selmą Butter podczas jej długotrwałej choroby nowotworowej. Sama Wilke dokumentowała również swoje doświadczenia z chorobą nowotworową, co uwidoczniła między innymi w poruszającym dyptyku *Intra-Venus Series No. 4* z 1992 roku.¹⁵



Fot. 31, **Hannah Wilke: Intra Venus nr 4**, 1992-93, fot. © Donald Goddard [online], <http://www.hannahwilke.com/id5.html> [dostęp: 06.11.2022].

¹⁵ Oficjalna strona internetowa artystki Hannah Wilke źródło [online:] <http://www.hannahwilke.com/id5.html>, [dostęp 03.11.2022].

Czas w twórczości Wilke służy jako zapis, pamięć, ale także jako opowieść o „wieku ludzkim”, mierzonym na skalę jednostkową. W swojej wczesnej twórczości, silnie wpisanej w dyskurs drugiej fali feminizmu, Wilke poruszała temat kobiecego ciała traktowanego jako obiekt w kulturze patriarchalnej. W późniejszym okresie jej prace stały się intymną narracją o czasie choroby, o odliczanym czasie (nadal jako reprezentatywne, jej ciało stanowiło „narzędzie” twórcze). Prace Wilke, prowadzące nas przez wszystkie etapy jej życia (i życia jej bliskich), doskonale ilustrują koncept AION - czasu jako poszczególnych etapów, „epok”, cykli, przeżywanych na poziomie indywidualnym.

Przywołując koncepcję czasu AION, wspomnę także o autoportretach Romana Opałki, które można interpretować jako konkretną materializację tej idei. Artysta na przestrzeni lat zachował w portretowej fotografii określone stany i fazy swojego istnienia. W tych pracach, Opałka dokumentuje specyficzne momenty swego życia – zmian, które zachodzą w jego ciele z każdym kolejnym dniem, miesiącem, rokiem. Są to czarno-białe fotografie na papierze, 24x30,50 cm.

On, robi sobie zdjęcie na białym tle według tego samego protokołu: ciasny kadr, jasne i regularne oświetlenie, białe tło, biała koszula, bielejące włosy i inne oznaki starzenia, stopniowo wtapia się w tło, znika. Stale odnawia to samo urządzenie. Fakt, że jego obrazy i fotografie są czarno-białe i systematycznie produkowane w tych samych warunkach, usuwa wszelkie zbędne szczegóły „...to, co nazywam moim autoportretem, składa się z tysięcy dni roboczych.

Każdy z nich odpowiada liczbie i dokładnemu momentowi, w którym przestałem malować po sesji roboczej”.¹⁶ Każdy nowy portret jest śladem, jego wciąż żywej, w danym czasie obecności. Autoportrety Opałki, kadrowane jak zdjęcia do dokumentu z przodu, ze spojrzeniem utkwionym w obiektywie i widzu, zdają się niemal wymykać czasowi, podejmować nieustanny dialog z przemijającym czasem, postępującą zmianą. Od 1965 do 2011 roku artysta osiągnął liczbę 5 607 249 wykonanych zdjęć. AION.



Fot. 32, **Seria autoportretów numerowanych - Detale 2075998, 2081397, 2083115, 4368225, 4513817, 4826550, 5135439 i 5341636**, fot. © Roman Opałka [online], <https://www.biographie-peintre-analyse.com/> [dostęp: 06.11.2022].

Czas to narracja, w bliskości czas przestaje być abstrakcyjny - staje się namacalny, „realny”. W sztuce, czas - AION, pełen wieczności i cykliczności, kształtuje przestrzeń, napełniając ją treścią. Hannah Wilke i Roman Opałka, przez swe prace, przekształcają abstrakcję czasu w coś, co jest nam bliskie - coś, co odczuwamy i z czym możemy się utożsamiać.

¹⁶ Oficjalna strona internetowa artysty Romana Opałki, źródło [online:] <http://www.opalka1965.com/fr/autoportraits.php?lang=fr> [dostęp 10.12.2022].

Zarówno u Wilke jak i Opałki możemy doświadczyć intymnej bliskości w odniesieniu do cykliczności i przemijalności – to AION bliskości w praktyce. Ich sztuka, ukazuje bliskość poprzez relacje - z odbiorcą, z czasem, z samymi sobą. Są jak odbicie w lustrze - pokazują nam siebie i pokazują nam nas.

Teraz, gdy AION to już pojęcie „bliskie”, mogę przejść do innej perspektywy - CHRONOS. Znany jako liniowy, obiektywny czas, jest odmienny od AION.

W CHRONOS, czas płynie niezależnie od nas - jest zegarem, który nieustannie tyka. Jak to wpływa na odczucie bliskości (w sztuce)? Czy można wraz z CHRONOS¹⁷, zbliżyć się do odbiorcy_czyni?

CHRONOS, opiewany w mitologii greckiej jako bezduszny strażnik, niesie ze sobą wymiar czasu rozumianego linearnie - jest niezmiennym, nieuniknionym, kwantyfikowalnym. W tej perspektywie, czas zyskuje formę niechronnego odmierzenia, uniwersalnego dla każdego z nas. Zwykle przedstawiany z klepsydrą i kosą, CHRONOS symbolizuje upływ i przemijanie. To on rządzi nieubłaganym przepływem czasu, na który nawet bogowie nie mają wpływu. CHRONOS reprezentuje „to” co, odmierzają nasze zegarki, określa naszą chronologię.

17. *Χρόνος* w języku greckim oznaczający Czas, jest jednym z centralnych bóstw w mitologii starożytnej Grecji. Filozofowie okresu przed-sokratejskiego widzieli go jako uosobienie czasu - wszechobecnego obserwatora, który odkrywa wszystko i przynosi równowagę. Niektóre kosmogonie uznają Chronosa za pierwotne źródło wszechświata i jego nadrzędnego budowniczego. Choć czasem mylony z Kronosem, Chronos jest niezależną postacią, której rzymskim odpowiednikiem jest Saturn. W mozaikach greckich i rzymskich, Chronos jest przedstawiany jako postać męska, pchająca „Kolo Zodiaku”. Czasami określane również jako Wieczny Czas. Od imienia boga Chronosa pochodzi wiele współczesnych słów, takich jak „chronologia”, „chroniczność”, „synchronizacja” i „kronika”, co podkreśla jego wpływ na nasze postrzeganie i rozumienie czasu.

To on jest naszym kapitałem, wytracany i zyskiwanym, który często wydaje się nam niewystarczający, ale także dzieli nas na punktualnych i spóźnialskich. Arystoteles, w czwartej księdze swojego dzieła „Fizyka”, analizuje kwestię czasu jako miary, próbując jednocześnie zachować jego ontologiczną indywidualność. Pojęcie CHRONOS jest fundamentalne.¹⁸

A władza CHRONOS jest absolutna.



Fot. 33, Pierre Mignard, *Time Clipping Cupid's Wings*, 1694, Denver Art Museum, Public Domain, [online] <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=1275898> [dostęp: 06.11.2022]

„Dla mnie czas jest jedynym możliwym tematem, to jak mija, ile nam go zostało, ile go już straciliśmy. Wszystko kręci się wokół czasu”¹⁹.

18. R. Strzelecki, *Chronos, kairos, aion – greckie rozumienie czasu*, źródło [online:] <http://karnet.krakowculture.pl/26774-krakow-chronos-kairos-aion-greckie-rozumienie-czasu> [dostęp 29.11.2022].

19. Wypowiedź Paolo Sorrentino w jednym z wywiadów cytata za: źródło [online:] <https://kultura.onet.pl/film/wywiady-i-artykuly/paolo-sorrentino-mlodosc-piekno-i-przemijanie/f4w9sh9> [dostęp 10.10.2022].

Wędrowny Zakład Fotograficzny²⁰, projekt Agnieszki Pająckowskiej przekształca rozumienie tradycyjnej fotografii dokumentalnej, stawiając na pierwszym planie interakcję, zaangażowanie społeczności i czas jako kluczowe punkty. Czas, pojęty jako CHRONOS, wykracza tu poza prostą linearność, otwierając przestrzeń na zrozumienie fotografii jako momentu spotkania, nieuchwytnej chwili i zapisu relacji, jakie zawiązują się między artystką a spotkanymi przez nią osobami. Koncept bliskości, widoczny w tej praktyce, jest pojmowany jako narzędzie umożliwiające budowanie relacji i wymiany opowieści, co powoduje, że każde zdjęcie staje się zapisem wyjątkowej interakcji. Bliskość ta przekracza sfery estetyki i dokumentu, stając się głównym medium przekazu. Zdjęcia stają się tu środkiem komunikacji, a nie tylko obiektem oglądu, otwierającym możliwość na interakcję z odbiorcą_czynią. Projekt Pająckowskiej nawiązuje do etnograficznych „Zapisów Socjologicznych” Zofii Rydet, w których artystka dążyła do skatalogowania i utrwalenia codziennego życia w Polsce. W tym kontekście, projekt Pająckowskiej może być interpretowany jako kontynuacja tych eksploracji, poszukując bliskości i interakcji we własnej praktyce.

20. „Wędrowny Zakład Fotograficzny to autorska praktyka fotograficzna, która nawiązuje do rzemieślniczej tradycji wędrownych fotografów. Od 2012 jeżdżę latem wzdłuż wschodniej i północnej granicy Polski starym Volkswagenem T3. Na życzenie wykonuję spotkanym osobom – mieszkańcom przygranicznych wiosek – portrety, które na miejscu drukuję i wymieniam na opowieści oraz jedzenie (warzywa, owoce z przydomowych ogrodów, jajka, wodę itd.). Gromadzę wizualną i tekstową dokumentację tych spotkań. Nie publikuję wykonywanych portretów – używam ich do wymiany i budowania relacji w trakcie indywidualnych spotkań z portretowanymi osobami. Fotografia interesuje mnie jako połączenie narzędzia wizualnego, metody badawczej i praktyki społecznej. Używam jej jako przedmiotu na wymianę. Fotografie, które wykonuję są włączane do domowych albumów, wysyłane rodzinie zagranicą, zatykane za ramę lustra lub szybę kredensu. Równie często jednak zdjęcia nie powstają, bo osoby, które spotykam nie potrzebują ich lub nie chcą. Niezrobienie zdjęcia również bywa początkiem długiego spotkania, opowieści i wymiany.” Oficjalna strona Agnieszki Pająckowskiej, źródło [online:] <http://agapajackowska.pl/portfolio/wedrowny-zaklad-fotograficzny/> [dostęp 20.10.2022].

Jej prace są świadectwem dialogu, w którym obraz nie jest celem samym w sobie, ale narzędziem do tworzenia i utrwalania relacji²¹.

A wszystko odbywa się w rytmie odmierzanym przez CHRONOS.



Fot. 34, Agnieszka Pająckowska, *Wędrowny Zakład Fotograficzny 2012-2016 (i nadal trwa)*, fot. © Agnieszka Pająckowska, [online] <http://agapajackowska.pl/portfolio/wedrowny-zaklad-fotograficzny/> [dostęp: 29.09.2022]

Przechodząc **TERAZ** do czasu jako właściwego, momentu, punktu, mogłabym zakrzyknąć za Faustem „**Chwilo, trwaj, jesteś piękna**” tak przybliżyłabym „w czym” można doświadczyć KAIROS.

21. A. Pająckowska, *Wędrowny Zakład Fotograficzny*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2019.

Dla przykładu wybrałam jednak performans Mariny Abramović „Artystka obecna”²² z 2010 roku doskonale wpisuje się w koncept KAIROS. Działanie odbyło się w MoMA w Nowym Jorku i trwało 736 godzin i 30 minut (trzy miesiące po osiem godzin dziennie) i towarzyszyło wystawie retrospektywnej artystki. Abramović siedziała na krześle umiejscowionym w centrum przestrzeni muzealnej.²³ Krzesło naprzeciwko niej, było wolne i zapraszało odwiedzających do „zasiedzenia” i utrzymania kontaktu wzrokowego z artystką na dowolny okres czasu, od kilku minut do kilku godzin. Moment, w którym obie strony utrzymują bezpośredni kontakt wzrokowy, tworzy swoisty „kairos” - odpowiedni moment, w którym zarówno artystka, jak i uczestnik_czka mogą doświadczyć bliskości (jako narzędzia sztuki). Cisza i wzajemne spojrzenia stały się głównym medium ekspresji, co podkreślało ulotność i efemeryczność tej formy.



Fot. 35, Osoby biorące udział w *The artist is present*, 2010, fot. © Marco Anelli, [online] <https://marinaabramovicmademecry.tumblr.com/> [dostęp: 11.08.2022]

22. W 2012 roku miała miejsce premiera filmu „Artystka obecna” w reżyserii Matthew Akersa. Ten prawie dwugodzinny dokumentalny wycinek życia prezentuje nie tylko główne wydarzenie z wystawy Abramović, która odbyła się w MoMA w 2010 roku, ale także ukazuje kulisy i przygotowania do wydarzenia.

23. Marina Abramović: *The Artist Is Present*, MoMA, źródło [online:]: https://www.moma.org/learn/moma_learning/marina-abramovic-marina-abramovic-the-artist-is-present-2010, [dostęp 24.08.2022].

„Artystka obecna” wykorzystuje bliskość w sposób bezprecedensowy, umożliwiając uczestnikom_czkom i widzom_kom doświadczenia na najbardziej osobistym poziomie.²⁴ W odniesieniu do tematu bliskości jako narzędzia w sztuce, performans Abramović jest wyjątkowy. Bezpośredni, niewerbalny kontakt z artystką umożliwia osobom przeżycie intensywnego, osobistego doświadczenia, które w dużej mierze jest zależne od ich własnej gotowości do nawiązania głębokiej emocjonalnej więzi. To stawia ich w roli nie tylko odbiorców_czyni, ale również współtwórców_czyni performansu, a poprzez skoncentrowaną uważność jest szansa na wspólne uchwycenie KAIROS.

Przedstawione przykłady rysują mapę różnorodnych perspektyw, jakie czas daje twórcom_czyniom w kontekście budowania strategii wizualnych. Ilustrują one różne ścieżki interpretacji czasu według jednego z możliwych podziałów AION, CHRONOS i KAIROS - i wykorzystania go jako opcji kluczowego elementu w strukturze dzieła. Zauważalne jest jednak, że pozostaje kwestia, która wymaga osobnego zaznaczenia, czas - w każdym z tych aspektów - jest nieodłącznie związany z pamięcią. To w pamięci zapisujemy nasze doświadczenia, nasze wspomnienia, które stanowią indywidualną, subiektywną mapę naszego czasu. Niezależnie od tego, czy odnosimy się do AION, CHRONOS, czy KAIROS, to nasze wspomnienia i pamięć odgrywają kluczową rolę.

24. narzędzia bliskości: poza-centrum. Nie można również nie zauważyć w tym działaniu mechanizmów rynku sztuki, czy wpływu kapitalizacji wizerunku artystki. Mam świadomość, że przykład działania Mariny Abramović w MoMA, może budzić zastrzeżenia, w świetle chociażby wymienionego przeze mnie istotnego aspektu roli „instytucji” i jej wpływu na przebieg działania – ochroniarze, światło studyjne-filmowe, wydzielenie i ograniczenie przestrzeni. Pomimo tych wątpliwości, dostęp do relacji osób uczestniczących w tym działaniu wskazuje na to, że część z nich doświadczyła tego performansu, jako ważnego momentu spotkania, bliskości poza wszystkimi zależnościami instytucjonalnymi i marketingowymi

Są one medium, poprzez które interpretujemy, doświadczamy i zapisujemy czas. To one aktywują się i ożywiają naszą pamięć, a poprzez „wyzwalacze”, takie jak „magdalenki”, mogą wywoływać całą lawinę wspomnień, płaszczyzn i odniesień.

Bliskość, która jest kluczowym elementem analizy w tej pracy, posiada znamienne związki z czasem, które są nie tylko niezbędne do zrozumienia, ale również niezwykle istotne w kontekście przestrzeni i odbiorcy_czyni. Umożliwia przekraczanie barier percepcji, stając się katalizatorem fizycznego i emocjonalnego zrozumienia „czasowych wymiarów sztuki”. To poprzez bliskość odczuwamy tak intymne aspekty czasu, jak jego efemeryczność, docierając do znaczeń, które inaczej mogłyby pozostać niewidoczne. Równocześnie, bliskość jako narzędzie mogące konstruować sztukę bliskości, ujawnia się dopiero „po czasie”. To retrospektywne spojrzenie pozwala na ocenę czy „z aplikowana” bliskość osiągnęła swój cel - sztukę bliskości. To paradoksalne napięcie między bezpośredniością doświadczenia i koniecznością dystansu czasowego dla jego pełnej interpretacji, stanowi o unikalnej dynamice bliskości w kontekście czasu. Jest to zjawisko, w którym bliskość staje się jednocześnie narzędziem i wyznacznikiem, konstruktorem i krytykiem, poddając się samowiedzącej walidacji w relacji z czasem. Jest to świadectwo jej skomplikowanej roli w praktyce artystycznej, przypominające o złożoności i wielowymiarowości interakcji między poszczególnymi fenomenami, które razem tworzą jej charakter.

[tò A

a może jednak zero O potem raz i jeden i pierwsza sekunda 60 sekund
1 minuta 1 godzina 24 godziny 1 dzień 1 tydzień 168 godzin 4 tygodnie
672 godzin 1 miesiąc 3 miesiące kwartał 13 tygodni +/- 90 dni +/- 2
191,45319 godzin 6 miesięcy 182 ½ dni 26 tygodni 4 382,90639 godzin
1 rok 12 miesięcy 52 tygodnie 365 dni 8760 godzin pierwsza sekunda
drugiego roku pierwsza minuta drugiego roku pierwsza godzina
drugiego roku pierwsze dwadzieścia cztery godziny drugiego roku
pierwszy dzień drugiego roku wieczność kai tò Ω]



Fot. 36, ania włodarska, *Mindfulness*, fot. materiały własne

Mindfulness (2014)

Instalacja łączyła w sobie dynamikę czasu, przemijanie i elementy uważności widocznej w konieczności skupionej obserwacji (uważności, która jest dla mnie bezpośrednio związana z bliskością) praca złożona z czterech szklanych, zamkniętych obiektów, w których umieściłam owoce oraz warzywa i oddałam CHRONOS – na dwa miesiące.

Te intymne szklane mikroświaty, zamykające w sobie naturalne procesy, stały się malowniczym i sugestywnym przekazem dotyczącym relacji z czasem, jego destrukcyjnym potencjałem, ale też potencjałem skupienia uwagi na nieuniknionym przemijaniu.



Fot. 37, **ania włodarska**, *Minfulness*, fot. materiały własne

Mindfulness - projekt uważnej obecności w czasie, to także inspiracja filmem „Zet i dwa zera” Petera Greenawaya²⁵, obrazu fascynującego swoją barokowością i bezpośredniością, gdzie wizja Greenawaya, w której piękno koegzystuje z degradacją i zanikaniem, staje się pytaniem o naturę śmierci, proces przemijania, a przede wszystkim o to, jak widzimy i interpretujemy te zjawiska w czasie i że wszyscy jesteśmy w tym razem (wszystkie byty).

25. Peter Greenaway otrzymał tytuł doktora honoris causa gdańskiej Akademii Sztuk Pięknych 6 października 2010 roku.



Fot. 38, *Zet i dwa zera*, 1985, reż. Peter Greenaway, kadry z filmu [online], <https://beta.flim.ai/director/UGV0ZXIgr3JlZW5hd2F5?fi=food&wa=true>

W projekcie *Mindfulness* doszło do połączeni dwóch równoległych płaszczyzn. Pierwsza to możliwość obserwacji: obiektów malarskich, następnie naturalnych procesów degradacji i ich postępowania a w końcu manifestacja nieuniknionego zaniku materii. Druga to zainicjowanie dialogu w uważności, kreacja miejsca do bycia „tu i teraz”, to proces, którego istotą było baczne i bliskie współistnienie w czasie, nie tylko z obiektami, ale także z nieodłącznym cyklem „przekształceń”.



Fot. 39, **ania włodarska**, *Minfulness*, fot. materiały własne

Rozpatrywana w płaszczyźnie CHRONOS, praca zdaje się być doskonałym symbolem linearnego, mierzalnego upływu czasu. Proces rozkładu „obiektów”, staje się wyczuwalnym, „namacalnym” zegarem, który niestrudzenie odmierza sekundy, minuty, dni. Z perspektywy odbiorcy czyni, postrzeganie tej zmiany wymaga: „zatrzymania”, zrozumienia i akceptacji nieuchronności, CHRONOS, którego bieg nie zna pauz. Wbrew założeniom, praca zyskała uwagę w momencie, gdy destrukcja - gnicie „zaistniało” jako nieprzyjemny zapach – wtedy dopiero zaczęła wzbudzać zainteresowanie. Pierwotnie zakładałam, że „ekspozycja” będzie „przyciągać” w pierwszym etapie, gdy poszczególne obiekty mogły być „atrakcyjne wizualnie” poprzez barwne kontrasty i swoją plastyczność. Było to doświadczenie zaskakujące dla mnie samej, ale może jednak stanowi dobitne przypomnienie o sile oddziaływania zmysłów (innych niż wzrok) na percepcję sztuki.

Bliskość w CHRONOS.

Przyczynki do praktyki [wizualne strategie]

Praca 6 Wizualno-tekstowy rejestrator czasu

Czas w cyklu, czas nieustanny

projekt na granicy widoczności



Fot. 40, **ania włodarska**, *Nieskończoność*, okładka, fot. materiały własne

„Czas w cyklu, czas nieustanny”, to czwarta część notatek: *zapiski codzienności*. Zaprojektowana tak, by grafiki stanowiły nieomal obraz, na granicy widoczności, w zależności od tego jak odbiorca zechce zostać z tym przedmiotem, zobaczy kolejne symbole użyte na stronach. Wobec bliskości jest to, działanie ku odbiorcy czyni, ku spowolnieniu, skupieniu, „zobaczenia” pracyznaku (ale też biorę pod uwagę „nie-skupienie” i „nie-zobaczenie”). Bliskość, w połączeniu z uważnością, może doprowadzić do doświadczenia pracy, która na „pierwszy rzut oka” może wydawać się pustym/czystym notatnikiem (*tabula rasa?*). Wszystkie zaimplementowane znaki mają swoje „korzenie” w różnych tradycjach duchowych i filozoficznych²⁶, symbolizując zarówno uniwersalne, jak i szczegółowe koncepcje związane z czasem, przemianą i jednością.

26. Systemy wiedzy, do których odnoszą się te symbole, są zróżnicowane, od filozofii i religii (hinduizm, buddyzm, kabała), geometrii i matematycznych znaczeń niektórych symboli. C. G. Jung, *Archetypy i symbole: wybór pism*, tłum. J. Prokopiuk, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1993.

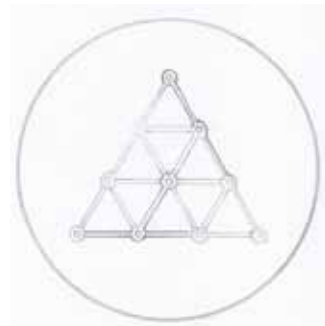
Biorąc pod uwagę powyższe, można zauważyć strukturę w tej pracy, która biegnie od uniwersalnych koncepcji harmonii i jedności, przez symbole transformacji i ruchu, aż do przypomnienia o nieustannym, liniowym i cyklicznym przepływie czasu.²⁷



Fot. 41, ania włodarska, Triskelion, fot. materiały własne

Większość, użytych symboli, wpisanych jest w okrąg, taka konstrukcja, pozwala im zachować swoją integralność i sens, niezależnie od kierunku oglądania. Są to formy symetryczne i harmonijne, które ilustrują uniwersalne koncepcje i idee, takie jak nieskończoność, cykl, transformacja czy jedność.

27. Na kartkach umieściłam między innymi symbole **Mandala**, starożytny symbol używany w hinduizmie i buddyzmie, reprezentujący wszechświat i skomplikowany proces duchowego rozwoju jednostki. **Kwiat życia**, geometryczny wzór składający się z wielu równomiernie rozłożonych, nakładających się na siebie okręgów. Jest to starożytny symbol harmonii, proporcji i cyklu życia. **Kabalistyczne drzewo życia**, diagram używany w kabale, żydowskiej mistyce, do przedstawienia ścieżki do duchowego oświecenia i zrozumienia natury Boga i człowieka. **Uroboros**, starożytny symbol przedstawiający węża lub smoka zjadającego własny ogon, co oznacza cykliczność, odrodzenie i wieczną odnowę. **Merkaba**, trójwymiarowy starożytny egipski symbol, często powiązany z medytacją i podrzami astralnymi, który jest symbolem ochrony i równowagi. **Triskelion**, celtycki symbol składający się z trzech spiralnych ramion lub nóg, symbolizujący trzy aspekty bytu - ciało, umysł i ducha. **Tetraktys**, starożytny grecki symbol składający się z dziesięciu punktów ułożonych w kształcie trójkąta, mający związek z harmonią i równowagą. **Grecki symbol siły**: jest często używany do reprezentowania mocy, siły i energii. za: J. Tresidder, *Słownik symboli*, tłum. B. Stokłosa, Wydawnictwo RM, Warszawa 2005, *The Book of Symbols. Reflections on Archetypal Images*, (red. ARAS), Taschen, London 2010.



Fot. 42, ania włodarska Tetraktys, fot. materiały własne

Każda z graficznych kompozycji zaprezentowanych na papierze jest kontrastowana i „przykrywana” przez druk na pół-przezroczystym medium jakim jest kalka. Tutaj centralnym elementem są nazwy miesięcy, zobrazowane w lustrzanym odbiciu bądź odwrotnej perspektywie, wyrwane z konwencjonalnego porządku kalendarzowego. Ta nieliniarna, nieregularna sekwencja miesięcy, zamiast odzwierciedlać konkretny, chronologiczny układ, wydaje się podkreślać przypadkowość i nieprzewidywalność charakterystyczną dla subiektywnego doświadczenia czasu, może być też metaforą naszej percepcji czasu często zniekształconej.²⁸

28. Za: J. Boyd, P. G. Zimbardo, *Paradoks czasu*, tłum. A. Cybulska, M. Zieliński, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009, koncepcja czasu subiektywnego oraz różnice w jego percepcji, mają głębokie powiązania z dziedzina neurobiologii i działaniem neuroprzekazników. Zgodnie z badaniami przeprowadzonymi przez Simena i Matella (2016), postrzeganie „szybko upływającego czasu” jest związane z wydzielaniem dopaminy. Z kolei Gable i Poole (2012) skupili się na związku między motywacją a percepcją czasu. Ich badania dowodzą, że intensywność i skupienie motywacji na wykonanie danej czynności może prowadzić do znaczących zniekształceń w percepcji czasu. Im silniejsza i bardziej skoncentrowana jest motywacja, tym większe jest zniekształcenie postrzegania czasu.

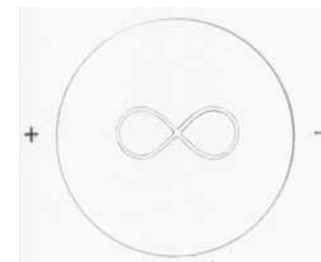


Fot. 43, ania włodarska, Wdech, wydech (rozkładówka), fot. materiały własne

Można również dostrzec w tej pracy odniesienie do praktyk medytacyjnych, gdzie uważność i skupienie na procesie oddychania są kluczowe. Odnoszę się do jednej z podstawowych technik oddechowych to jest „oddechu kwadratowego”.²⁹

W czwartych *zapiskach codzienności*, dążenie do niewidoczności stanowi strategiczne podejście wizualne. Ta decyzja, choć może wydawać się nieoczywista, umożliwia unieważnienie symboli poprzez własne teksty, marginalia i przekształcenie pracy w indywidualny notatnik odbiorcy_czyni. Jest to z jednej strony akt subwersji, a z drugiej, narzędzie, które umożliwia odbiorcy_czyni konstruowanie własnej narracji na tle istniejącej struktury. W ten sposób buduje się współistniejący i dopowiadający się dialog, łączący autorkę i uczestnika_czkę w równorzędnej, niekończącej się rozmowie.

29. Oddech „kwadratowy” lub „pudelkowy” charakteryzuje się równymi odstępami czasu na wdech (na przykład do trzech) zatrzymanie również trzy, wydech trzy, zatrzymanie trzy. Technika oddechu „kwadratowego” doskonale sprawdza się w sytuacji redukcji stresu.



Fot. 44, ania włodarska, Plus/Minus nieskończoność, okładka, fot. materiały własne

Chciałabym zwrócić uwagę na to, że prace, które prezentuję w sekcji Przyczynki do praktyki [wizualne strategie], mają charakter „poliwalentny” i „przynależą” do kilku różnych prezentowanych relacji.

Na przykład, materiał wideo, który przywołałam w rozdziale relacji z odbiorcą_czynią, mógłby być rozważany zarówno w kontekście relacji z przestrzenią, jak i z czasem.

Jego prezentacja w pętli przekłada się na cykliczność, która metaforycznie nawiązuje do procesów życia i przemian - co daje szansę egzemplifikacji, także w rozdziale bliskości z czasem.

Praca wideo, w kontekście relacji z czasem, posiada też kilka (możliwych) odniesień: pierwsze do przeszłości (metaforyczne przedstawienie osób, pamięci o nich, wspólnych doświadczeń itp.), co dla mnie tworzy pomost pomiędzy tym, co było, a terażniejszością i jest metaforycznym przywołaniem relacji.

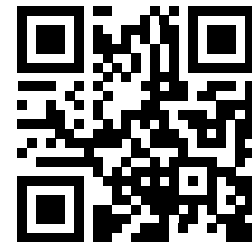
To również czas zatrzymany we wspomnieniach.

I dodatkowo interakcja, którą osoby współuczestniczące „nawiązują” z prezentowanym obrazem, odbywa się w konkretnym momencie, co wprowadza płaszczyznę „tu i teraz” i może „powołać” KAIROS.

Płynność „przynależności” prac do poszczególnych relacji jest związana z cechami samej bliskości jako narzędzia jej fluktuacyjności, procesualności, uważności czy efemeryczności. „Przypisanie” i przedstawienie danej pracy w określonym rozdziale związane jest z tym, która z relacji była kluczowa podczas jej powstawania. Jest to „ścieżka” i relacja dominująca dla mnie, niekoniecznie najistotniejsza dla odbiorcy.

Jeśli tylko chcesz i możesz,
zrób przerwę pomiędzy rozdziałami

Przejdź się trochę lub zmień pozycję
Przygotuj sobie coś do picia lub jedzenia
Zadbaj o siebie i swój dobrostan
Może też przez chwilę świadomie pooddychaj?
Albo za okno popatrz?
Albo po prostu przez chwilę nic...



5d

nagranie mp3 rozdziału
przy pisaniu „relacji” towarzyszyła mi muzyka

<https://drive.google.com/drive/folders/1PpdIoDAoYi1llkLSoEDuN4O1hIWxoIF9?usp=sharing>

R/J

«opierać się na wspólnych pojęciach, przeżyciach, umożliwiających porozumienie; znajdować wspólną płaszczyznę porozumienia»

4. «sposób wyrażania się, wysławiania się, charakterystyczny dla danego autora, dzieła, epoki; styl»: Język Prusa. Język utworu. Język poezji romantycznej, współczesnej. Δ Język książkowy, pisany «język używany tylko w pisaniu» Δ Język potoczny, mówiony «język jako środek porozumiewania się codziennego w żywej mowie»

5. «przedmiot o wąskim, wydłużonym kształcie przypominający język — narząd mowy»: Języki ognia. Język u buta. Δ Język spustowy «w broni palnej: część przyrządu spustowego; cyngiel» Δ *geogr.* Język rumowiskowy «różnorodny materiał zwietrzelinowy osuwający się po stoku i stromym dnie doliny w postaci wydłużonego pasma»

6. *B.* = *D.*, daw. «jeniec schwytany dla powzięcia wiadomości o nieprzyjacielu»

◇ *fraz.* Zasięgnąć, wziąć, dostać, chwycić języka «za-sięgnąć, dostać wiadomości»¹

Skąd wiem, że świat jest właśnie taki?

A stąd.²

W trakcie budowania tego teoretycznego szkicu, przemierzyłam „terytorium” i mam nadzieję, że nakreśliłam „mapę” bliskości jako narzędzia w sztuce współczesnej - od relacji z odbiorcą_czynią, przez konotacje przestrzenne, do percepcji czasu. Każdy z tych elementów konstruował obraz bliskości jako kluczowego instrumentu w strategiach wizualnych. Chciałabym teraz, zaangażować w relację istotny, acz niezwykle subtelny element: język.

Język, nieodłącznie obecny w naszej codzienności, jest istotnie nieocenionym narzędziem, które umożliwia nam przekazywanie myśli, emocji i wymianę informacji. Jako metoda komunikacji, służy do wyrażania i rozumienia społecznych, kulturowych i indywidualnych „płaszczyzn”. To nie tylko kwestia wyraźnego przekazu - jak zauważył Roman Jakobson, „komunikacja jest procesem, który obejmuje nadawcę, odbiorcę i kontekst”.³ Każda wypowiedź, każde słowo, to nie tylko surowe dane, ale też pełen kontekst znaczeniowy, który ujawnia się w procesie interpretacji. Możemy to zaobserwować, na przykład, w polityce, gdzie język jest często używany jako narzędzie perswazji i manipulacji.

Zasadne w tym miejscu jest przywołanie także hipotezy Sapira-Whorfa⁴, według której struktura języka wpływa na nasze postrzeganie i konceptualizację rzeczywistości. Jak pisze Whorf „Język kształtuje nie tylko naszą zdolność do wyrażania myśli, ale także samo myślenie”.⁵ W obszarze sztuki, język często nie tylko służy jako medium przekazu, ale także kształtuje treść dzieła.

Należy zwrócić uwagę także na koncept „performatywności języka”, zaproponowany przez J.L. Austina ⁶, który zwraca uwagę na fakt, że język nie tylko opisuje świat, ale również go tworzy.

4. Hipoteza Sapira-Whorfa [za:] A. Klimczuk, *Hipoteza Sapira-Whorfa – przegląd argumentów zwolenników i przeciwników*, Kultura-Społeczeństwo-Edukacja, nr 1 (3), Poznań 2013, s. 166-178, E. Sapir, *Kultura, język, osobowość. Wybrane eseje*, tłum. B. Stanosz, R. Zimand, PIW, Warszawa 1978. Podstawowym założeniem teorii stworzonej przez Edwarda Sapira i Benjamina Lee Whorfa jest przekonanie, że język, którym posługujemy się na co dzień, determinuje nasz sposób myślenia. Struktury językowe, które wykorzystujemy, wpływają na postrzeganie otaczającego nas świata, oraz na sposób, w jaki klasyfikujemy i interpretujemy rzeczywistość, a nawet na naszą samoświadomość. Z tego punktu widzenia, obraz świata, który posiadamy, jest do pewnego stopnia zawarty w samej strukturze języka, którego używamy. Teoria ta, choć powstała w latach 20. i 30. XX wieku, nawiązuje do wcześniejszych prac filozofa Ludwiga Wittgensteina i zalicza się do nurtu tzw. relatywizmu językowego. Głosi ona, że każda kultura może wyrazić swoje idee i doświadczenia za pomocą języka, który gwarantuje percepcję, kategoryzację, symbolizację i komunikację. Język pozwala na transcendowanie rzeczywistości, umożliwiając jej substytucję. Przy pomocy języka możliwe jest przekazywanie znaczeń, czyli wyrażanie wszystkich możliwych treści kulturowych, a także łączenie rzeczywistości zewnętrznej i wewnętrznej. Dzięki niemu, świat jednostki staje się dostępny dla wielu osób. Język umożliwia kolektywizację doświadczeń, tworząc ponadindywidualną rzeczywistość, wspólną dla grupy. Język przenika nasze doświadczenia do takiego stopnia, że staje się trudne do odróżnienia od rzeczywistości, którą opisuje. Oddziałuje on na nasze myślenie, a w konsekwencji - na nasze zachowania. W związku z tym, różne społeczności, posługujące się różnymi językami, mogą opisywać odmienne, zróżnicowane obrazy świata. Język niesie ze sobą ukryte sądy na temat świata oraz stereotypy, które mogą podkreślać lub ukrywać poszczególne cechy rzeczywistości. W efekcie, zawsze żyjemy w świecie, który jest w jakimś stopniu zapośredniczony przez język.

5. B.L. Whorf, *Język, myśl i rzeczywistość*, tłum. T. Hołówka, Wydawnictwo KR, Warszawa 2002.

6. J. L. Austin, Mówienie i poznawanie, rozprawy i wykłady filozoficzne, tłum. B. Chwedeńczuk, Wydawnictwo PWN, Warszawa 1993.

Język
m III, D. -a, N. ,~kiem; lm M. -i

1. «narząd w jamie ustnej, składający się z elastycznych mięśni, pokryty błoną śluzową, mieszczący narządy smaku, biorący udział w ssaniu, zuciu i polykaniu pokarmów; u ludzi ponadto jeden z najważniejszych narządów mowy»: Młaskać językiem. Pokazać komuś język. Pies wywisł język.

◇ *fraz.* Mieć cięty, złośliwy, ostry język «mieć dowcipny, złośliwy sposób mówienia»

◇ Mieć długi język «być gadatliwym, nie umieć zachować tajemnicy»

◇ Dostać się, narażać się na ludzkie, na złe języki «narażić się, narażać się na obmowę, plotkę»

◇ Rozpuścić język, puścić wodze, cugle językowi «rozgadać się»

◇ Mleć, pytlować, trzepać itp. językiem «paplać, gadać, pleść»

◇ Trzymać język za zębami «milczeć, nie odzywać się nie-potrzebnie, dochowywać tajemnicy»

◇ Ugryźć się w język «zamilknąć w porę, nic nie powiedzieć» ◇ Mieć coś na języku, na końcu języka a) «chcieć zaraz coś powiedzieć» b) «przypominać coś sobie, mieć wrażenie, że coś zaraz, za chwilę się przypomni» c) «mówić o czymś dużo lub ciągle» ◇ Mówić, pleść, bając, gadać, co ślina na język przyniesie «mówić byle co, pleść, mówić głupstwa» ◇ Ciągnąć, pociągnąć kogoś za język «badać, wypyttywać kogoś, skłonić kogoś do wyjawienia powiedzenia czegoś» ◇ Zapomnieć języka w gębie

«zaniemówić z powodu zmieszania, strachu, zaskoczenia, podziwu itp.» ◇ Łamać sobie język «mieć trudności z wymawianiem wyrazów obcej mowy» ◇ Biegać, gonić, latać z wywieszonym językiem «biec szybko, bardzo się spieszyć» ◇ Biec, gonić, lecieć pójść z językiem «iść, pójść z donosem, skargą, obmową» ◇ Co w sercu albo

co w myśli, to i na języku «mówi się to, co się myśli, czuje, szczerze, otwarcie» ◇ Strzępić język «mówić dużo a niepotrzebnie» ◇ Wziąć, pochwycić na języki, ostrzyć, strzępić na kimś język «obgadywać kogoś, obmawiać, plotkować» ◇ Język komuś kołowacieje, kołem lub kołkiem staje, płacze się «ktoś nie może mówić, niewyraźnie

mówi z powodu zmieszania, strachu itp.» ◇ Język kogoś świerzbi «ktoś nie może oprzeć się chęci mówienia, wygadania się z czymś» ◇ Język się komuś rozwiązuje;

coś rozwiązuje komuś język «ktoś staje się nagle wymowny»

2. «zasób wyrazów, zwrotów i form określanych przez reguły gramatyczne, funkcjonujący jako narzędzie porozumiewania się przez członków jednego narodu, społeczeństwa; mowa»: Język polski, angielski, francuski. Język ojczysty. Języki obce. Władać jakimś językiem. ◇ Język maszynowy «system składający się ze znaków i reguł ich łączenia w jednostki wyższego rzędu (wyrażenia lub zdania), zakodowany w maszynach matematycznych» Δ Języki starożytne, klasyczne «greka i łacina» Δ Język literacki «język ludzi wykształconych» ◇ *fraz.* Kaleczyć, łamać język; mówić łamanym językiem «zniekształcać wyrazy danego języka, mówić źle w

jakimś języku»

3. «zasób wyrazów, zwrotów i form, używanych w celu porozumiewania się przez ludzi pewnego środowiska, zawodu, regionu; gwara, dialekt, żargon»: Język techniczny, dyplomatyczny, łowiecki, uczniowski, złodziejski. ◇ *fraz.* Mieć, znajdować z

kimś wspólny język mówić wspólnym językiem

1. *Słownik języka polskiego*, op. cit. T.1, s. 845.

2. Lao Tzu, *Księga Drogi i Dobra...*op.cit., s.157.

3. R. Jacobson, *W poszukiwaniu istoty języka*, T.2, PIW, Warszawa 1989, s. 82.

Performatywy⁷ to specyficzny rodzaj aktów illokucyjnych. Przykładami ich są wypowiedzi typu „Obiecuję ci...”, „Przyrzekam...”, „Przysięgam...”, „Oświadczam...”, „Nazywam cię...”. Wypowiedzenie takiego zdania nie jest tylko opisem czynu - to jest sam czyn. Na przykład, gdy mówimy „Przyrzekam, że to zrobię”, nie tylko opisujemy obietnicę - sami ją składamy. Austin zwraca uwagę, że performatywy nie są ani prawdziwe, ani fałszywe - one „się udają” lub „nie udają”. Performatyw „udaje się”, gdy spełnia pewne warunki, na przykład, jest wypowiedziany przez odpowiednią osobę w odpowiednim kontekście.

Gdy sędzia mówi „Ogłaszam was mężem i żoną”, jest to performatyw, który zmienia status prawny dwóch osób. Jednak jeśli te same słowa wypowie przypadkowa osoba na ulicy, performatyw „nie udaje się”, ponieważ osoba ta nie ma odpowiednich uprawnień do zmiany statusu prawnego innych osób. Austin, poprzez „akty mówienia” (*speech act*), pokazał, że wypowiedzi językowe mogą nie tylko opisywać, ale i realizować określone działania, tworząc nowe konteksty i znaczenia. Jego prace zainicjowały cały kierunek badawczy w lingwistyce (pragmatyka, pragmalingwistyka) i filozofii języka, które mają zastosowanie nie tylko w nauce, ale i w sztuce.

W kontekście performatywności języka, warto również wspomnieć o Judith Butler⁸ i jej badaniach nad „konstrukcjami” płci.

7. „Performatyw, nazwa ta pochodzi oczywiście od angielskiego perform [...] wskazuje ona, że wygłoszenie wypowiedzi jest wykonaniem jakiejś czynności, jest czymś, o czym nie myśli się normalnie jako tylko o powiedzeniu czegoś.”, R. Schechner, Performatyka, op.cit., s. 148.

8. J. Butler, *Uwikłani w płć Feminizm i polityka tożsamości*, tłum. K. Krauska, Wydawnictwo Krytyka Polityczna, Warszawa 2008.

Butler zwróciła uwagę na rolę języka w konstruowaniu tożsamości płciowych, twierdząc, że płć nie jest kwestią biologiczną, ale performatywną – jest tworzona przez powtarzalne czyny, w tym także językowe. Język, poprzez formy adresowania, określenia, czy nazwy, wpływa na budowanie naszej tożsamości. Ta perspektywa pokazuje, że język nie jest neutralny - jest narzędziem nacisku, które tworzy, utrwała lub podważa struktury społeczne. Pozwala też na nowo spojrzeć na rolę języka w sztuce, gdzie jest on narzędziem nie tylko komunikacji, ale i kreacji, oddziaływania na odbiorcę_czynię, wpływania na jego_jej doświadczanie i percepcję.

Niewątpliwie, Austin i Butler dostarczyli kluczowych narzędzi do zrozumienia języka jako czynnika twórczego. Niemniej jednak, by pełniej zrozumieć złożoność relacji pomiędzy językiem a rzeczywistością, warto spojrzeć jeszcze na filozofię poststrukturalną, która pociąga za sobą kolejne rewolucyjne idee dotyczące roli języka. Jak pisze Jacques Derrida: „Język jest równocześnie i nieodłącznie (i to jest jedną z jego cech konstytutywnych) systemem samo-odniesienia”⁹, sugerując, że język sam w sobie tworzy i przekształca znaczenie. Taką perspektywą, Derrida podważał koncepcję stałości znaczenia w języku, wprowadzając termin „dekonstrukcja”, aby zilustrować niestałość i wieloznaczność znaczenia w tekście, twierdził, że znaczenie jest nieustannie odsuwane, opóźniane, a interpretacja jest zawsze procesem, który nie ma końca.¹⁰ Jest to szczególnie istotne w kontekście sztuki, gdzie wieloznaczność i otwartość interpretacji są często kluczowe.

9. J. Derrida, *Głos i fenomen: wprowadzenie do problematyki znaku w teorii Husserla*, tl. Banasiak, B., Wydawnictwa KR, Warszawa 1997.

10. A. Burzyńska, *Anty-teoria literatury*, Universitas, Kraków 2006.

Według Derridy, język nie jest prostym narzędziem, które pozwala na przekazywanie jasnych i jednoznacznych znaczeń, ale jest skomplikowanym systemem, w którym znaczenie jest zawsze „w ruchu” - jest nieustannie konstruowane i dekonstruowane. W praktyce oznacza to, że język staje się przestrzenią, w której znaczenia nie są stałe, ale są zawsze w procesie zmiany i przekształcania.¹¹ To podejście do języka ma ogromne konsekwencje dla sztuki, szczególnie dla konceptualnej i postkonceptualnej, które opierają się na języku jako medium ekspresji. Zastosowanie dekonstrukcji w praktyce artystycznej pozwala na ciągłe przekształcanie i reinterpretację dzieła, tworząc nieskończenie wiele możliwości „odczytywania”. Podobnie jak Derrida, poststrukturaliści tacy jak Roland Barthes¹² i Michel Foucault kładli nacisk na rolę języka w konstruowaniu rzeczywistości i znaczenia. Barthes, w swojej słynnej pracy „Śmierć autora”, podkreślił, że znaczenie dzieła nie jest narzucone przez autora, ale jest tworzone przez odbiorcę w procesie interpretacji. Z kolei Foucault skupiał się na relacji między językiem a władzą, pokazując, jak język służy do utrzymywania struktur władzy i dominacji. W kontekście sztuki, te teorie otworzyły nowe możliwości interpretacji i zrozumienia roli języka w tworzeniu i odbiorze dzieła sztuki.

W świetle nauk o języku, można jeszcze wskazać teorię George’a Lakoffa i Marka Johnsona, którzy wskazali nową perspektywę, jaką metafory odgrywają w naszej mowie i myśleniu.

11. T. Rachwał, T. Sławek, *Maszyna do pisania. O dekonstrukcjonistycznej teorii literatury Jacques’a Derridy*, Warszawa 1992, s. 177.

12. R. Barthes, *Śmierć autora*, tłum. Tadeusz Żeleński-Boy, Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 1/2 (54/55), Warszawa 1999, s. 247-251.

Zainspirowani Nietzsche, który określił język jako „armię metafor”, przełamali tradycyjne postrzeganie języka jako struktury logicznej, przypominającej maszynę komputerową. Zamiast tego, postawili tezę, że nasze doświadczenia i wyobrażenia są nierozzerwalnie związane z procesem poznania.

Zdaniem Lakoffa i Johnsona, język nie jest tylko narzędziem do przedstawiania rzeczywistości, ale czynnikiem aktywnie kształtującym nasze rozumienie świata. Wprowadzili oni do językoznawstwa kognitywnego ideę, że nasze doświadczenia zmysłowe i wyobrażenia są ściśle związane z językiem, którym się posługujemy, a metafory są kluczowym elementem tego procesu. Przykładowo, mówimy o „ciężkim dniu”, „miękkim świetle”, czy „gorącym temacie”, nadając abstrakcyjnym pojęciom cechy zmysłowe.

Badacze, „posunęli się dalej”, gdyż rozpoczęli eksplorację powiązań między metaforami a neuronauką. Zauważyli, że nasze najwcześniejsze doświadczenia życiowe mają ogromny wpływ na kształtowanie się naszego języka. To prowadzi do wniosku, że język nie jest ani ścisłą strukturą logiczną, ani dowolnym „poetyckim” konstruktem - stanowi on raczej swoiste pole bitwy, na którym ciągle toczą się walki między tym, co jest logiczne, a tym, co jest metaforyczne.

Po wprowadzeniu złożoności i wieloznaczności języka jako narzędzia komunikacji, wyrażania i konstruowania rzeczywistości, warto zwrócić uwagę na jedną z najbardziej intrygujących i innowacyjnych postaci, która używa języka w sztuce na niewiarygodnie bogate i wielowarstwowe sposoby - Laurie Anderson. Artystka znana przede wszystkim za swoich muzyczno-literackich performansów, które zrywają z tradycyjnymi formami i konwencjami.

Fascynacja „językiem” jako narzędziem pracy twórczej, była widoczna w realizacjach Anderson od początku. Jako studentka, stworzyła rzeźby z papieru gazetowego, były to prace z papier-mâché w formie cegieł, z których jedna zawierała etykietę mówiącą: „100% Wall Street Journal”. Inną, którą wysłała do siebie pocztą, nazwała „Tuesday was cancelled” („Wtorek został odwołany”). W 1972 roku zrealizowała serię rzeźb przedstawiających mudry buddyjskie, każda z nich wykonana z jednego wydania „New York Timesa” (wcześniej w całości przeczytanego). Te prace podnosiły kwestie związane z samym procesem komunikacji, podkreślały materialność symboli i narzędzi komunikacyjnych, które używamy, oraz zwracały uwagę na dowolność języka i zakorzenienie symbolicznych znaczeń w fizyczności. William Seward Burroughs¹³ utrzymywał, że język jest wirusem z kosmosu, rodzajem oprogramowania zainstalowanego w naszych umysłach, które formatuje myślenie do tego stopnia, że bezpośredni kontakt z rzeczywistością staje się niemożliwy. Anderson rozumiejąc tę restrykcyjną naturę języka, ale nie rezygnując z nadziei na możliwość nawiązania komunikacji z odbiorcami_czyniami. Jest naturalną gawędziarką i opowiadaczką, a słowa stanowią fundamentalny materiał jej sztuki. Stąd pojawia się też przywołanie jej utworu „Language is a Virus (From Outer Space).”

13. William Seward Burroughs II (1914-1997) „był wszechstronnym artystą amerykańskim, znany jest jako pisarz, poeta, malarz, aktor, a także scenarzysta filmowy. Jego twórczość i innowacje uczyniły go jednym z kluczowych przedstawicieli Beat Generation, a także jednym z najbardziej wpływowych twórców XX wieku. Jego bogaty dorobek literacki obejmuje znane powieści takie jak *Ćpun*, *Nagi lunch* i *Pedał*. Czasami używał pseudonimu William Lee w swoich publikacjach”. za: Wydawnictwo Czarne, *William Seward Burroughs*, źródło [online:] <https://czarne.com.pl/katalog/autorzy/william-s-burroughs> [dostęp 12.09.2022].



Fot. 47 Laurie Anderson *Language is a Virus (From Outer Space)*, fot. youtube, https://www.youtube.com/watch?v=KvOoR8m0oms&ab_channel=stereomusicvideo [dostęp: 23.11.2022].

„[...]Wiecie co?

Wcale nie wierzę w telewizję.

Oni tam w kółko

Pokazują te same obrazki.

Dźwięk z ruchami ust.

Tak właśnie myślę!

Język

to wirus! [...]”¹⁴

W obszarze polskiego performansu, sylwetka Ewy Zarzyckiej, wyróżnia się szczególną wrażliwością na język jako medium wyrazu artystycznego. Od lat 70. XX wieku konsekwentnie kształtuje autorską metodę performansu mówionego (*performance lecture*), który skupia się na zderzeniu intymnych opowieści, anegdot i teoretycznych refleksji. Zarzycka, podobnie jak omawiana wcześniej twórczyni, bada kwestie wieloznaczności języka, jednak jej perspektywa na tę tematykę jest odrębna. W swojej praktyce artystycznej podkreśla rolę języka w kształtowaniu naszego postrzegania rzeczywistości, ale jednocześnie podważa jego stanowczość poprzez intymne i osobiste podejście.

14 L. Anderson, *Język przyszłości*, tłum. J. Fiedorczuk, wydawnictwo Biuro Literackie, Wrocław 2012, s. 14.



Fot. 48, Ewa Zarzycka, *Fikcyjne prawdy*, BWA Zielona Góra, 2011, fot. materiały prasowe organizatora, [online] <https://ownetic.com/news/2016/06/22/performance-galeria-arsenal-bialystok/>

„Za pomocą” performansu mówionego, Zarzycka z sukcesem wchodzi w dialog z odbiorcą_czynią, nakłaniając go_ją do zastanowienia się nad uniwersalnymi aspektami doświadczenia ludzkiego, takimi jak społeczne role, kultura czy perspektywy artystyczne. Ewa Zarzycka jest artystką o wyjątkowym podejściu do performansu mówionego, którego nie da się łatwo ująć w jednolite ramy czy sformułować w jednoznacznej definicji, a jej praktyka artystyczna jest nieodłącznie spleciona z codziennym życiem, przeżywanymi spotkaniami, podróżami czy też lekturami. Opowieści Zarzyckiej są nieprzewidywalne, często biorą nieoczekiwane zwroty, zaplątują się, gubią, aby potem znowu odnaleźć główny wątek i kontynuować narrację, charakteryzując się też unikalnym połączeniem prawdy i fikcji, co tworzy równie prawdopodobne, co nieprawdopodobne historie. W twórczości Zarzyckiej, jej historiach mówionych, używanym języku odnaleźć można humor, ale przede wszystkim jest to sztuka pełna autentyczności, szczerości i uważnej obserwacji.

„Głównym „motywem” mojej pracy w ramach projektu „Grodzka 5” jest czas. Czas, który pragnę pokazać poprzez mówienie o różnego rodzaju wydarzeniach z przeszłości. I nie tylko przeszłości.

Są to właściwie różne rodzaje czy raczej „postacie” czasu, które prezentuję z pozycji skrajnie subiektywnej poprzez budowanie modeli „czasoprzestrzennych”, by nie używać wyświechtanego kiedyś w sztuce słowa „czasoprzestrzeń”, wyśmianego już tysiące razy. Zamierzam ponadto skonfrontować różne rodzaje czasu. Zaczynam „opowiadanie swej historii” z punktu tzw. czasu subiektywnego, z perspektywy osobistej w kontekście specyfiki ważnych dla mnie miejsc w pewnej przestrzeni, która jest moją, zaanektowaną przeze mnie przestrzenią. Przestrzeń ta jest również przestrzenią społeczną, historyczną itd.

By uwiarygodnić mój przekaz używam swego rodzaju modeli, które tworzę i buduję na potrzeby tej sytuacji. Na przykład taki model: ruszam (idę) z punktu A (Grodzka 32/34) do punktu B (Grodzka 5). Po drodze, w międzyczasie, zatrzymuję się w punkcie C (Grodzka 3). Stoję a czas płynie, stoję a czas pracuje. Cofam się z B do A: wracam na Grodzką 32/34 i spotykam tam osobę X, która – kiedy z nią rozmawiam – uświadamia mi, że punkt A był ważny dla mnie w latach 70-tych XX wieku, a punkt B w 90-tych. Idę znów do B i jestem już w XXI wieku, spotykam osobę Y, która mówi mi, że...”¹⁵
Ewa Zarzycka, Wrocław-Lublin, maj 2014

15. Cytat pochodzi z oficjalnej strony internetowej miasta Lublin, *Performance Ewy Zarzyckiej „Nierównoległość obszaru ducha do obszarów materii”* w ramach projektu „Grodzka 5”, źródło [online:] <https://lublin.eu/kultura/wydarzenia/performance-ewy-zarzyckiej-nierownoleglosc-obszaru-ducha-do-obszarow-materii-w-ramach-projektu-grodzka-5,29181,w.html> [dostęp 30.09.2022].



Fot. 49, Jadwiga Sawicka, *Chaosy*, widok wystawy, Galeria EGO 2019 fot. materiał promocyjny [online], <https://magazynsum.pl/chaosy-jadwigi-sawickiej-w-galerii-ego/> [dostęp: 20.10.2022]

„NIENAWIDZĘ CIĘ” tekst, słowo tym samym język, tym samym komunikat (wprost, nie-wprost, cyniczny, intrygujący, nieoprawnie zapisany gramatycznie, źle itd.). (...) „kolejna praca artystki – czarne, wydzielone pomieszczenie ze świecącym i poruszającym się po ścianie krótkim, mocnym NIENAWIDZĘ CIĘ. Słowo wytrych, twarde i ostre w prostym odczytaniu, używane w chwilach ekstremalnych, żeby zranić, gdy drobne, skrywane irytacje kumulują się, wieńcząc codzienne konflikty w sposób ostateczny. Ot i prosta historia – pozór miłości kończy się prawdą nienawiści”¹⁶

Jadwiga Sawicka, w swojej twórczości, od dłuższego czasu bada związki między językiem a rzeczywistością. Inspiruje się teoriami języka i komunikacji, literaturą, łączy sztukę z filozofią, podążając na przykład za ideami Ludwiga Wittgensteina, który twierdził, że granice naszego języka definiują granice naszego świata.¹⁷

16. P. Sosnowski, *Atrakcyjny pozna panią*, źródło [online:] <https://atlassztuki.pl/atrakcyjny-pozna-pania/>, Wypowiedzi artystki wg katalogu wystawy Jadwiga Sawicka. *Nic w środku*, Bunkier Sztuki, Kraków 2003 [dostęp 20.10.2022].

17. I. Kowalczyk, „*Chaosy*” Jadwigi Sawickiej w *Galerii Ego*, źródło [online:] <https://magazynsum.pl/chaosy-jadwigi-sawickiej-w-galerii-ego/> [dostęp 20.10.2022].

Artystka często używa zdań i zwrotów, które są powszechne w naszej kulturze, aby pokazać, jak język może kształtować nasze myślenie i działanie.

W serii prac, zatytułowanej „Chaosy”, Sawicka skupia się na obecnej politycznej i społecznej rzeczywistości, wykorzystując język jako narzędzie do wyrażania stanu niepewności i lęku, w jakim się znajdujemy.

W tych pracach, podkreśla ona rolę języka w kształtowaniu naszej rzeczywistości, a jednocześnie pokazuje jego destrukcyjne możliwości, kiedy jest używany do szerzenia nienawiści i podziałów.

Twórczość Jadwigi Sawickiej, skupiająca się na mocnym i wielowymiarowym oddziaływaniu języka na społeczeństwo, zostaje ujęta również w pracy „Serce kraju”¹⁸. Artystka kontynuuje swoje badania nad językiem i symboliką, ale tym razem skupia się na pytaniu dotyczącym sensu polskiej ziemi i tożsamości – ojczyzny, ale jest to pytanie o centrum i ex-centrum. W swoim dziele, Sawicka przywołuje koncept „serca kraju”, który zwykle odnosi się do geograficznego centrum (stolicy?), ale zaprasza nas do redefinicji tegoż centrum oraz gdzie mogą „leżeć” jego metafizyczne odpowiedniki.¹⁹

Flaga „Serce kraju” jest też sposobem na odzyskanie „małej Polski” - osobistego, intymnego związku z krajem, który może istnieć niezależnie od geopolitycznej rzeczywistości.²⁰

18. Informacje dotyczące pracy „Serce kraju” za: Jadwiga Sawicka *Serce kraju*, źródło [online:] <https://trafo.art/serce-kraju/> [dostęp 20.10.2022].

19. Flaga - wykorzystany przez Jadwigę Sawicką symbol - która tradycyjnie towarzyszy świętom narodowym w Polsce, została zaprojektowana przez artystkę w różowo-liliowych barwach, bardziej przypominając flagę LBGT niż narodowe barwy Polski. Co jest znaczącym gestem i postawą w toczącym się obecnie dyskursie w obszarze polityczno-społecznym.

20. Informacje dotyczące pracy „Serce kraju” za: Jadwiga Sawicka, źródło [online:] <https://labirynt.com/attentionborder/jadwiga-sawicka/> [dostęp 20.10.2022].

Jest to wezwanie do uznania, że emocjonalne centrum naszej tożsamości narodowej nie jest jednoznaczne i statyczne, lecz dynamiczne i wielowymiarowe i że bardzo często odbywa się poza-centrum.



Fot. 50, Jadwiga Sawicka, *Serce kraju* [GA], instalacja, 2017 fot. K. Gorysz [online], <https://labirynt.com/attentionborder/jadwiga-sawicka/> [dostęp: 20.10.2022]



Fot. 51, Jadwiga Sawicka, *Serce kraju*, *Kronika Bytom* fot. M. Wysocki [online], <https://labirynt.com/attentionborder/jadwiga-sawicka/> [dostęp: 20.10.2022]

Język jest nie tylko narzędziem komunikacji, ale także kształtuje, wpływa na nasze doświadczenie i postrzeganie świata. W polu sztuki, wykorzystanie języka jako medium wyrazu pozwala na tworzenie prac, żywych i dynamicznych. W przypadku przywołanych artystek Laurie Anderson, Ewy Zarzyckiej, Jadwigi Sawickiej, język staje się narzędziem bliskości, tworzenia więzi i dialogu z odbiorcą_czynią, co jest kluczowe dla pracy nad „sztuką bliskości” i jej wizualnych strategii.

[system znaków system prób i błędów do siebie do innych do wspólnego przeciwko na przekór do zrozumienia i do zaprzeczenia do tego by nie i by tak po to by rozumieć i by zaprzeczać łączyć dzielić razem i osobno zbiór zasad reguł mechanicznie i spontanicznie och przekleństwa transparenty na sztandarach formalnie i osobiście i i i i i i i]

(też trochę wcześniej niż)

2017 – 2018

Polska to...

Ojczyzna (ojczyzna), miejsce, w którym ktoś się urodził.

Polska – że moja

Ojczyzna (ojczyzna?)

[że znaczy co to?]

Czym jest „ta” Polska,

„ta” ziemia, „ta” Niepodległa?

Jak konstruowana jest narracja (w języku), że jestem z Polski wykluczona (wykluczana?)

Jakimi słowami piszą

ją za (dla) mnie

(głównie politycy, ale nie tylko)?

Dlaczego ja ciągu tych słów nie rozumiem?

Zatem (postanowiłam),

skoro jest tak, że nie rozumiem, to zapytam.

Pytałam przez rok,

prosiłam o dokańczanie zdania Polska to...,

prosiłam nieznane, przypadkowo spotkane osoby,

prosiłam też znajomych, bliskich.

Ja prosiłam i pytałam, oni i one pisali i pisały.

Trzysta pięćdziesiąt osób, plus minus.

Finał 11 listopada 2018 roku,

działanie dokamerowe,

na sobie zapisałam (trochę sama) i z pomocą osób,

które zechciały się zaangażować,

prawie wszystkie zdania dokończenia.

Na jeden dzień, na kilkanaście godzin stałam się Ojczyzną

Ich wszystkich i dla siebie miałam te wszystkie Ojczyzny.

Żadna nie była moja

i wszystkie były „moje” w tym samym czasie.

Słowem zbudowana z Ich – ale nie Ich.



Fot. 52, ania włodarska, Polska to, fot. Magda Czajka

Dokańczanie przez osoby było wyznaniem wiary,

bądź ateizmu, złości, miłości, niedowierzania, popisem,

ale słowem,

wszystkie osoby ją (z)budowały.

Nie było obrazów,

ze słów powstała Ich Ojczyzna,

tak ją „(z)budowali”, jak ją opisali.



Fot. 53, ania włodarska, Polska to, fot. Magda Czajka

11 listopada 2018 roku powstał cykl fotografii: dziesięciu kolorowych wydruków 50 cm x 70 cm, w formie cyfrowej kilkunastu zdjęć w wersji czarno-białej i kolorowej.

Przyczynki do praktyki [wizualne strategię]

Praca 4 Wizualno-tekstowy rejestrator czasu

Czas nadziei, czas zarazy



Fot. 54, ania włodarska, Wizualno-tekstowy rejestrator czasu Czas nadziei, czas zarazy, fot. materiał własny

Praca została zaprojektowana, jak cała seria *zapisków codzienności* jako kompaktowy obiekt, o wymiarach 10x10cm, utrzymany w stonowanej, monochromatycznej kolorystyce.

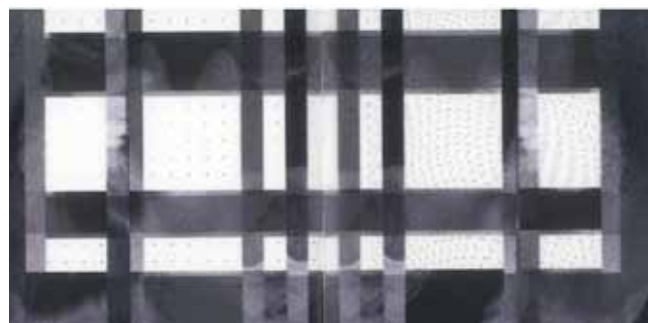
Słowa w tym projekcie pełnią funkcję nie tylko semantyczną, ale również wizualną a ważnym aspektem tej pracy jest zrównoważone połączenie słowa jako obrazu. Słowo jest tutaj nie tylko nośnikiem treści, ale i obrazem „samym w sobie”, ilustracją. W tym egzemplarzu *zapisków*...połączyłam wizualność i tekstu ekspresję, w czym można zobaczyć odniesienia i inspirację do poezji konkretnej.²¹

²¹ Poezja konkretna, jako część szerszego ruchu w sztuce konkretnej, ma swoje korzenie w pracach Theo van Doesburga, niderlandzkiego malarza, pisarza i teoretyka sztuki, który w 1930 roku opublikował „Manifest sztuki konkretnej”. Sztuka konkretna, jak wynika z tego manifestu, miała za zadanie skupić się na czystych, „konkretnych” formach, odciętych od reprezentacji świata rzeczywistego. Zaś poezja konkretna, znana również jako poezja wizualna, jest artystyczną formą literacką, która w sposób istotny wykorzystuje wizualność języka. Ten gatunek literacki rozwinął się w latach 50. i 60. XX wieku jako część międzynarodowego

dowego ruchu konkretyzmu i skupia się na formie wizualnej słów, liter oraz ich układzie na stronie, tak aby utwór literacki mógł być czytany nie tylko jako tekst, ale również jako obraz. Przywołując niektóre z najważniejszych figur tego ruchu to m.in. szwedzki poeta Öyvind Fahlström, brazylijski twórca Augusto de Campos, szwajcarski autor Eugen Gomringer oraz amerykańska artystka Mary Ellen Solt. W ich pracach obserwujemy nacisk na graficzne aspekty języka, łączący słowa i obrazy w sposób, który prowokuje do nowych form odbioru i interpretacji tekstu. Na przykład, Mary Ellen Solt w swojej pracy „Forsythia” układa słowa na stronie tak, że tworzą kształt kwitnącego krzewu forsycji. Wizualne rozwiązanie dodaje nowy wymiar do słów w wierszu a to stanowi istotny element poezji konkretnej. Inny przykład to prace Öyvinda Fahlströma, który eksperymentował z kształtem i układem liter w swoich wierszach, tworząc unikalne kompozycje. Jednym z kluczowych momentów w historii sztuki konkretnej był rok 1956, kiedy to w São Paulo odbyła się wystawa, która prezentowała prace wielu artystów skupionych wokół tego nurtu. Wystawa ta, znana jako „Plan pilotażowy”, była ważnym momentem w rozwoju poezji konkretnej, przedstawiając jej możliwości nowej publiczności. W latach 60. poezja konkretna rozwijała się, a jej formy ewoluowały. Wielu artystów na całym świecie zaczęło eksperymentować z formą i treścią, tworząc prace, które różniły się od tradycyjnej poezji. Przykładami twórców poezji konkretnej na świecie są m.in. Eugen Gomringer ze Szwajcarii, Ian Hamilton Finlay z Wielkiej Brytanii, a także Augusto de Campos z Brazylii. W Polsce, należy wspomnieć o Stanisławie Dróżdzu i Ewie Partum. Dróżdz, znany ze swoich „pojęciokształtów”, używał słów i znaków, by tworzyć przestrzenne instalacje. Jego prace, takie jak na przykład „Ścieżki tekstu”, (projekt realizowany w ramach programu sztuk wizualnych Europejskiej Stolicy Kultury Wrocław 2016), wykorzystują proste elementy języka do stworzenia dzieł, które angażują widza w aktywne interpretowanie. Z kolei Ewa Partum, znana z swojej „aktywnej poezji”, tworzyła kompozycje słowne i graficzne, które były rozrzucone po przestrzeni miejskiej. W ten sposób, twórczość Partum tworzyła dialog ze światem zewnętrznym, przekształcając codzienną rzeczywistość w medium artystyczne. za: G. Gazda, *Poezja konkretna – zamknięty rozdział awangardowej korespondencji sztuk*, Literaria humaimas, M. Dawidek-Gryglicka, *Odprysk poezji*. Stanisław Dróżdz mówi, Wydawnictwo HA!art, NCK, Kraków 2012.

Pomiędzy stronami, wydrukowanymi na białym, matowym papierze, jako element wyróżniający, „wplotłam” arkusze wydrukowane dwustronnie na przezroczystej kalce.

Na niej zaprojektowane są kolaże zbudowane ze zdjęć domowników. Takie rozwiązanie umożliwia tworzenie dynamicznych kompozycji, wynikających z nałożenia różnych warstw. Zastosowanie w kolażach fotografii prywatnych, nadaje projektowi osobistej perspektywy.



Fot. 53, ania włodarska, Wizualno-tekstowy rejestrator czasu Czas nadziei, czas zarazy, fot. materiał własny

podsumowanie

Podsumowując, praca „Sztuka bliskości. Wizualne strategie” stanowi próbę zrozumienia bliskości jako narzędzia w sztuce i zdefiniowania możliwości jej użycia w kontekście wybranych relacji z odbiorcą_czynią, przestrzenią i czasem. Chciałam zaznaczyć, że nie dążyłam do ustalenia jednoznacznej definicji, ale raczej zależało mi na wprowadzeniu bliskości i jej wieloaspektowego charakteru oraz wskazania możliwości zastosowania jako narzędzia w praktyce. Dlatego za pomocą analizy przypadków, twórczości artystów i artystek, własnej praktyki a także wprowadzając konteksty teoretyczne, starałam się wykazać, że bliskość, ze wszystkimi jej implikacjami i efemerycznym charakterem i najczęściej niematerialnym efektem, może być jednym z kluczy do twórczej praktyki jak i narzędziem transformacji na wielu płaszczyznach - od indywidualnej po zbiorową.

Stosowanie narzędzia bliskości, to praktyka bardziej niż strategia artystyczna. „Wymaga” wzajemności w relacji.

Przyznaję, że wiele jeszcze aspektów i kontekstów może znaleźć się jako składowe tego obszaru-blikości jako narzędzia-co może stanowić otwarcie do przyszłych dyskusji o rolach i znaczeniu bliskości w sztuce.

To koniec

Proszę, wyłącz komputer, odłóż wydruk

Proszę, odpocznij

Proszę, podaruj sobie chwilę dla siebie

Poodychaj

Czas na relaks nie na pracę

Spójrz

Albo

Przyczynki do praktyki [wizualne strategie]

Artystyczna praca doktorska

Praca 1
Wizualne sploty, realizacje w przestrzeni:
„pokój wspomnienia”, „pokój w pokoju”

Galeria UL Św. Barbary 3, Gdańsk
korytarz





Praca 1
 Wizualne sploty, realizacje w przestrzeni:
 „pokój wspomnienia”, „pokój w pokoju”

Galeria UL, Św. Barbary 3, Gdańsk

Pokój 1 przestrzeń ekspozycji materiału
 wideo 10 min (z dźwiękiem)
 Wersja materiału wideo z białym tłem





Praca 1
 Wizualne sploty, realizacje w przestrzeni:
 „pokój wspomnienia”, „pokój w pokoju”

Galeria UL, Św. Barbary 3, Gdańsk

Pokój 1 przestrzeń ekspozycji materiału
 wideo 10 min (z dźwiękiem)
 Wersja materiału wideo z czarnym tłem



122



123

Praca 1
Wizualne sploty, realizacje w przestrzeni:
„pokój wspomnienia”, „pokój w pokoju”

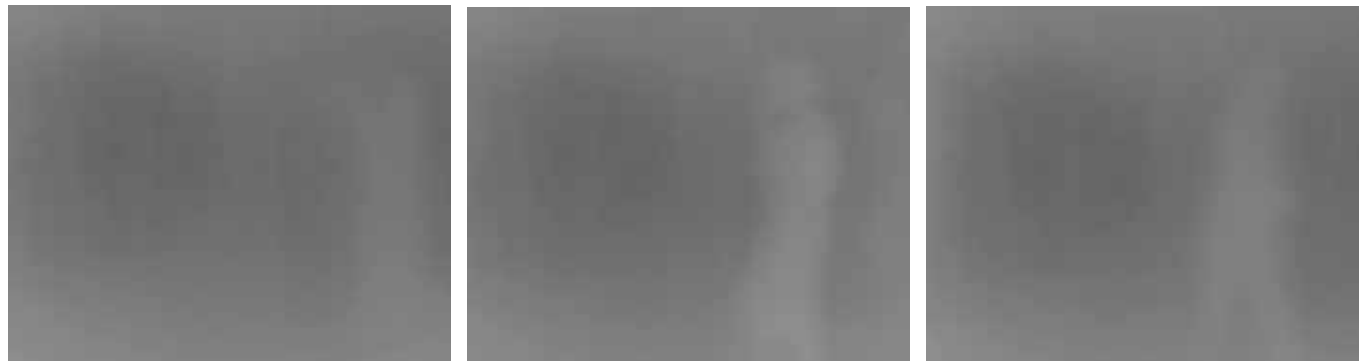
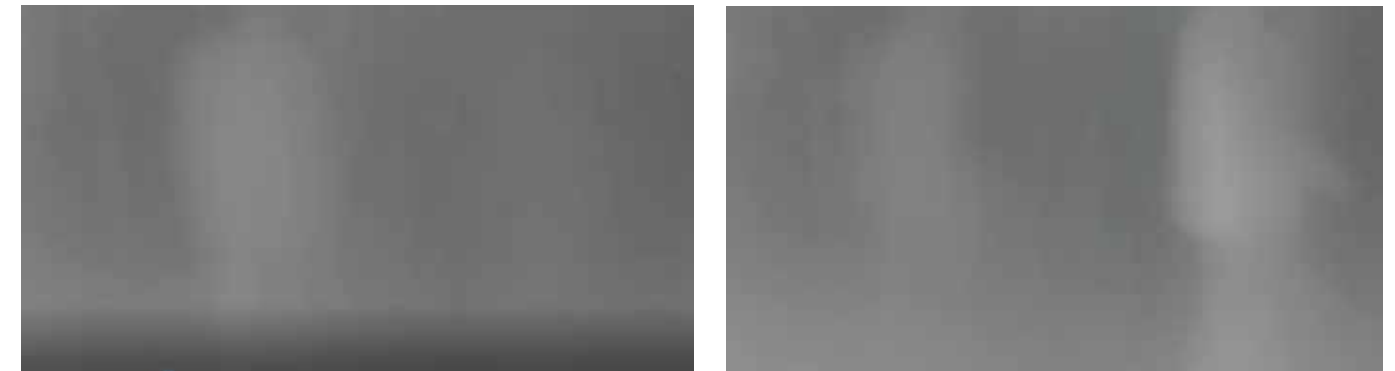
Galeria UL, Św. Barbary 3, Gdańsk

Pokój 2
„pokój wspomnienia”, „przestrzeń pracy”



Praca 2
Metaforyczny obraz wideo,
materiał filmowy z dźwiękiem, 10:00
ekspozycja w zapętleniu

Kadry materiału wideo,
wersja z czarnym tłem



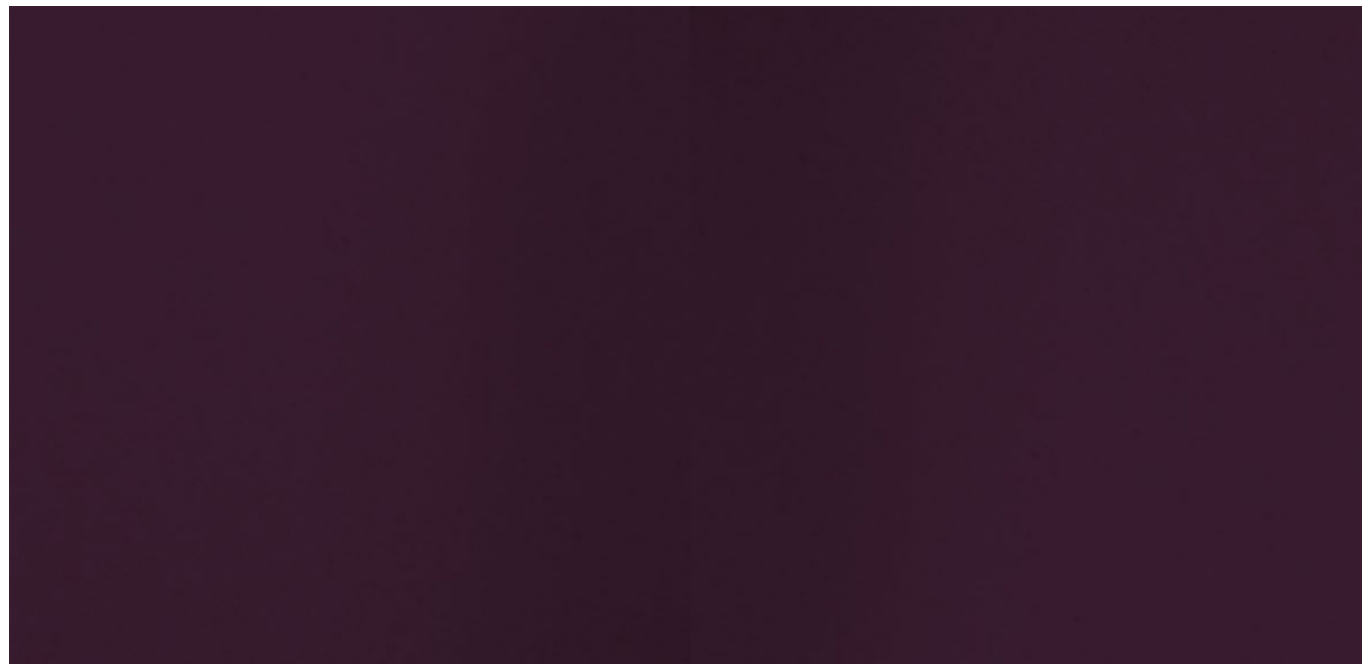


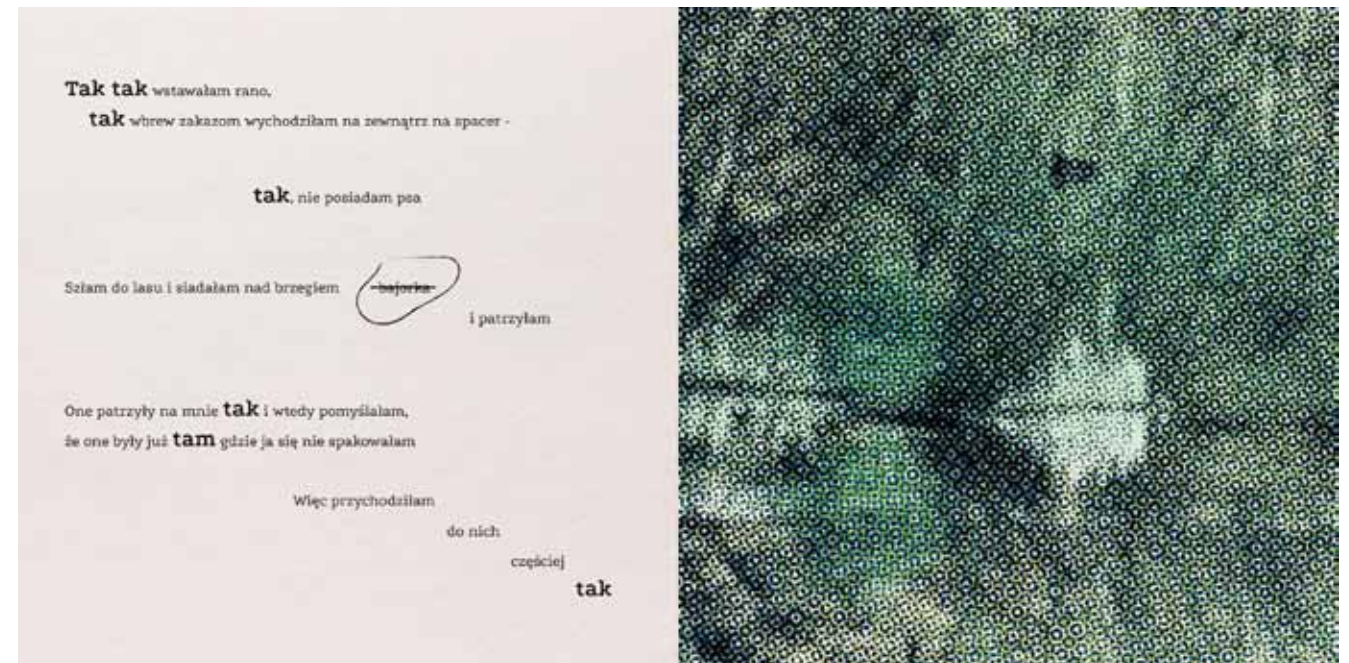
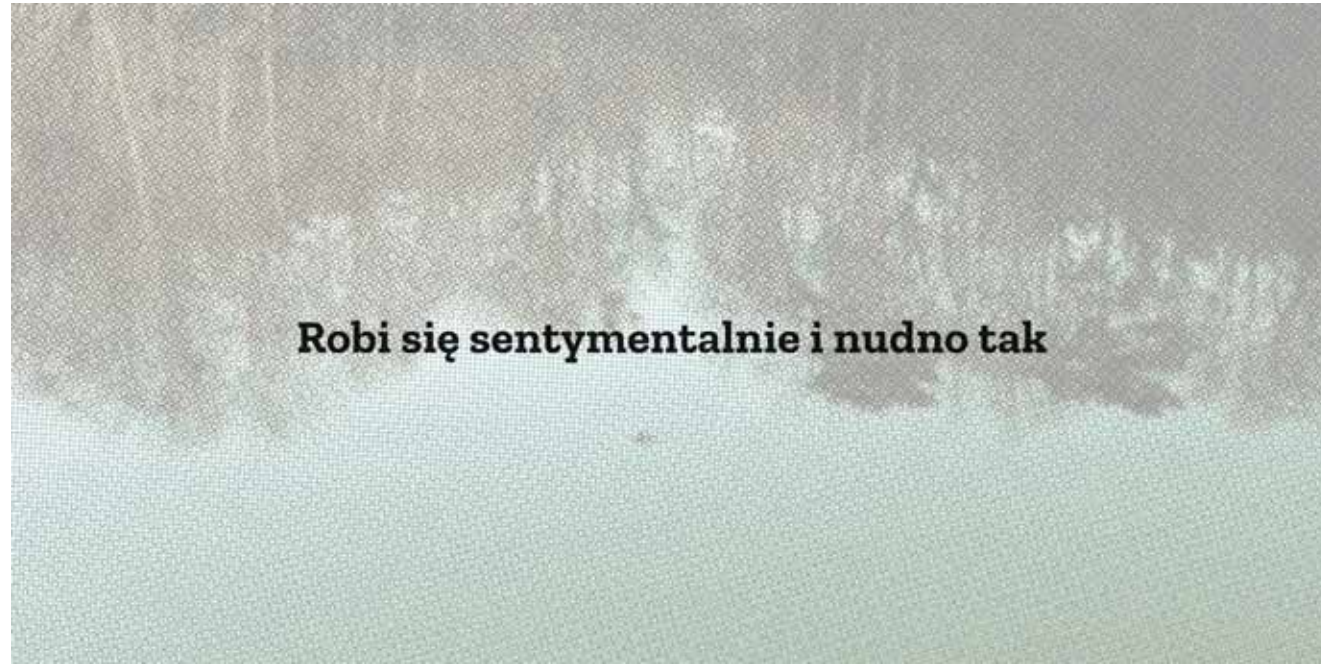
Praca 2A
Metaforyczny obraz wideo,
materiał filmowy z dźwiękiem, 10:00
ekspozycja w zapętleniu

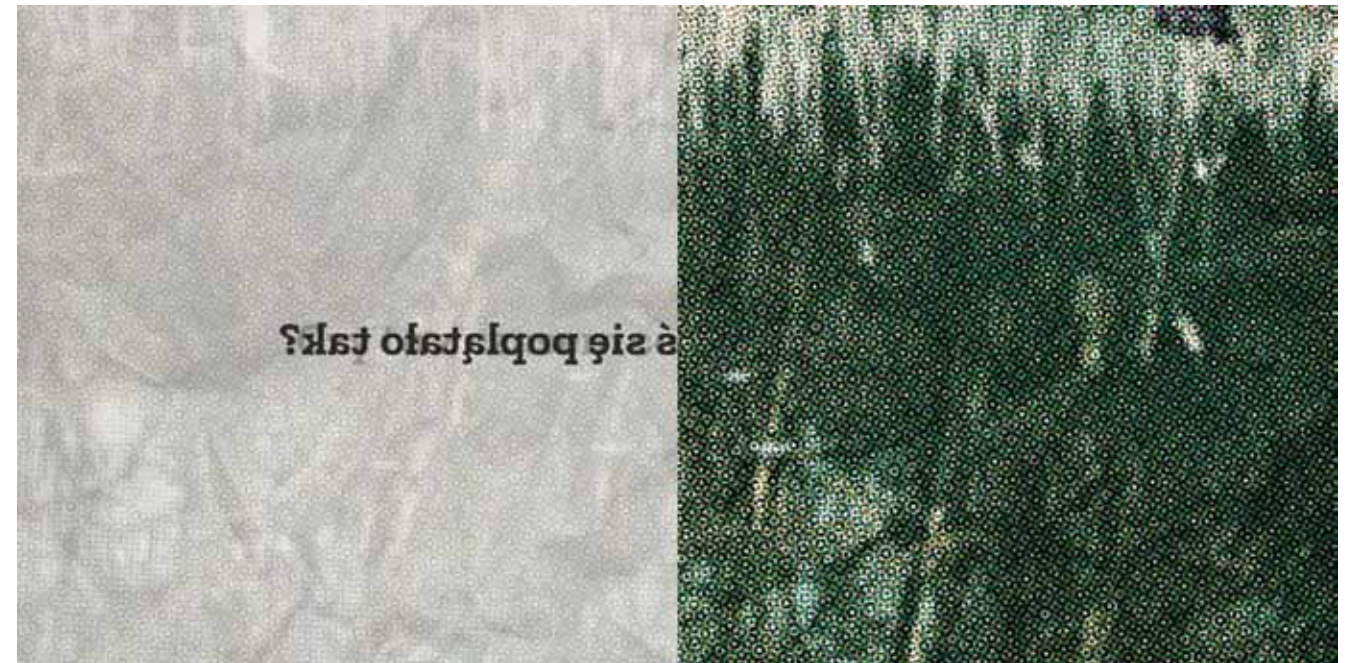
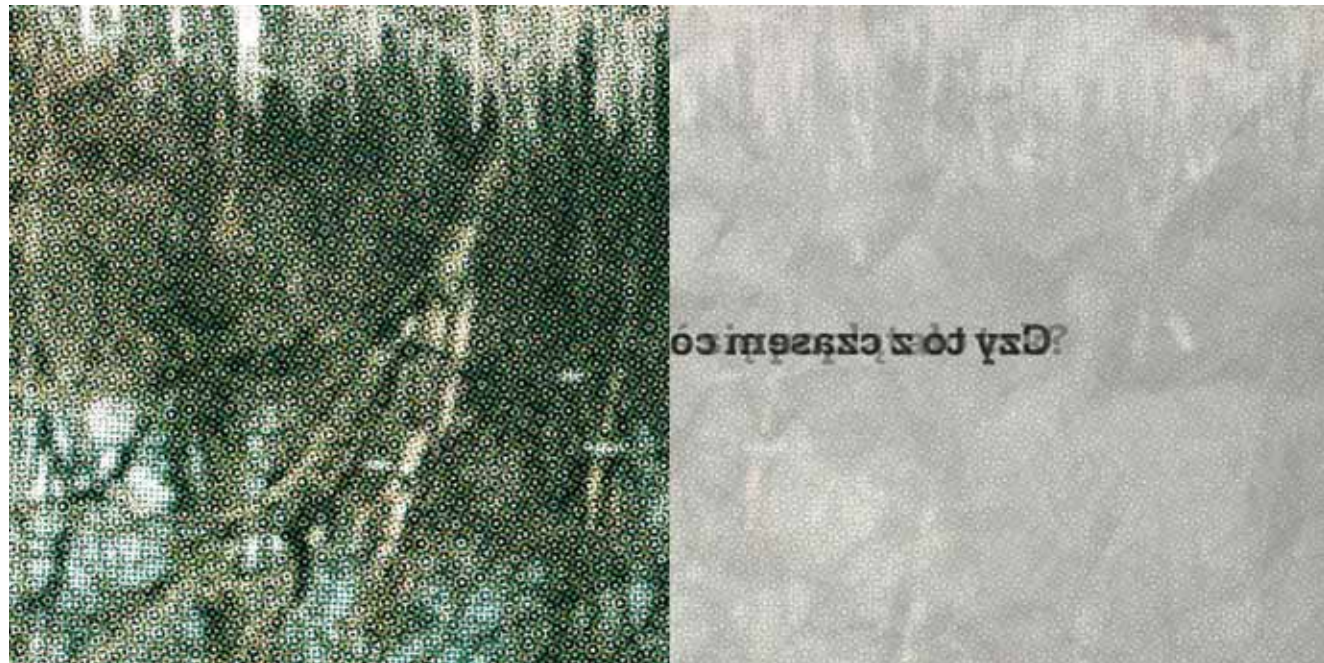
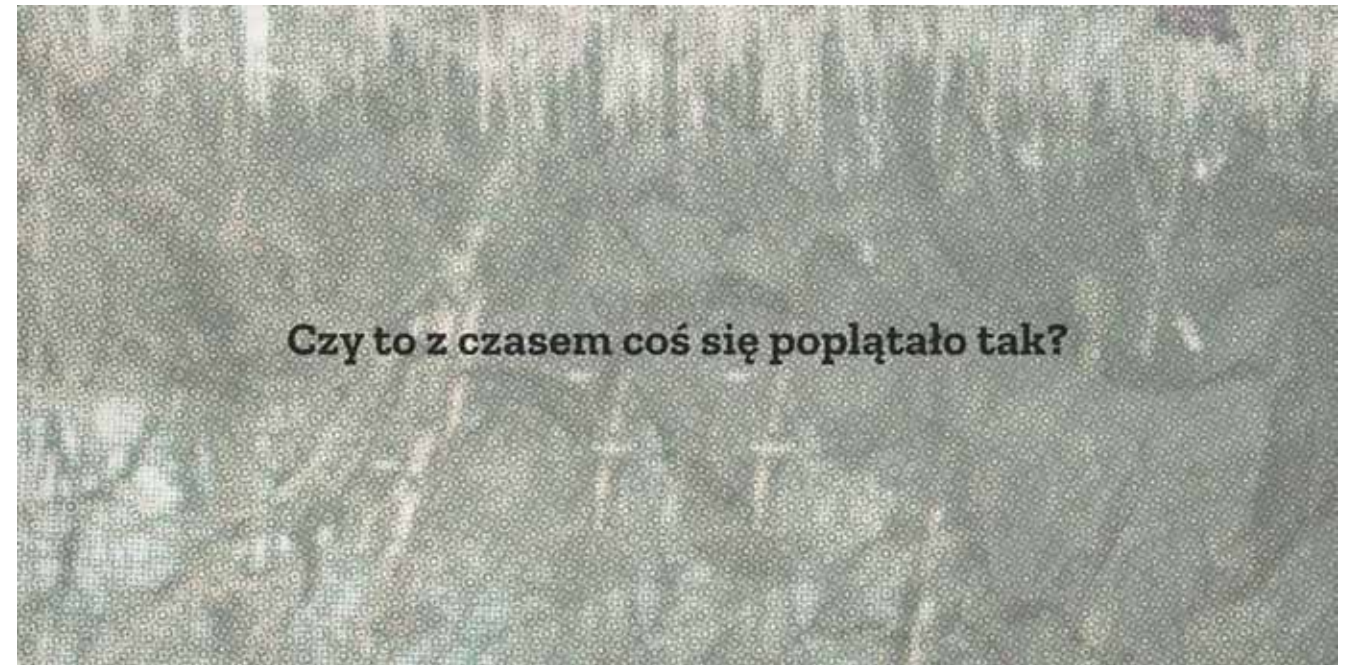
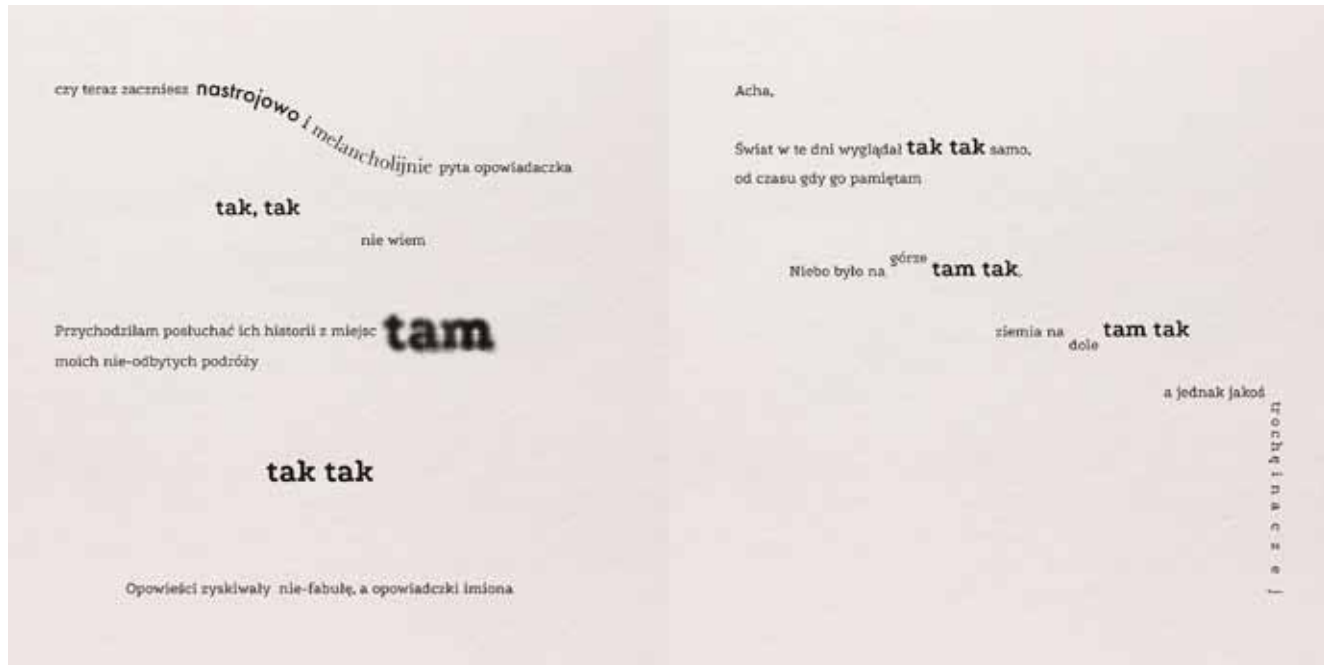
Kadry materiału wideo,
wersja z białym tłem



Praca 3
 Wizualno-tekstowy rejestrator czasu
 Czas nadziei, czas zarazy
 10x10 cm, zapiski codzienności







historia
pierwsza

Tak się dawno zaczyna ta ta historia z miejsca miejsca
w miejscu, które...

ma tam bruk **tak tak**,
zamek ma **tam tam** i wiszące
i drugą wieżę
i trzecią wieżę
tam tam ma

najważniejsze że ma też jezioro **tak tak tam** ma
siedzę ledwie słyszę co ona do mnie mówi **tak**

a opowiadaczka pływa, i pływa **tam tam** [nawracie]

wychodzi - podchodzi, lepiej ją teraz widzę
tak poznaję helena

ciąg dalszy może nastąpi w bliskości **tak** a nie
odległości - oddaleniu

to **tak** ta

Zasób moich informacji się poszerza **tak tak**

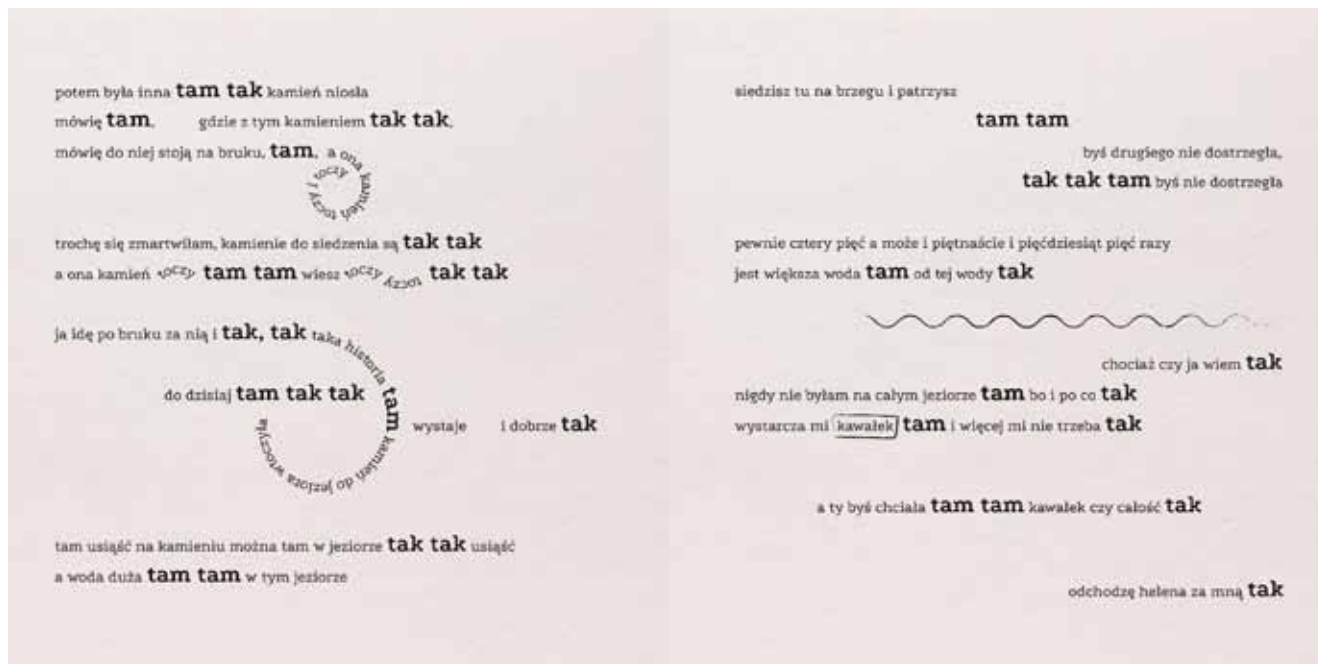
no byłam **tam tam** na tym bruku,
choć bruk jak bruk zimny, nieźwry ciężko się stąpa
tam, tak tak

sama tam nigdy nie byłam, zawsze dużo wszystkiego dookoła mnie
tam tam było **tak tak** dużo
dużo

dama raz była na bruku **tym tym tam**, mówiła do mnie
Heleno pierwsza tu jestem **tak tak**

tam na bruku do mnie mówiła przyplłynął statek **tam**
wyszedł człowiek **tak tak** zabrał pierwszą damę i tyje ją widziałam

tak tak został bruk **tam tam**



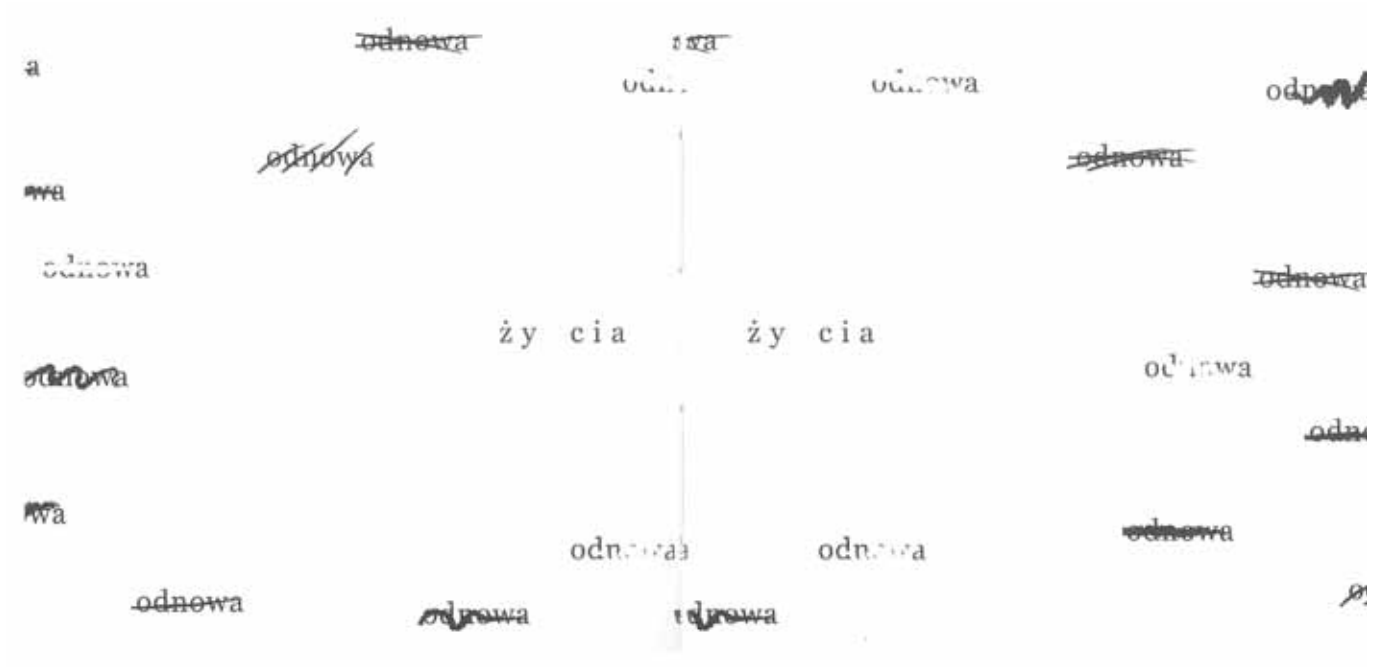
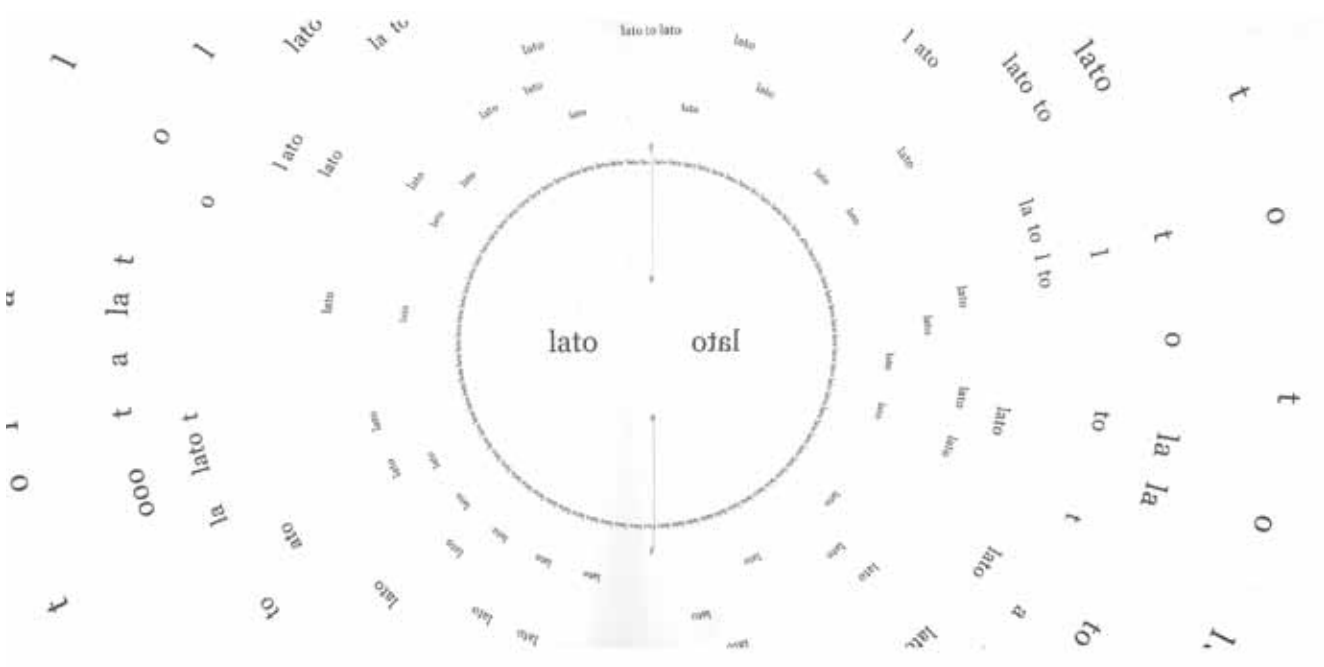
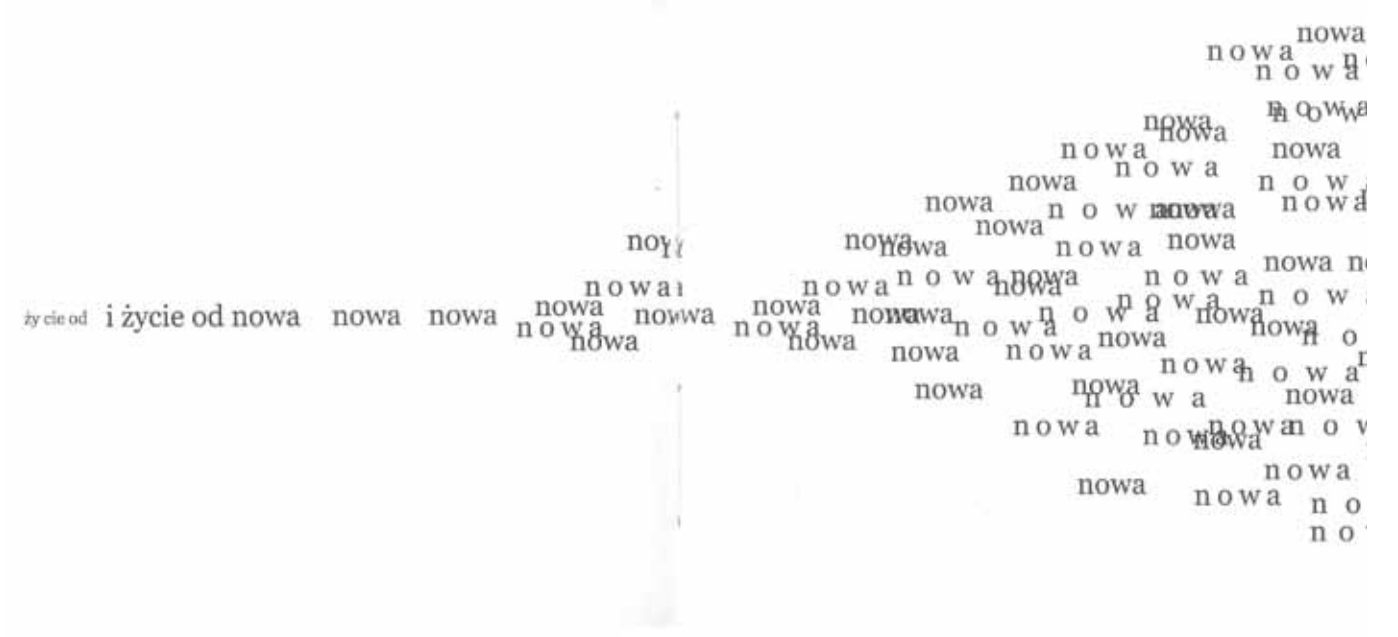
138

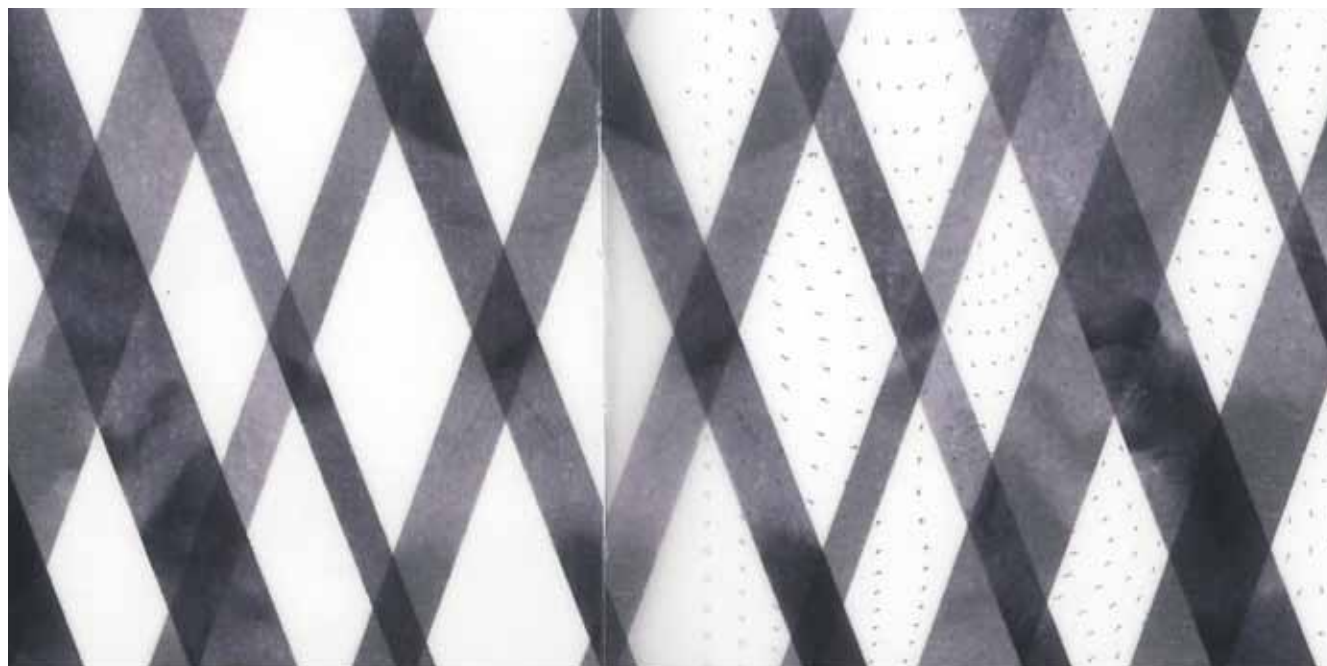
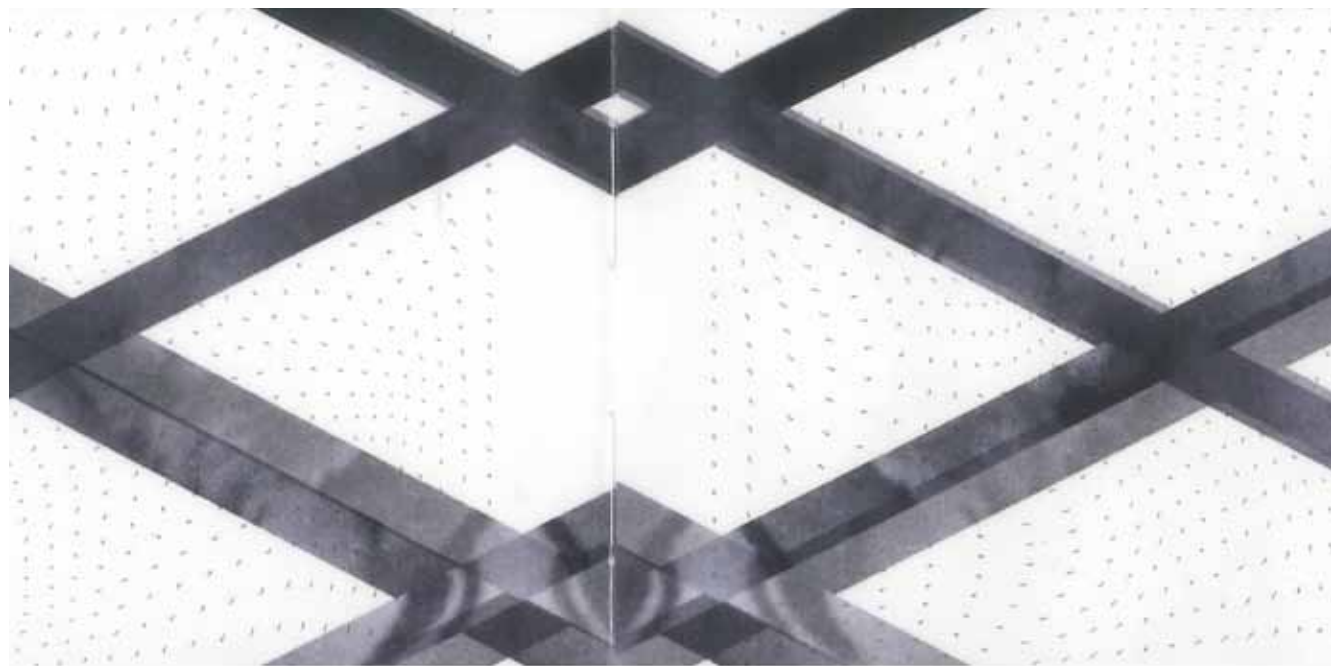
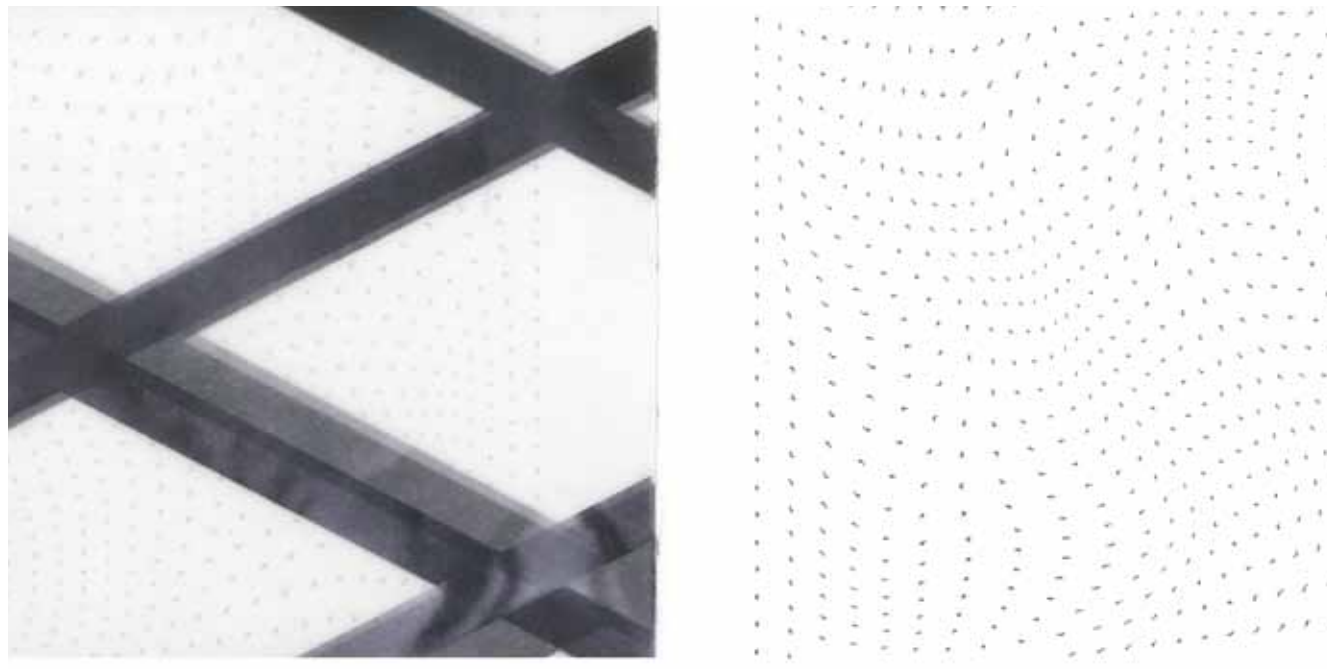
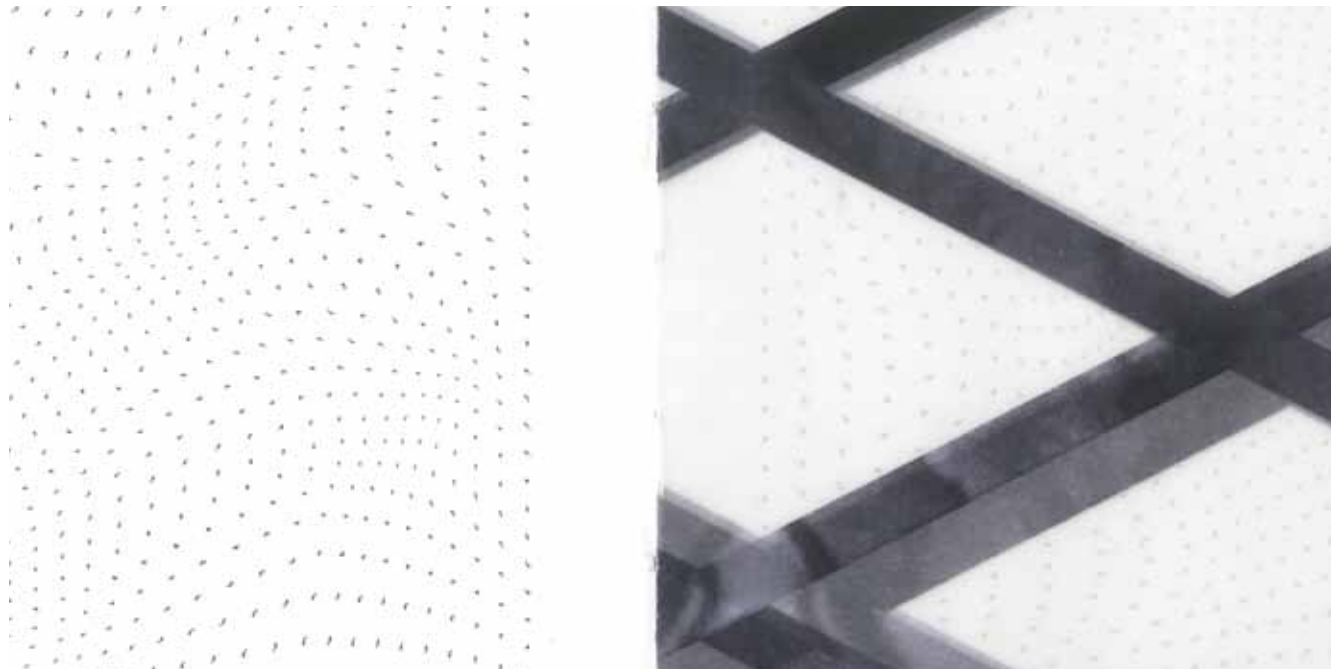


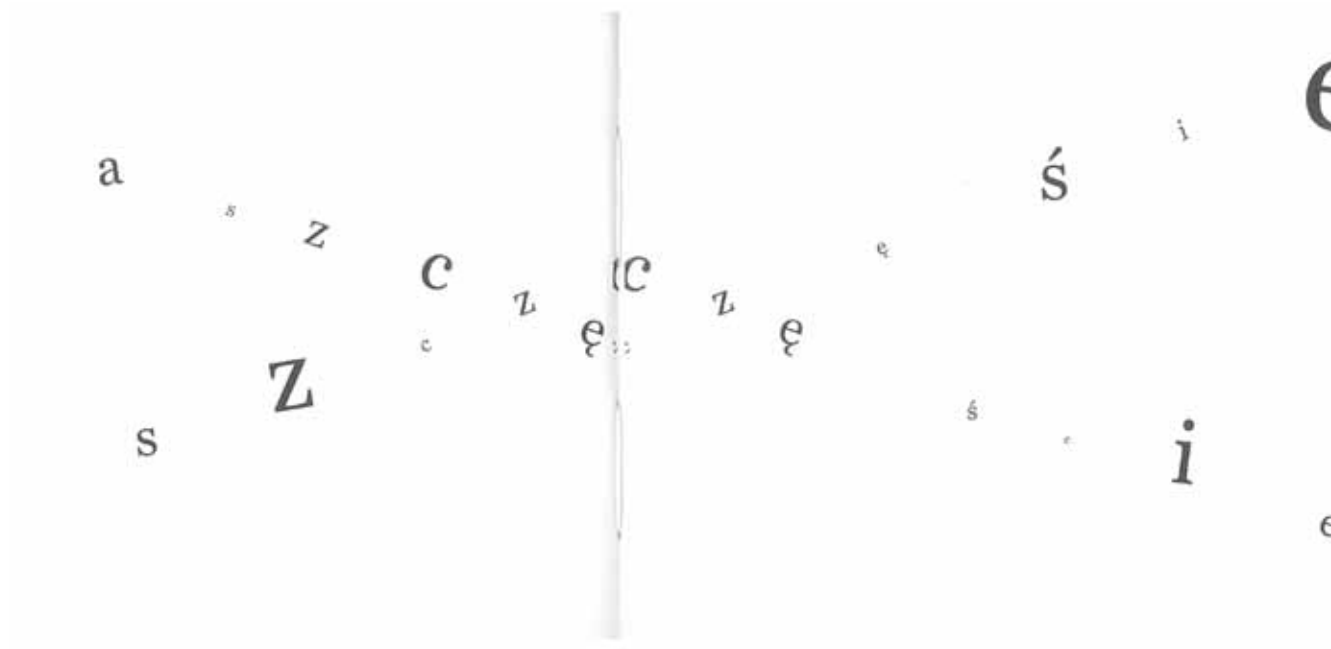
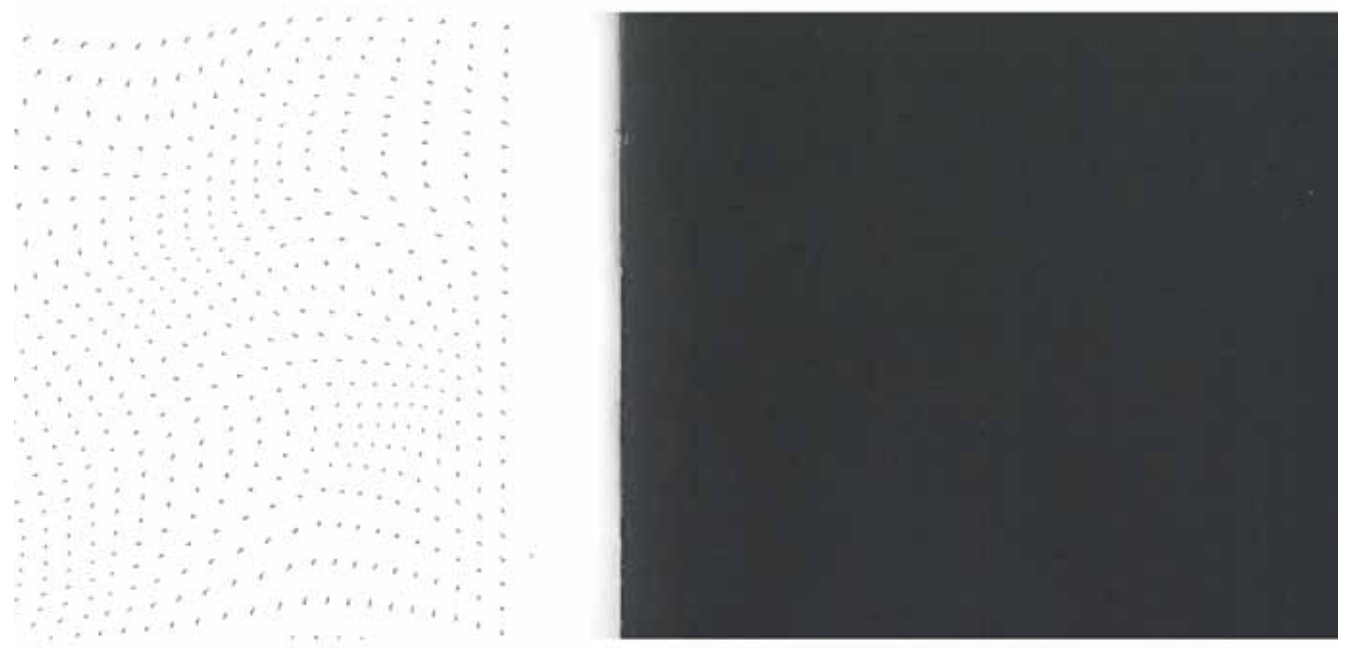
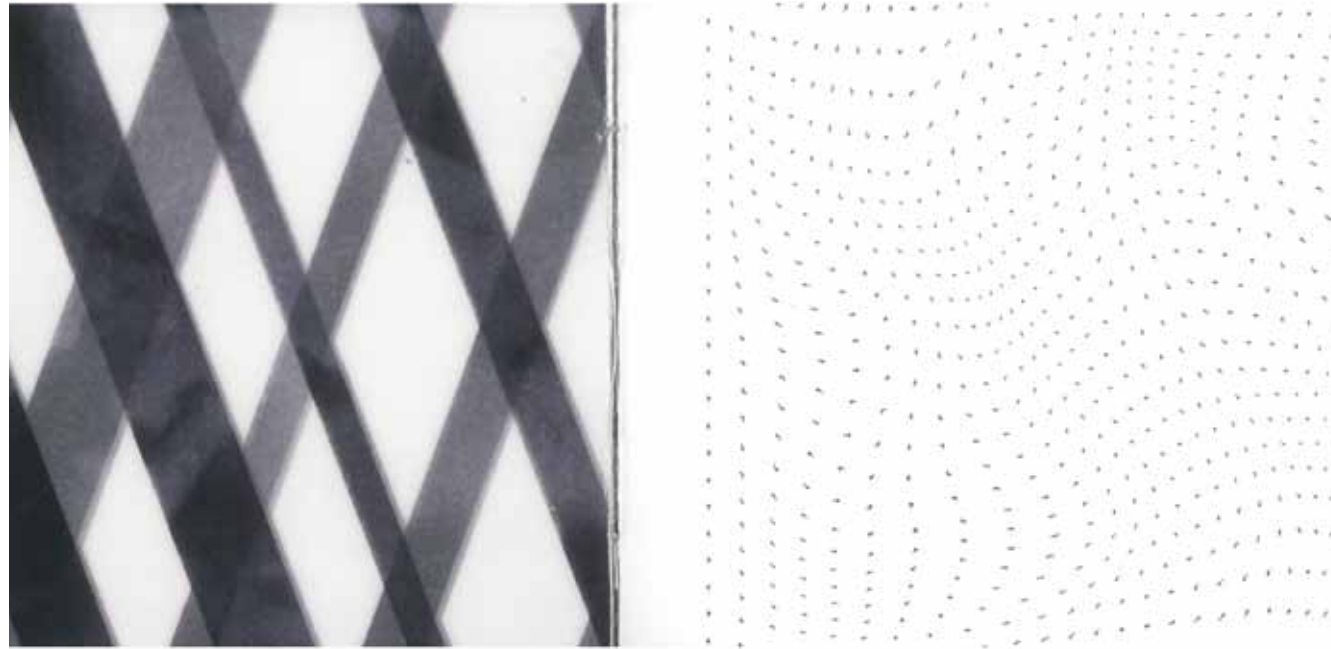
139

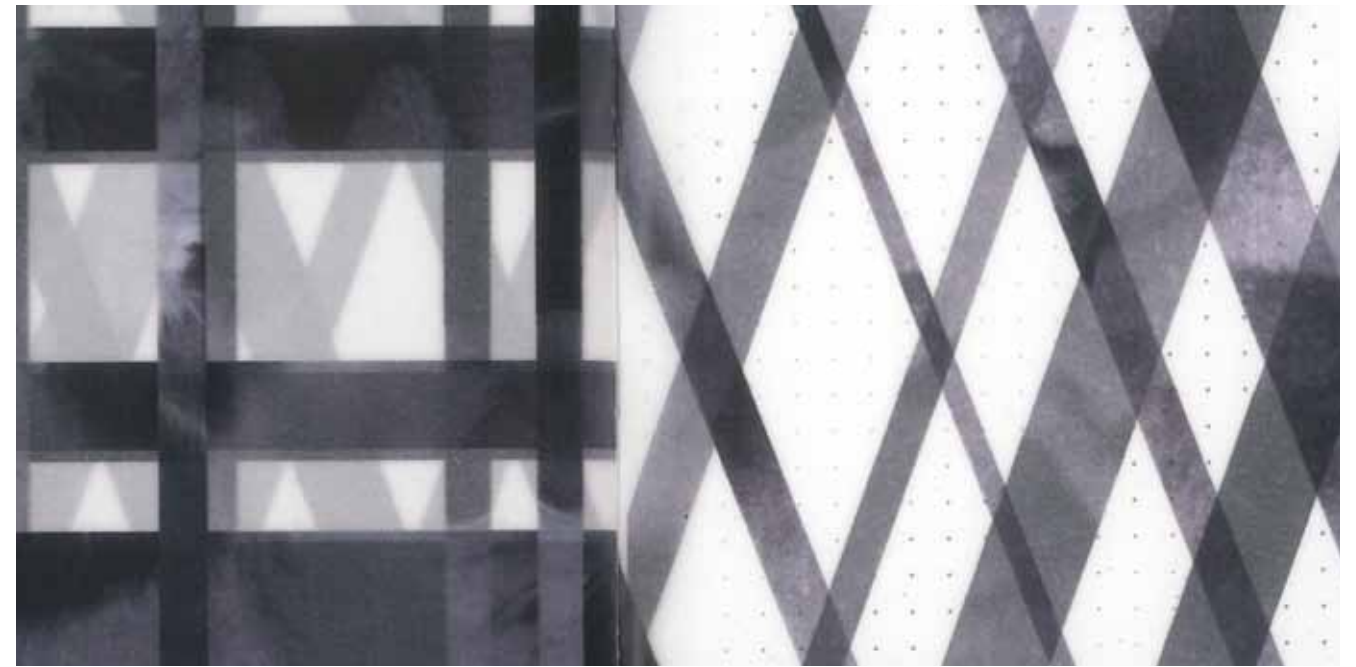
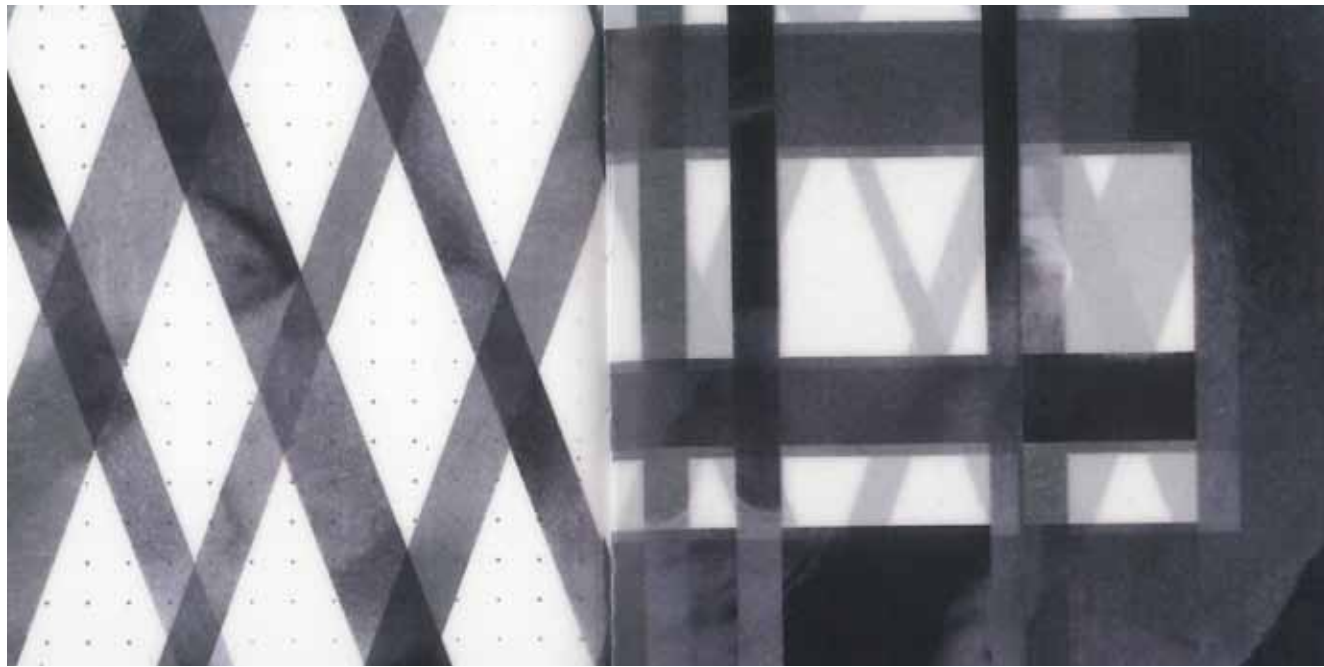
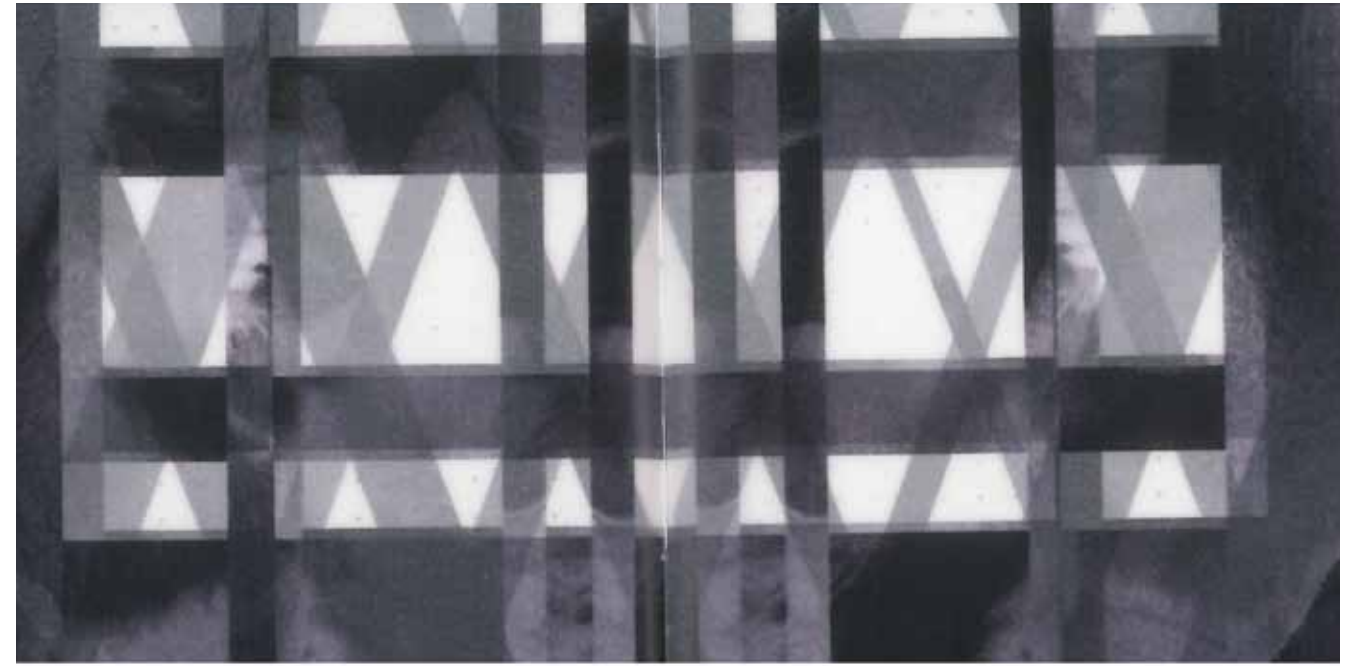
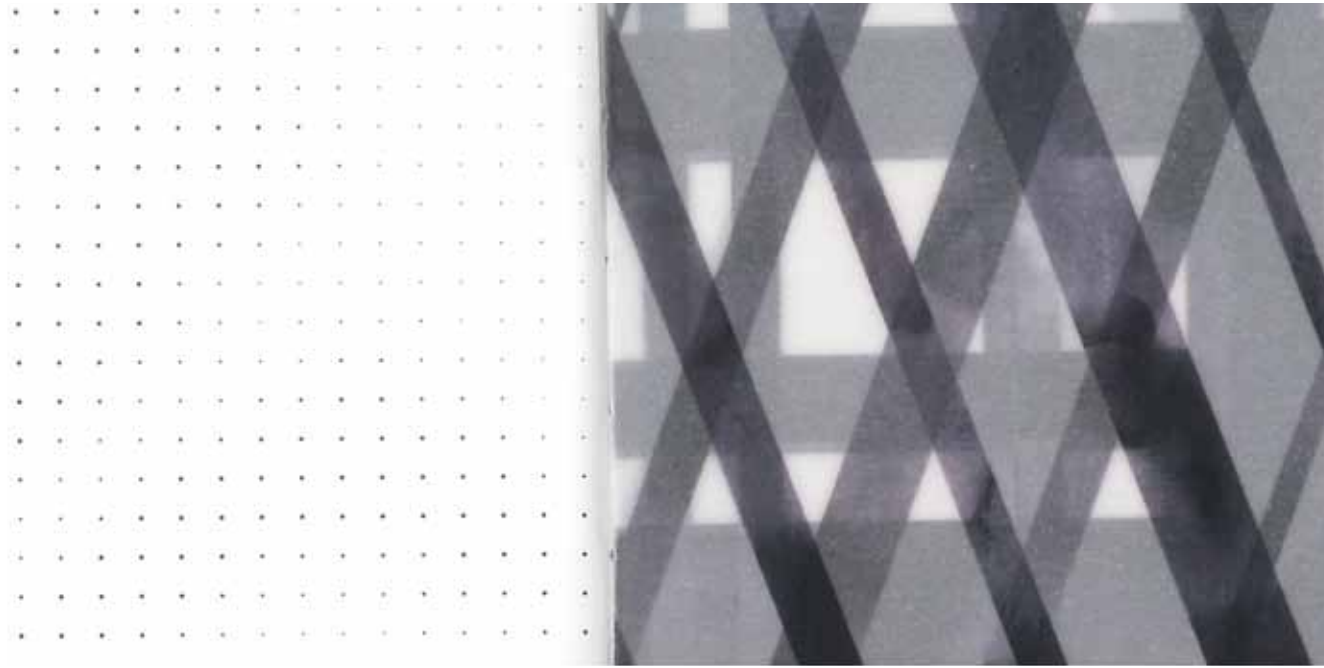
Praca 4
Wizualno-tekstowy rejestrator czasu
Czas nadziei, czas zarazy II
10x10 cm, zapiski codzienności

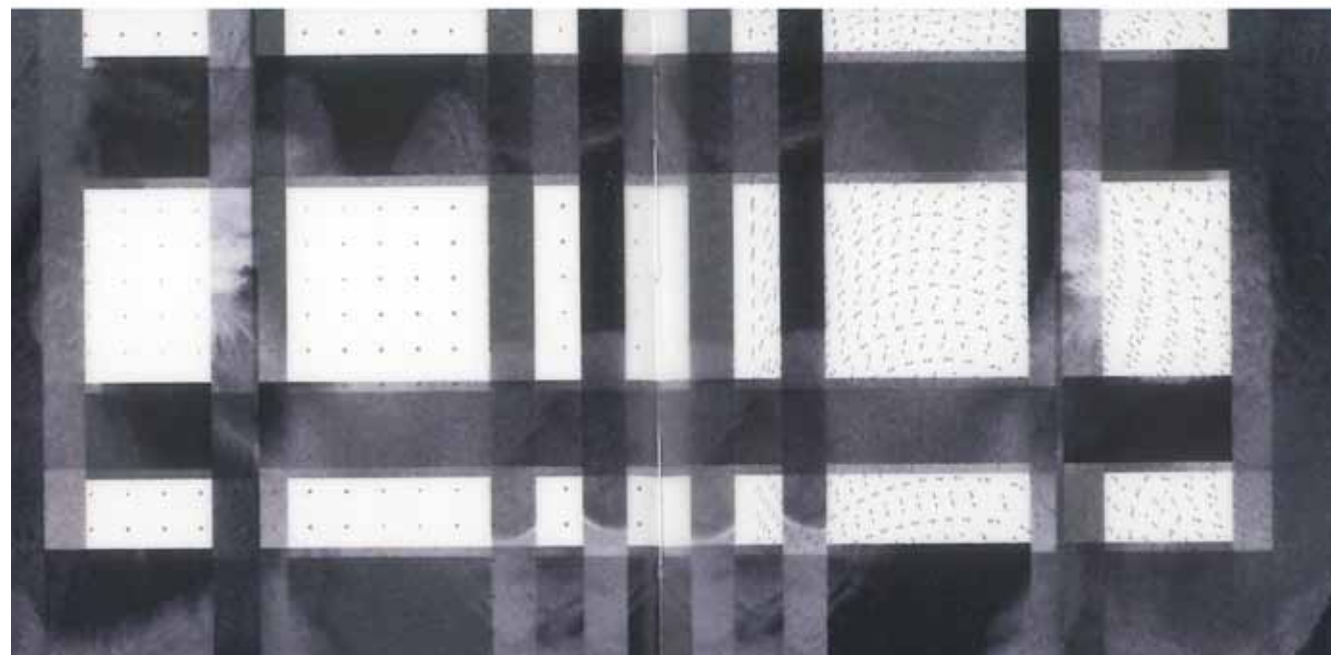
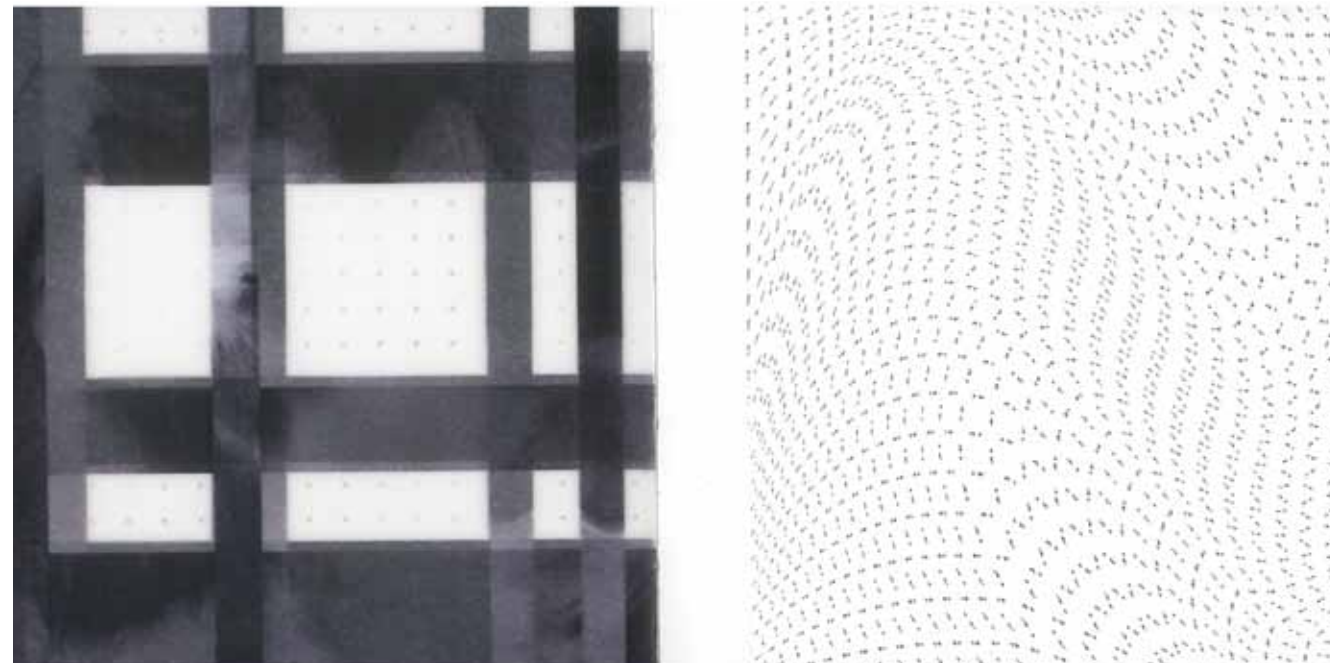
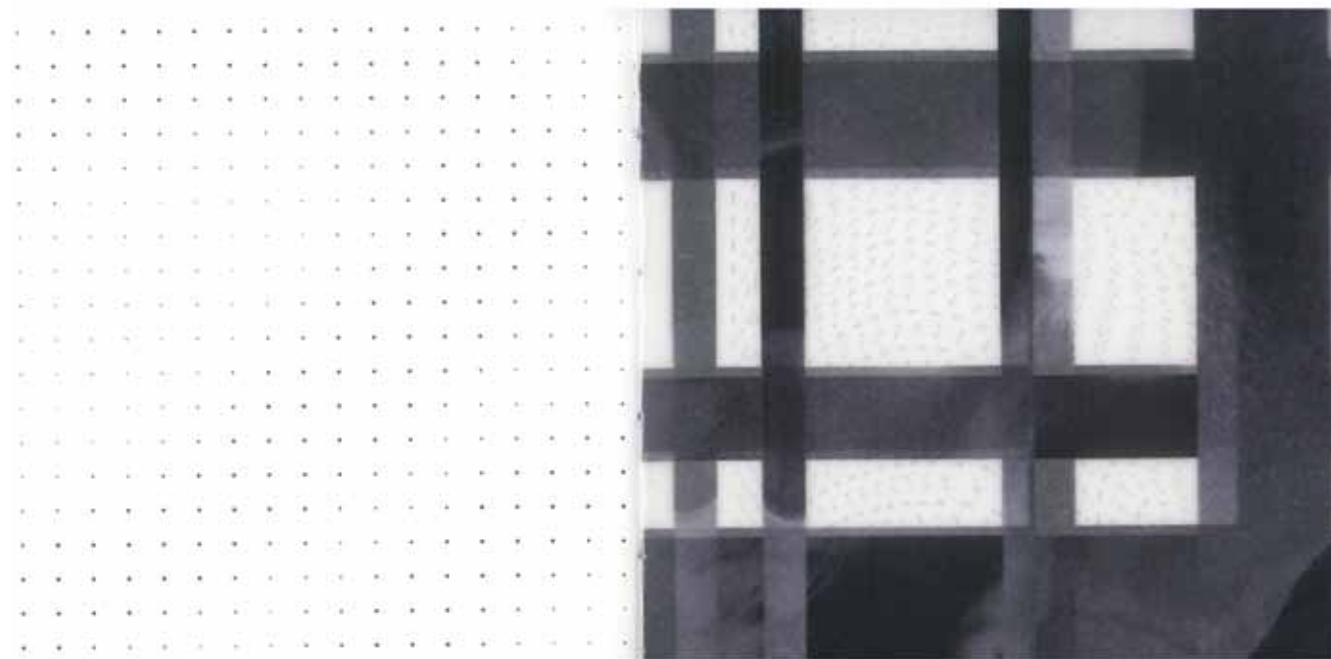




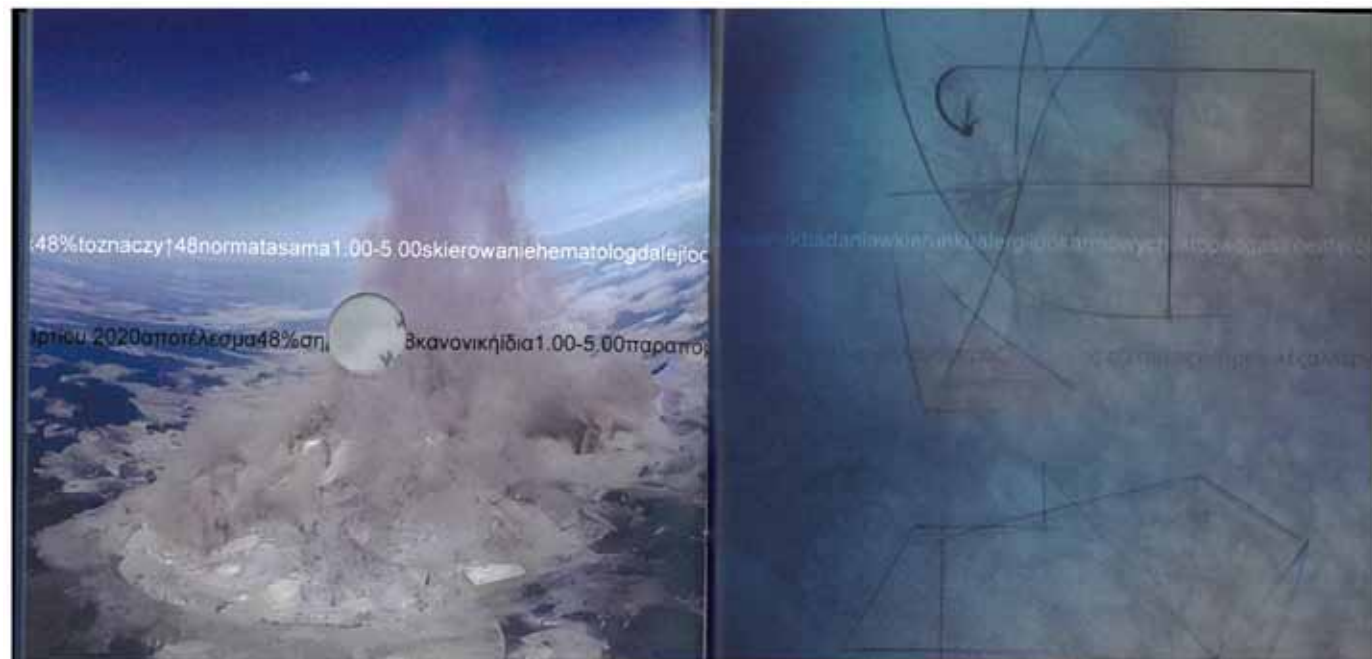
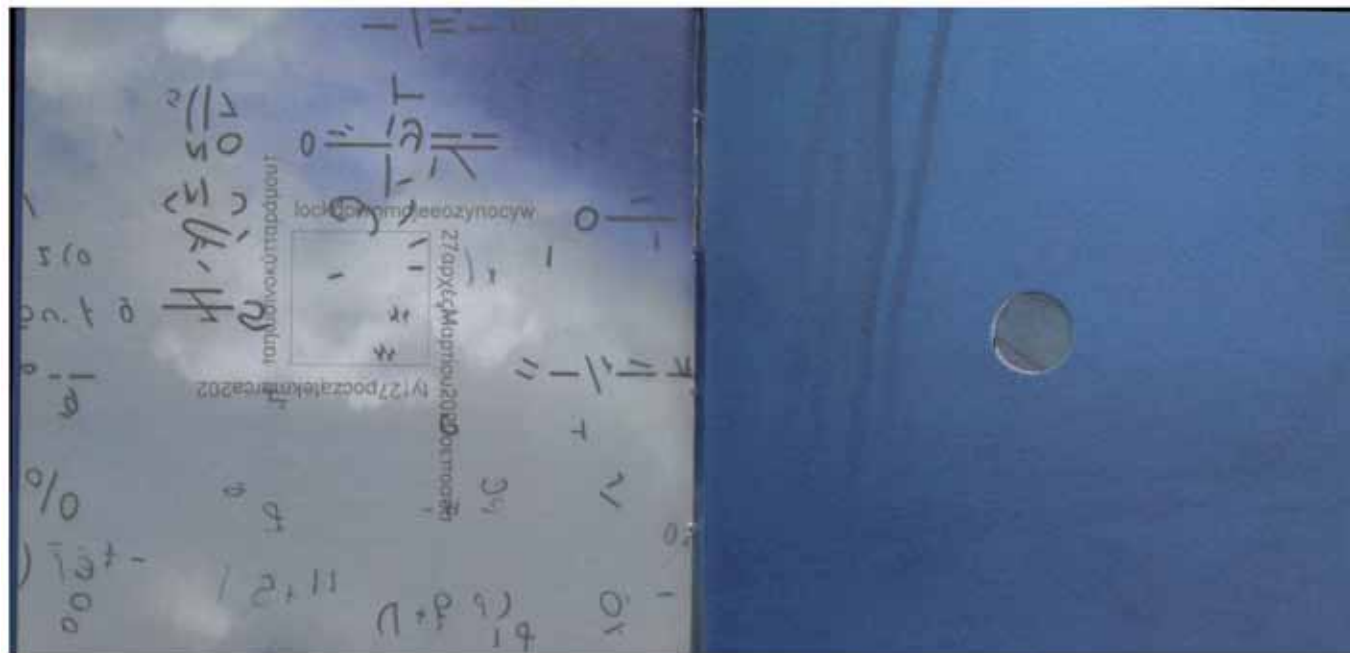
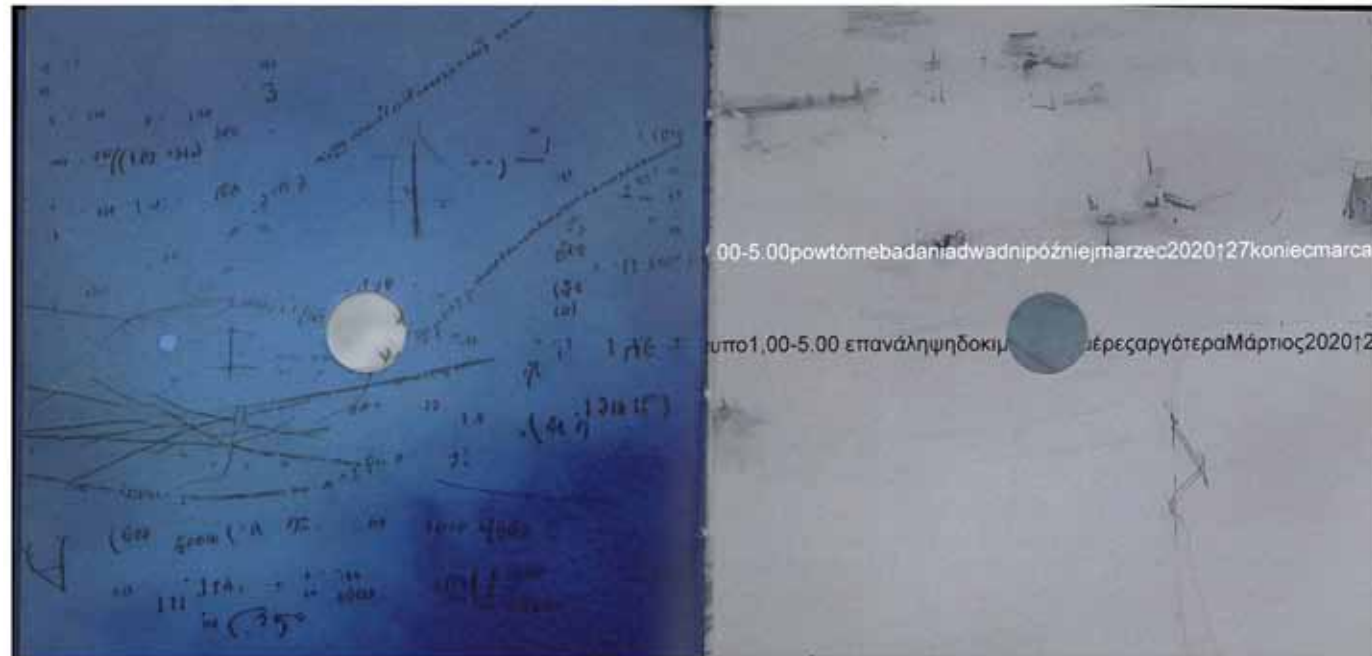


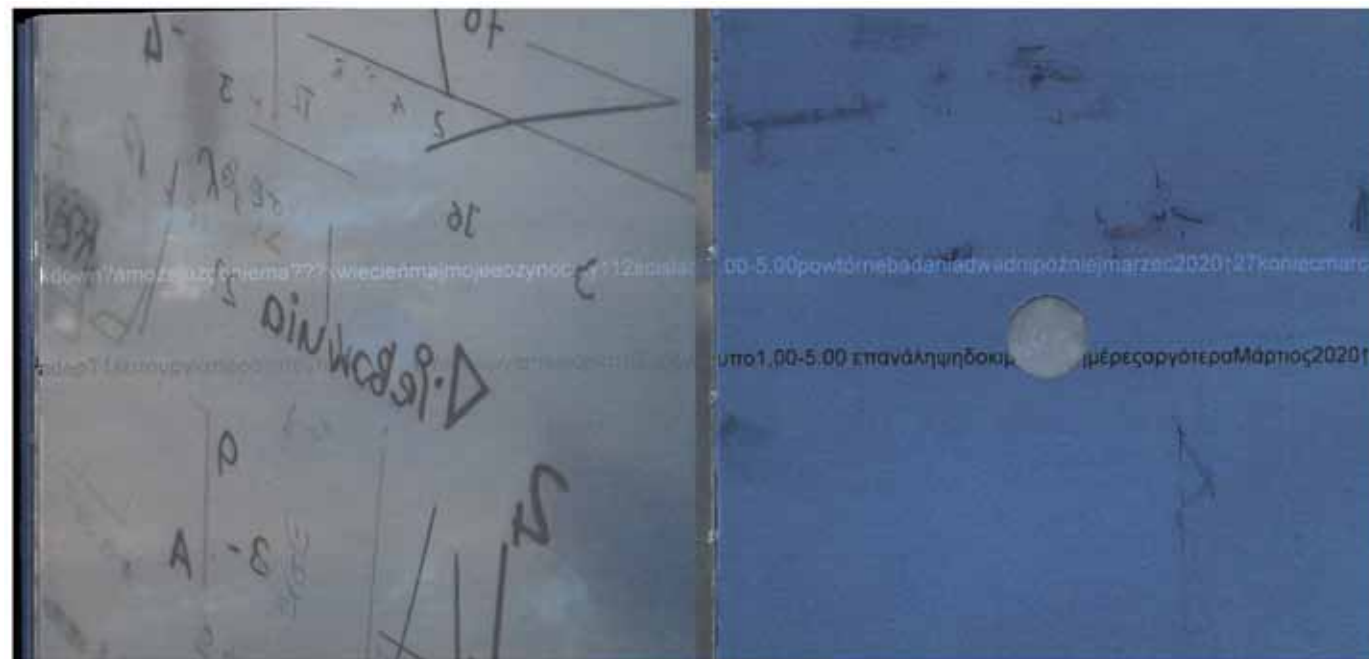
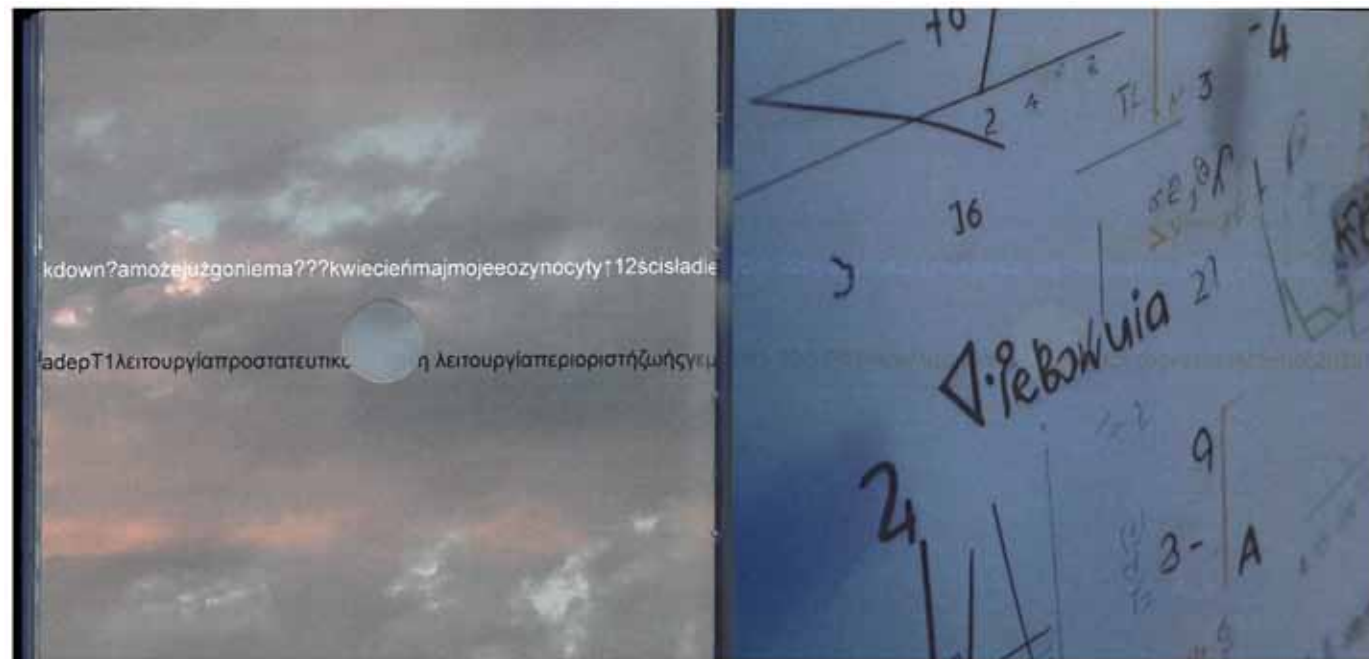
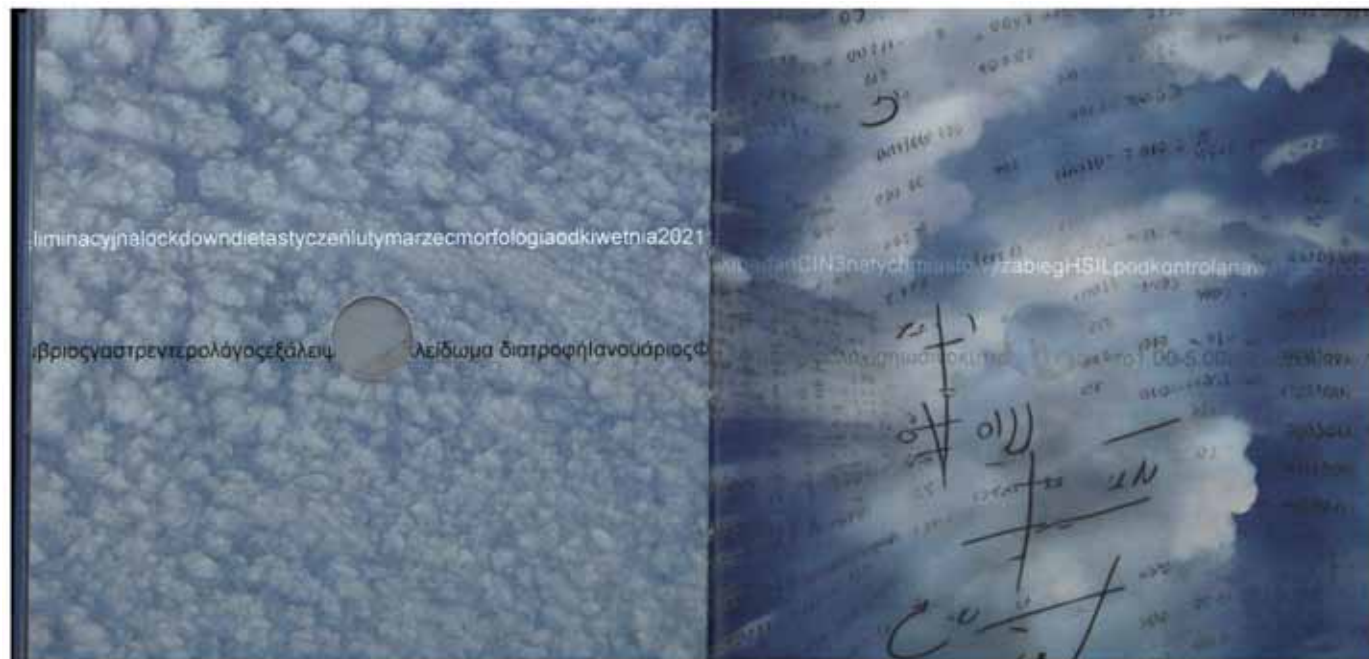


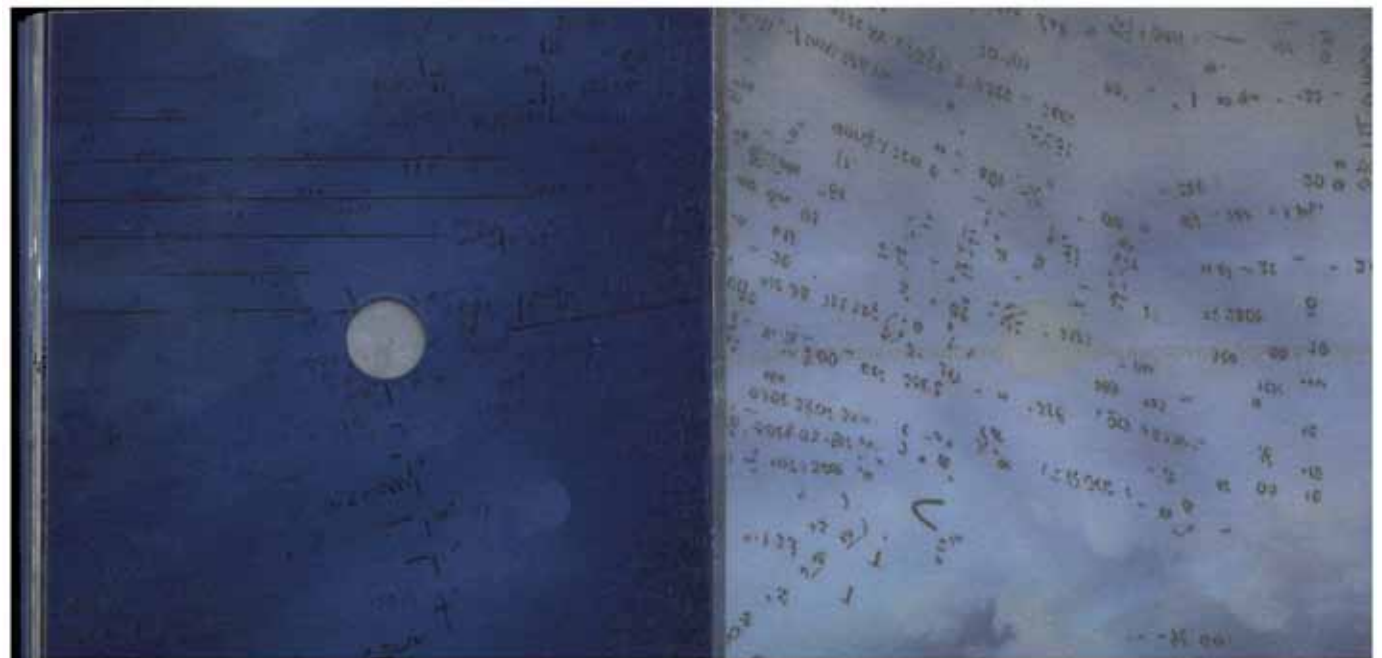


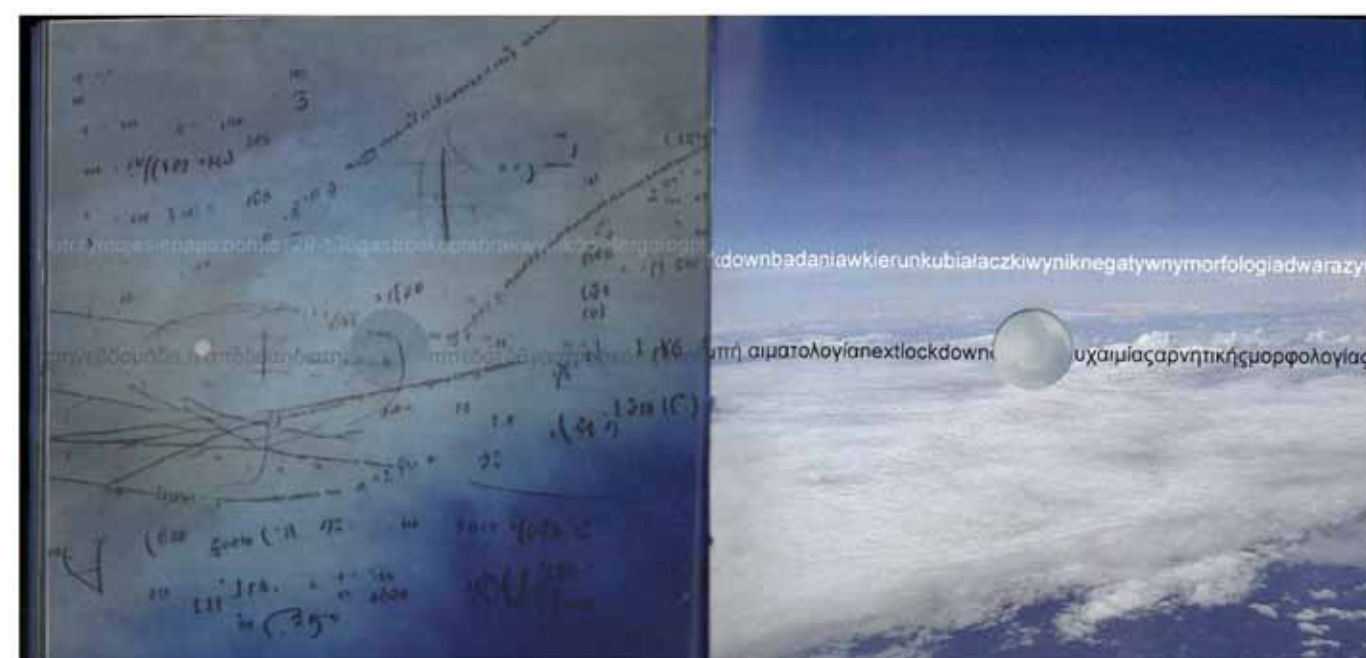
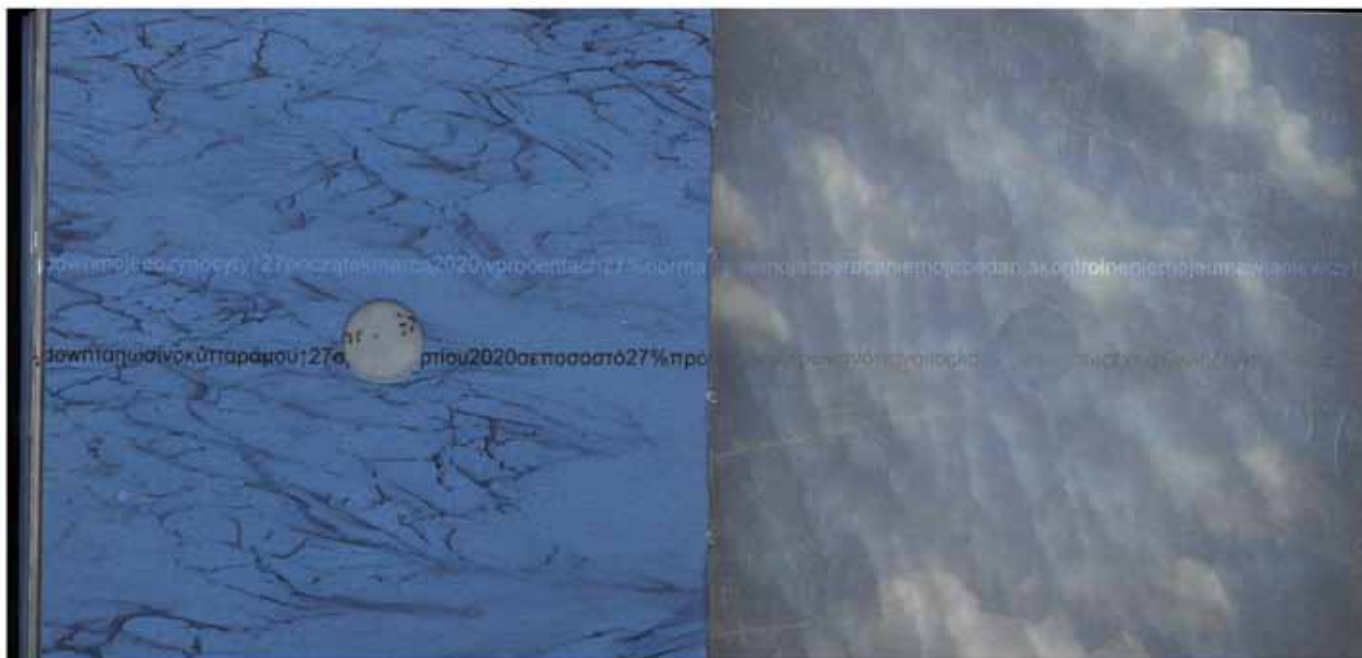
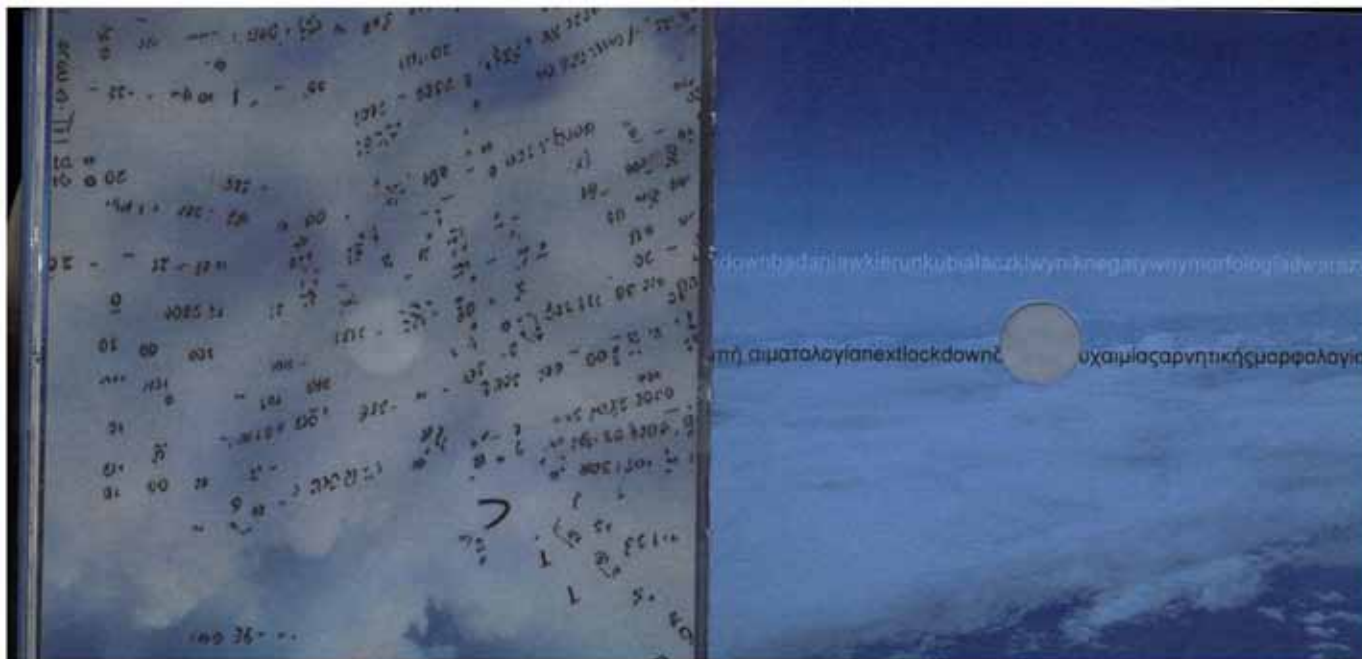


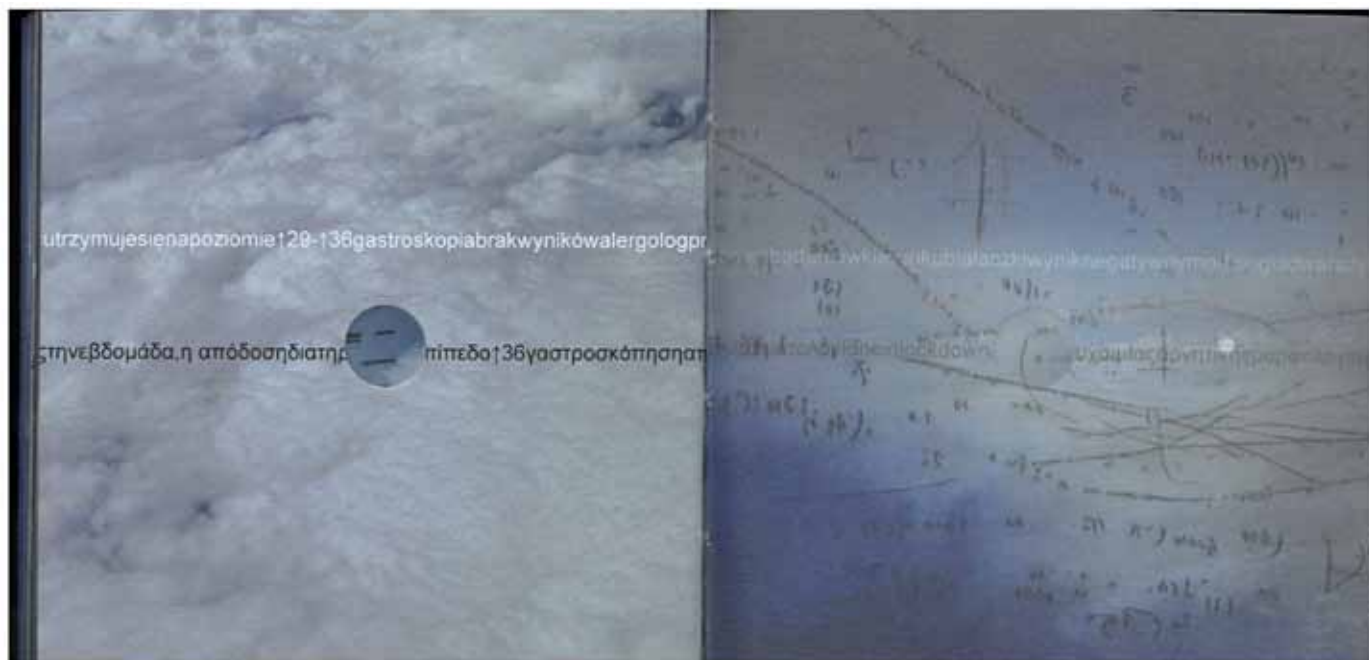
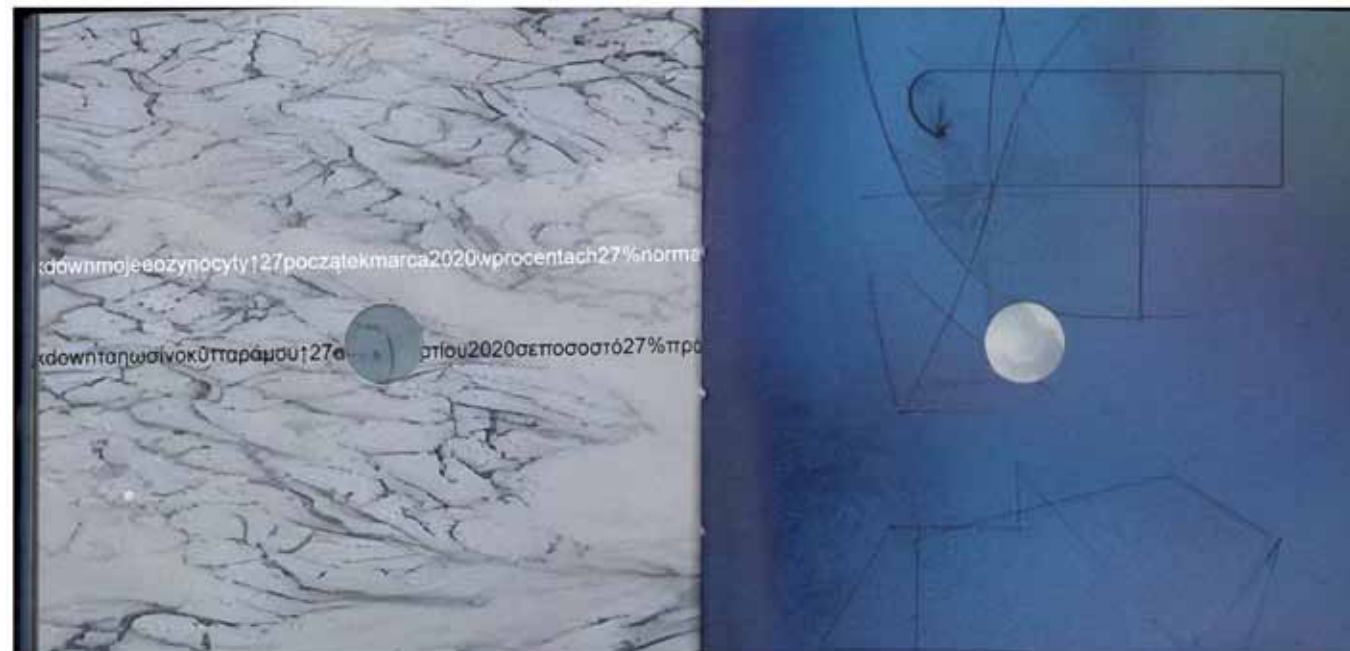
Praca 5
Wizualno-tekstowy rejestrator czasu
Czas zmienny, czas w czasie zamknięty
10x10 cm, zapiski codzienności





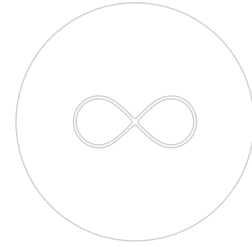






Praca 6
Wizualno-tekstowy rejestrator czasu
Czas w cyklu, czas nieustanny
10x10 cm, zapiski codzienności

działanie zamierzone
projekt na granicy widoczności



wdech

3 — 2 — 1 — ezned

wdech

pauza — 1 — 2 — 3

I

XII

II

XI

styczeń

listopad

lipiec

kwiecień



wydech



wydech

3 — 2 — 1 — pauza



pauza — 1 — 2 — 3

wdech



wdech

wydech



wydech

X

X

bażqzlełkj

bażqzlełkj

⊖

⊖

wdech



wdech

3 — 2 — 1 — pauza



pauza — 1 — 2 — 3

wydech



wydech

wdech



wdech

IV

IV

kwiecień

kwiecień



wydech



wydech

wdech



wdech

wydech



wydech

pauza 1 2 3



pauza 1 2 3

VII

VI

I

I

lipiec

czelwicz

styczen

styczen

◇

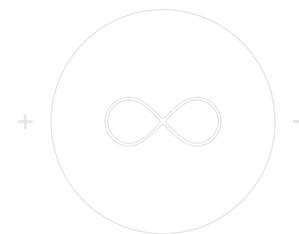
?

▽

▽

wdech

wdech



wydech

wdech

„Wiadomo jak to działa. Autor stwarza książkę a potem książka niejako w odwecie stwarza tego autora. Napiszecie książkę o lisach. Będą lisy. Lisy i Lisy. Napiszecie książkę o lasach. To będą lasy. Będziecie zapraszani do lasów. Będą was wszyscy pytali o lasy. Będą wam na spotkania przynieszone lasy. Napiszecie książkę o lessach. Będą panele o lessach i wizyty w lessach. Poupychają was w jury konkursów filmów o tematyce lessowej. Każą wam siedzieć w lessach i lessować. W końcu będziecie czuli, że w jakimś w coraz bardziej mdłym teatrze, gracie samych siebie, że wasze frenetyczne niegdyś jeremiady, stają się ledwie ciepłymi deklamacjami.

Jakbyście samymi ustami mamrotali wyznanie wiary na mszy świętej, a pod ławką usuwali brud z pod paznokci i zastanawiali się, co sobie zjecie jak wrócicie do domu. To zaś, co było grzeszną przyjemnością zamienia się w nieprzyjemność i to co gorsza grzeczną. Najgrzeczniejszą z grzecznych. (...)

I nagaławszy się o tej swojej pasji, naobnosiwszy się z nią naświatliwszy i zanalizowawszy ją publicznie wzdłuż i wszerz czułam, że mam już swój ogon w ustach i że nie jest on ani smaczny ani nawet pogryzalny. A ja mamle, mamle, żuję (...).¹

1. D. Masłowska, *Jak przejąć kontrolę nad światem nie wychodząc z domu. 2, wstęp rozdziału Apetyt na miłość*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2020.

Bibliografia

- **Abramović M.**, *An Art Made of Trust, Vulnerability and Connection*, TED Talks, źródło [online:] https://www.youtube.com/watch?v=M4so_Z9a_u0, [dostęp: 22.02.2022].
- **Abramović M.**, *Cleaning the House*, Wiley, Austin 1995.
- **Agamben G.**, *Czas, który zostaje*, tłum. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2009.
- **Aguirre A.**, *Podróż do serca rzeczywistości fizycznej*, tłum. T. Lanczewski, Copernicus Center Press, Warszawa 2020.
- **Appel W.**, *Myśl Heraklita – nie drukowane drobiazgi z przekładów Stefana Srebrnego*, Symbolae Philologorum Posnaniensium Graecae et Latinae, Katedra Języka i Cywilizacji Greckiej, Uniwersytet Mikołaja Kopernika, 2014.
- **Ankerstjerne A.**, *Aesthetics of silence*, Helsinki 2014.
- **Anderson L.**, *Język przyszłości*, tłum. J. Fiedorczuk, Wydawnictwo Biuro Literackie, Wrocław 2012.
- **Anzaldúa G.**, *Borderlands / La Frontera: The New Mestiza*, Aunt Lute Books, San Francisco 2012.
- **Arystoteles**, *Retoryka. Poetyka*, tłum. H. Pobielski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1988.
- **Auslander P.**, *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, Routledge, Londyn-New York 1999.
- **Austin J. L.**, *Mówienie i poznawanie, rozprawy i wykłady filozoficzne*, tłum. B. Chwedeńczuk, Wydawnictwo PWN, Warszawa 1993.
- **Bajtlik S.**, *O czasie*, [w:] *Pojęcie czasu w nauce, sztuce i religii*, Ośrodek Wydawnictw Naukowych, Poznań 2001.
- **Bakke M.**, *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2012.
- **Barthes R.**, *Śmierć autora*, tłum. T. Żeleński-Boy,
- Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 1/2 (54/55), Warszawa 1999.
- **Bauman Z.**, *Między chwilą a pięknem. O sztuce w rozpadzionym świecie*, Wydawnictwo Officyna, Łódź 2010.
- **Beuys J., Harlan V.**, *What is Art? Conversations with Joseph Beuys*, Clairview Books, 1996.
- **Bielecka-Prus J.**, *Badacz jako artysta, artysta jako badacz. Założenia metodologiczne działań artystycznych w procesie badawczym ABR (art-based-research)*, Przegląd Socjologii Jakościowej, 16(2), 16–34. <https://doi.org/10.18778/1733-8069.16.2.02>, 2020.
- **Bińczyk E.**, *Epoka człowieka. Retoryka i marazm antropocenu*, Wydawnictwo PWN, 2018.
- **Bishop C.**, *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2006.
- **Bobrowska E.**, **Retoryka prawdy uwidocznionej: sztuka performansu**, źródło [online:] [file:///C:/Users/A.W/C5%82odawska/Downloads/Dyskurs26_Ewa-Bobrowska%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/A.W/C5%82odawska/Downloads/Dyskurs26_Ewa-Bobrowska%20(1).pdf) [dostęp 29.03.2022].
- **Bourdieu P.**, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzenia*, tłum. P. Biłos, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2006.
- **Bourriaud N.**, *Estetyka relacyjna*, tłum. Ł. Białkowski, Muzeum Sztuki Współczesnej, Kraków 2002.
- **Butler J.**, *Uwikłani w pleć Feminizm i polityka tożsamości*, tłum. K. Krauska, Wydawnictwo Krytyka Polityczna, Warszawa 2008.
- **Bowlby J.**, *Przywiązanie*, tłum. M. Polaszewska-Nicke, Wydawnictwo PWN Warszawa 2007.
- **Boyd J., Zimbardo P. G.**, *Paradoks czasu*, tłum. A. Cybulska, M. Zieliński, Wydawnictwo PWN, Warszawa 2009.
- **Brach-Czaina J.**, *Dotyk, zmysł podejrzany*, Magazyn Opini Pismo, źródło [online:] <https://magazynpismo.pl/kultura/esej-kultura/jolanta-brach-czaina-blony-umysl/?seo>

- =pw [dostęp 19.10.2022].
- **Brach-Czaina J.**, *Szczeliny istnienia*, Dowody na Istnienie, Warszawa 2022.
 - **Burzyńska A.**, *Anty-teoria literatury*, Universitas, Kraków 2006.
 - **Byung-Chul Han**, *Spoleczeństwo zmęczenia i inne eseje*, tłum. R. Pokrywka, Krytyka Polityczna, Warszawa 2022.
 - **Dawidek-Gryglicka M.**, *Odprysk poezji. Stanisław Dróżdz mówi*, Wydawnictwo HA!art, NCK, Kraków 2012.
 - **Długosz-Kurczabowa K.**, *Wielki słownik etymologiczno-historyczny języka polskiego*, PWN Warszawa, 2008.
 - **Derrida J.**, *Głos i fenomen: wprowadzenie do problematyki znaku w teorii Husserla*, tł. B. Banasiak, Wydawnictwa KR, Warszawa 1997.
 - **Deleuze G., Guattari F.**, *Tysiąc plateau*, tłum. praca zbiorowa, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 1980.
 - **Elias N.**, *Esej o czasie*, tłum. A. Łobożewicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2020.
 - **Ellis C.**, *The Ethnographic I: The methodological novel about autoethnography*, New York 2004.
 - **Fischer-Lichte E.**, *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008.
 - **Foucault M.**, *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, tłum. F. Nowicki, Fundacja Aletheia, Warszawa 2002.
 - **Gazda G.**, *Poezja konkretna – zamknięty rozdział awangardowej korespondencji sztuk*, [w:] *Litteraria humai-mas. KOMPARATISTIKA - GENOLOGIE - TRANSLATO-LOGIE*. 2016.
 - **Goldberg R.**, *Performance live art since the 60s*, Thames and Hudson, Londyn-New York 1998.
 - **Godberg R.**, *Performance Art: From Futurism to the Present*, Thames & Hudson, Londyn-New York 2011.

- **Grimal P.**, *Słownik Mitologii greckiej i rzymskiej*, Wydawnictwo Ossolińskich, Warszawa 1990.
- **Hardt M., Negri A.**, *Imperium*, tłum. A. Kołbaniuk, S. Ślusarski, W.A.B., Warszawa 2005.
- **Hernas A.**, *Od zawsze jesteś przy mnie. Zarys fenomenologii bliskiego*, Instytut Myśli Józefa Tischnera, Kraków 2017.
- **Husakowska M., Tatar E. M.**, *Display. Strategie wystawiania*, tłum. K. Kolenda, Universitas, Kraków 2012.
- **Insel T.R.**, *The challenge of translation in social neuroscience: A review of oxytocin, vasopressin, and affiliative behavior*, Neuron Review, Volume 65, 2010.
- **Iwasiów I.**, *O narracji szczelinowo-błonowej. Lekcje pisania na podstawie Jolanty Brach-Czainy*, w: Czas Kultury 1/2022 (216), Stowarzyszenie Czasu Kultury, Poznań 2021.
- **Jacobson R.**, *W poszukiwaniu istoty języka*, T.2, Wydawnictwo PIW, Warszawa 1989.
- **Johnson M. Lakoff G.**, *Metafory w naszym życiu*, tłum. T. P. Krzeszowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1988.
- **Jung C. G.**, *Archetypy i symbole: wybór pism*, tłum. J. Prokopiuk, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1993.
- **Jung C. G.**, *Psychologia i alchemia*, tłum. R. Reszke, Wydawnictwo Krytyka Polityczna, Warszawa 2009.
- **Jung C. G.**, *Synchronicity: An Acausal Connecting Principle*, Princeton University Press, 1973.
- **Kacperczyk A.**, *Autoetnografia – technika, metoda, nowy paradygmat? O metodologicznym statusie autoetnografii*, Przegląd Socjologii Jakościowej, 10(3), 32–74. <https://doi.org/10.18778/1733-8069.10.3.03>, 2014.
- **Kahneman D.**, *Pułapki myślenia. O myśleniu szybkim i wolnym*, tłum. P. Szyczak, Media Rodzina, Poznań 2012.
- **Kandinsky W.**, *Concerning the Spiritual in Art.*, 1910, Digitized by the Internet Archive in with funding from

- Solomon R. Guggenheim Museum Library and Archives, 2011, źródło [online:] <https://www.csus.edu/indiv/o/obriene/art206/onspiritualinart00kand.pdf> [dostęp 15.04.2022].
- **Kant I.**, *Krytyka władzy sądzienia*, tłum. M. Żelazny, T. 4, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2014.
- **Kaprow A.**, *Assemblage, Environments and Happenings*, Abrams, San Francisco 1965.
- **Kaprow A.**, *The Real Experiment*, Artforum 22, no. 4, New York 1983.
- **Keil M.**, *Do kogo należy teatr? O tym, do czego może nam się dzisiaj przydać krytyka instytucjonalna*, „Dialog” 2017, nr 11(732), źródła [online:] <http://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/do-kogo-nalez-y-teatr-o-tym-do-czego-moze-nam-sie-dzisiaj-przydac-krytyka-ka-instytucjonalna> [dostęp 09.07.2022].
- **Kester G.**, *Dialogical Aesthetics: A Critical Framework for Littoral Art*, Art. Journal, 2005, źródło [online:] <https://www.jstor.org/stable/20068390> [dostęp 13.04.2023].
- **Klimczuk A.**, *Hipoteza Sapira-Whorfa – przegląd argumentów zwolenników i przeciwników*, Kultura-Społeczeństwo-Edukacja, nr 1 (3), Poznań 2013.
- **Kowalczyk I.**, *Ciało i władza: polska sztuka krytyczna lat '90*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2002.
- **Krajewski M.**, *Od odbiorcy do uczestnika. Znikający widz i jego współcześni następcy*, [w:] *Co z tym odbiorcą? Wokół zagadnienia odbioru sztuki*, red. M. Kędziora, W. Nowak, J. Ryzek, UAM, Poznań 2012.
- *Kultury umiaru*, red. R. Koschany, Kultura współczesna 1(117)2022, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2022.
- **Kunst B.**, *Artysta w pracy. O pokrewieństwach sztuki i kapitalizmu*, Wydawnictwo: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Konfrontacje Teatralne/Centrum

- Kultury, Warszawa-Lublin 2017.
- **Kwon M.**, *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, The MIT Press, Cambridge 2004.
- **Laderman - Ukeles M.**, *Manifest Sztuki Opieki*, Praktyka Teoretyczna Numer 2(32)/201, źródło [online:] Manifest_sztuki_opieki.pdf [dostęp 30.03.2022].
- **Leavy P.**, *Metoda spotyka sztukę*, tłum. K. Stanisław, J. Kucharska, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2018.
- **Lao Tzu**, *Księga Drogi i Dobra*, napisała na nowo LeGuin U. K., tłum. J. Bargielska i J. Jarniewicz, Prószyński i Media, Warszawa 2020.
- **Lorenc I.**, *Relacjonalny model estetyki N. Bourriaud*, Sztuka i Dokumentacja nr 19 (2018), Gdańsk 2018.
- **Luty A.**, *John Cage filozofia muzycznego przypadku*, Oficyna Wydawnicza ATUT, Warszawa 2011.
- **Marciniak M.**, *Granice emancypacji widza*, Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ Nauki Humanistyczne, Nr 5 (2/2012), Kraków 2012.
- *Marina Abramović: The Artist Is Present*, MoMA, źródło [online:] https://www.moma.org/learn/moma_learning/marina-abramovic-marina-abramovic-the-artist-is-present-2010, [dostęp 24.08.2022].
- **Marsh L.**, *Mindfulness robi wam wodę z mózgu*, źródło [online:] <https://krytykapolityczna.pl/gospodarka/mindfulness-korporacje-prawa-pracownicze/> [dostęp 18.09.2022].
- **Marzec A.**, *Atropocień. Filozofia i estetyka po końcu świata*, Wydawnictwo PWN, Warszawa 2021.
- **Marek L.**, *O spotkaniu czulego odbiorcy z czułym narratorem*, Praezja 1/2021 (15), Studium Recenzyjne, Uniwersytet Szczeciński, 2021.
- **McNiffa S.**, *Art as Research: Opportunities and Challenges*, Intellect Ltd., Chicago 2013.
- **Meskimmon M.**, *The Art of Reflection: Women Artists' Self-Portraiture in the Twentieth Century*, Columbia Uni-

versity Press, New York, 1996.

- **Mitchell E.**, *Yoko Ono* (interview), Interview Magazine, 2013/2014, źródło [online:] <https://www.interview-magazine.com/culture/yoko-ono-1> [dostęp 20.02.2023].
- **Mrówka K.**, *Heraklit. Fragmenty kosmologiczne, ontologiczne i epistemologiczne. Wersja literacka*, Studia Philosophica II, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, Kraków 2005.
- **Pajączkowska A.**, *Wędrowny Zakład Fotograficzny*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2019.
- **Palka M.**, *Teatr i krytyka instytucjonalna w Polsce. Od krytyki instytucjonalnej do praktyki instytucyjnej*, Uniwersytet Adama Mickiewicza, Poznań 2022, źródło [online:] <https://hdl.handle.net/10593/26991> [dostęp 30.09.2022].
- **Pascal B.**, *Rozważania ogólne nad geometrią*, w: *Rozprawy i listy*, tłum. T. Żeleński-Boy, Warszawa 1962.
- **Pelias R. J.**, *A methodology of the heart: Autoethnography and the emotional response*, Qualitative inquiry 9(1), SAGE Publications, Kalifornia 2003.
- **Piegiż W. A.**, *Intuicja jako zdolność mentalna i metoda badawcza*, Linguodidactica, T. 26, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, źródło [online:] DOI: 10.15290/lingdid.2022.26.12, [dostęp 13.02.2023].
- **Piotrowski P.**, *Awangarda w cieniu Jalty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945-1989*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2005.
- **Piotrowski P.**, *Muzeum krytyczne*, Wydawnictwo Rebis, Warszawa 2011.
- *Popularny słownik języka polskiego PWN*, opr. E. Sobol, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002.
- **Purser R.**, *Corporate mindfulness is bullsh*t: Zen or no Zen, you're working harder and being paid less*, źródło [online:] https://www.salon.com/2015/09/27/corporate_mindfulness_is_bullsht_zen_or_no_zen_youre_working_

[harder_and_being_paid_less/](#) [dostęp 18.09.2022].

- **Purser R.**, *McMindfulness: How Mindfulness Became the New Capitalist Spirituality*, Repeater, Londyn 2019.
- **Puzyna-Chojka J.**, *Widz wyemancypowany?*, źródło [online:] <https://teatralny.pl/recenzje/widz-wyemancypowany,517.html> [dostęp 12.04.2022].
- **Rachwał T., Sławek T.**, *Maszyna do pisania. O dekonstrukcjonistycznej teorii literatury Jacques'a Derridy*, Wydawnictwo Oficyna Literatów Rój, Warszawa 1992.
- **Rancière J.**, *Estetyka jako polityka*, tłum. J. Kutyla, P. Mościcki, Krytyka Polityczna, Warszawa 2007.
- **Rancière J.**, *Widz wyemancypowany*, tłum. A. Ostolski, „Krytyka Polityczna” nr 3, Warszawa 2007.
- **Raunig G.**, *Praktyki instytucyjnego Uciekanie, instytuowanie, przekształcanie*, źródło [online:] <https://transversal.at/transversal/0106/raunig/pl> [dostęp 11 kwietnia 2022].
- **Reed-Danahay D.**, *Introduction: Autobiography, autoethnography, and the construction of identity* [w:] *Auto/ethnography: Rewriting the self and the social*, Bergin & Garvey, Connecticut 1997.
- *Rewolucja uważności*, red. R. Koschany, Kultura Współczesna 3(110)2020, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2020.
- **Ricoeur P.**, *Czas i opowieść*, tłum. M. Frankiewicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2004.
- **Sapir E.**, *Kultura, język, osobowość. Wybrane eseje*, tłum. B. Stanosz, R. Zimand, Wydawnictwo PIW, Warszawa 1978.
- *Słownik języka polskiego*, red. prof. M. Szymczak, T.1, PWN, Warszawa 1988.
- **Schechner R.**, *Performatyka. Wstęp*, tłum. T. Kubikowski, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Gro-towskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturalnych, Wrocław 2006.

- **Skórzyńska A., Juskowiak P.**, *Do autonomii przez współpracę – wywiad z Grantem H. Kesterem*, Kultura Współczesna 2 (77), Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2013.
- **Szmidt O.**, *Język, milczenie i bierność*, źródło [online:], https://czaskultury.pl/wp-content/uploads/woocommerce_uploads/2021/03/157-166_OSzmidt_JezykMilczenieBiernoscPytaniaOMozliwaUniwersalnoscKalaniaWlasnegoGniazda_CzasKultury_1_2020-ru8zvs.pdf [dostęp 19.02.2023].
- **Tkacz S., Tobor Z.** (red.), *Prawo a nowe technologie*, Uniwersytet Śląski, Katowice 2019.
- *The Book of Symbols. Reflections on Archetypal Images*, (red. ARAS), Taschen, London 2010.
- *The Guardian, Olga Tokarczuk: I want to look at life from different perspectives*, wywiad z dnia 14 września 2018 roku, źródło [online:] <https://www.theguardian.com/books/2018/sep/14/olga-tokarczuk-polish-novelist-wins-booker-international-prize-flights-iwant-to-look-at-life-from-different-perspectives> [dostęp 17.03.2022].
- **Tokarczuk O.**, spotkanie z Olgą Tokarczuk, prowadzenie prof. Ryszard Koziółek, Wydawnictwo Literackie, Wrocław 2020, źródło [online:] https://www.youtube.com/watch?v=3y6fgcHAcwc&ab_channel=FundacjaOlgiTokarczuk [dostęp: 23.05.2022]
- **Tokarczuk O.**, *Czuły narrator*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2020.
- **Tokarczuk O.**, *Ex-centrum NR 1.*, źródło [online:] https://www.youtube.com/watch?v=LuZ0OMHqKs&ab_channel=FundacjaOlgiTokarczuk [dostęp 14.04.2022].
- **Tokarczuk O.**, *Literatura służy komunikacji, a ta jest oparta na empatii*, źródło [online:], <https://kultura.dziennik.pl/ksiazki/artykuly/609934,olga-tokarczuk-literatura-sluzy-komunikacji-a-ta-jest-oparta-na-empatii.html> [dostęp

17.03.2022].

- **Tokarz M.**, *Podstawowe założenia teorii metafory Lakoffa i Johnsona*, Nowa Krytyka, Tom 11 (2000), Warszawa 2000, s. 253-261.
- **Tresidder J.**, *Słownik symboli*, tłum. B. Stokłosa, Wydawnictwo RM, Warszawa 2005.
- **Turner V.**, *Antropologia widowiska*, tłum. M. Dziekan, J. Dziekan, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa 2008.
- **Turner V.**, *Od rytuału do teatru. Powaga zabawy*, tłum. M. Dziekan, J. Dziekan, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa 2005.
- **Weychert-Waluszko M.**, *Grupa Działania i Grupa III (1977 - ...) Działania lucimskie – spóźniona recepcja*, „Dyskurs” 21, 2016.
- *Wędrowny Zakład Fotograficzny*, oficjalna strona, Pajączkowska Agnieszka, źródło [online:] <http://agapajaczkowska.pl/portfolio/wedrowny-zaklad-fotograficzny/> [dostęp 20.10.2022].
- **Whorf B.L.**, *Język, myśl i rzeczywistość*, tłum. T. Hołówka, Wydawnictwo KR, Warszawa 2002.
- **Wołodźko A.**, *Sztuka partycypacyjna w krajach skandynawskich w latach 1990-2010*, Instytut Kulturoznawstwa Wydział Nauk Społecznych Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań 2013.
- **Wordsworth W., Coleridge S. T.**, *Lyrical Ballads*, Penguin Classics, London 2017.
- *Wrażliwość w kulturze*, red. R. Koschany, Kultura Współczesna 4/2018, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2018.
- **Zamorska M.**, *Performatywność procesu twórczego i jego neurobiologiczne podstawy*, [w:] *sZwrot performatywny w estetyce*, red. L. Bieszczad, Wydawnictwo LIBRON, Kraków 2013.

□ **Zbieg A., Słowińska A., Żak B.**, *Sila relacji interpersonalnej: wstępna weryfikacja koncepcji i metody pomiarowej*, „Psychologia Społeczna”, T. 12, nr 2 (41), Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2017.

□ **Zygadlo G.**, *Zmieniając siebie – zmieniam świat. Gloria E. Anzaldúa i jej pisarstwo zaangażowanego rozwoju w ujęciu społeczno-kulturowym*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2019.

