

BYĆ JAK PAUL CÉZANNE

Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu  
Interdyscyplinarne Studia Doktoranckie

Paulina Pankiewicz

## BYĆ JAK PAUL CÉZANNE

Doświadczenie przestrzeni  
w procesie powstawania dzieła sztuki

Rozprawa doktorska napisana pod opieką  
dr hab. Huberta Czerepoka

Poznań 2020

## Spis treści

<b>Wprowadzenie</b>	9
<b>Dlaczego Góra Św. Wiktorii?</b>	11
<b>Miejsce wspólne</b>	13
<b>Metoda</b>	17
<b>Podróż</b>	19
<b>Góra</b>	21
<b>Przestrzeń</b>	25
<b>Doświadczenie</b>	
Ciało / Sport / Performance	29
<b>Stawianie kroków jako sposób postrzegania krajobrazu</b>	
Element 1 – „Stwarzanie krajobrazu”	33
<b>Wyjście w przestrzeń.</b>	
Element 2 – „Running Landscapes”	41
<b>Przekazanie wiedzy przestrzennej</b>	51
Element 3 – „Partytura C”	55
Element 4 – „Choreografia”	61
Ślad.	
Element 5 – „Zawłaszczenie topografii”	69
<b>Zakończenie</b>	77
<b>Bibliografia</b>	81

## Spis prac praktycznych

W skład instalacji artystycznej pt. „Być jak Paul Cezanne” wchodzi pięć elementów:

**Element 1. Stwarzanie krajobrazu, s. 32**

**Element 2. Running Landscapes, s. 40, 42, 43**

**Element 3. Partytura C, s. 54, 56, 57**

**Element 4. Choreografia, s. 62, 63, 64, 65**

**Element 5. Zawłaszczenie topografii, s. 74, 75**

## Spis ilustracji

il.1. Rekomendacja Z. Glazer dla P. Pankiewicz do stypendium MDKiN, 2009, skan, archiwum własne. s. 15

il. 2. Kadr z filmu *Piknik pod Wiszącą Skalą*, reż. Peter Weir, 1975. <https://oldcamera.pl/piknik-pod-wiszaca-skala-potega-tajemnicy/> s. 20

il. 3. Kadr z filmu *Brokeback Mountain*, reż. Ang Lee, 2005. [https://www.huffingtonpost.com/au/2017/09/17/canadian-hot-spots-you-may-not-realise-were-in-your-favourite-movies\\_a\\_23073119/](https://www.huffingtonpost.com/au/2017/09/17/canadian-hot-spots-you-may-not-realise-were-in-your-favourite-movies_a_23073119/) s. 20

il. 4. Kadr z filmu *Krzyk kamienia*, reż. Werner Herzog, 1991. <http://cojestgrane24.wyborcza.pl/cjg24/1,13,22947045,0,,html> s. 20

il. 5. Wynik z wyszukiwarki Google (grafika) - hasło: *Góra Św. Wiktorii*; print screen s. 22

il. 6. Wynik z wyszukiwarki Google Maps - hasło: *Montagne Sainte-Victoire*; print screen s. 22

il. 7. Selfie „Ja i Cézanne”, Muzeum Orsay, Paryż 2017; fot. P. Pankiewicz, dzięki uprzejmości Muzeum Orsay. s. 23

il. 8. *Pierwszy widok na Górę*, fotografia cyfrowa, Aix en Provence, 2018., fot. P. Pankiewicz. archiwum własne. s. 24

il. 9. Element 1 – *Stwarzanie krajobrazu kadry* z wideo, P. Pankiewicz 2018. s. 32

il. 10. Półmaraton Wiązowski 2015, na zdj: Z. Swierszyński i ja; dzięki uprzejmości: Półmaraton Wiązowski s. 34

il. 11. Półmaraton Wiązowski 2019, na zdj: Z. Swierszyński i ja; dzięki uprzejmości: Półmaraton Wiązowski. s. 35

il. 12. D. Hockney, *Pearblossom Highway*, 1986. <http://www.david-hockney.org/pearblossom-highway/>. s. 38

il. 13, 14. Element 2 – *Running Landscapes*, kadry z serii wideo, P. Pankiewicz, 2018 i 2019. s. 40, 42, 43

il. 15. *Wyjście w Polskę*, H. Martin, 2013. <https://artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/martin-honorata-o-wyjsciu-w-polske> s. 47

il. 16. *Walk*, H. Fulton, 2005. <https://walk-ingart.interartive.org/2018/12/Hamish-Fulton-Curry>. s. 47

il. 17. *Wędrowiec nad morzem mgły*, C. D. Friedrich, 1818. [https://pl.wikipedia.org/wiki/W%C4%99drowiec\\_nad\\_morzem\\_mg%C5%82y](https://pl.wikipedia.org/wiki/W%C4%99drowiec_nad_morzem_mg%C5%82y) s. 48

il. 18. Narzędzia plenerowe P. Cézanne’a, Muzeum Granet, Aix en Provence; fot. P. Pankiewicz 2018. Dzięki uprzejmości Muzeum Granet w Aix en Provence. s. 49

il. 19. Szkicownik, długopis i pas biegowy, w którym transportuję narzędzia rysunkowe podczas wycieczek biegowych; fot. P. Pankiewicz, 2019; archiwum P. Pankiewicz. s. 49

il. 20. Skan mojego numeru startowego z biegu Trail Sainte Victoire 2019; archiwum własne. s. 50

il. 21. Podium biegu Trail Sainte Victoire 2019; archiwum własne. s. 51

il. 22. Z trasy biegu Trail Sainte Victoire 2019; dzięki uprzejmości: Trail Sainte Victoire. s. 52, 53

il. 23. Element 3 – *Partytura C*, technika mieszana na papierze, P. Pankiewicz, 2020; fot. T. Mazur, s. 54

il. 24. Dane z zegarka biegowego zarejestrowane podczas biegu Trail Sainte Victoire 2019; archiwum własne. s. 55

il. 25. Element 3 – *Partytura C*, technika mieszana na papierze, P. Pankiewicz, 2020. ; fot. T. Mazur, s. 56, 57

il. 26. *Kołysanka*, M. Bosowska, Maraton Komedy, Poznań 2019; dzięki uprzejmości artystki i Stowarzyszenia Jazz Poznań. s. 59

il. 27. Droga z Galerii Ganek, S. Papčo, 2005. <http://stefanpapco.com/> s. 60

il. 28. Dane z zegarka biegowego, z odbiornikiem GPS, zarejestrowane podczas biegu Trail Sainte Victoire 2019; archiwum własne s. 60?

il. 29. Rysunek trasy – wizualizacja przed biegiem, długopis na papierze, P. Pankiewicz, 2019

il. 30. Element 4 – *Choreografia*, rysunek cienkopisem na papierze; P. Pankiewicz, 2019. fot. P. Bojarowski. s. 62, 63

il. 31. Element 4 – *Choreografia*, papier, sznurek; P. Pankiewicz, 2019. fot. P. Bojarowski. s. 64

il. 32. Element 4 – *Choreografia*, fotografia cyfrowa. P. Pankiewicz, 2019; fot. P. Bojarowski. s. 65

il. 33. *Draw the Route*, S. Papčo, 2004, <http://stefanpapco.com/> s. 67

il. 34. Buty po biegu Trail Sainte Victoire 2019. fot. P. Pankiewicz; archiwum własne. s. 68

il. 35. *Zawłaszczenie topografii. Powtórzenie*, performance, P. Pankiewicz. Poznań, 2019; fot. Z. Kuligowska. s. 70

il. 36. Artefakt z performance-u *Zawłaszczenie topografii. Powtórzenie*, Paulina Pankiewicz, 2019; fot. P. Bojarowski. s.72

il. 37. Element 5 – *Zawłaszczenie topografii*, rzeźba, P. Pankiewicz, 2019; fot. P. Bojarowski. s. 74, 75

il. 38. *A Line Made By Walking*, Richarda Long, 1967. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/long-a-line-made-by-walking-po7149> s. 73?-najlepiej

il. 39. *Aneksja Krajobrazu, Maria Pinińska-Bereś*, 1980. <https://magazynsum.pl/ maria-pininska-beres-performerka-w-galerii-monopol-pleng/> s. 76

il. 40. *Stopa terenowa – zbieranie materiału (pustynia)*, Mikołaj Szpaczyński, 2015,

fot. 41. *Stopa terenowa*, (odlew z piasku i pyłu z butów), Mikołaj Szpaczyński, 2014; praca z wystawy „Mocne stapanie po ziemi”, BWA Tarnów, 2015. <http://www.kultura.tarnow.pl/wydarzenie/mocne-stapanie-po-ziemi-2/> s. 76

## Wprowadzenie

W niniejszej pracy doktorskiej zajmuję się zagadnieniem doświadczenia przestrzeni w procesie powstawania dzieła sztuki. Wychodząc od konkretnego miejsca, które stało się terenem moich intensywnych badań artystycznych, koncentruję się na własnym doświadczeniu i analizuję je przez pryzmat malarstwa XIX-wiecznego, sztuki performance, sztuk wizualnych, a także szeroko pojmowanej popkultury. Interesuje mnie jednostkowe i intymne doświadczenie przestrzeni, które uwzględnia element performatywny, angażujący ciało i umysł. Skupiam się na osobistym odczuciu przestrzeni i sposobie przekazania go widzowi za pomocą języka sztuki. Praca składa się z dwóch części: części praktycznej – instalacji artystycznej oraz części pisemnej. Obie noszą tytuł: „Być jak Paul Cézanne”.

Część praktyczna – instalacja – jest zbiorem „dokumentów” zebranych i stworzonych w ramach procesu badawczego. Zakładam, że mogę zrozumieć daną przestrzeń na wielu poziomach i odkryć jej „ukryty wymiar”<sup>1</sup> dzięki złożonej relacji ciała, umysłu i otoczenia<sup>2</sup>. Poznać ją fizycznie i emocjonalnie. Tworząc narrację, łączę efekty badań wizualnych, fizycznych i fizjologicznych. Rzetelne dane mieszam z wytworami mojej wyobraźni i intuicji twórczej, traktując je na równi. W efekcie powstaje interdyscyplinarna instalacja, wykorzystująca różne media i techniki – rozmaite języki artystycznego poznania, będąca notatką z konkretnego miejsca.

Za pomocą realizacji, które stanowią część praktyczną tej pracy, chcę zabrać widza w podróż do mojego świata – osobistej rzeczywistości, którą udało mi się powołać w procesie eksploracji i badania pewnego wyjątkowego miejsca. Nie chodzi tu o precyzyjne konstruowanie kopii tej rzeczywistości,

<sup>1</sup> Nawiązuję tu do tytułu książki Edwarda T. Halla, *Ukryty wymiar*, przeł. Teresa Hołowska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978. Głównym tematem tej książki jest przestrzeń społeczna i indywidualna oraz jej postrzeganie przez człowieka.

<sup>2</sup> Według Davida Howesa, badanie praktyk wytwarzania miejsca wymaga zrozumienia ich „umiejscowienia”, definiowanego jako „zmysłowa, wzajemna relacja pomiędzy ciałem, umysłem i środowiskiem”. D. Howes, *Introduction*, w: *Empire of Senses: The Sensory Culture Reader*, red. D. Howes, Berg, Oxford 2007 s. 7, za: Sarah Pink, *Uruchamiając etnografię wizualną. Wytwarzanie szlaków miejsc i obrazów*, przeł. Łukasz Rogowski, [w:] M. Frąckowiak, K. Olechnicki (red.), *Badania wizualne w działaniu. Antologia tekstów*, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2011, str. 115.

ale o swego rodzaju zdemontowanie realności i użycie jej elementów w celu skonstruowania na nowo, ukazania jej z mojej perspektywy.

Część teoretyczna jest próbą wyjaśnienia motywacji, stojących za każdym elementem pracy, jego genezy, a także ukazania procesu powstawania instalacji „od zaplecza”. Odslaniam ciągi zdarzeń i myśli, które w mniej lub bardziej bezpośredni sposób wpłynęły na ostateczny kształt mojej pracy. Opisy kolejnych elementów instalacji wplątam w strukturę tekstu. Wyodrębniam również kilka głównych zagadnień, wokół których krążą moje rozważania i umieszczam każdą z moich realizacji w szerszym kontekście – tego, kim jestem, co wiem, indywidualnych predyspozycji psychicznych i fizycznych, posiadanej wiedzy o sztuce, sporcie, sposobach postrzegania i doświadczania przestrzeni. Staram się umiejscowić moje działania w kontekście prac innych artystów, poglądów filozofów, teoretyków sztuki i socjologów. Tekst ten nosi cechy zbioru notatek czy dziennika i można w nim znaleźć wiele indywidualnych skojarzeń, pojawiających się spontanicznie w procesie badawczym i twórczym. Notatka i dziennik to forma literacka charakterystyczna dla podróżników i badaczy. Fragmentaryczna struktura tekstu oddaje rytm rejestrowania na bieżąco poznawanej rzeczywistości, stopniowo układającej się w całość, a w tym konkretnym przypadku – także nieciągłość mojego doświadczenia „zbiegania” Góry Św. Wiktorii, czyli „doświadczenia przestrzeni w procesie powstawiania dzieła sztuki”.

Analizę mojego tematu przeprowadzam za pomocą wejścia w swobodny, twórczy dialog z kanonicznym dziełem sztuki, projektem totalnym – obrazami Góry Św. Wiktorii autorstwa Paula Cézanne’a. Odkrywam na nowo przestrzeń badaną i opisaną przez malarza na przełomie XIX i XX wieku i przeprowadzam proces jej dekonstrukcji. Tworzę studium terenu, oparte na bliskiej relacji z obiektem badań. Szukam styku przestrzennych działań Cézanne’a i mojej aktywności.

Poniżej przedstawiam opis procesu twórczego, który doprowadził do powstawania pięciu realizacji, zawartych w części praktycznej – prezentuję metodę badawczą, którą się posługuję i poddaję analizie okoliczności, warunki oraz przestrzeń, w której powstały moje prace.

## Dlaczego Góra Św. Wiktorii?

Góra Św. Wiktorii to wapienny masyw długości 18 km, w łańcuchu Alp Francuskich w Prowansji. Jej najwyższym punktem jest Pic des Mouches (1011 m n.p.m.). Góra ta jest bohaterką serii obrazów pędzla Paula Cézanne’a, który przez 20 lat wykonał blisko 100 jej wizerunków w różnych technikach.

Tym, co spowodowało, że bliżej zainteresowałam się Górą Św. Wiktorii jako realnym obiektem w konkretnej przestrzeni była nieopublikowana teoria dr Magdaleny Radomskiej, wyjaśniająca pewne cechy stylu Cézanne’a. Według tej teorii na jego obrazach odnajdujemy połączenie wielu różnych perspektyw, ponieważ malarz faktycznie przemieszczał się podczas pracy – wybierał różne pozycje ze względu na operowanie słońca czy wiatru i nie zawsze wracał w to samo miejsce. Koncepcja ta w pierwszej chwili wydała mi się zabawna, lecz po głębszym zastanowieniu dostrzegłam jej szeroki potencjał interpretacyjny. Gdy przestałam koncentrować się na dochodzeniu prawdziwości tego śmiałego poglądu, uruchomił on we mnie zupełnie nowe myślenie o działaniach Cézanne’a, o jego obrazach i o przestrzeni, której doświadczał. Czy ruch malarza i fakt, że przechodził on z miejsca na miejsce, mógł mieć tak znaczący wpływ na historię sztuki? Domniemana ruchliwość artysty i jego determinacja w zgłębianiu tematu, granicząca z obsesją, wywołały we mnie pewnego rodzaju poczucie bliskości, wręcz utożsamienie.

Kiedy przeczytałam słowa 64-letniego Cézanne’a, który napisał w liście do swojego przyjaciela: „Nie jestem już tak zwinny jak jaszczurka”<sup>3</sup>, zrobiło mi się smutno – poczułam jego stratę – stratę łatwości ruchu, która była mu niezbędna. Zdecydowałam wtedy, że zbiegam Górę doszczętnie, robiąc to za niego, dotrę tam, gdzie on chciał dotrzeć.

## Miejsce wspólne

Obsesyjność Paula Cézanne'a, maniakalność jego malowania i totalność podejścia do tematu wydały mi się bliskie ze względu na mój własny stosunek do zagadnienia przestrzeni, w sensie wizualnym, ale również w odniesieniu do mojego fizycznego jej pojmowania. Ten protagonista kubizmu, skazany na siebie i własną intuicję, posilkował się opracowanym przez lata kodeksem twórczym, opartym na priorytecie „doświadczenia” nad „patrzeniem”. W moim własnym sposobie doświadczenia przestrzeni, „patrzenie” jest tylko jednym z wielu uzupełniających się elementów, nie zawsze najważniejszym. Za kluczowy dla serii krajobrazów, uwieczniających masyw Św. Wiktorii, uważam ruch artysty w przestrzeni. Jego obecność w krajobrazie. Badanie jej kształtu z perspektywy pól i bezdroży. Powolne przemieszczanie się po drogach i łąkach południowej Francji w celu uchwycenia „prawdziwej natury” Góry. Namysł nad tym aspektem twórczości Cézanne'a pozwolił mi lepiej zrozumieć jego pracę i odnaleźć punkty styku z moją praktyką artystyczną.

Góry to temat od lat eksplorowany przeze mnie na wiele sposobów, żywy i aktualny. Od lat każdą wyprawę w góry dokumentowałam za pomocą dziennika rysunkowego, a następnie fotografii, z użyciem techniki *camera obscura*, zdjęć z polaroida, zdjęć analogowych i cyfrowych. Pobyt w górach zawsze łączył się dla mnie z wysiłkiem fizycznym – początkowo związanym ze skialpinizmem – narciarstwem wysokogórskim, potem biegami górskimi. Z czasem zapis mojego „bycia” w górach zsyntetyzował się do map robionych własnoręcznie, wykresów tętna z biegu na danej trasie czy dzienniczka biegowego, gdzie – trening za treningiem – zapisany był każdy dzień pobytu w górach. Moja potrzeba ruchu z czasem zaczęła dochodzić do głosu w mojej aktywności twórczej, nie jako temat jednak, lecz jako kierunek eksploracji i metoda. Cézanne badał przestrzeń, doświadczał jej, a Góra Św. Wiktorii była dla Niego tylko pretekstem. Nie starał się, jak impresjoniści, oddać ulotności chwili. Starał się dotrzeć do istoty natury. Chciał dotrzeć do jej tajemnicy, a jednocześnie odkryć sposób przekazania zdobytej wiedzy za pomocą środków wizualnych. Podejście Cézanne'a, jak i moje eksplorowanie przestrzeni, wymagają skupienia i wyizolowania. To aktywności samotnicze, wybrane i podejmowane świadomie.

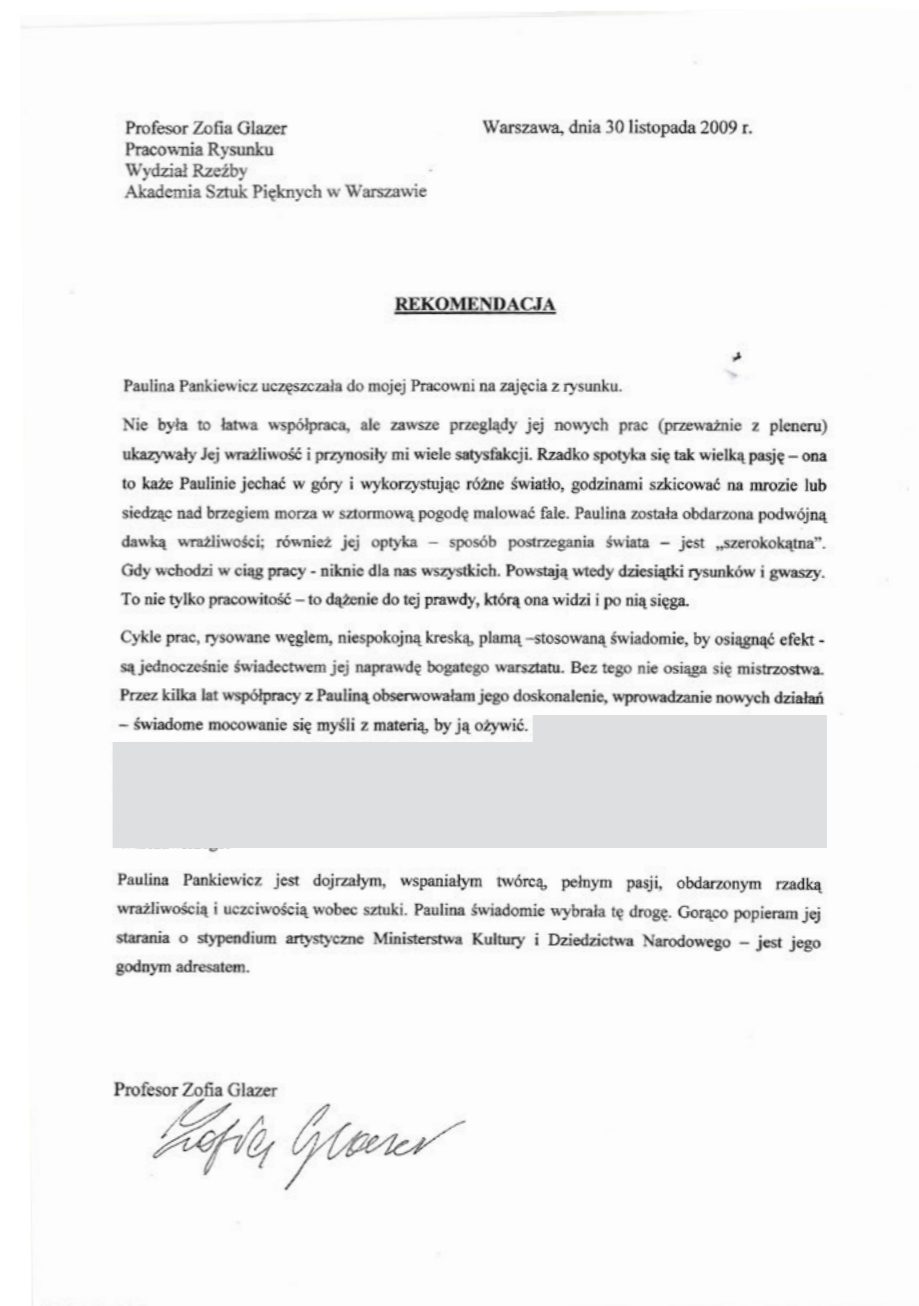
Moja praca nie jest pracą o Paulu Cézannie. Chociaż on i jego działania przestrzenne są punktem wyjścia dla moich własnych badań i eksperymentów, chciałam odejść od niego i zupełnie usamodzielnić się z własnym tematem. Z drugiej strony – oddzielenie tego fragmentu natury, jakim jest Góra Św. Wiktorii od kontekstu, wytworzonego przez malarza, jest dla mnie niemożliwe. Przebywając w tamtej okolicy szybko się przekonałam, że nie jestem w stanie pominąć świadomości jego obecności tam, 110 lat wcześniej, w moim postrzeganiu tego miejsca. Nie udało mi się również uniknąć poszukiwania punktów wspólnych z Cézannem, miejsc, gdzie nasze drogi – zarówno te w fizycznej przestrzeni, jak i w sensie podejścia do twórczości – spotykały się.

Podczas pracy nad doktoratem przypomniał mi się dokument sprzed blisko 10 lat – rekomendacja, potrzebna do złożenia wniosku stypendialnego, jaką napisała mi moja św. p. Pani Profesor Zofia Glazer, do której Katedry Rysunku uczęszczałam. Odnalazłam oryginał. Po przeczytaniu pisma, na nowo odniosłam wrażenie, że jest ono dla mnie drogowskazem, ale nie nowym, tylko przypominającym mi o tym, że idę właściwą drogą. Treść zawarta w tej „wiadomości” dziwnie pasowała mi do aktualnie podejmowanego przeze mnie tematu. „Rzadko spotyka się tak wielką pasję – ona to każe Paulinie jechać w góry i wykorzystując różne światło, godzinami szkicować na mrozie (...). Powstają wtedy dziesiątki rysunków i gwaszy. To nie tylko pracowitość – to dążenie do tej prawdy, którą ona widzi i po nią sięga.” Głos Pani Profesor czasami wracał w trakcie pracy, utwierdzał mnie w mozolnym przesuwaniu się dalej.

Dwójka artystów wizualnych, odmiennej płci, których daty urodzin są od siebie odległe o niemal półtora wieku – Francuz z południa, związany z Paryżem i Polka z Warszawy XXI wieku... Połączył nas pociąg do przestrzeni, potrzeba jej eksploracji i natręctwo ruchu.

Tytuł pracy „Być jak Paul Cézanne” odnosi się właśnie do tej koncepcji wspólnoty. Bezpośrednią inspiracją do mojego wyjazdu na południe Francji i wejścia w interakcję z Górą Św. Wiktorii była teoria na temat pewnych charakterystycznych elementów dzieła malarza. Będąc na miejscu, wciąż pozostawałam świadoma jego wcześniejszej tam bytności, a wspomnienia dzieł, które stworzył, nieuchronnie nakładały się na obraz postrzeganej rzeczywistości. Przemierzając trasy i szlaki wokół Góry, myślałam o tym, gdzie Cézanne stawiał swoje kroki, gdzie przystawał, gdzie odciskał swój ślad. Jednocześnie,

tytuł ten jest nawiązaniem do filmu „Być jak John Malkovich” Spike’a Jonze’a z 1999 roku. W filmie tym pracownik nowojorskiego biurowca odkrywa w swoim pokoju tunel, pozwalający „wejść” do umysłu aktora Johna Malkovicha. Dziura w ścianie okazuje się początkiem podróży, transferem w nieznaną.



il. 1.  
Rekomendacja  
Z. Glazer dla  
P. Pankiewicz  
do stypendium  
MDKiN. 2009



## Metoda

Metodą, jakiej używam w badaniach tej konkretnej przestrzeni, jest przemieszczanie się. Zdecydowałam się na zbudowanie swojego artystycznego credo na bazie pojęcia „performowania przestrzeni”. Wykorzystuję ciągły ruch jako formę praktyki artystycznej, dzięki której wchodzę w interakcję z otoczeniem. Poddaję je „badaniu poprzez działanie”<sup>5</sup>, „poznaję poprzez praktykę”<sup>6</sup>. Ten rodzaj aktywności zwiększa mój zakres percepcji, a przez to – również refleksji. Moje ciało w ruchu to narzędzie umożliwiające badanie, mierzenie, pojmowanie, przyswajanie, wchłanianie, określanie miejsca. „Zbieganie” Góry Św. Wiktorii to performowanie jej przestrzeni. Czynność biegu postrzegam jako performance – działanie, które buduje obszar dla moich badań percepcji. Jednocześnie – ruch to dla mnie potrzeba, przymus i spontaniczne wyzwolenie.

Wchodzenie w relację z Górą, poznawanie jej kawałek po kawałku, było dla mnie przygodą, pewnego rodzaju zaskakującym zaszczycem i sentymentalną eskapadą do „dobrze nieznaney” mi krainy.

---

<sup>5</sup> Nawiązuję tu do tytułu książki: M. Frąckowiak, K. Olechnicki (red.), *Badania wizualne w działaniu...*, op. cit.

<sup>6</sup> „Poznawanie poprzez praktykę” według Etienne Wengera, obecne jest we wszystkich etapach procesu badawczego. E. Wenger, *Communities of Practice: Learning, Meaning and Identity*, Cambridge University Press, Cambridge 1998, s. 141, za: S. Pink, *Uruchamiając...*, op. cit., s. 110.

## Podróż

*Każda podróż zaczyna się od stanu, który można by określić jako zachłyśnięcie się przestrzenią.<sup>7</sup>*

Olga Tokarczuk „Podróż ludzi księgi”

Według mnie, każda podróż to przygoda. Dlatego podoba mi się koncept podróży romantycznej, która jest szukaniem, błędzeniem, odkrywaniem. Obecnie, gdy podróż często staje się gotowym produktem, mniej jest w niej pierwiastka przygody, wyprawy w nieznaną, a bardziej przypomina ona podążanie za planem lub skalkulowany wyczyn. Miejsca postoju na trasie wybiera się starannie, czytając internetowe opinie i upewniając się, czy hotelowe menu jest na odpowiednim poziomie. Podróże służą budowaniu statusu społecznego, towarzyskiego, itd. Wierzę jednak, że podstawowe pobudki, popychające do podjęcia wyzwania podróży, pozostają w dużej mierze takie same – uważam, że wciąż kieruje nami głównie ciekawość, potrzeba realnego doznania, doświadczenia, chęć dotknięcia własną ręką tej słynnej budowli czy góry...

Jeśli chodzi o moją podróż, podczas której zgromadziłam dokumentację do pracy „Być jak Paul Cézanne”, mogę powiedzieć, że odbyłam ją na kilku poziomach. Przede wszystkim – fizycznie zmieniłam miejsce pobytu, udając się z Warszawy na południe Francji. Po drugie – realizując temat moich badań i starając się „być jak Paul Cézanne”, podążać jego śladem, weszłam w czyjąś rzeczywistość, w czyjś intymny świat. „Zajrzałam do głowy” Paula Cézanne’a. Po trzecie – korzystając z wehikułu mojej fizyczności, weszłam głębiej w samą siebie, a to wyniosło mnie na nowy poziom samoświadomości – fizycznej, mentalnej, poznawczej. Wszystkie te środki – elementy składowe mojej podróży – umożliwiły mi doświadczenie przestrzeni Góry Św. Wiktorii na mój własny sposób i pomogły stworzyć jednostkowy jej obraz.

W ramach swojego projektu odbyłam dwie podróże badawcze do Prowansji na południu Francji – miesięczną na przełomie kwietnia i maja 2018 r. i tygodniową w kwietniu 2019 r. W tym czasie starałam się zrozumieć złożoną naturę Góry Św. Wiktorii. Stawiałam pytania i szukałam odpowiedzi w procesie badania własnego sposobu postrzegania i kąta percepcji.

il. 2. Kadr z filmu  
*Piknik pod Wiszącą  
Skałą*, reż. Peter Weir,  
1975



il. 3. Kadr z filmu  
*Tajemnica  
Brokeback  
Mountain*, reż.  
Ang Lee, 2005



il. 4. Kadr z filmu *Krzyk  
kamienia*, reż. Werner  
Herzog, 1991

## Góra

Ten wyjątkowy obiekt przestrzenny, miejsce czy formacja geologiczna, jaką jest Góra, od dawna mocno zaznacza swoją obecność w rozmaitych dziedzinach sztuki, często odgrywając rolę symbolu. Góra to w wielu utworach bohaterka nadrzędna, szara eminencja, strzegąca swoich tajemnic przed profanami. Jako tło, sceneria dla rozgrywającej się akcji, okazuje się elementem koniecznym, swoją specyfiką warunkując narodziny każdej z tych opowieści. To uprzywielejewany element przedstawianej rzeczywistości, rządzący się własnymi prawami, którym ludzie muszą się podporządkować. Często relacja bohaterów opowieści i Góry jest opisywana w kategoriach walki czy konfrontacji.

Pogoda na Górze bywa diametralnie różna, nawet jeśli wysokość wzniesienia nie wydaje się duża. W Górę można „wpaść” i pozostać w niej, nie odczuwając upływu lat<sup>8</sup>, zegarki tam wariują, czas cofa się, przyspiesza i staje<sup>9</sup>, istnieje tam miłość, która gdzie indziej nie ma prawa bytu<sup>10</sup>. Na Górze dokonuje się rzeczy, które trudno udowodnić po zejściu, ponieważ jedynym dowodem pozostaje słowo<sup>11</sup>. Góra to strefa o odrębnej strukturze czasoprzestrzennej, gdzie nie obowiązuje logika ze świata codzienności. Grawitacja, perspektywa, prawo i czas mają inne właściwości.

Góra Św. Wiktorii – bohaterka niniejszej pracy, również posiada wyjątkowe, indywidualne cechy. Jest ona odrębnym wszechświatem ze względu na swoje miejsce w kulturze, historii sztuki, a wreszcie – jako przestrzeń, w której miałam szansę podążać tropami Paula Cézanne’a. To on – jako jedyna osoba na świecie – postrzegał obraz Góry Św. Wiktorii jako zlepek wielu perspektyw. Jego podejście, odrzucane początkowo przez akademickie gremia,

8 Taka sytuacja przydarza się bohaterowi powieści *Czarodziejska góra*, zob. T. Mann, *Czarodziejska góra*, przeł. Józef Kramsztyk, Jan Łukowski, Wydawnictwo Muza S.A. Warszawa, 2008.

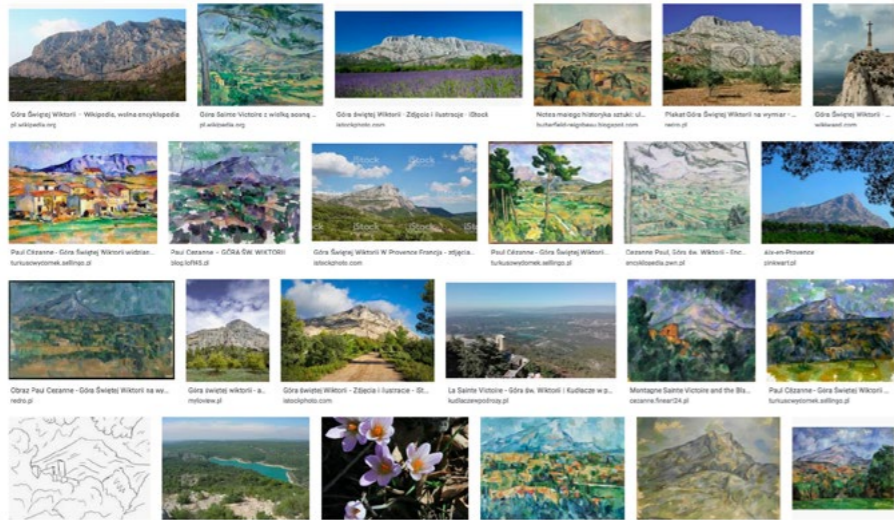
9 „Patricia Lovell, producent wykonawczy filmu *Piknik pod Wiszącą Skałą*, relacjonowała, że podczas kręcenia zegarki ekipy zachowywały się w dziwny sposób: spieszyły się bądź późniły oraz stawały o określonej godzinie. Zarówno w powieściowym pierwowzorze, jak i w filmie, zegarki dziewcząt stały w samo południe, kiedy przebywały one na skale, co stanowiło punkt wyjścia do tajemniczych i pełnych grozy wydarzeń, które miały potem nastąpić”, *Piknik pod Wiszącą Skałą* [w:] Wikipedia, the free encyclopedia [online], dostępny na: [https://pl.wikipedia.org/wiki/Piknik\\_pod\\_Wiszącą\\_Skałą\\_\(film\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Piknik_pod_Wiszącą_Skałą_(film)) (dostęp 20.02.2020)

10 Jak w filmie *Tajemnica Brokeback Mountain*, reż. Ang Lee, 2005.

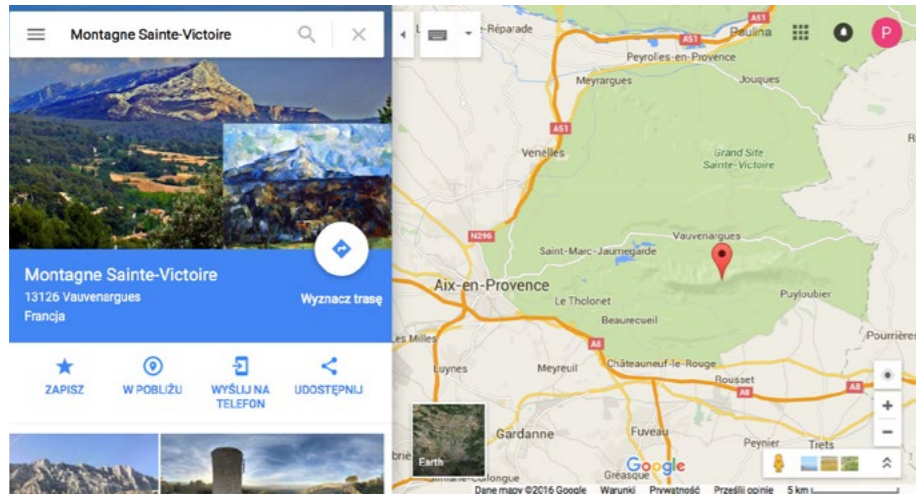
11 Jak w filmie *Krzyk kamienia*, reż. Werner Herzog, 1991.

z czasem okazało się bardzo istotne dla współczesnego malarstwa. Ta Góra istnieje na różnych płaszczyznach – jako fizyczny obiekt w przestrzeni oraz jako bohaterka dzieł Cézanne’a. To znamienne, że po wpisaniu w wyszukiwarkę Google frazy „Góra Św. Wiktorii”, w wynikach otrzymujemy mieszankę obrazów Cézanne’a i współczesnych kolorowych fotografii. Również w Google Maps przy lokalizacji widnieje zdjęcie jak i obraz malarski. To chyba jedyne miejsce na ziemi, którego reprezentacją jest dzieło sztuki.

il. 5. Hasło Góra Św. Wiktorii – wynik z wyszukiwarki Google (grafika)



il. 6. Hasło Montagne Sainte-Victoire – wynik z wyszukiwarki Google Maps



Jak wyglądało moje pierwsze spotkanie ze znaną mi już przecież od dawna bohaterką obrazów w świecie rzeczywistym? Zauważywszy z daleka górujący nad okolicą masyw, zapytałam kierowcę busa, czy to Góra Św. Wiktorii. Nie mogłam w to uwierzyć! Fiolety, róże, błękity – cała jej malarska gama stała przede mną żywa, w skali, która wydawała się niemożliwa do

zamknięcia w ramach obrazu. Jadąc do Luwru zobaczyć Mona Lizę wiem, czego się spodziewać – obraz jest jeden. Udając się na południe Francji na spotkanie z bohaterką płócien Cézanne’a, miałam dziwne uczucie poznawcze. Pojawiła się trudność z przetworzeniem informacji, połączeniem czegoś, co znam od lat, z żywą gigantyczną formą, która przede mną wyrosła. Tak miało być przez cały czas – na obraz Góry Św. Wiktorii, który faktycznie miałam przed oczami, wciąż nakładała się siatka kolorów i zgeometryzowanych ujęć, wprost z prac malarza. Patrzyłam na wycinek świata przez cezannowskie filtry. Działo się to automatycznie! Nie potrafiłam zapomnieć tego, co widziałam i wiedziałam przed przybyciem do Francji. Góra Św. Wiktorii na zawsze pozostanie dla mnie „tą górą z obrazów Cézanne’a”, a relacja obraz-realność będzie w tym wypadku „uzupełniana” przez myśli, które umysł nakłada na krajobraz jak dodatkową warstwę. „Mapy narzucone na siebie zbyt mocno się zapiekły i nie jestem w stanie oddzielić skalpelem obu warstw”.<sup>12</sup> Mój sposób widzenia Góry ewidentnie zabarwiony jest przez malarski obraz tego miejsca stworzony przez artystę. Wpływa on na sposób odczytywania owej rzeczywistości. Góra Św. Wiktorii to dla mnie zarazem mit i żywy organizm, który naprawdę istnieje.

il. 7. Selfie „Ja i Cézanne” Muzeum Orsay, Paryż 2017



<sup>12</sup> John Berger, *Sposoby widzenia*, przeł. Mariusz Bryl, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2009, s. 145.



Góra św. Wiktorii, podobnie jak inne mityczne czy legendarne góry, także okazała się kryć w sobie tajemnicę. Na pierwszy rzut oka Góra wydała mi się „łatwa”, jej nieskomplikowanie było jednak złudzeniem. Pozornie nietrudny cel wędrowek okazał się zaskakujący i nieprzewidywalny. Uważałam, że jest tak dokładnie opisana i zmapowana, że już bardziej nie da się jej okiełznać i oswoić. Wytyczono na niej niezliczone szlaki – dla turystów, wspinaczy, rowerzystów... Wydawać by się mogło, że nie zaskoczy już niczym, a nawet – będzie nudna. Góra utarła mi nosa, mimo, że pojechałam zmierzyć się z nią w nienaganej formie fizycznej. Uczyla mnie, a ja powoli ją poznawałam – notowałam, oglądałam i analizowałam. Byłam cierpliwa. Nasza relacja była „wychodzona, wypracowana, wybiegana, wypatrzona i wyrysowana”. Teraz wiem, że wszystko, co tam się działo, było dyktowane przez Nią, przez Górę i odbywało się na jej warunkach. Ja mogłam tylko liczyć na jej przychyłość.

## Przeźren

W mojej pracy podejmuję temat doświadczania przestrzeni – rozmaitych sposobów jej postrzegania i jednostkowych uwarunkowań, które leżą u ich podstaw. Wspomniałam już o wpływie kultury na sposób odbierania krajobrazu. Innym elementem, który w dużej mierze kształtuje moje osobiste relacje z przestrzenią, jest ruch, a swój obraz Góry Św. Wiktorii często tworzyłam w biegu. Ponieważ przestrzeń mierzę m. in. ilością energii, potrzebnej do jej przebycia, mój ruch nadaje każdemu miejscu dodatkowy wymiar.

W trakcie biegu energii ubywa, muszę ją więc cały czas uzupełniać, dostarczając odpowiednie ilości glukozy, węglowodanów i wody. Staram się zabierać na drogę wystarczającą ilość „zapasów”, w zależności od zaplanowanego na dany dzień odcinka do przebycia. Teren górzysty może jednak zaskoczyć, a czas założony na pokonanie danej trasy nieraz znacznie się wydłuża – na przykład z powodu nieznamoścności terenu. Kilometr w górach to nie tyle samo, co kilometr po płaskim. Jeśli na trasie pojawia się kryzys, może on być konsekwencją niedyspozycji konkretnego dnia, zbyt małej ilości snu, braku regeneracji, złego rozłożenia sił czy marnego śniadania... Wiedza, zdobywana poprzez praktykę, nakazuje uwzględnić wszystkie te czynniki w mojej ocenie konkretnego odcinka przestrzeni, w danych warunkach. Na powodzenie dnia może mieć znaczący wpływ także odpowiedni dobór stroju, który zapewni mi komfort i nie wygeneruje potrzeby zużycia dodatkowej energii na chłodzenie lub ogrzewanie organizmu. Nawet przy małej intensywności ruchu – kalorii i wody w organizmie stale ubywa. Gdy zabraknie zapasów – następuje osłabienie. Utrata energii powoduje, że ruch staje się mniej precyzyjny i efektywny. Wyczerpane mięśnie oddają nośność innym partiom ciała, pojawiają się „deformacje” postawy, a ruch staje się coraz trudniejszy i bardziej bolesny. W badaniu przestrzeni Góry Św. Wiktorii posługuję się moim ciałem – ciałem w ruchu. Jest ono narzędziem, którego używam w pracy, a jego odczuwanie kieruje mnie na nowe ścieżki badawcze. O motorycznym aspekcie wytwarzania miejsca i o doświadczaniu go w ramach praktyk przemieszczania się pisze Sarah Pink w swoim eseju „Urucha-

mając etnografię wizualną. Wytwarzanie szlaków, miejsc i obrazów”<sup>3</sup>. Bieg postrzegam jako działanie przestrzenne, jako performance. Moje „zbieganie” Góry jest performowaniem jej przestrzeni.

To, co podoba mi się w samej koncepcji biegu, to poznawanie przestrzeni z perspektywy organizmu, przemieszczającego się o własnych siłach. Bycie poruszającym się, zużywającym własną energię obiektem percypującym. Pochłaniam przestrzeń, przepuszczam ją przez siebie jak przez filtr, a jej wielomysłowy obraz osadza się we mnie. Bieganie może wydawać się czynnością prymitywną, ja jednak odbieram je jako bardzo poetyckie. Ruch wiele zmienia – wpływa na moją percepcję, warunkuje moje widzenie. Sprawne ciało zapewnia samotność długodystansowcowi. Daje możliwość bycia pojedynczo, z dala od zgiełku codzienności. Daje tym samym szansę oglądania i przeżywania krajobrazu oko w oko, sam na sam. W ten sposób rodzi się jednostkowe, indywidualne doświadczenie.

## Doświadczenie

Ciało / Sport / Performance

Kiedy patrzę na akt biegu w kontekście performance, okazuje się, że ta aktywność sportowa spełnia wiele kryteriów, którymi rządzi się performance. W trakcie biegu moja energia kurczy się – zużywam ją. Mięśnie wysycają się kwasem mlekowym, powodując ból i zmniejszając swoją wydolność, wreszcie – przestają spełniać swoją funkcję. Następuje ubytek „paliwa” – kalorii i płynów, niezbędnych organizmowi do pracy. Bieg jest procesem, który prowadzi do wyczerpania elementów składowych. Nawet trasa się kurczy. Bieg, podobnie jak performance, może prowadzić do osiągnięcia punktu krytycznego. Jednak kwestię punktu krytycznego w sztuce i w sporcie dzieli wiele różnic. W performance dąży się do tego, żeby wyczerpanie nadeszło – nie za szybko, ale spektakularnie. Ono właściwie musi się wydarzyć, żeby działanie spełniło założenia autora i nasyciło obserwatorów. W sporcie natomiast jest ono niepożądane. Sportowiec ciężko trenuje, by zażegnać kryzys, który mógłby pojawić się przed metą i pozbawić go sukcesu. Miejsce kryzysu jest na treningach – nikt nie chce przeżywać go podczas startów.

Mnie interesuje idea sportu jako idea działania i procesu. Trening kształtuje biegacza – jego ciało, ale również mentalną jego stronę. Kryzys jest częścią tego procesu. Pojawi się wcześniej czy później. Wiedząc, ile kosztuje trwanie w kryzysie, zdecydowanie lepiej go unikać. Wyjście z niego na oczach widza byłoby spektakularne, ale rzadko jest możliwe. Ból czy cierpienie w sporcie jest dla mnie bardziej prawdziwe, naturalne, mniej egzaltowane i teatralne niż wtedy, gdy pojawia się w performance.

Wyczyn, któremu towarzyszy ogromne zmęczenie, pociąga z różnych powodów. Niektórzy szukają w nim sposobu przejścia do innego wymiaru, którego istnienia czasami tylko się domyślają. Wojtek Kurtyka pisał o tym tak: „...strach i niepokój, ekstremalne psychofizyczne wyczerpanie,

rozpacz i pragnienie – każde z tych odczuć, choć przeważnie negatywne, otwierało możliwość odwrotnej reakcji. Euforia. Zaufanie. Opanowanie i spokój. Było tak, jak gdyby wrota percepcji zostały otwarte”<sup>14</sup>.

Moją pracę konstruuje w dużej mierze w oparciu o doświadczenie własnego ciała. Umożliwia mi ono dostęp do innych pokładów wiedzy niż te, do których prowadzi mnie intelekt. Odwołam się tu do tekstów amerykańskiego filozofa Richarda Shustermana, który w swojej książce „Świadomość ciała. Dociekania z zakresu somaestetyki” podejmuje zagadnienie cielesności<sup>15</sup>. Wypracowana przez niego koncepcja somaestetyki polega na krytycznym przyjrzeniu się sposobom używania i przeżywania ciała. Rozważa on ciało jako ośrodek zmysłowego i estetycznego doświadczenia, zwracając uwagę na możliwość jego twórczego kształtowania. Tekst Shustermana stanowi próbę rehabilitacji doznań cielesnych, fizycznych, z założenia przeciwstawianych doznaniom intelektualnym. Podstawy swojej wiedzy wywodzi autor z filozofii analitycznej, używając jej metod w pragmatyzmie. „Pragmatyzm to filozofia działania, a działanie – na najbardziej podstawowym poziomie – nie może się przecież obejść bez ciała”<sup>16</sup>. Shusterman przywołuje przykład tancerzy, posiadających rodzaj wiedzy, który bywa lekceważony, ponieważ nie mieści się w ramach dyskursu akademickiego. Zdobywają oni wiedzę, płynącą z ciała, poprzez praktykę. Jednak najczęściej z trudem przychodzi im przełożenie tego osobistego doświadczenia na pojęcia. Są bezradni, gdy mają wyrażać się w języku zrozumiałym i akceptowalnym dla środowiska akademickiego. Shusterman postawił sobie za zadanie przetłumaczenie tej wiedzy na język, który będzie zrozumiały dla intelektualistów. Robi to dla dobra obu środowisk – osób zajmujących się filozofią i dla tancerzy. Również Maurice Merleau-Ponty i Jacques Lacan podkreślają w swoich tekstach rolę artystów w wytwarzaniu wiedzy. Mówią o intuicji twórczej jako sposobie dochodzenia do wniosków równych tym wyciąganym przez naukowców, jedynie zapisanych innym językiem. „Poszukiwania Cézanne’a w dziedzinie perspektywy doprowadziły do odkrycia tego, co sformułowała psychologia współczesna.

14 Bernadette McDonald, *Kurtyka. Sztuka wolności*, przeł. Maciej Krupa, Agora, Warszawa 2018, s. 180.

15 Zob.: Richard Shusterman, *Świadomość ciała. Dociekania z zakresu somaestetyki*, przeł. W. Małecki, S. Stankiewicz, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2010.

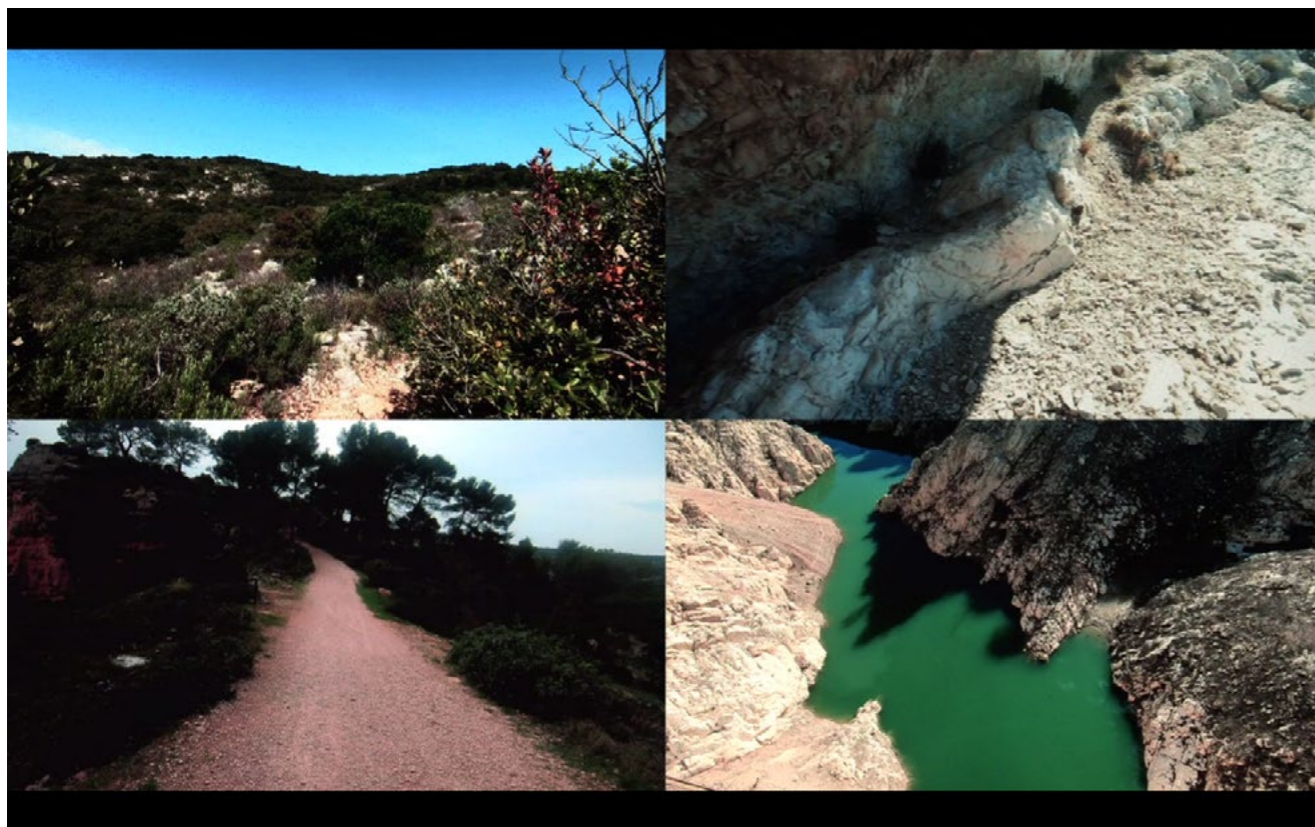
16 R. Shusterman, *Cielesność doświadczenia*, [w:] „dwutygodnik” [online], dostępny na <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/3394-cielesnosc-doswiadczenia.html> (dostęp 20.02.2020)

Perspektywa naszego postrzegania nie jest geometryczną czy fotograficzną, ale jest perspektywą żywą”<sup>17</sup> – pisał Merleau-Ponty. Lacan z kolei, w tekście *Hold dla Marguerite Duras*, zauważa, że pisarka wie bez niego to, o czym on naucza. Zwraca uwagę na fakt, że to on jako psychoanalityk powinien czerpać z doświadczeń artystów i uczyć się od nich.<sup>18</sup>

17 Maurice Merleau-Ponty, *Wątpienia Cézanne’a*, [w:] tegoż, *Oko i umysł: szkice o malarstwie*, przeł. Maryna Ochab, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1996, s. 78.

18 Zob.: Jacques Lacan, *Homage to Marguerite Duras, on 'Le ravissement de Lol V. Stein'*, City Light Books San Francisco CA 1987, s. 122-129 (tekst nie przetłumaczony na jęz. pol.).





il. 9. Element 1 – *Stwarzanie krajobrazu*, 2019; kadry z wideo

## Stawianie kroków jako sposób postrzegania krajobrazu

### ELEMENT 1.

#### Tytuł pracy: „Stwarzanie krajobrazu”

4-kanałowe wideo, 110 min + audio

/wyświetlany z rzutnika lub na ekranie/

Seria filmów video, połączonych w jedną 4-kanałową projekcję pt: „Stwarzanie krajobrazu” to dokumenty filmowe, zgromadzone w trakcie badawczych wycieczek biegowych. Każdy z filmów powstał podczas przemierzania przeze mnie innej trasy w obrębie masywu Góry Św. Wiktorii. Obecność performerera w kadrze jest zdawkowa. Kamera (umieszczona na wysokości głowy) porusza się w przestrzeni. Widać przede wszystkim zarejestrowane obrazy otoczenia, skoro jednak je wytwarzam, to znaczy, że tam jestem. Podczas montażu usunęłam niektóre fragmenty materiału filmowego, powodując nieciągłość obrazu. Dźwięk w tle pozostaje rytmiczny. To mój oddech, który wzmocniłam, dublując ścieżkę dźwiękową, z lekkim jednak przesunięciem.

Pozostając w ruchu, mamy złudzenie płynnego przesuwania się otoczenia i przedmiotów w polu widzenia. Nasze oko postrzega jednak fragmentarycznie. To rozum stabilizuje, koryguje obraz i łączy fragmenty w spójną całość. W ten sposób z poszarpanych kadrów rodzi się linearny porządek. Obraz stopniowo zarysowuje się w świadomości, ulega nasyceniu, wiąże, wyważa i dojrzewa – urzeczywistnia się. Każda „klatka”, pochwycona przez wzrok, jest potrzebna tylko na mikrochwile, żeby połączyć się z tą następną, po czym zostać z tyłu, zniknąć. Jesteśmy w centrum procesu doświadczania. W umyśle powstaje mapa terenu – tworzy się na bieżąco, pod nogami. Jest to proces z wielu przyczyn nieciągły. Długi czas pracy w ruchu, zmęczenie i warunki atmosferyczne powodują, że coraz trudniej jest sklejać kolejne fragmenty drogi. Im szybciej się poruszam lub jestem bardziej zmęczona, tym mniej precyzyjne staje się widzenie, z większymi odcinkami „bezruchu” wizualnego. O dynamice widzenia decyduje charakter i intensywność przemieszczania się. Wraz ze zwiększającym się zmęczeniem – widzę coraz mniej.

Biegając, często stawiam stopy na wycucie, intuicyjnie. Nie patrzę cały czas pod nogi – nawet, gdy teren jest nierówny. Ilość informacji i tak jest wystarczająca, żeby poruszać się w wyznaczonym kierunku i dalej „stwarzać drogę”. „Oczy miałam w stopach” pisała Nan Shepherd w „The Living Mountain”<sup>19</sup>, co można rozumieć tak, że poznawała pejzaż nie tylko wizualnie. Słowa te zwracają również uwagę na sprzężenie zmysłowe, decydujące o sprawności naszego mechanizmu ruchu. To, jak odbieram przestrzeń podczas biegu, przypomina bardziej dotyk niż patrzenie. Patrzenie jest zawsze wybiórcze, daje fragmentaryczne informacje. „W percepcji pierwotnej nie istnieje rozróżnienie dotyku i wzroku. Dopiero wiedza o ciele ludzkim nauczyła nas rozróżniać zmysły”<sup>20</sup>.

W tym miejscu napomknę o bliskim mi temacie, jakim jest odczuwanie przestrzeni przez osoby niewidzące. Moja kilkuletnia praktyka przewodnika biegowego niewidzących biegaczy długodystansowych pokazała mi, jak skomplikowane i złożone jest to zagadnienie. Podczas biegu jedyne fizyczne wskazówki dla niewidzącego zawodnika to podłoże, które ogranicza go pod stopami i przewodnik, którego obecność odczuwa za pośrednictwem linki, łączącej obu biegnących. Wibracje taśmy, drgania i jej naprężenia w konkretnych kierunkach to sygnały, mające bezpośredni wpływ na ruch i orientację zawodnika w otwartej przestrzeni. Reszta drogowskazów znajduje się na jego mapie wyobrazeniowej danego miejsca.

il. 10.  
Z. Swierczyński  
i ja, Półmaraton,  
Wiązowna 2015



19 Nan Shepherd, *The Living Mountain*, Canongate, Edinburgh 2011 (1977), s. 108

20 M. Merleau-Ponty, *Wątpienia...*, op. cit., s. 80.



il. 11.  
Z. Swierczyński  
i ja, Półmaraton,  
Wiązowna 2019

Przestrzeń pracuje, żyje. Wieje wiatr, drzewa i krzewy poruszają się. Rozgrzane powietrze zniekształca obserwowane obiekty – rozległe połacie łąk i pól „tańczą” pod wpływem temperatury. Chmury, tworzące ruchome cienie i słońce, zmieniające swoje położenie w ciągu dnia – to materię rzeźbiarskie, a jednocześnie – narzędzia rzeźbiące, zmienne krajobrazu, wpływające na siebie nawzajem. Aby być częścią tego układu, trzeba pozostawać w ruchu. Jak pisał Robert Macfarlane, „nosimy w sobie nieustannie zmieniające się mapy świata”<sup>21</sup>.

Ruch, przemieszczanie się – to moje metody poznawania przestrzeni. Mogę powtórzyć za Edwardem Schieffelinem, że moja performatywność nie ogranicza się jedynie do mojego bycia tam, ale jest fundamentalna dla procesu konstruowania mojej tam rzeczywistości<sup>22</sup>. „Ruch ciała w przestrzeni jest częścią osobliwego sposobu, w jaki poznaję i przetwarzam miejsce, nieustannie tkając nieliniarną narrację”<sup>23</sup>. Odkrywanie nowych miejsc w tym

21 Robert Macfarlane, *Szlaki. Opowieści o wędrówkach*, przeł. Jacek Konieczny, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2018, s. 386.

22 Edward L. Schieffelin, *Problematizing Performance*, [w:] F. Hughes-Freeland (red.), *Ritual, Performance, Media*, Routledge, London 1998, s. 205, za: Jonas Larsen, *Z rodziną najlepiej wychodzi się na zdjęciach: performatywność fotografii turystycznej*, przeł. Marcin Drabek [w:] M. Frąckowiak, K. Olechnicki (red.), *Badania...*, op. cit., s. 300.

23 Gabrielle Bendiner-Viani, *Spacerowanie, emocje i zamieszkiwanie. Wycieczki z przewodnikiem po Prospect Heights w Brooklynie*, przeł. Waldemar Rapior [w:] M. Frąckowiak, K. Olechnicki (red.), *Badania...*, op. cit. s. 145.

trybie wymaga ciągłego podejmowania decyzji – co dalej, gdzie postawić kolejny krok. Od mojego ruchu zależy, jaki następny fragment zobaczę – szybki wybór i moja wewnętrzna mapa zyskuje kolejnych 40-50 cm. Po zakończeniu danego odcinka jestem w stanie zespolić porwane widoki i wrażenia, złożyć je w całość – zmapować stworzoną trasę. „Szło o to, aby, zapomniawszy o wiedzy, uchwycić strukturę pejzażu jako rodzącego się organizmu. Trzeba było stopić razem wszystkie fragmentaryczne widoki, zjednoczyć to, co się rozprasza w skutek zmienności spojrzenia.”<sup>24</sup> Szybkie stawianie kroków na trudnym podłożu w nieznanym terenie, często w stanie zmęczenia, przy ograniczonej możliwości obserwowania otoczenia – to nie jest sytuacja, sprzyjająca zaangażowaniu intelektu. Taka forma poznawania wymaga zaufania doświadczeniu, zapisanemu w pamięci ciała. „Instynkt i ciało dysponują wiedzą, do jakiej nie ma dostępu świadomy umysł”.<sup>25</sup>

Na nieuniknione „opóźnienie” postrzegania intelektualnego wobec szybko zmieniającej się i płynnej rzeczywistości zwracał uwagę Henri Bergson już na początku XX wieku, a jego obserwacje doskonale opisują doświadczenie odkrywania przestrzeni w ruchu. Według Bergsona podstawowym narzędziem poznawczym, z jakiego korzysta nauka, jest intelekt. To intelekt uogólnia, schematyzuje, kwantyfikuje, relatywizuje. To intelekt tworzy pojęcia. Na nim opiera się, i musi się opierać, poznanie naukowe. Z drugiej jednak strony – rzeczywistość to nie tylko zbiór stałych elementów. To przede wszystkim nieustanne stawanie się, ewolucja. Pewne rzeczy z natury są zmienne i nie można ich ujmować jako czegoś raz na zawsze określonego i trwałego. Dlatego intelekt upraszcza rzeczywistość: pojęcia, jakie tworzy, nigdy ściśle nie pasują do przedmiotu, są zawsze jego sztucznym odtworzeniem. Intelekt, a za nim nauka, tworzy pojęcia, upraszczając pewne byty tak, by poddawały się kwantyfikacji – nierzadko wypaczając tym samym ich naturę. Jako przykład takiego korzystania z intelektu Bergson podaje nasze pojęcie czasu: postrzegamy zawsze tylko pewne momenty czasowe, rzadko zdajemy sobie sprawę z tego, że czas upływa, a mimo to tworzymy pojęcie ciągłego, nieustannie upływającego czasu. Dokładnie to samo dzieje się, gdy z fragmentarycznych informacji, zgromadzonych przez zmysły podczas biegu, składamy w całość obraz terenu i otoczenia. Bergson twierdzi, że tylko poznanie intuicyjne pozwala naprawdę

24 M. Merleau-Ponty, *Wątpienia...*, op. cit., s. 83.

25 R. Macfarlane, *Szlaki...*, op. cit., s. 386.

zbliżyć się do rzeczywistości. Intuicja jest szczególnego rodzaju instynktem. To zdolność bezpośredniego poznania rzeczywistości w jej ciągłości. Bo rzeczywistość to coś, co ciągle się tworzy.<sup>26</sup> Miejsce nieustannie zyskuje nową postać. Może być „postrzegane jako „wydarzenie” lub proces – coś, co jest ciągle wytwarzane i odtwarzane”<sup>27</sup>.

Cézanne mówił do swojego młodszego przyjaciela Bernarda „sztuka jest dostrzeganiem osobistym. Dla mnie to dostrzeganie mieści się w odczuciu, a zadaniem intelektu jest przekształcenie go w dzieło”<sup>28</sup> „Cézanne nie sądził, że musi wybierać pomiędzy odczuciem a myślą, porządkiem a chaosem. Nie chciał oddzielać ukazujących się naszym oczom nieruchomych przedmiotów od ich ulotnego sposobu przejawiania się. Chciał malować naturę w trakcie jej stawania się, porządek rodzący się z samorzutnej organizacji”<sup>29</sup> – twierdzi Merleau-Ponty.

Podczas kolejnych biegów wokół Góry Św. Wiktorii tworzyłam, fragment po fragmencie, wbudowaną, wewnętrzną mapę<sup>30</sup> eksplorowanej przestrzeni masywu. Wkrótce już wiedziałam, na których odcinkach bywa wietrznie, gdzie i o jakiej porze stok jest nasłoneczniony – tam mogę potrzebować bardziej się nawodnić, do której godziny i w którym miejscu skała może być wilgotna i śliska – tam muszę uważać zbiegając, ile wody i ile łatwo przyswajalnych węglowodanów powinnam mieć ze sobą na wyznaczoną trasę – wystarczająco dużo, żeby się odżywić, ale też jak najmniej, żeby się nie obciążać. Jak pracować ciałem, biegnąc w górę, a jak w dół, jak stawiać stopy przy zbiegu, po kamieniach, jakiego typu są to kamienie, czy da się tam rozpędzić i nadrobić czas, czy trzeba będzie hamować. Co wziąć – czy czapkę, czy rękawiczki, czy obejdzie

26 Zob.: Bergson Henri, [w:] Encyklopedia PWN [online], dostępny na: <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Bergson-Henri;3876301.html> (dostęp 20.02.2020).

27 Edward Casey, *How to Get from Space to Place in a Fairly Short Stretch of Time: Phenomenological Prolegomena*, [w:] Steven Feld, Keith H. Basso (red.) *Senses of Place*, School of American Research Press, Santa Fe N.M. 1996, s. 13-52, za: S. Pink, *Uruchamiając...*, op. cit., s. 112-113.

28 M. Merleau-Ponty, *Wątpienia...*, op. cit., s. 77.

29 M. Merleau-Ponty, *Wątpienia...*, op. cit., s. 77.

30 Zastosowane tu przeze mnie sformułowanie „mapa wbudowana” czyli „rebbelib” – inaczej nazywana „patykową mapą”, odnosi się do historycznych map ludów z Wysp Marshalla, opisujących pływy fal. Te unikatowe na skalę światową fizyczne modele fal pomagały w morskiej nawigacji. Wykonywano je ze związanych ze sobą patyczków i włókien palmy kokosowej. Mapy te, w odróżnieniu od tradycyjnych, nigdy nie były zabierane na wodę. Wiedza w nich zapisana była „wgrywana” w umiejętności nawigatora, jak i umieszczana w strukturze budowanych łodzi kanoe. Zob. Jerry Brotton, *Słynne mapy*, przeł. Maciej G. Witkowski, Arkady, Warszawa 2016, s. 208; Jan A. Wendt, *Skarby kartografii*, Arkady, Warszawa 2013, s. 10; *Rebbelib*, [w:] Wikipedia, the free encyclopedia [online], dostępny na: <https://pl.wikipedia.org/wiki/Rebbelib> (dostęp 20.02.2020).

się bez tego? Na ile wyziębię się przy panujących warunkach, a na ile mogę się nadmiernie zagrzać – jedno i drugie zużywa energię niezbędną do samej kontynuacji ruchu. To, co Henri Bergson nazywał intuicją, to w tym przypadku wbudowana mapa, wykreślona praktyką. Moja praca „Stwarzanie krajobrazu” ukazuje właśnie proces powstawania tej mapy, mozolną praktykę jej tworzenia.

Temat tworzenia jednego, spójnego na pierwszy rzut oka obrazu z wielu punktów widzenia, wielu klatek, wielu zarejestrowanych momentów, podejmował w swojej twórczości David Hockney. Od lat zgłębia on temat złożoności mechanizmu patrzenia i widzenia. W latach 80-tych Hockney swoimi eksperymentami fotograficznymi eksplorował kwestie perspektywy. Do stworzenia foto-kolażu „Pearblossom Highway”<sup>31</sup> użył 850 zdjęć, układając je w jeden krajobraz. Każde ze zdjęć zrobił z innego położenia, innej wysokości, w ten sposób wielokrotnie – z różnych perspektyw – fotografował każdy element pejzażu. Na pierwszy rzut oka „Pearblossom Highway” nie zdradza takiej mnogości perspektyw. Obraz ułożył się w całkiem spokojny widok. Celem tego działania jest zwrócenie uwagi na to, że człowiek nie widzi świata z jednego miejsca, że nasze oczy są w ciągłym ruchu, a my sami też nie pozostajemy w spoczynku. Autor robił setki zdjęć, przemieszczając się po okolicy. Gdyby Hockney sfotografował Górę Św. Wiktorii tą techniką, otrzymałby pejzaż przypominający obrazy Paula Cézanne’a.

il. 12.  
*Pearblossom  
Highway*,  
D. Hockney,  
1986



<sup>31</sup> Więcej informacji na temat projektu znaleźć można na stronie Davida Hockneya, <http://www.david-hockney.org/pearblossom-highway/> (dostęp 20.02.2020).



il. 13. Element 2 –  
*Running Landscapes*,  
2019; kadry z serii wideo

## Wyjście w przestrzeń

### ELEMENT 2.

#### Tytuł pracy: „Running Landscapes”

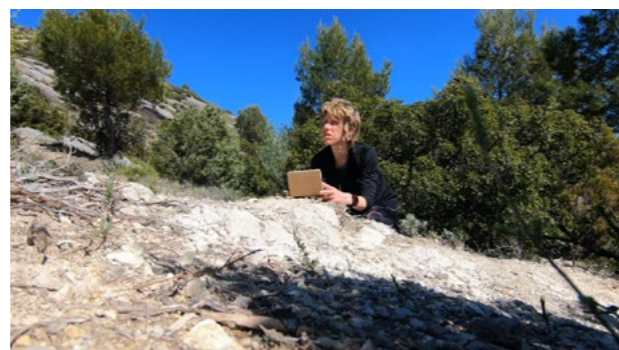
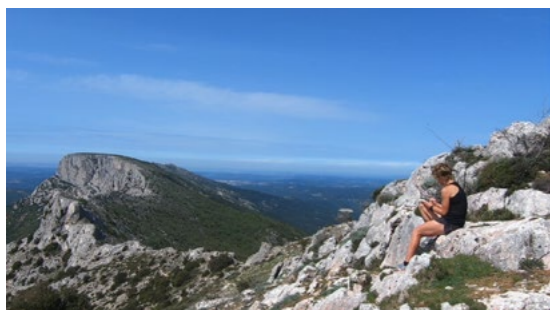
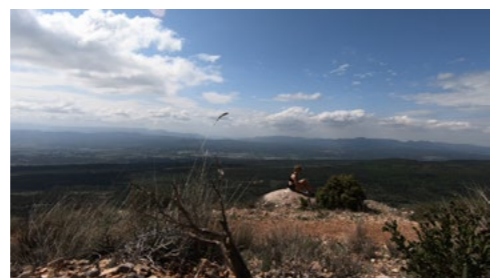
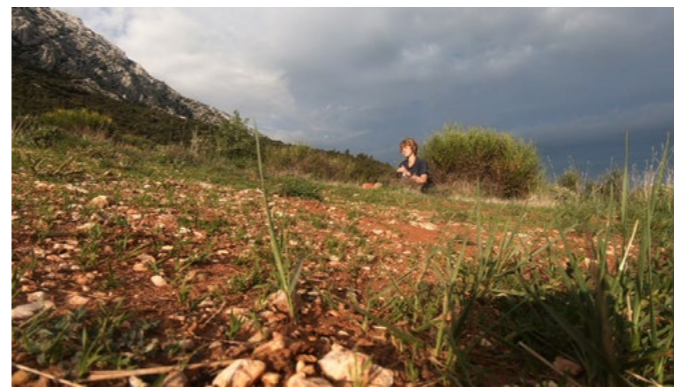
- dokumentacja serii performance pod tym samym tytułem.

25 wideo; bez audio; zróżnicowana długość /nie dłuższe niż 11 min./

/eksponowane na różnej wielkości ekranach, tworzących nierównomierny układ/

„Potrzebował stu seansów, aby namalować martwą naturę, stu pięćdziesięciu, aby namalować portret”<sup>32</sup>. Około setki studiów Góry Św. Wiktorii nie usatysfakcjonowało Cézanne’a i nie zatrzymało dążeń do poznania esencji natury. Był ewidentnie długodystansowcem. Dla Cézanne’a próba uchwycenia „motywu” była medytacją, a proces twórczy rozpoczynał się dla niego od momentu wyjścia z domu. Drogę dotarcia do miejsca „rozstawienia sztalug” pojmował jako część tego procesu. Dla mnie rysowanie i bieganie to spełniona utopia, sytuacja idealna, chwilowe odcięcie od innych aspektów rzeczywistości, wyjątkowy stan intensywnego skupienia.

Praca „Running Landscapes” to zbiór filmów, będących dokumentacją serii performance. Kieruję w nich uwagę widza na mój proces poznawczo-twórczy. Każdy film ukazuje mnie na tle krajobrazu. Siedzę w kadrze kamery i rysuję, a raczej odgrywam czynność rysowania. Wykonuję minimalne ruchy głową – patrzę przed siebie, a po chwili na kartkę, i znowu, i znowu, i znowu... Przenoszę widok na strony notesu kawałek po kawałku, kalkuję go i zabieram ze sobą w dalszą drogę. Istotą tej pracy jest gest rysownika, realizowany przeze mnie w określonej przestrzeni i w konkretnych warunkach – na zboczach Góry Św. Wiktorii. Ruchy rysownika są prawie niezauważalne. Mimo, że osadzony, mocno umiejscowiony i wyeksponowany, jest dyskretny i cichy, jakby chciał powiedzieć „wcale mnie tu nie ma”.



il. 14. Element 2 –  
*Running Landscapes*,  
 2019; kadry z serii wideo

Rysowanie to rodzaj choreografii. Układ pewnych ruchów, mikro ruchów i gestów. Performuję figurę artysty-rysownika, przenoszącego przestrzenny krajobraz na płaszczyznę papieru. Powtarzam charakterystyczny i znaczący gest rysującego. Demonstruję akt rysowania. Liczy się tu sam proces, nie jego efekt, dlatego żadne rysunki, wykonane podczas tych sesji, nie wchodzi w skład instalacji. Prowokuje to odbiorcę do zastanowienia się, czy rzeczywiście rysowałam, czy były to jedynie gesty, sugerujące powstanie rysunku.

Performance z serii „Running Landscapes” odbywały się podczas moich biegowych wyjść w teren. Moment na „złapanie motywu” nie był odpoczynkiem w biegu ani bieg nie przerywał rysowania. Obie te czynności oddziaływały na siebie wzajemnie. Pewna trenerka powiedziała kiedyś: „kto nie umie odpoczywać, ten nie umie trenować”. Użyte są tu słowa „odpoczywać” i „trenować”, ale tylko dlatego, żeby jakoś nazwać te dwie składowe procesy, budującego formę zawodnika. W rzeczywistości są one nierozłączne. Bieg to zasadnicza forma ruchu, a rysunek to podstawowy ślad. Mogłabym minimalistycznie stwierdzić, że to, co o mnie stanowi, to ruch i rysunek – moje dwie podstawowe formy ekspresji. Mają zdolność wynoszenia w rejestry wyjątkowych stanów psychicznych i dostarczają cennych doświadczeń, jednocześnie wciąż pozostając proste. To równorzędne elementy procesu poznawczego. Statyczna figura rysującego i dynamizm przemieszczającego się biegacza są sprzężone. Biegając, jak i rysując, odprawiam rytuał, który jest zespołem specyficznych czynności, mających na celu osiągnięcie pożądanego skutku. Wykonuję zestaw powtarzających się gestów, licząc na to, że dzięki nim nakłonię Górę, by dopuściła mnie do siebie, do swojej tajemnicy, żeby w jakimś sensie mi się poddała. Moje działanie niewiele różni się od rytuałów odprawianych przez myśliwych w czasach prehistorycznych. Rysowali oni na ścianach jaskiń wizerunki zwierząt, żeby najpierw wyobrażeniowo, wirtualnie je podbić, dzięki czemu późniejsze realne starcie miało zakończyć się sukcesem.

„Zbieganie”, jak i „zrysowanie” Góry to podejmowane przeze mnie próby podporządkowania jej. Chcę nad nią w ten sposób zapanować – okiełznać jej naturę. Znaczę mój obszar działania, mierzę go swoimi metodami i opisuję,

co ma na celu jego rozszyfrowanie i w końcu – zawłaszczenie<sup>33</sup>. „Zrysować” oznacza dla mnie całkowicie, kompletnie i dogłębnie opracować za pomocą techniki rysunkowej, używając przeznaczonych dla niej narzędzi. Słowo to ma pejoratywne zabarwienie – oznacza działanie w sposób barbarzyński, z użyciem przemocy, bez pytania o zgodę. Może znaczyć wejście w posiadanie danego obiektu, zawładnięcie, podbicie. Może również zakładać zniszczenia, będące efektem procesu podboju. Analogicznie rzecz się ma ze słowem „zbiegać”. Podejmuję próbę „zbiegania” Góry, celem oswojenia, zbliżenia się, przyswojenia jej, spenetrowania i objęcia moim ruchem. Chociaż określam swoje działania przy pomocy słów o negatywnym nacechowaniu, nie miałam złych intencji. Wynika to raczej z maniakalności zbliżania się do Góry i chęci dialogu z Nią. Staralam się jak najmniej ingerować w spokój Góry i mimo, że moja aktywność była intensywna, to mam wrażenie, że udało mi się prowadzić ją na falach nie zagrażających Górze i traktować jej przestrzeń z szacunkiem.

Pejzaż zbyt często pojmujemy jako coś do oglądania z pewnej odległości, zakładając, że potrzebujemy dystansu, żeby go zobaczyć, tymczasem, gdy jesteśmy w nim – widzimy go lepiej. Nie chcę podziwiać skał, kamieni, dróg i gliny tylko z daleka. Chcę aktywnie uczestniczyć w poznawaniu krajobrazu. Ważny jest dla mnie moment bycia w naturze, bycia z nią, przez świadome patrzenie, obcowanie w stanie podwyższonej ostrości widzenia. Zdobywam w ten sposób wiedzę i notuję ją. Kolekcjonuję dane, jestem kartografem kreślącym kawałek po kawałku mapę topograficzną. Przekładam informacje o zaobserwowanej przestrzeni, kodując je w formie graficznej. W pracy „Running Landscapes” starałam się znaleźć odpowiedni język wizualny, żeby pokazać krajobraz praktykowany w ten właśnie sposób.

Wielością realizacji wideo w tej serii nawiązuję do dzieła Cézanne’a i jego metody pracy. „To, co nazywamy jego dziełem, było dla niego jedynie próbą i wstępem do własnego malarstwa”<sup>34</sup>. Pisząc to, Merleau-Ponty przyjął, że całe dziedzictwo, które zostawił nam artysta, to wstępne szkice, przymiarki, treningi, trwająca nieustannie praca w procesie. Dla mojego jed-

33 Michael de Certeau w swoim tekście *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania* stwierdza, że skutkiem przemieszczania się jest między innymi „proces zawłaszczania systemu topograficznego przez pieszego”, zob.: M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008, s. 99.

34 M. Merleau-Ponty, *Wątpienia...*, op. cit., s. 70.

nostkowego doświadczenia cielesno-wizualnego starałam się znaleźć kontekst wśród działań performatywnych innych artystów. Zwrócę tu uwagę na kilka najważniejszych dla mnie prac.

„Walking landscapes” („Piesze krajobrazy”) to cykl obrazów Nicolas de Staël’a, które namalował, przebywając w Prowansji od lipca 1953 do czerwca 1954 roku. Malarz miał silną potrzebę regularnych wyjazdów z Paryża w poszukiwaniu większej, otwartej przestrzeni i innego światła, a pobyt w Prowansji był jedną z wielu jego ucieczek do natury. Rysunkami i obrazami zapisywał swoje impresje z „chodzonych” wycieczek, opisywał doświadczenie otaczającej go przyrody. De Staël stworzył tam nie mniej niż 254 obrazy i około 300 rysunków podczas niespełna roku. Część tych obrazów i rysunków udało mi się zobaczyć w Aix en Provence w Hôtel de Caumont – Caumont Centre d’Art<sup>35</sup>. Zainspirowana De Staël’em, znalazłam tytuł dla mojej serii prac wideo – „Running Landscapes”.

Honorata Martin, poprzez „Wyjście w Polskę”<sup>36</sup> z 2013 r., poznaje kraj ojczysty z perspektywy wędrowca, ciągle zmieniającego punkt widzenia. Aspekt tej pracy, który jest mi szczególnie bliski, to zmaganie performerki z własnymi ograniczeniami związanymi z cielesnością, psychiką i przeciwnościami zewnętrznymi. Co ciekawe w tej pracy, podróż, którą odbywa artystka, służy też socjologicznej obserwacji fragmentu świata w konkretnym czasie. Martin niejednokrotnie wchodzi w interakcje z mieszkańcami terenów, które przemierza. Ponieważ potrzebuje wody, schronienia, informacji, jest od tych ludzi w pewnym sensie zależna.

Kolejną pracą, którą chcę przywołać w kontekście mojej serii „Running Landscapes”, jest instalacja „Walk”<sup>37</sup> z 2012 r. Hamish Fulton znany jako „walking artist” odbył w swojej długiej już artystycznej karierze wiele pieszych podróży. Opowiada o nich zazwyczaj, tworząc rozbudowane instalacje intermedialne tzw. „Walking Installation”. Sposób prezentacji instalacji Fultona jest podobny, jak w przypadku „Wyjścia w Polskę”. W obu pracach różne elementy, nagromadzone podczas podróży, są wyeksponowane w formie układanki, two-

<sup>35</sup> Nicolas de Stael in Provence [w:] Hotel de Caumont [online], dostępny na: <https://www.caumont-centredart.com/en/nicolas-stael-provence> (dostęp 20.02.2020).

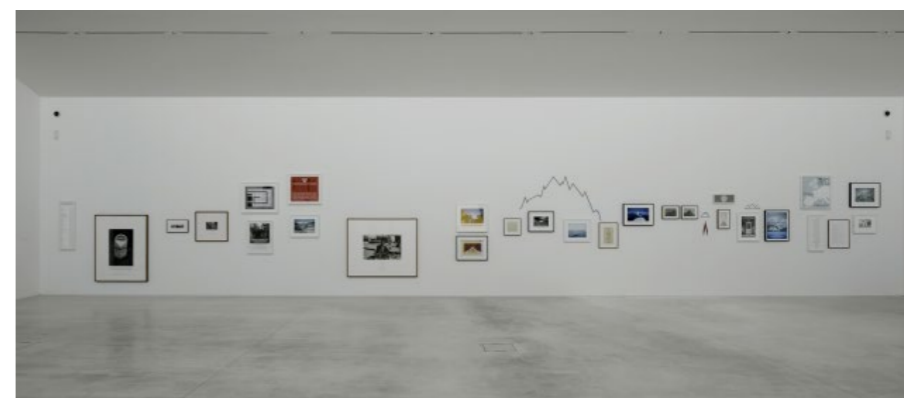
<sup>36</sup> Zob.: <https://artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/martin-honorata-o-wyjsciu-w-polske> (dostęp 20.02.2020).

<sup>37</sup> Zob.: Hamish Fulton: *The Pilgrim and the Nomad*, [w:] Interartive, dostępny na: <https://walk-ingart.interartive.org/2018/12/Hamish-Fulton-Curry>

żącej narrację. Odczytuję w tej formie ekspozycji nawiązanie do ciągłości drogi. Odpowiada ona specyfice działań obojga artystów, w wyniku których powstały poszczególne dokumenty – mapy, wykresy, rysunki, kompozycje typograficzne, zdjęcia, filmy. To, w jakich warunkach, w jaki sposób powstaje dana praca i jak jest prezentowana, niewątpliwie wpływa na jej znaczenie i interpretację.



il. 15. *Wyjście w Polskę*, H. Martin 2013



il. 16. *Walk*, H. Fulton, 2012

Ponieważ w „Running Landscapes” operuję mocną figurą rysownika, obserwatora, wędrowca na tle górskiego pejzażu, nieuniknione jest także skojarzenie z płótnem „Wędrowiec nad morzem mgły” niemieckiego malarza okresu romantyzmu Caspara Davida Friedricha z 1818 r. Obraz ten był wykorzystywany i cytowany wielokrotnie przez rozmaitych artystów. Do tej pory funkcjonuje jako metafora tęsknoty do natury, zadumy nad nią i podziwu.



il. 17. *Wędrowiec nad morzem mgły*,  
C. D. Friedrich,  
1818



Gdy wybierałam się w rejon Góry Św. Wiktorii, spodziewałam się, że będą tam sami malarze – jeden przy drugim. Na miejscu natknęłam się tylko na jednego rysownika. Był jedynym artystą, którego spotkałam podczas miesięcznego pobytu. Miałam szczęście tego dnia, bo od niego wzięłam początek seria performance „Running Landscapes”. Zauważyłam go jak szedł, przystojny starszy mężczyzna, lekko kulejący. Zwrócił moją uwagę jego krok – przecinając trawiastą polanę, poruszał się zdecydowanie. Wiedział dokładnie, dokąd idzie – trajektorię ruchu miał wyznaczoną. Znał teren. Śpieszył się w sposób miejski, co nie pasowało do naturalnej scenerii. To go wyróżniało. Ewidentnie nie był na spacerze. Kierował się w stronę kamienia u podnóża Góry. Po chwili okazało się, że jest to jego miejsce pracy. Wyjął małe szkicownik i niepozornie, właściwie bez ruchu, zaczął pracować. A ja zaczęłam mu się przyglądać. Kiedy poszedł, usiadłam na jego miejscu, na tym samym kamieniu i bez narzędzi do rysowania spróbowałam naśladować jego ruchy. Ruchy, które doskonale znam.

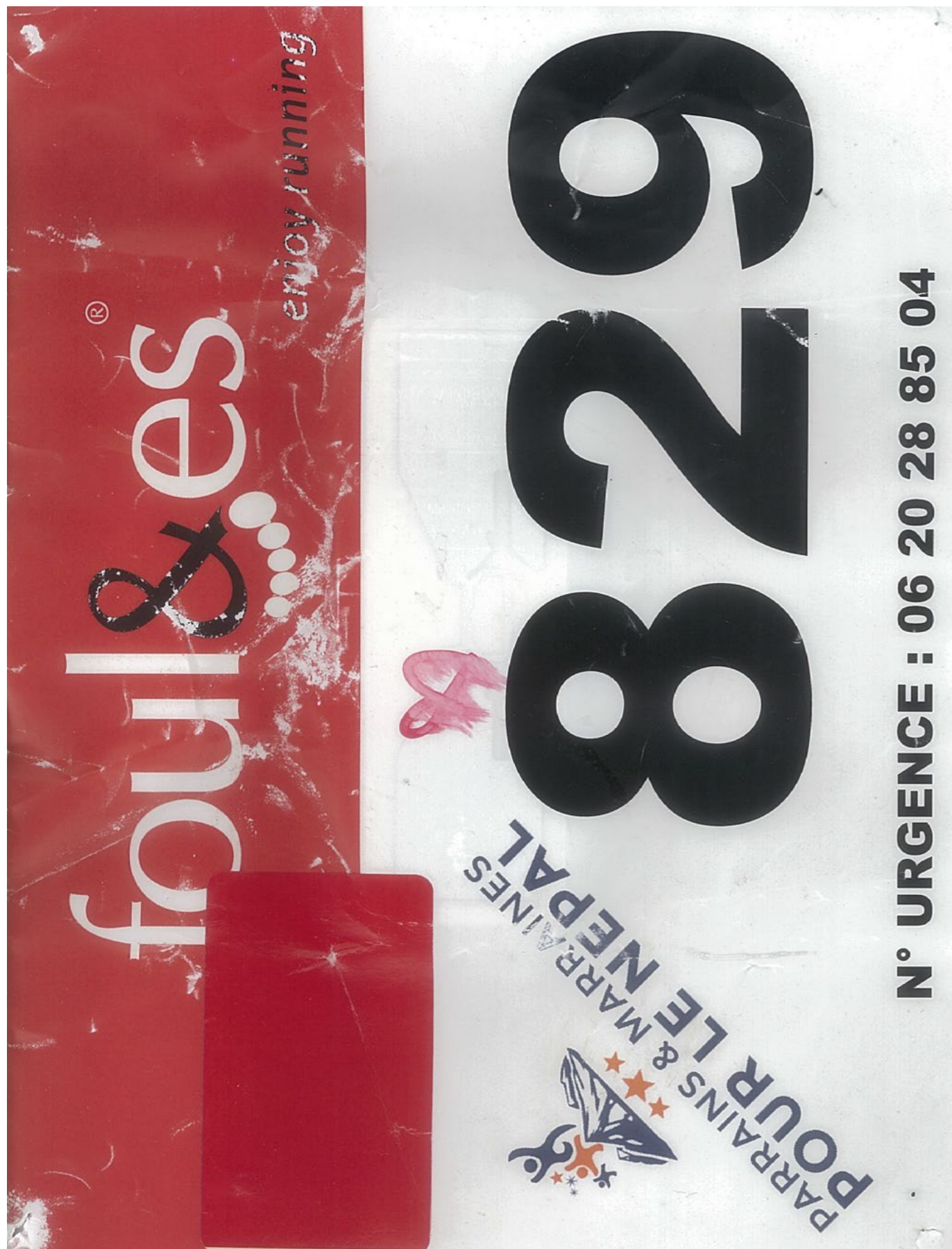
Zatytułowałam ten rozdział „Wyjście w przestrzeń” w nawiązaniu do określenia, używanego wśród artystów – „wyjścia w plener”. Około roku 1800 wynaleziono małą metalową tubkę do farb, dzięki której malarze mogli zabierać sprzęt i malować w naturze. Wcześniej praca na zewnątrz była niemożliwa. Moje fizyczne przygotowanie pozwala mi na poznawanie przestrzeni z wielu, odległych od siebie punktów krajobrazu, a minimalnej wielkości materiały rysunkowe nie przeszkadzają mi w przemierzaniu przestrzeni.



il. 18. Narzędzia plenerowe P. Cézanne'a,  
Muzeum Granet, Aix en Provence



il. 19. Szkicownik, długopis i pas biegowy,  
w którym transportuję narzędzia rysunkowe  
podczas wycieczek biegowych



il. 20. Mój numer startowy z biegu Trail Sainte Victoire 2019

### Przekazanie wiedzy przestrzennej

*Możliwości przestrzenne stają się wiedzą wtedy, kiedy można przedsięwziąć ruch i zmianę położenia. (...) Jeśli potrafię „zobaczyć” siebie przemieszczając się i jeśli mogę zatrzymać ten obraz w umyśle, tak bym mogła analizować, jak się poruszam i jaką idę drogą, to posiadam również związaną z tym wiedzę. Wiedzę można przekazać drugiej osobie dzięki dokładnym instrukcjom słownym, diagramom, a także pokazując ogólnie, z jakich elementów, podlegających analizie i możliwych do naśladowania, złożony jest skomplikowany ruch.<sup>38</sup>*

Yi Fu Tuan „Przestrzeń i miejsce”

Działaniem źródłowym do stworzenia „Partytury C”, „Choreografii” i bezpośrednią inspiracją do pracy „Zawłaszczenie topografii” był mój start w biegu górskim Trail Sainte Victoire<sup>39</sup> w kwietniu 2019. Startowałam tam na trasie o nazwie LE CÉZANNE o długości 38 km. Pokonałam dystans w czasie 4 godz. i 22 min, plasując się na 2 miejscu w kategorii Open kobiet.

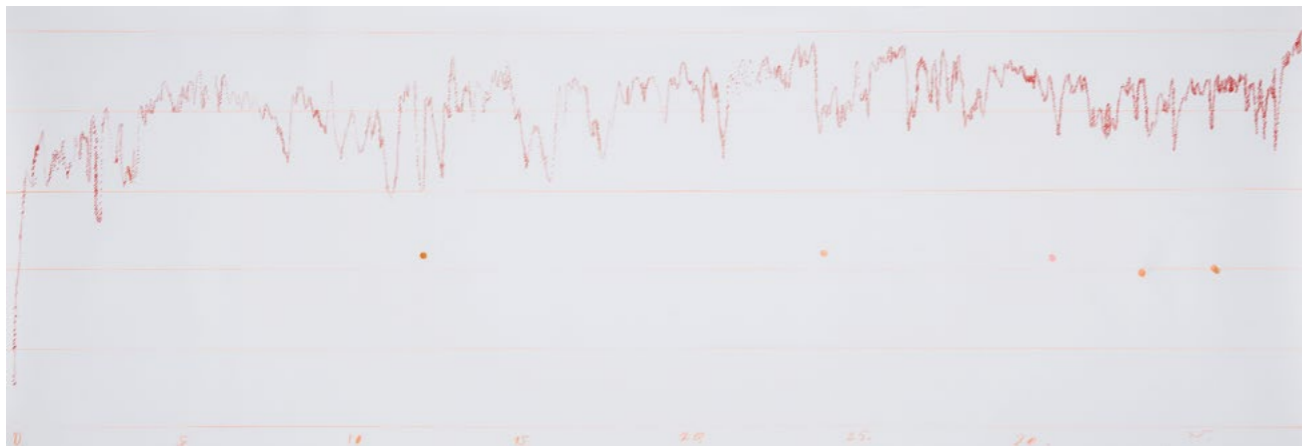
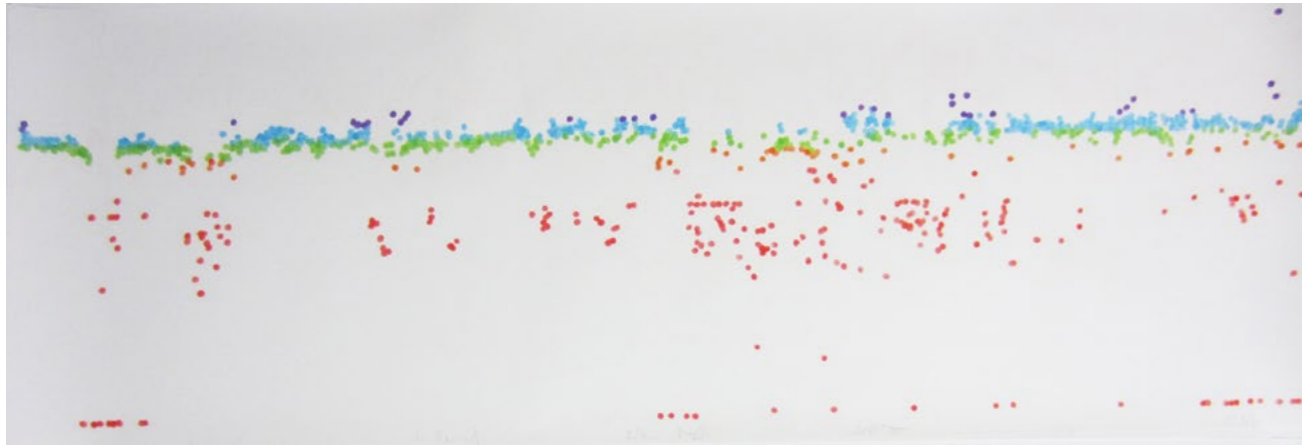
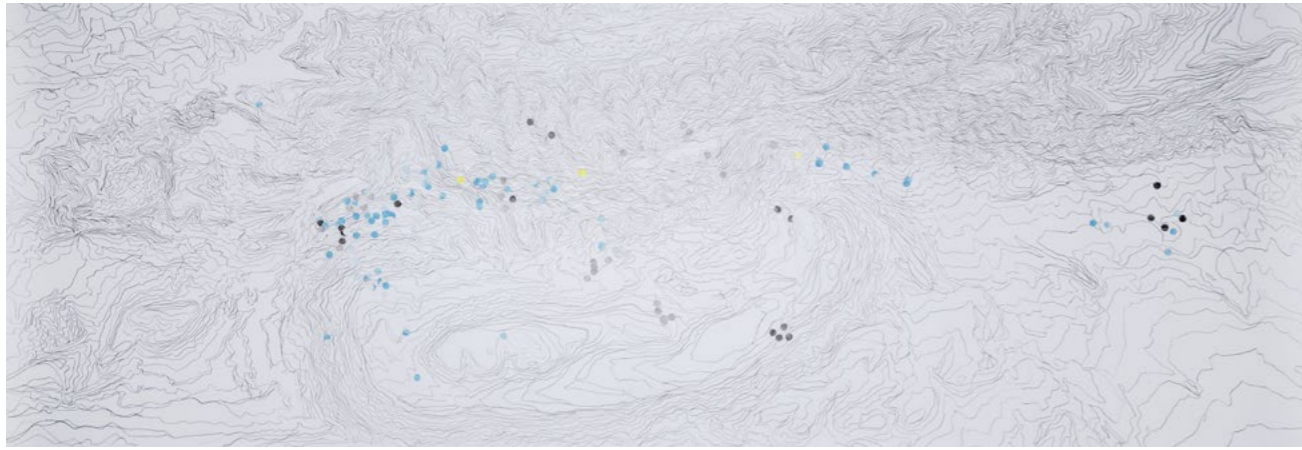


il. 21. Podium biegu Trail Sainte Victoire 2019

<sup>38</sup> Yi Fu Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, przeł. Agnieszka Morawińska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1987, s. 92-93.

<sup>39</sup> Zob.: <https://trailsaintevictoire.fr>





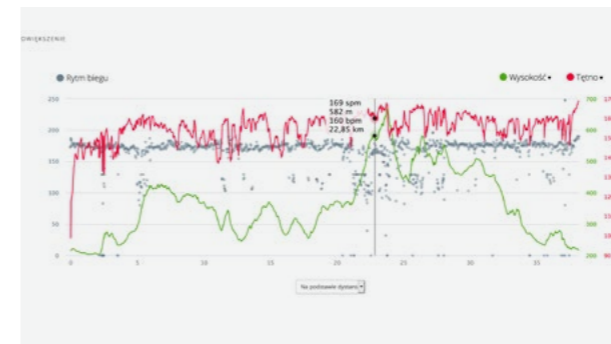
il. 23. Element 3 – Partytura C, 2020

**ELEMENT 3.****Tytuł pracy: „Partytura C”**

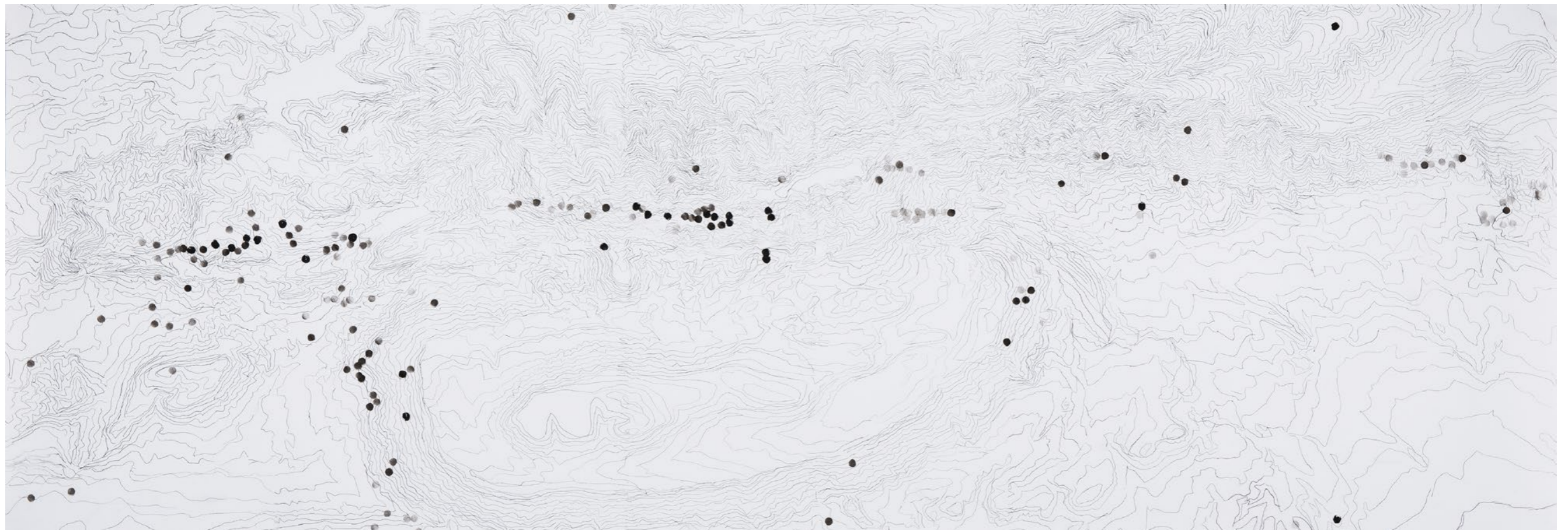
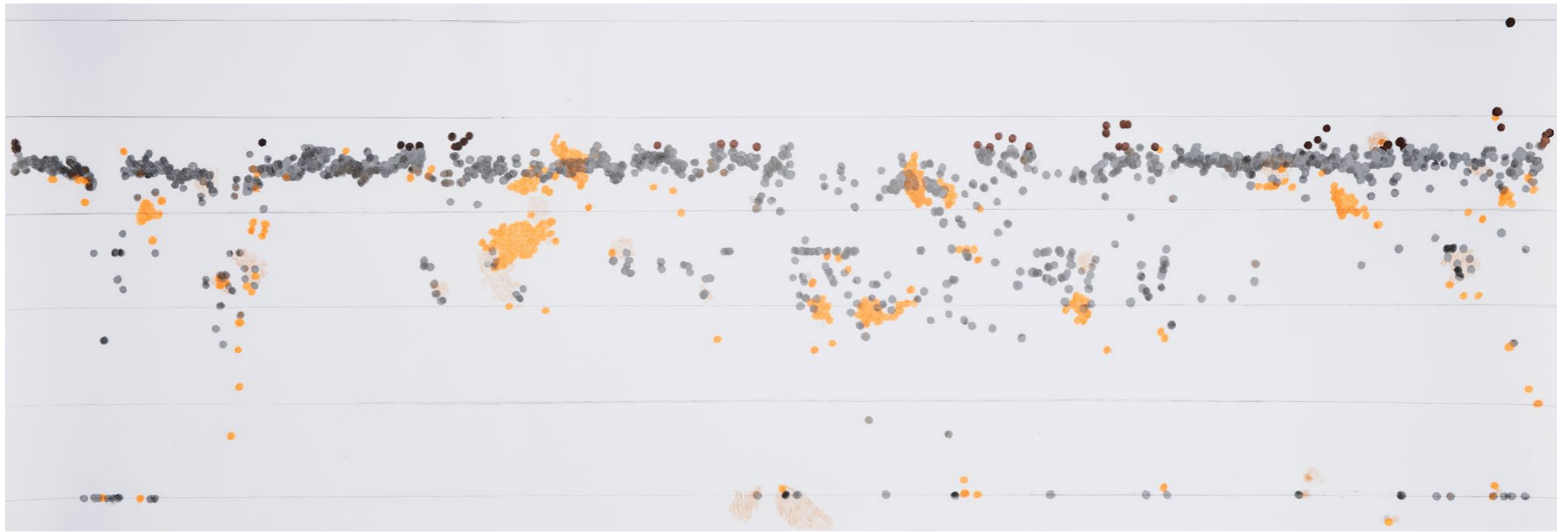
technika mieszana na papierze; 53 cm x 155 cm, 6 sztuk

/eksponowane na blatach, w gablotach na płasko – jak mapy/

Na bazie swojego biegu na trasie Le Cézanne, stworzyłam partyturę wysiłku fizycznego – przepis na doświadczenie przestrzeni, receptę na konkretne przeżycie. Partytura to abstrakcyjna kompozycja rysunkowa, bazująca jednak na twardych danych, zebranych podczas biegu. Jest to rysunek, przypominający zapis nutowy – mapę utworu, dedykowaną muzykom. Tworząc ją, wzięłam pod uwagę parametry mojego organizmu, takie jak m. in. wykres tętna, kadencja kroku, szybkość biegu, ale też ukształtowanie terenu, długość i przebieg trasy. Na kształt zapisu miały również wpływ wszystkie inne notacje, wykonane podczas poznawania Góry, które pomagały mi w systematyzowaniu zbieranych na bieżąco informacji. Nie dołączam legendy do tej „mapy”. Każdy użytkownik musi stworzyć ją sam. Udostępniam receptę na doświadczenie na zasadzie wolnej licencji, z nadzieją, że zapis ten pomoże komuś „odegrać” jego własny szlak.



il. 24. Dane z zegarka biegowego zarejestrowane podczas biegu Trail Sainte Victoire 2019



il. 25. Element 3 - *Partytura C*, 2020

Zadanie, które proponuję użytkownikowi notacji, ma na celu skupienie jego uwagi na cielesnym doświadczaniu przestrzeni. Naniesienie na ciało mapy wysiłku fizycznego, przyjęcie przez organizm zadań i przerobienie ich. Najbardziej ciekawi mnie w jej kolejnych interpretacjach różnica wykonania, *shift*, przesunięcie, osobisty rys. Nałożenie kalki na drugie ciało, o innych proporcjach. Mimo zniekształceń, matryca-matka spełnia swoje zadanie, a jej deformacja daje początek nowym formom. Taki nierestrykcyjny, improwizacyjny przepis jest jak zabawa w głuchy telefon. Powstaną nowe struktury powyginane i wyrośnięte w różne strony.

„Artyści przez cały czas poszukują różnych sposobów przedstawiania świata, który jest trójwymiarowy, na płaskiej powierzchni: na kawałku papieru lub płótnie. Dlatego obraz można porównać do mapy. Zadanie twórcy map polega na przeniesieniu cech przestrzennego obiektu na płaszczyznę. Nie da się tego zrobić dokładnie! Możemy więc powiedzieć, że mapa zawsze odzwierciedla zainteresowania, doświadczenie i wiedzę osoby, która ją wykonała.”<sup>40</sup>

Ktoś mógłby powiedzieć, że droga wycięta z mapy – pozbawiona kontekstu, kod, do którego nikt nie zna szyfru, czy celowo wybrakowana partytura, to dokumenty nieprzydatne, nie spełniające funkcji. Ja uważam, że mogą być doskonałą inspiracją do własnych poszukiwań, a ich wykorzystanie w indywidualny sposób może zaowocować zaskakującym rezultatem. Dobrym przykładem jest performance Marty Bosowskiej z 2019 pt: „Kołysanka”<sup>41</sup>, który odbył się podczas Maratonu Komedy w Poznaniu. Artystka przyznała, że zupełnie nieznane są jej zapisy nutowe, po czym... Stworzyła partyturę utworu muzycznego, posługując się własnym kodem, wydawało by się tak niezrozumiałym i abstrakcyjnym, że bezużytecznym dla muzyka. A jednak jej oraz dwójce muzyków jazzowych udało się, korzystając z tego zapisu, zagrać utwór Komedy „na nowo” – stworzyć własną jego interpretację.

W kontekście mojej realizacji, zainspirowanej Górą Św. Wiktorii, warto wspomnieć także pracę Stefana Papčo z 2005 r. pt: „Droga z Galerii Ganek” (The Way from the Gallery of Ganek)<sup>42</sup>, ponieważ – tak jak moja

<sup>40</sup> David Hockney, Martin Goyford, *Historia obrazów dla dzieci*, przeł: Ewa Hornowska, Rebis, Poznań 2018, s. 13.

<sup>41</sup> Zob.: relacja wideo z Poznań Komeda Maraton 2019, dostępna na: <https://www.facebook.com/jazzpoznan/videos/336297970594190/>

<sup>42</sup> Więcej informacji na temat projektu znaleźć można na stronie Stefana Papčo <http://stefanpapco.com/>, temat Galerii Ganek natomiast opisuje jeden z twórców tego konceptu w książce *Galeria Ganku*, <http://goodpress.co.uk/visual-art/galeria-ganku-by-jlius-koller> (dostęp 20.02.2020)

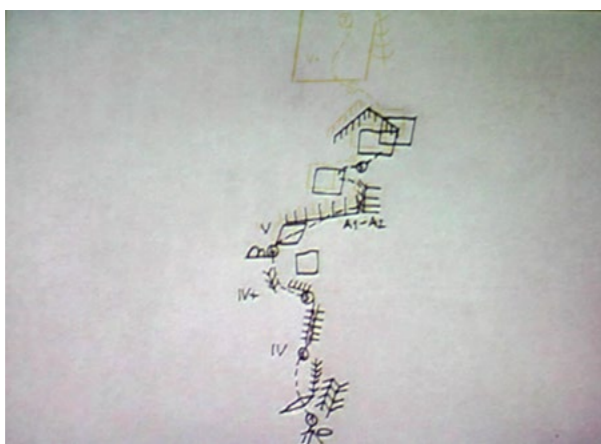
il. 26. *Kołysanka*,  
Marta Bosowska, 2019



„Partytura C” – porusza kwestię niepowtarzalności przeżycia i ma swoje źródło w wyczynie sportowym. Jest to zapis wideo wspinaczki nowo wytyczoną drogą do Galerii Ganek. Sama Galeria, położona na szczycie trudno dostępnej, charakterystycznej formacji skalnej w północno-zachodniej części słowackich Tatr Wysokich, była fikcyjną instytucją, wymyśloną przez grupę słowackich conceptualistów z lat 60-tych i 70-tych. Z drugiej strony – skała, na której szczycie została „zlokalizowana” Galeria Ganek, odegrała ważną rolę w rozwoju taternictwa – poprowadzono na niej wiele różnych dróg wspinaczkowych o najwyższych skalach trudności<sup>43</sup>. Stefan Papčo, w swojej pracy, wytycza kolejną – całkiem nową drogę w tym terenie. Pierwsze przejście oznacza zrozumienie logiki i ducha konkretnej skały. Film zrealizowany podczas wspinaczki artysty-wspinacza, wyświetlony jest następnie w realnie istniejącej Galerii Sztuki na białym, dużym płótnie malarskim. Oprócz linii, wyznaczającej trasę na skalnej ścianie, można na nim zobaczyć m. in. mapę – wykonany przez artystę-taternika schemat nowej trasy. Jeśli

<sup>43</sup> *Galeria Gankowa*, [w:] Wikipedia, the free encyclopedia [online], dostępny na: [https://pl.wikipedia.org/wiki/Galeria\\_Gankowa](https://pl.wikipedia.org/wiki/Galeria_Gankowa) (dostęp 20.02.2020)

odbiorca-wspinacz podąży wyznaczoną przez Stefana Papčo drogą, może doświadczyć czegoś podobnego do pierwszego wejścia. Schemat nie jest jednak zamknięty – podobnie jak w przypadku mojej partytury. To mapa nieuchwytnego doświadczenia, która zmienia się za każdym razem. Autor proponuje widzowi przeżycie psychofizycznego doświadczenia przestrzeni. Fascynującym elementem pracy Papčo jest moim zdaniem fakt opracowania i “poprowadzenia” nowej drogi przez artystę. Konceptualizm zderza się tu z surowym wyczynem, który ma charakter performance’u.



il. 27. Droga z Galerii Ganek, Stefan Papčo, 2005

#### Element 4.

##### Tytuł pracy: „Choreografia”

rysunek cienkopisem na papierze; 6 x 25cm x 25cm;

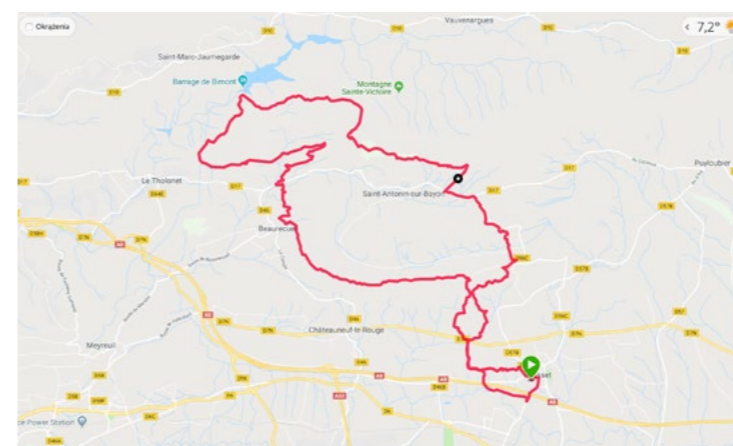
2 x papier; 25cm x 25cm;

2 x nitka; 56cm

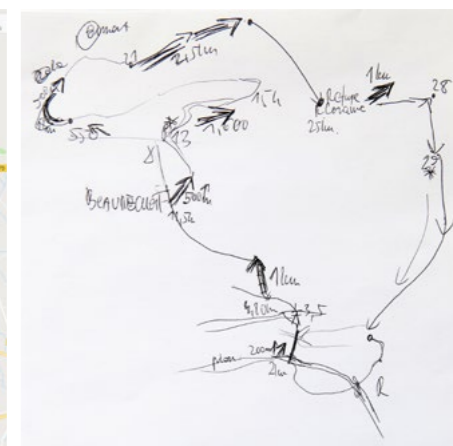
2 x odbitki kolorowe; 15cm x 21cm

/rysunki i zdjęcia eksponowane na ścianie/

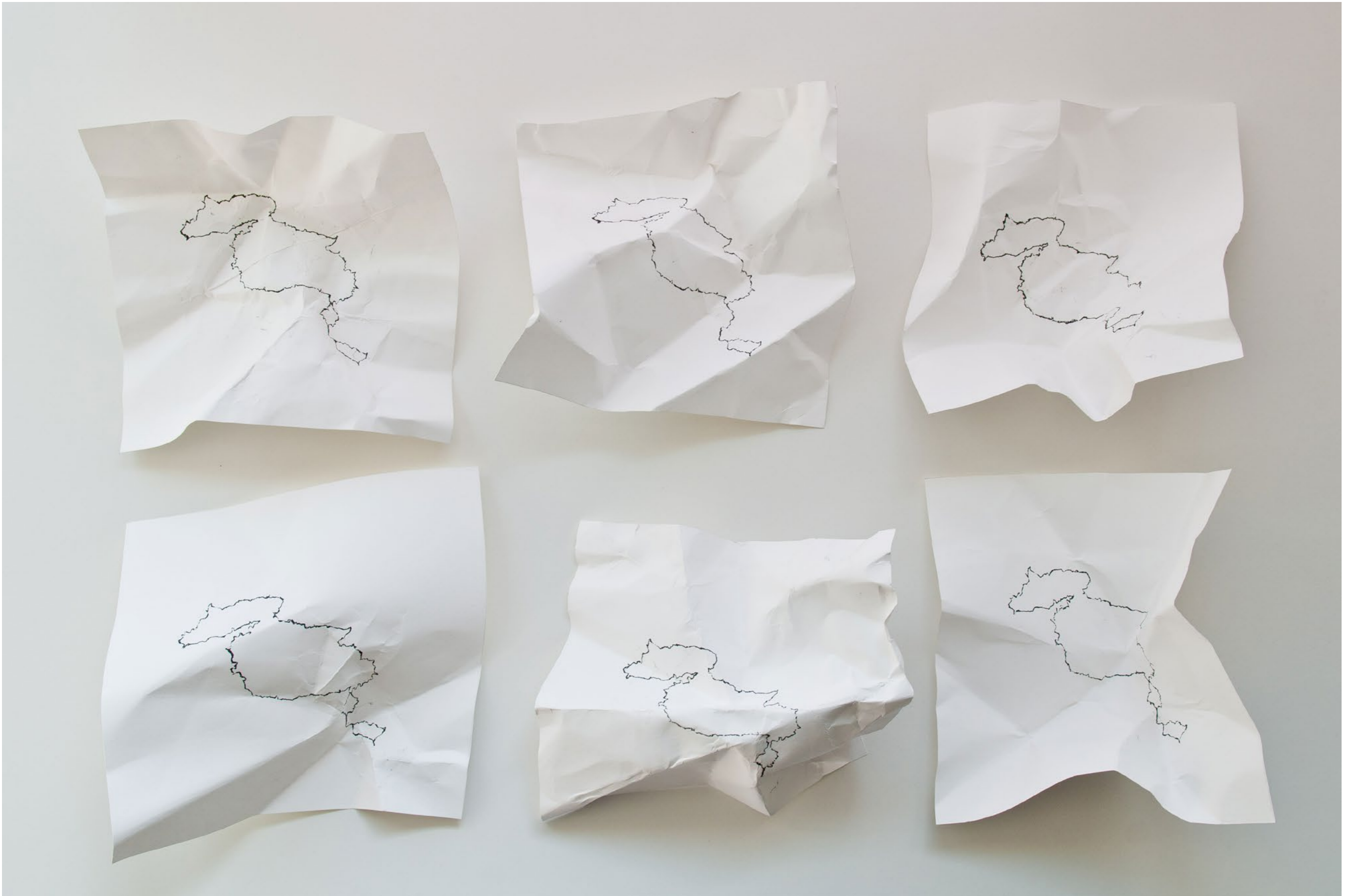
Kolejny element instalacji to seria rysunków, kontynuująca zagadnienie jednostkowości doświadczenia. Na białych kartkach papieru odrysowałam cienkopisem ślad, nakreślony przeze mnie w przestrzeni za pomocą ruchu. Dokładną ścieżkę swojego biegu na trasie Le Cézanne zarejestrowałam przy pomocy urządzenia z odbiornikiem GPS, które śledziło moją pozycję. W ten sposób powstała linia na mapie, ukazująca 38-kilometrową trasę w skali 1:50 000. Wyabstrahowałam tę linię z mapy konkretnej fizycznej przestrzeni i przeniosłam czarnym tuszem na papier. Kartki papieru – białe płaszczyzny z oznaczeniem trasy – powyginałam następnie w nieregularne formy, sprawiając zarazem, że stały się one przestrzenne – zyskały nowy wymiar. Identyczne przed chwilą plany, pod wpływem mojej decyzji i wykonanego gestu, zmieniły się w nowe układy, a wyabstrahowany ślad ruchu otrzymał nowy kontekst. Z boku kładę plik gładkich planów, przeznaczonych do transformacji przez widzów. Jestem pewna, że każda stworzona w ten sposób propozycja choreografii będzie inna – nie powtórzy się ani układ zagięć, ani odpowiadające mu odkształcenie rysunku.



il. 28. Dane z zegarka biegowego zarejestrowane podczas biegu Trail Sainte Victoire 2019

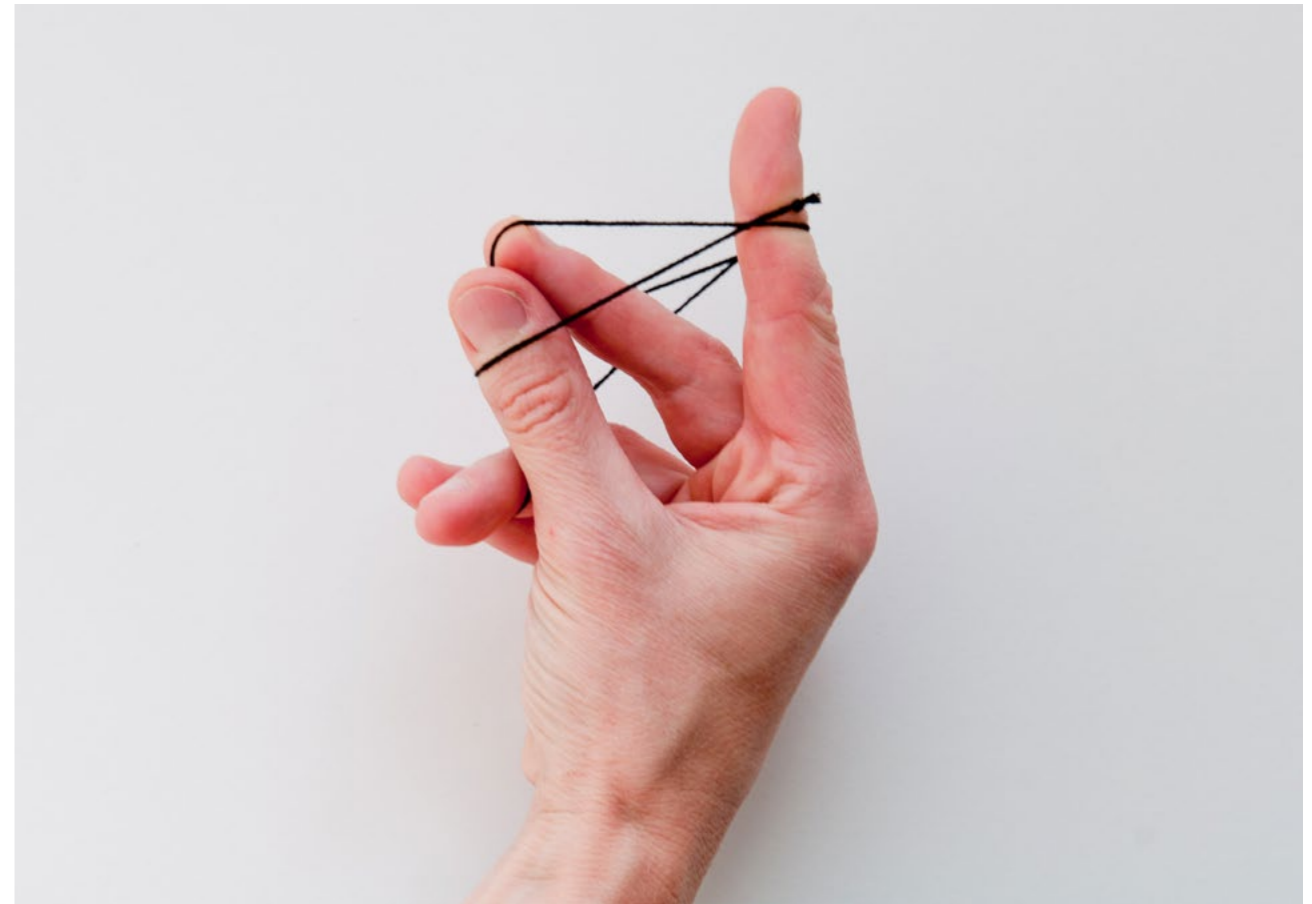


il. 29. Moja mapa – wizualizacja przed biegiem



il. 30. Element 4 - *Choreografia*, 2019





il. 31. Element 4 - *Choreografia*, 2019

il. 32. Element 4 - *Choreografia*, 2019

Eksponuję też gładką kartkę bez zniekształceń i leżący oddzielnie plastyczny cienki sznurek, będący fizycznym odpowiednikiem linii z rysunków (pętla o tej samej długości). Potencjalnie każdy mógłby dowolnie zniekształcić płaszczyznę papieru i swobodnie uformować kształt „trasy”, wyznaczonej przez kawałek sznurka, tworząc w ten sposób oryginalną choreografię. Przez wyeksponowanie tych dwóch elementów oddzielnie, podkreślam wagę każdego z osobna i ukazuję złożoność przestrzennej sytuacji na moich rysunkach. Oddzielenie ich od siebie, paradoksalnie, uwypukla ich wzajemną zależność.

Dopiero kiedy doszczętnie „zbiegałam” Górę, nabrała ona dla mnie konkretnego przestrzennego wymiaru – poczułam jej kubaturę i geograficzny kształt. Objęłam ją siatką efemerycznych linii truchtu, stopa za stopą, z których w wyobraźni stworzyłam rysunek 3D. Przestrzenny obiekt mogłam obracać w myślach i oglądać z każdej strony jak rzeźbę. Poruszanie się jest formą wytwarzania miejsca – moją aktywnością realizuję je przestrzennie. Nadaję mu kształt, urzeczywistniam, materializuję.

Prosty gest gięcia czy gniecienia rysunku nabiera prawdziwie sprawczego charakteru, kiedy wiemy, że rachityczny rysunek cienkopisem jest linią realnie rozproszoną przez mnie energią w terenie. Oddając do dyspozycji widza gładkie kartki z zarysem trasy, zachęcam go do aktywnego schoreografowania jego własnej kombinacji przestrzennej. Ten sam kawałek sznurka, ułożony na innym „terenie”, za każdym razem zmienia swój kształt, a dopasowując się do zastanych warunków – formuje nowy szlak. Można zrobić to ot tak, by zobaczyć, co wyjdzie – co też będzie ciekawe. Polecam jednak wykonać gest świadomie, tak jakby rzeczywiście miał on wpłynąć na profil trasy, a tym samym – intensywność ewentualnego wysiłku. W ten sposób, wyginając kawałek papieru, można złagodzić niektóre odcinki biegu lub „zrobić sobie pod górkę”.

Proces tworzenia tych prac bardzo mnie wciągnął. Gnąc swobodnie własny ślad, zrosnięty z podłożem, wiedząc, że nie jest to tylko atramentowa kreska, ale cała długa historia, czułam, jakbym wyginała swoje ciało. Byłam podekscytowana, a formowaniu kolejnych modeli „tras” towarzyszył dobrze znany lekki przedstartowy stres, związany ze świadomością dystansu. Zaskoczyła mnie somatyczna pamięć przestrzennego wydarzenia sprzed kilku miesięcy. Wspomnienia nie płynęły z umysłu, lecz z ciała. Praca z modelem skierowała moje emocje w rejony bliskie realnej pracy w terenie.

Nie da się skopiować doświadczenia przestrzeni – każdy wchodzi tu z własnym instrumentem, własnym ciałem, jego uwarunkowaniami, dyspozycją dnia, do tego dochodzą jeszcze warunki zewnętrzne, itd. Utrwalony w ciele i w pamięci obraz danego miejsca nie funkcjonuje jako byt uniwersalny.

„Miejsca postrzega się jako relatywnie stałe, z góry określone i traktowane często oddzielnie od odwiedzającego je człowieka.” Tymczasem „miejsca nie są bezwładne ani niezmiennie, ukształtowane raz na zawsze.” Są „płynne i stwarzane na drodze działań performatywnych.”<sup>44</sup>

W tym miejscu jeszcze raz powołam się na Stefana Papčo – tym razem na jego pracę, w której kontynuuje on temat współdzielenia doświadczenia i wyznaczania trasy w przestrzeni. W swojej interaktywnej instalacji wideo z 2004 r. pt. „Draw the Route” (po polsku „Narysuj Drogę”)<sup>45</sup> zachęca widza do wspólnej wspinaczki na zamrażnięty wodospad. Obraz wodospadu i postać artysty-wspinacza są wyświetlone z projektora na sztuczną ściankę wspinaczkową zaaranżowaną w galerii sztuki, wyposażoną w specjalne uchwyty wytyczające trasę oraz w linę do asekuracji. Prezentacja doświadczenia w konkretnej przestrzeni zamrażniętego wodospadu skonfrontowana jest z jego naśladowaniem w bezpiecznym kontekście galerii i ścianki wspinaczkowej. Tym, co łączy dwa różne światy i dwie różne osoby – artystę i widza – jest rysunek, stworzony z lin wspinaczkowych – ten sam dla obu wspinających się.



il. 33. *Draw the Route*, Stefan Papčo, 2004

44 J. Larsen, *Z rodziną...* op. cit., s. 298-311.

45 Więcej informacji na temat projektu *Draw the Route* znaleźć można na stronie Štefana Papčo <http://stefanpapco.com/> (dostęp 20.02.2020)



il. 34. Moje buty po biegu Trail Sainte Victoire 2019

Ślad

**ELEMENT 5.**

Tytuł pracy: „Zawłaszczenie topografii”<sup>46</sup>

rzeźba z gliny; 124 elementy.

/eksponowana na postumencie na płasko/

*„Ani jedna stopa nie przejdzie po śniegu lub ziemi, nie utrwalwszy mniej lub bardziej wyraźnie swych śladów. (...) Ziemia nosi na swym obliczu mnóstwo pamiątek i napisów. (...) W naturze odbywa się ciągle ten proces sprawozdawczy, opowiadanie odpowiada faktom, jak odcisk – pieczęć”.<sup>47</sup>*

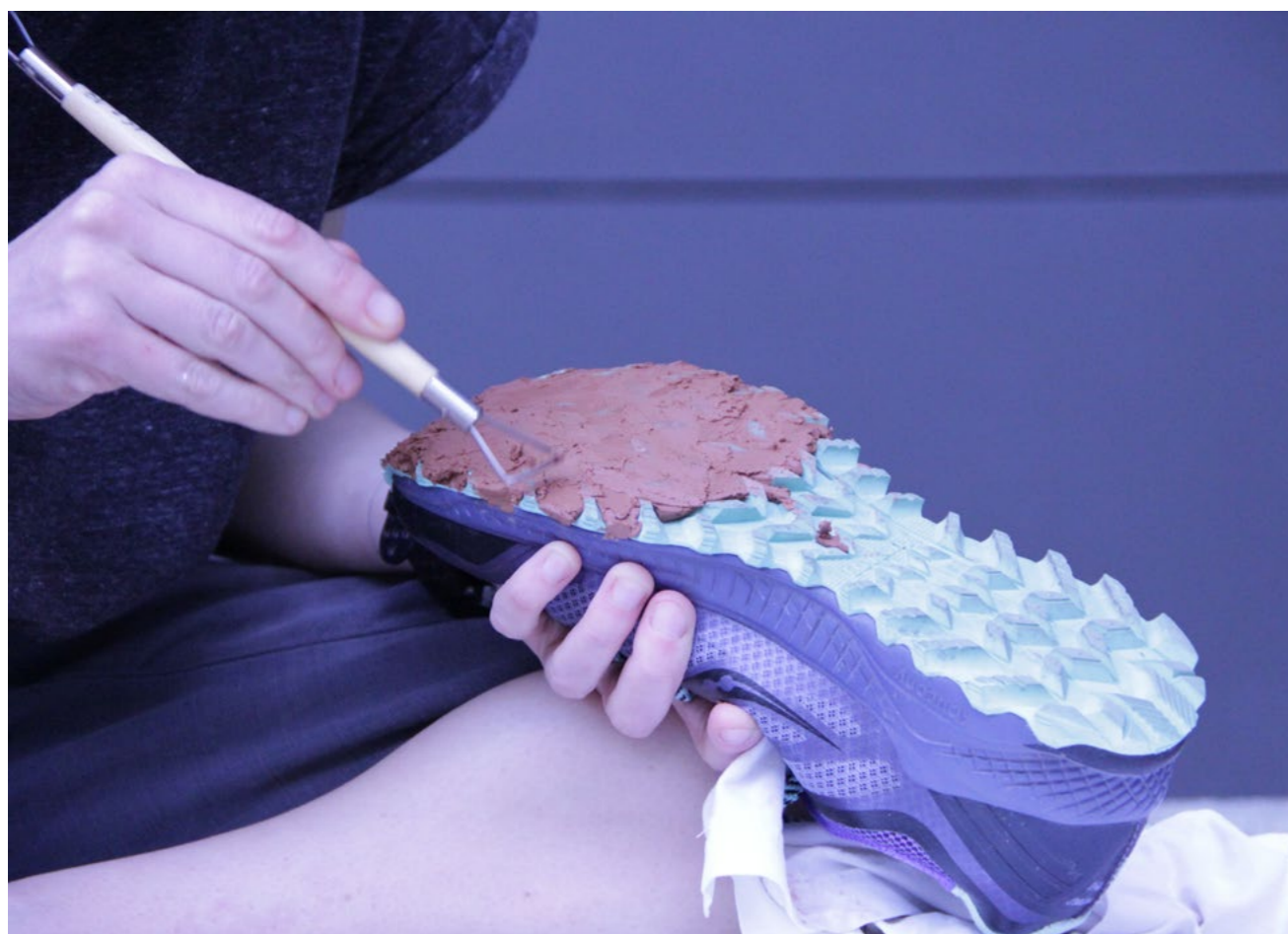
Ralph Waldo Emerson „Przedstawiciele ludzkości”

„Zawłaszczenie topografii” to rzeźba wykonana z gliny, przywiezionej z masywu Góry Św. Wiktorii, wypalona w piecu ceramicznym, w temperaturze 920°C. Rzeźba powstała w trakcie performance „Zawłaszczenie Topografii. Powtórzenie”, który odbył się podczas Nocy Muzeów 2019 na dziedzińcu Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu.

Rano, dzień po biegu Trail Sainte Victoire, zauważyłam, że podeszwy moich butów biegowych są dokładnie oblepione twardniejącą już gliną z przebytej drogi. Zdałam sobie sprawę, że zostawiłam ślad na trasie biegu, a zarazem, nieświadomie „porwałam” ze sobą niewielkie fragmenty krajobrazu. Odciski moich stóp to zapis ruchu w przemierzonej przeze mnie przestrzeni, a zarazem – rejestr wysiłku, jaki towarzyszył mi podczas kilkugodzinnego biegu. Biegając, każdym krokiem zawłaszczałam topografię, zagarniałam teren, przywłaszczałam sobie grunt. Wybierałam materiał w jednym miejscu, dodawałam w innym, jakbym rzeźbiła. Każdy fragment glinianej układanki, twardniejącej w podeszwach moich butów i odcisnięty na trasie biegu, powstał dzięki wydatkowi energii ciała i woli.

<sup>46</sup> Zob.: M. de Certeau, *Wynaleźć...* op. cit., s. 99.

<sup>47</sup> Ralph Waldo Emerson, *Przedstawiciele ludzkości*, przeł. Maria Kreczowska, Wydawnictwo Vis-a-vis/Etiuda, Kraków 2017, s. 207.



il. 35. *Zawłaszczenie topografii. Powtórzenie*, performance, Poznań 2019

Wykorzystałam ten motyw w performance „Zawłaszczenie Topografii. Powtórzenie”. Podczas działania użyłam tej samej gliny z masywu Góry Św. Wiktorii, ponownie wypełniając nią bieżniki moich butów biegowych. Proces ten, pozbawiony wysiłku fizycznego i psychicznego, był „wrzeźbieniem” w syntetyczną formę podeszwy, gliny, która raz już „przeżyła” to doświadczenie. Ja również mam je zapisane w moim ciele, w mięśniach, ścięgnach, płucach i głowie. Podczas swojego performance proces gromadzenia doświadczenia sprowadziłam do estetycznego gestu – pracy rzeźbiarza z małą formą, nie sprawiającą trudności, przy której można zadbać o precyzję i detal. Dokonując „powtórzenia”, użyłam oczka i gładzika – atrybutów rzeźbiarza, zaś performance miał miejsce na dziedzińcu Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu, przy Wydziale Rzeźby.

Efekt – wieloelementowa forma rzeźbiarska – jest precyzyjną kopią glinianego odcisku terenu, zastygłego po biegu na moich butach. Rzeźba ma postać dwóch zbiorów kamieni w charakterystycznym rudym kolorze i przypomina rozrzucone puzzle. Jest świadomą imitacją pewnej formy, spontanicznie i przypadkowo wytworzonej w trakcie pokonywania przestrzeni. Jednak wykorzystany materiał faktycznie ma w swoją strukturę głęboko wpisana mapę konkretnego miejsca.

Glina z masywu Góry Św. Wiktorii, która przyjechała do Warszawy na butach, jest jak realny przedmiot, który został w moim ręku po wyjściu ze snu. Jest jak obiekt, przeniesiony z innej rzeczywistości, fantastyczny artefakt.

Kiedyś wśród globtroterów „niezwykle popularną pamiątką przywiezioną z podróży był niewielki pejzaż czy zbiór grafik pejzażowych. W masowej wytwórczości forma ich szybko uległa powtórzeniu i banalizacji”<sup>48</sup> Jednak koncept stworzenia pewnego „obrazu”, który można „zabrać ze sobą do domu” jako pamiątkę z podróży – souvenir, który będzie przypominał o odwiedzionym, przeżytym i poznanym miejscu, pozostaje nadal żywy. Wielu twórców wciąż, nieprzerwanie, traktuje pejzaż jako pole do swoich badań i eksperymentów.

Do przeprowadzenia opisanych wyżej działań dostarczyła mi inspiracji m. in. książka Roberta Macfarlane pt. „Szlaki”. Pozwolę sobie przytoczyć dłuższy fragment z tej właśnie książki, który szczególnie poruszył moją wy-

48 Anna Lebensztejn, *Odkrycie pejzażu. Kilka słów o historii i znaczeniu gatunku*, [w:] Marta Lisok (red.), *Mocne Stąpanie po ziemi w ramach projektu Rezerwat*, wyd. Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Katowice 2015, s. 45.



il. 36. *Zawłaszczenie topografii. Powtórzenie*, artefakt z performance, 2019

obrażnię: „Ślady w błocie: dwa rzędy odcisków stóp zmierzających na północ. Mężczyzna i kobieta, poruszający się razem do wybrzeża z prędkością mniej więcej czterech mil na godzinę: przemierzający, nie przeszukujący... Wiemy, że w dniu ich wędrówki, jakieś pięć tysięcy wiosen temu, słońce paliło mocno, wiatr był słaby, a fale niskie... Stawiam stopę przy pierwszym odcisku mężczyzny po czym ruszam, utrzymując jego tempo.” I dalej: „Kiedy ludzie i zwierzęta przemierzali się po obszarze zalewanym przez pływy, ich ślady odciskały się w mule. W ciągu dnia – jeżeli słońce świeciło odpowiednio mocno – muł wysychał w gorącym powietrzu i w ten sposób utrwalał się w nim trop. Ślady wypełniały się następnie drobnym piaskiem nawiewanym z pobliskich wydm. Kiedy przychodził przypływ – a musiał być odpowiednio łagodny – takie wypalone przez słońce i wypełnione piaskiem ślady zostawały przykryte warstwami mułu, z których każda mogła – w sprzyjających warunkach – również przechowywać zapis przechodzących po niej istot. W ten sposób przez setki, tysiące lat utrwały się tam odciski stóp, ułożone jedne na drugich w warstwach mułu, przypominających rosnącą stertę kartek. Niektóre ślady

zachowały się w tak idealnym stanie, że archeologowie byli w stanie określić posturę danego człowieka, prędkość, z jaką się poruszał, rytm jego marszu. Ślady z Formby Point tak mocno działają na wyobraźnię, ponieważ są zapisem konkretnych, niepowtarzalnych działań ludzkich. Ślady te są tak indywidualne, a zarazem tak pospolite.”<sup>49</sup>

W kontekście mojej pracy „Zawłaszczenie topografii” warto przywołać również nazwisko Richarda Longa – artysty, który podczas wielu swoich działań przemierzał teren, mierzył ziemię własnymi krokami, a jego stopy znakowały ją, pozostawiając ślad. Jego praca „A Line Made By Walking”<sup>50</sup> to prosta, wydeptana w trawie linia, która powstała w wyniku wielokrotnego chodzenia tam i z powrotem. Zrealizowana w 1967 r., była pierwszą z jego wielu prac wykonanych pieszo, poza ścianami galerii, w otwartej przestrzeni. Long zaczął wtedy traktować chodzenie jako sztukę, a intencjonalne wydeptywanie śladu traktował jako tworzenie rzeźby. Artysta przedstawiał się jako rzeźbiarz, jednak w przeciwieństwie do tradycyjnych rzeźb – jego realizacje były nietrwałe. Dzieło zapisywane było na fotografii, która stawała się przedmiotem sztuki, możliwym do zaprezentowania, kupienia i sprzedania. Choć na fotografii Longa nie pojawia się postać ludzka, „A Line Made By Walking” przedstawia ślad obecności, działania artysty, jego bezpośredniego zaangażowania. To, co lubię w pracach Longa i to, co odróżnia go od wielu artystów land artu, to przejściowość i pokora interwencji w krajobraz.

Odwołam się jeszcze do dwóch prac polskich artystów, w których przypadku zaszedł bardzo podobny proces, jak w moim działaniu. Jedną z nich to „Aneksja krajobrazu”<sup>51</sup> Marii Pinińskiej-Bereś z 1980 r., a druga to „Stopa terenowa”<sup>52</sup> Mikołaja Szpaczyńskiego z 2014 r. W obu sytuacjach nastąpiło zawłaszczenie małych fragmentów terenu. Pinińska-Bereś w swojej akcji w plenerze anektuje część wzgórze. Idąc przez teren, performerka maluje na

49 R. Macfarlane, *Szlaki...*, op. cit., s. 405-412. Te prehistoryczne ślady znaleziono na wybrzeżu Formby Point, niedaleko Liverpoolu.

50 Richard Long, *A Line Made by Walking*, [w:] TATE [online], dostępny na: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/long-a-line-made-by-walking-po7149> (dostęp 20.02.2020).

51 Maria Pinińska-Bereś – *Performerka w galerii Monopol*, [w:] Magazyn Szum [online], dostępny na: <https://magazynszum.pl/maria-pininska-beres-performerka-w-galerii-monopol-pleng/> (dostęp 20.02.2020).

52 Powrót do natury. „Mocne stapanie po ziemi” w Galerii BWA w Katowicach, [w:] Magazyn Szum [online], dostępny na: <https://magazynszum.pl/powrot-do-natury-mocne-stapanie-po-ziemi-w-galerii-bwa-w-katowicach/> (dostęp 20.02.2020).



różowo napotkane tam kamienie – znaczy terytorium charakterystycznym dla swojej twórczości kolorem. „Stopa terenowa” – rzeźba wykonana przez Szpaczyńskiego – jest wynikiem odbytych przez niego wędrówek. Z zebranych w obuwiu materiałów – piasku, ziemi, igliwia, liści, ściółki, zrobił odlew stopy, będący dowodem bezpośredniego doświadczenia natury.



il. 38. *A Line Made By Walking*, Richard Long, 1967



il. 39. *Aneksja Krajobrazu*, Maria Pinińska-Bereś, 1980



il. 40. *Stopa terenowa*, Mikołaj Szpaczyński, 2015



fot. 41. *Stopa terenowa*, (odlew z piasku i pyłu z butów), Mikołaj Szpaczyński, 2014; praca z wystawy „Mocne stąpanie po ziemi”, BWA Tarnów, 2015.

## Zakończenie

Pracując nad powyższymi realizacjami artystycznymi, zdecydowałam się na podróż w czasie i przestrzeni. Podążałam śladami Cézanne'a. Tropiłam jego kroki, zostawiając obok nich swoje. Obserwowałam krajobraz, który na pewno zmienił się od końca XIX wieku, kiedy to malarz przemierzał ze sztalugami Prowansję, pracując nad fantastycznym portretem zwielokrotnionym Góry Świętej Wiktorii. On powoli przemieszczał się przez plener, ja biegałam. On nieśpiesznie kładł kolejne ślady pędzla, które paradoksalnie były raczej drogą do „przeżywania” aniżeli „portretowania” pejzażu. Ja pośpiesznie skanowałam scenerię, przygotowując się do wyczerpujących zawodów. Wyjątkowość tej podróży polegała na poczuciu współbycia, nawet jeśli jest ono w teorii niemożliwe.

Jak sugerują badania, obraz Góry Świętej Wiktorii stworzony przez Cézanne'a jest pełen niedoskonałości. Kiedyś mogłoby to być postrzegane jako błąd, dzisiaj nikt nie zaprzeczy, że w niedokładności malarza dostrzegamy siłę artystycznego gestu. Zamiast odtwarzać rzeczywistość, godny swego tytułu protagonista kubizmu buduje nowy świat – „stwarza” własne krajobrazy. Niezawodnym narzędziem tego procesu są długie spacerunki w pięknej scenerii południowej Francji. Aby „stwarzać” trzeba „swoje przejść”. Widzę ten proces jako wieloletni performance, który malarz powtarzał na przełomie wieków. Wnioskując z komentarzy samego Cézanne'a, proces poznawania natury był długi i żmudny. Najwyższą stawką było zaś dla niego przeżywanie krajobrazu i przetłumaczenie tego doświadczenia na język sztuki, by przekazać zdobytą wiedzę swoim odbiorcom.

Moje działania artystyczne oparłam na metodach pracy podobnych do tych, stosowanych przez Cézanne'a. Staram się stwarzać krajobraz w oparciu o performance („Stwarzanie krajobrazu”), a także skrupulatne studia pejzażu („Running Landscapes”). Z biegiem tych realizacji kumuluję doświadczenia i artefakty. Zbieram widoki, rejestruję zmiany we mnie – reakcje na przestrzeń. Ważny jest mój sposób obserwacji otaczającego mnie krajobrazu i moje stanowisko w nim. Jestem w środku procesu doświadczenia. Tworzy się w ten sposób mapa mentalna, będąca dla mnie istotnym podsumowaniem tropienia ścieżek malarza.

Sporządzane przez kartografów mapy szlaków pieszych są schematycznym ujęciem wycinków Ziemi, a jednocześnie – zachętą do stworzenia intymnej kartografii. Sygnałem, że w tym konkretnym położeniu jest ścieżka, czasem wąska na jedną stopę, w którą można wlać własne doświadczenie. To przestrzenie, które każdy wypełnia swoim doznaniem, powstałym z pomieszania „tu i teraz”, z tym wszystkim, co ze sobą przyniósł. Tworzymy własny, niemożliwy do powtórzenia psychofizyczny pejzaż. Taki obraz zawsze, swoim detalem, przewyższa precyzję map. W tym sensie krajobraz powstaje podczas osobistego odczuwania, zależnego od kondycji jednostki. „Zawsze doświadczają się świata jako siebie, w danej czasowo-przestrzennej konkretnej sytuacji.”<sup>53</sup>

Moje działania artystyczne, jak i sztukę w ogóle, widzę przez pryzmat komunikacji – przekazywania doświadczenia i budowania porozumienia. Co jednak, kiedy doświadczenie, kierując się koncepcją Shustermana, uznajemy za pozawerbalne i niemożliwe do przełożenia w prosty sposób na wspólny język? Chciałabym widzieć sztukę jako medium, które błąd, niedoskonałość i ograniczenie, podnosi do rangi metafory. W świecie zdominowanym przez przestarzałą logikę postępu, którą dyktuje priorytet „zwycięstwa za wszelką cenę”, nie ma miejsca na błędy. Wygrywa tylko jeden, zgarniając całą pulę. Miejsce sztuki widzę na antypodach tej logiki, gdzie zamiast „zwycięstwa”, stawką jest powolna, czasem żmudna praca, która na każdym kroku dostarcza nam radości przeżywania i tworzenia czegoś nowego. Postawa Paula Cézanne’a jest wzorem takiego podejścia, kpiąc z tendencji, trendów i „zwycięstw” na rzecz satysfakcji pracy nad, i z naturą. Widzę swoją pracę artystyczną jako skromną kontynuację takich priorytetów i ideałów.

## Bibliografia

### Literatura:

- Badania wizualne w działaniu. Antologia tekstów*, Frąckowiak Maciej, Olechnicki Krzysztof (red.), Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2011.
- Bendiner-Viani Gabrielle, *Spacerowanie, emocje i zamieszkiwanie. Wycieczki z przewodnikiem po Prospect Heights w Brooklynie*, przeł. Waldemar Rapior [w:] M. Frąckowiak, K. Olechnicki (red.), *Badania...*, op. cit.
- Berger John, *Sposoby widzenia*, przeł. Mariusz Bryl, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2009.
- Brotton Jerry, *Słynne mapy*, przeł. Maciej G. Witkowski, Arkady, Warszawa 2016.
- Casey Edward, *How to Get from Space to Place in a Fairly Short Stretch of Time: Phenomenological Prolegomena*, [w:] Steven Feld, Keith H. Basso (red.) *Senses of Place*, School of American Research Press, Santa Fe N.M. 1996, s. 13-52, za: S. Pink, *Uruchamiając...*, op. cit., s. 112-113.
- de Certeau M., *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008.
- Cézanne Paul, *Listy*, Państwowy Instytut Wydawniczy, przeł. Joanna Guze, Warszawa 1968.
- Emerson Ralph Waldo, *Przedstawiciele ludzkości*, przeł. Maria Kreczowska, Wydawnictwo Vis-a-vis/Etiuda, Kraków 2017.
- Hall, Edward T., *Ukryty wymiar*, przeł. Teresa Hołówka, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978.
- Howes David, *Introduction*, [w:] tegoż *Empire of Senses: The Sensory Culture Reader*, Berg, Oxford 2007, s. 7, za: S. Pink, *Uruchamiając etnografię wizualną. Wytwarzanie szlaków miejsc i obrazów*, [w:] M. Frąckowiak, K. Olechnicki (red.), *Badania...*, op. cit. s. 115.
- Hockney David, Goyford Martin, *Historia obrazów dla dzieci*, przeł. Ewa Hornowska, Rebis, Poznań 2018.
- Lacan Jacques, *Homage to Marguerite Duras, on 'Le ravissement de Lol V. Stein'*, City Light Books San Francisco CA 1987.
- Larsen Jonas, *Z rodziną najlepiej wychodzi się na zdjęciach: performatywność fotografii turystycznej*, przeł. Marcin Drabek [w:] M. Frąckowiak, K. Olechnicki (red.), *Badania...*, op. cit.
- Lebensztejn Anna, *Odkrycie pejzażu. Kilka słów o historii i znaczeniu gatunku*, [w:] Marta Lisok (red.), *Mocne Stąpanie po ziemi w ramach projektu Rezerwat*, wyd. Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Katowice 2015.
- Macfarlane Robert, *Szlaki. Opowieści o wędrówkach*, przeł. Jacek Konieczny, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2018.
- Mann Tomasz, *Czarodziejska góra*, przeł. Józef Kramsztyk, Jan Łukowski, Wydawnictwo Muza S.A. Warszawa, 2008.
- McDonald Bernadette, *Kurtyka. Sztuka wolności*, przeł. Maciej Krupa, Agora, Warszawa 2018.
- Merleau-Ponty Maurice, *Wątpienia Cezanne'a*, [w:] tegoż *Oko i umysł: szkice o malarstwie*, przeł. Maryna Ochab, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1996.
- Pink Sarah, *Uruchamiając etnografię wizualną. Wytwarzanie szlaków miejsc i obrazów*, przeł. Łukasz Rogowski, [w:] Maciej Frąckowiak, K. Olechnicki (red.), *Badania wizualne w działaniu. Antologia tekstów*, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2011.
- Schieffelin Edward L., *Problematising Performance*, [w:] F. Hughes-Freeland (red.), *Ritual, Performance, Media*, Routledge, London 1998, s. 205, za: Jonas Larsen, *Z rodziną najlepiej wychodzi się na zdjęciach: performatywność fotografii turystycznej*, przeł. Marcin Drabek [w:] M. Frąckowiak, K. Olechnicki (red.), *Badania...*, op. cit., s. 300.
- Shepherd Nan, *The Living Mountain*, Canongate, Edinburgh 2011.



Shusterman Richard, *Świadomość ciała. Dociekania z zakresu somaestetyki*, przeł. W. Małecki, S. Stankiewicz, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2010.

Tokarczuk Olga, *Podróż ludzi Księgi*, Przedświt, Warszawa 1993.

Tuan Yi Fu, *Przestrzeń i miejsce*, przeł. Agnieszka Morawińska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1987.

Wendt Jan A., *Skarby kartografii*, Arkady, Warszawa 2013.

Wenger Etienne, *Communities of Practice: Learning, Meaning and Identity*, Cambridge University Press, Cambridge 1998, s.141, za: S. Pink, *Uruchamiając...*, op. cit., s. 110.

#### Źródła internetowe:

*Bergson Henri*, [w:] Encyklopedia PWN [online], dostępny na: <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Bergson-Henri;3876301.html> (dostęp 20.02.2020).

*David Hockney*, <http://www.david-hockney.org/pearblossom-highway/> (dostęp 20.02.2020).

*Galeria Gankowa*, [w:] Wikipedia, the free encyclopedia [online], dostępny na: [https://pl.wikipedia.org/wiki/Galeria\\_Gankowa](https://pl.wikipedia.org/wiki/Galeria_Gankowa) (dostęp 20.02.2020).

*Hamish Fulton: The Pilgrim and the Nomad*, [w:] Interartive [online], dostępny na: <https://walkingart.interartive.org/2018/12/Hamish-Fulton-Curry> (dostęp 20.02.2020).

*Honorata Martin, O wyjściu w Polskę*, [w:] artmuseum [online], dostępny na: <https://artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/martin-honorata-o-wyjsciu-w-polske> (dostęp 20.02.2020).

*Maria Pinińska-Bereś – Performerka w galerii Monopol*, [w:] Magazyn Szum [online], dostępny na: <https://magazynszum.pl/maria-pininska-beres-performerka-w-galerii-monopol-pleng/> (dostęp 20.02.2020).

*Nicolas de Stael in Provence* [w:] Hotel de Caumont [online], dostępny na: <https://www.caumont-centredart.com/en/nicolas-stael-provence> (dostęp 20.02.2020).

*Piknik pod Wiszącą Skalą* [w:] Wikipedia, the free encyclopedia [online], dostępny na: [https://pl.wikipedia.org/wiki/Piknik\\_pod\\_Wisz%C4%85c%C4%85\\_Ska%C5%82%C4%85\\_\(film\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Piknik_pod_Wisz%C4%85c%C4%85_Ska%C5%82%C4%85_(film)) (dostęp 20.02.2020)

*Powrót do natury. „Mocne stapanie po ziemi” w Galerii BWA w Katowicach*, [w:] Magazyn Szum [online], dostępny na: <https://magazynszum.pl/powrot-do-natury-mocne-stapanie-po-ziemi-w-galerii-bwa-w-katowicach/> (dostęp 20.02.2020).

Poznań Komeda Maraton 2019, relacja dostępna na: <https://www.facebook.com/jazzpoznani/videos/336297970594190/> (dostęp 20.02.2020).

*Rebbelib*, [w:] Wikipedia, the free encyclopedia [online], dostępny na: <https://pl.wikipedia.org/wiki/Rebbelib> (dostęp 20.02.2020).

*Richard Long, A Line Made by Walking*, [w:] TATE [online], dostępny na: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/long-a-line-made-by-walking-po7149> (dostęp 20.02.2020).

Shusterman R., *Cielesność doświadczenia*, [w:] „dwutygodnik” [online], dostępny na: <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/3394-cielesnosc-doswiadczenia.html> (dostęp 20.02.2020).

Štefan Papčo: <http://stefanpapco.com/> (dostęp 20.02.2020).

<https://trailsaintevictoire.fr> (dostęp 20.02.2020).

#### Filmografia:

*Być jak John Malkovitch*, reż. Spike Jonze, 1999.

*Krzyk kamienia*, reż. Werner Herzog, 1991.

*Piknik pod Wiszącą Skalą*, reż. Peter Weir, 1975

*Tajemnica Brokeback Mountain*, reż. Ang Lee, 2005.