



**UMCS**

UNIWERSYTET MARIII CURIE-SKŁODOWSKIEJ  
W LUBLINIE

Szkoła Doktorska Nauk Humanistycznych i Sztuki

Dziedzina sztuki

Dyscyplina sztuki plastyczne i konserwacja dzieł sztuki

**Mikołaj Kowalski**

nr albumu: 2338276

## **Obrazowanie czasu**

(Depiction of Time)

Opis pracy doktorskiej przygotowywanej pod kierunkiem  
dr. hab. szt. Sławomira Tomana, prof. UMCS

w Instytucie Sztuk Pięknych

LUBLIN, 2023



# Spis treści

## Wstęp 5

1. Sposoby obrazowania czasu na przykładach prac innych artystów 8
2. Opis prac wchodzących w skład pracy doktorskiej 28
  - Obrazy elektroniczne 29
  - Paprochy i farfocle 43
  - Instalacje zegarowe 62
  - Sopolki 67
  - Zeszłoroczny śnieg 70
  - Podsumowanie 73

## Bibliografia 74

## Spis ilustracji 77

3. Reprodukcje 80
  - Lista prac 81



## Wstęp

Pojęcie czasu to pojęcie abstrakcyjne, a mimo to nierozdzielnie związane z namacalną materią. Czas zaczął się przecież jednocześnie z materią, bez materii nie byłoby czasu. Jak wyjaśnił Podróżnik po Krainie Czasu w znanej powieści Herberta Wellsa *Wehikul czasu*, nie istnieje przedmiot nietrwający ani jednej chwili. Pomimo że w pierwszej chwili wydaje się, jakoby rzeczy dryfowały w wielkim oceanie czasu, myślę, że trafniej byłoby powiedzieć, że czas jest wartością opisującą przedmiot. Jest to bardzo ciekawe badanie wymiar, będący poza bezpośrednim zasięgiem naszych zmysłów, który jednocześnie jest nierozdzielnie związany z istnieniem przedmiotu i jego doświadczaniem przez nas. Tak jak czas jest nierozdzielnie związany z istnieniem materii i tylko poprzez jej obserwację dostępny naszej percepcji, a sam w sobie abstrakcyjny, tak materia jest tworzywem sztuki, również nieuchwytny i tak samo dostępny tylko pośrednio, poprzez obserwację organizacji materii i zachodzących w niej zmian. Znajdując taką analogię, postanowiłem zbadać relacje między tymi dwoma nie do końca zrozumiałymi pojęciami.

Postawiłem sobie za cel, zbadać dzieło sztuki w kontekście czasu. Najpierw chciałbym zastanowić się, jak można przedstawić czas w dziele, tak aby był nam dostępny za pośrednictwem zmysłów. Szczególnie interesuje mnie przedstawienie czasu jako takiego, to znaczy przestrzeni czasu, czyli tego, co jest dla nas abstrakcją. Drugim zadaniem będzie opisanie struktury czasowej dzieła, czyli w jaki sposób czas nadaje znaczenie dziełu sztuki, oraz wskazanie odcinków czasu niezwiązanych bezpośrednio z dziełem, ale wpływających na jego percepcję. Nie jest to więc praca stawiająca nowe tezy, a raczej praca opisowa, z tym że, co muszę podkreślić, niemająca zadania stworzenia opisu pełnego i wyczerpującego podobnie jak wyjątkowo systematycznego i uporządkowanego. Celem części opisowej jest stworzenie klimatu, dla własnej ciekawej i oryginalnej wypowiedzi za pomocą środków plastycznych.

Struktura pracy jest wyjątkowo prosta i odpowiada mojej metodzie pracy, to znaczy wytworzenia zbioru różnorodnych informacji na zadany temat, starając się następnie jak najwięcej z nich, w logiczny sposób zapisać w materii, tworząc pracę artystyczną. Z tego względu, nie chcąc wprowadzać zbyt wiele porządkujących kategorii, podzieliłem tekst na trzy rozdziały. Pierwszy rozdział zawiera zapis moich komentarzy i przemyśleń dotyczących sposobów reprezentacji czasu, jego wpływu na dzieło oraz procesy percepcji. Są w nim również zawarte odniesienia do badań naukowych. Całość jest ilustrowana

zdjęciami realizacji artystycznych, które dobrałem tak, by w najprostszy sposób ukazać omawianą myśl. Drugi rozdział składa się z opisów prac oraz sposobu rozumowania prowadzącego do danego rozwiązania, a ponadto są w nim również zawarte skojarzenia z dziełami innych artystów, informacje techniczne związane z procesem tworzenia i autorskie interpretacje. Ostatnia część to dokumentacja fotograficzna prac powstałych w ciągu czterech ostatnich lat, włączonych w zestaw składający się na pracę doktorską zatytułowaną *Obrazowanie czasu*.

### **Skąd wzięło się moje zainteresowanie czasem?**

W psychologii istnieje pogląd, że dzieciństwo ma potężny wpływ na całe późniejsze życie człowieka. Obecnie dominuje teoria, w której wczesne lata życia nie są aż tak determinujące, ale jednak znaczące. Podążając tym tropem, mógłbym podać trzy wspomnienia związane z odczuwaniem czasu: cichy pokój wypełniony dźwiękami mechanizmów zegarowych, fascynację wielką siłą ukrytą w nasionku oraz poszukiwania skamieniałych muszelek w wapiennych skałach. Sądzę, że te zapamiętane obrazy i odczucia oddziałują na mnie do tej pory.

Jednak bezpośredni bodziec do podjęcia tematu czasu, pojawił się podczas pracy nad pisemną pracą magisterską o związkach muzyki i sztuki w twórczości Paula Klee. Przeczytałem wówczas jego notatki do wykładów w Bauhausie. Szczególnie zainteresował mnie opis sposobów zapisu czasu na płaszczyźnie obrazu. Od tamtej pory nieustannie nurtowało mnie to zagadnienie i można powiedzieć, że większość prac, które później stworzyłem, w jakiś sposób poruszało ten temat.

### **Czy przez wieki rozważań nie powiedziano już wszystkiego na ten temat?**

Już sto lat temu Paul Klee pisał o przedstawianiu czasu w podręczniku dla studentów sztuki. Od dwustu lat, czyli od początku swojego istnienia, psychologia zajmuje się percepcją czasu. Filozofowie zastanawiają się nad czasem od starożytności. Natomiast współcześni naukowcy z nieprawdopodobną precyzją mierzą i definiują czas. Można by więc pomyśleć, że nic więcej nie ma do dodania.

Tymczasem, pomimo wielu bardzo wyrafinowanych teorii i niezwykle złożonych badań nie mamy ostatecznej wiedzy o czasie fizycznym. Neurobiologia i psychologia, zajmując się czasem psychologicznym, poczyniły wielkie postępy w badaniach, lecz i ta koncepcja wciąż jest rozwijana. W sztuce przykłady dzieł dotyczących przemijania, trwania, historii

i wspomnień można by mnożyć (kilka z nich przedstawię), ale pomimo tego wciąż powstają nowe i znaczące. Mam więc nadzieję, że również moja praca wniesie coś wartościowego do namysłu nad czasem.

Sposób poszukiwań, jaki wybrałem, częściowo wynika z toku studiów a częściowo z moich ogólnych zainteresowań. W artystycznych poszukiwaniach postanowiłem połączyć świat nauki, sztuki i osobistych wrażeń. (Jestem laikiem jeśli chodzi o nauki ścisłe, więc można powiedzieć, że nauka jest w mojej pracy traktowana wrazeniowo). Moim założeniem jest wykorzystanie narzędzi naukowych, z definicji służących do otrzymywania obiektywnych wyników i obserwacji, do badania czasu subiektywnego.

### **Czy ten temat nie jest zbyt obszerny?**

Obecnie panuje tendencja do zawężania zakresu badań, jest to szczególnie widoczne w naukach przyrodniczych. Nie ma w tym nic dziwnego, gdyż dzisiejsza nauka jest tak rozwinięta, że jeden zespół badaczy, a tym bardziej jeden człowiek nie jest w stanie znać wszystkich najnowszych odkryć. Naukowcy specjalizują się więc w małych obszarach swoich dziedzin i tak nacierając falangą, przesuwają granice poznania. Jest tak, ponieważ nauka charakteryzuje się rzetelnością i powtarzalnością pozwalającą na budowanie systemu, w przeciwieństwie do sztuki być może posiadającej pewne obiektywne podstawy, prawdopodobnie uwarunkowane biologicznie, jednak wyjątkowo zmiennej i pozwalającej na spekulację. Dlatego myślę, że pomimo wyjątkowo niepełnej wiedzy z filozofii, fizyki, neurobiologii, a także psychologii i historii sztuki, na mocy mojej chęci i na specjalnych prawach sztuki, jestem upoważniony do interpretacji nawet tak rozległych zagadnień, mając nadzieję, że jest w tym jakiś sens.

## Sposoby obrazowania czasu na przykładach prac innych artystów

W tym rozdziale chciałbym przedstawić jak największą panoramę sposobów zapisu czasu w dziele sztuki. Mam na celu przedstawienie możliwie wszystkich najistotniejszych składowych struktury czasowej dzieła sztuki, na możliwie najlepiej ilustrujących zagadnienie przykładach różnych dzieł sztuki. Zaznaczam, że w tym zestawieniu najbardziej interesuję się dziedzinami sztuki, które sam uprawiam, a więc głównie szeroko pojmowanym malarstwem i instalacją. Prezentacja ta będzie stanowić tło do opisu moich własnych propozycji zobrazowania czasu przedstawionych w kolejnym rozdziale, na jej podstawie postaram się również skonstruować opis pokazujący strukturę czasową dzieła.

\* \* \*

Sztuka jakkolwiek definiowana od zawsze zmagająca się z czasem. Można przypuszczać, że pierwsze dzieła sztuki miały na celu upamiętniać zdarzenia lub tworzyć ich symulacje, natomiast w przypadku wszelkiego rodzaju zdobień dodawać wartości przedmiotom. Jeszcze przed wynalezieniem pisma, malowidła mogły służyć do zapisu historii. Moim zdaniem taką funkcję miały malowidła naskalne, które według mnie służyły upamiętnieniu i pełniły funkcję edukacyjną. Także później tworzono takie plastyczne kroniki, znakomitym przykładem jest tutaj tkanina z Bayeux. Tego rodzaju dzieła eksponują narrację zawartą w obrazie, odnoszą się do upamiętnionego okresu, ale także zaczyna w nich funkcjonować wewnętrzna niezależna czasoprzestrzeń często służąca do dodania emocji suchym faktom. Dzieła sztuki mogą więc być sposobem na przekazywanie informacji przyszłym, nawet bardzo odległym, pokoleniom. Jest to bardzo istotne, ponieważ zdolność komunikacji z odległą przyszłością jest podstawą dla całej naszej cywilizacji, a potrzeba i możliwość „mówienia” w przyszłość, nawet poza granice naszego życia, umożliwiła rozwój nauki i kultury.



1. Tkanina z Bayeux



Przywołane malowidła naskalne, tak jak i tkanina z Bayeux, czy hieroglify charakteryzują się podziałem całej kompozycji na mniejsze fragmenty, tak że większa całość rozbita jest na sceny, a każda scena odnosi się do następującej po niej. Pokazane są znaczące wydarzenia, będące rytmicznie rozmieszczonymi znakami, wskazując rozciągłość czasową. Ta sama zasada rządzi komiksem, a nawet filmem, ponieważ nawet w kinie ruch i upływ czasu zawiera się pomiędzy statycznymi klatkami, jedyną różnicą jest większa rozdzielczość czasowa, a zatem film pozostawia mniej miejsca na niedopowiedzenie. Bardzo znanym wykorzystaniem narracji komiksowej w malarstwie są prace Roya Lichtensteina, natomiast akcent na "przestrzeń pomiędzy" gdzie tak naprawdę rozgrywa się cała akcja, postawił Edward Ruscha w pracy *The End*.



2. Roy Lichtenstein, *Whaam!*

Często mówi się, że fotograf uwiecznił chwilę, to powiedzenie ma podstawę w powszechnym mniemaniu, że fotograficzne techniki zapisu są zdolne do „zatrzymania chwili”. Dążenie do zatrzymania czasu i przeżywania (rzecz jasna najczęściej przyjemnego) momentu jak najdłużej lub wciąż od nowa, istniało także przed wynalezieniem optycznych sposobów zapisu mechanicznego czy chemicznego. Wyraz tego pragnienia stanowią rzeźby sprawiające wrażenie ulotności w zatrzymanym ruchu czy geście i podobne kompozycje w malarstwie. Również dzisiaj powstają prace będące wynikiem walki z przemijaniem i pomimo dostępności fotografii nie tylko za jej pomocą. Nie zawsze bowiem nawet najdokładniejsze odwzorowanie wizualne jest w stanie wywołać odpowiednie uczucie, gdyż w każdym momencie działają w nas wszystkie zmysły, a postrzeganie nie jest obiektywne, a wręcz zmienne wraz z naszym stanem wewnętrznym. Czasami potrzeba „ręcznej” manipulacji materiałem bardziej niż chłodnego oka, by oddać wrażenie, a wrażenie jest tym, co przeżywamy i tylko wrażenie możemy starać się zatrzymać. Przeżycia nigdy nie mogą być

bezczasowe, są częścią ciągłości świadomości, a nie oddzielnym punktem na osi czasu, pomimo tego w pamięci zostają w pewien sposób skumulowane, czy też podsumowane, tworząc wspomnienia.

Każdy z nas posiada wspomnienia przeżytych chwil, ale nie jest to zapis ciągły. Zapadają nam w pamięć tylko z jakichś względów istotne, emocjonujące zdarzenia natomiast o reszcie stopniowo zapominamy. Jednak nie jest to proces jednokierunkowy, co ciekawe możemy również nabywać wspomnienia przeszłości i – co więcej – nie odróżniać ich od pamięci "pierwotnej". Pod tym względem jesteśmy podatni na manipulację nawet w swoich własnych przeżyciach, gdyż można powiedzieć, że część naszej pamięci mieści się nie w nas samych a w przedmiotach i materii wokół. Artyści, manipulując tą materią, mogą kreować wrażenia przeszłych zdarzeń, których nie było, a nawet w pewnym stopniu wpływać na nasze własne wspomnienia.

Jak wspomniałem na początku, także wszelkiego rodzaju zdobienia wiążą w sobie czas. Bardzo często są to rytmicznie rozmieszczone elementy roślinne, zwierzęce bądź abstrakcyjne formy, a w samej ich powtarzalności odnajdujemy miarę czasu. Co ciekawe, przeważająca część ornamentów w większości kultur jest rytmicznie uporządkowana. Kolejnym aspektem w tego rodzaju dziełach jest pracochłonność zdobienia, dodająca wartości i czyniąca dekorowany przedmiot wyjątkowym. Wartość przedmiotu wzrasta wraz z ilością poświęconego mu czasu. Prosta zasada klasycznej ekonomii mówi, że im dany zasób jest rzadszy, a zarazem ma większą ilość zastosowań, tym większą ma wartość. Stąd prosta kalkulacja, że jeśli czas jest dany tylko raz, a ma nieskończenie wiele zastosowań, jest wyjątkowo cenny. Poprzez czasochłonną pracę nad przedmiotem deponujemy w nim ten drogocenny zasób. Oczywiście to nie jest jedyne kryterium decydujące o wartości, jakości wykonanej pracy rzecz jasna również ma swoje znaczenie. (Wysoka jakość kojarzona z talentem albo wprawą artysty również przekłada się na czas, w którym artysta osiąga biegłość i uczy się wykorzystywać swoje zdolności)



3. fryz bukranionowy

Kryterium, drogocенności przez czasochłonne wykonanie dzieła sztuki, bardzo często bywa zawężane oraz stosowane jako jedyne. Często można usłyszeć, że obraz jest za drogi, bo namalowanie go nie zajęło dużo czasu, nie wspominając o mniemaniach na temat wartości obiektów ready-made. Osobiście uważam, że czasochłonność istotnie jest dobrym kryterium oceny, ale musi być szeroko rozumiana. Należy zauważyć, że nawet jeśli dzieło jest powoływane do istnienia tylko i wyłącznie momentalną decyzją twórcy to gwarantem jego wartości jest cały okres twórczości danego artysty, trwający często całe jego życie. Można na tę kwestię patrzeć powierzchownie i zastosować tu zasady rynkowe, przyrównując złoto gwarantujące wartość pieniądza, do czasu twórczości artysty, gwarantującego wartość dzieła. Kolejna analogia jest taka, że obecnie wartość pieniądza opiera się na zaufaniu do stabilności gospodarki kraju emitującego daną walutę i to zaufanie również buduje się z czasem, tak jak i w sztuce. Kandyński, pisząc z perspektywy artysty, opisał ten mechanizm w pogłębiony sposób twierdząc, iż twórca „Musiał zdawać sobie sprawę z tego, że wszystko, co zrobi, każde jego uczucie i każda myśl, składa się na nie dające się wprawdzie dotknąć ręką, ale bardzo konkretne tworzywo, z którego powstają jego dzieła [...]”<sup>1</sup>. Zgadza się z tym zdaniem, ponieważ pomimo tego, że dzieło po ukończeniu staje się odrębnym bytem, to wciąż w jakiś sposób jego ocena jest powiązana z „duchowym” tworzywem, z którego pochodzi. Czyli jest związane z byciem artysty. Tak rozumując wszelkie przejawy sztuki konceptualnej takie, jak ready-made czy utwory efemeryczne pasują do opisu, gdyż ich głównym tworzywem jest właśnie czas, a twórca bardziej niż w materializację swoich idei, zaangażowany jest w ich propagowanie.

Ciekawą właściwością wpływu czasu na wartość jest również wzrost cen przedmiotów wraz z upływem czasu, co dotyczy również obiektów sztuki. Oczywiście wzrost ten można wytłumaczyć zasadami ekonomii, bo przecież im odleglejsza epoka, tym mniej przedmiotów przetrwało do dziś, a tym samym mniej jest ich na rynku. Można jednak spojrzeć na to z innej strony i zauważyć, że przebyty czas jak gdyby akumuluje się w rzeczy, dodając jej dodatkową cechę. Nie chodzi tutaj o przemianę samej materii w czasie, bo cecha ta zostaje nabyta, nawet jeśli przedmiot widocznie się nie zmieni. Chodzi o to, że stary obraz jest stary, tylko jeśli faktycznie przeleżał wiele lat i to czyni go oryginalnym – nie da się zrobić starego obrazu. Dzieło sztuki i każda inna rzecz zawiera w sobie również ten czas, który minął od początku jego powstania.

---

<sup>1</sup> Cyt. W. Kandyński, *O duchowości w sztuce*, Państwowa Galeria Sztuki w Łodzi 1996, s. 126.

Wielu artystów wykorzystuje grę z naszą percepcją wieku i oryginalności przedmiotu ukazując, w jaki sposób zakumulowany w przedmiocie czas zmienia jego wartość i ocenę. Artysci wykorzystują tu mechanizm, który można by nazwać kreującym fałszerstwem. Tworzą fałszywkę balansującą na granicy rozpoznania. W pierwszym kontakcie z dziełem oglądający doświadcza uczucia, jak gdyby oglądał oryginał, to znaczy przedmiot osadzony w takim czasie, w jakim w pierwszej chwili go umiejscawia. Potem na moment przychodzi rozczarowanie, gdy widz dowiadyuje się, że został oszukany, by już po chwili zacząć analizę, odkrywając jak do tego doszło, kierując uwagę na ocenę sprawności artysty w przygotowaniu tej sztuczki. Tego rodzaju działania to swoisty Op-art na płaszczyźnie czasu.

Z oczywistych względów, tak działające prace zazwyczaj udają starsze, niż są w rzeczywistości. Przykłady iluzji starości można odnaleźć w twórczości Roberta Kuśmirowskiego, bardzo konsekwentnie realizowanej, z zastosowaniem środków plastycznych takich jak rdza, kurz i zużycie materiału. Jego instalacje często wydają się pochodzić w tym samym stopniu z postapokaliptycznej przyszłości, jak i z nieistniejącej przeszłości.



4. Robert Kuśmirowski, *Dyplom na czeladnika*

Powyżej przedstawiłem najbardziej podstawowy opis odbioru pracy opartej na „fałszerstwie”, jednak często można wyróżnić więcej splątanych w pracy osi czasu. Sytuacja staje się o wiele bardziej skomplikowana, chociażby poprzez użycie prawdziwych starych przedmiotów w różnym wieku, równie starych, ale pochodzących z różnych miejsc lub zestawienie antyków z fałszywkami. Artysta może również nie zostawić wystarczającej

ilości wskazówek, które po bliższym oglądzie pozwoliłyby rozsupłać tego rodzaju czasowy „kołtun” co może prowadzić do bardzo ciekawych konsekwencji.

Również op-art opiera się na manipulacji naszymi zdolnościami postrzegania, choć oczywiście na o wiele bardziej fundamentalnym poziomie. Zakres gry z odbiorcą ogranicza się do fizycznej przestrzeni samego dzieła, jego otoczenia oraz czasu potrzebnego do jego percepcji. Cechą charakterystyczną op-artu jest to, że nawet płaski obraz czy grafika tego rodzaju zmusza odbiorcę do poświęcenia czasu na ogląd. Percepcja musi odbywać się w ruchu, na co rzecz jasna potrzeba czasu. Oczywiście należy pamiętać, że każdy obraz jest odbierany w ruchu i nie ma możliwości jego momentalnego zrozumienia, ale w przypadku op-artu właśnie tu znajduje się akcent. Prace zaliczane do tego kierunku mają na celu zdezorientowanie oka, zmuszają je do bezustannego ruchu, a jest to tak ważne, że można powiedzieć, że obserwator jest niezbędny do ukończenia procesu powstawania dzieła. Docelowy efekt znajduje się bowiem w mózgu odbiorcy, a właściwości oka i mózgu ostatecznie określają dzieło.

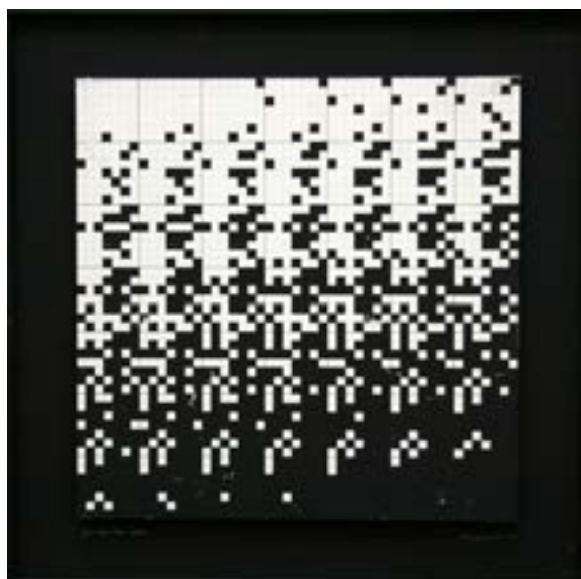


5. Ja'akow Agam, *Step of Time Memoire*

Doskonałym przykładem jest obraz *Step of Time Memoire* Ja'akowa Agama, wykonany w technice druku soczewkowego. Kompozycja obrazu jest dynamiczna, składa się z wielu geometrycznych elementów, których kolory potęgują efekt rozedrgania. Ponadto dzięki soczewkom obraz zmienia się w zależności od kontowej pozycji obserwatora. O tym, że jest to próba włączenia aspektu czasowości w pracę, świadczy nie tylko tytuł, ale również

wypowiedź autora: *“I have tried to create painting that exists not only in space, but also in time”*<sup>2</sup>.

Op-art jest również przykładem na scedowanie części procesu kreacji w ręce odbiorcy i sił natury, nie jest to oczywiście jedyny przypadek, podobnie dzieje się w sztuce kinetycznej czy też surrealizmie. Artysta, tracąc część kontroli nad pracą, godzi się na przypadkowość. Istnieją strategie artystyczne zakładające użycie działań przypadkowych w bardzo szerokim zakresie, co jest szczególnie interesujące w kontekście czasu. Zdarzenie, a więc także zdarzenie losowe, musi odbywać się w określonym czasie, a także można określić prawdopodobieństwo jego wystąpienia. Stąd, jeśli dzieło zawiera w sobie elementy losowe, ukazuje wyniki losowań, ale także każe zastanowić się nad prawdopodobieństwem i wiąże w sobie również czas zawierający wszystkie inne możliwe wyniki tego losowania.



6. Ryszard Winniarski, *Gra dla jednego*

Przykłady dzieł „losowych” ukazują ważny mechanizm twórczości artystycznej, a mianowicie, że sztuka jest tym, co nie zdarza się najczęściej, to znaczy, gdy się zdarzy, zaskakuje. A jest to moim zdaniem cecha charakterystyczna i niezbędna do definicji, bo sztuka musi być postrzegana jako coś specjalnego, inaczej obejmując tak szerokie pole, jakie dzisiaj obejmuje, byłaby niedostrzegalna.

Przejawy sztuki uznawane za statyczne, takie jak malarstwo, rysunek, fotografia czy rzeźba w przeciwieństwie do filmu, happeningu, performance, często bywały

---

<sup>2</sup> Cyt. Ja'akow Agam [za:] <https://artsandculture.google.com/asset/step-of-time-memoire-yaacov-agam/rQH2vh-KvVCiZPQ?hl=pl>, (dostęp: 06.09.2023).



krytykowane za rzekomą niemożność oddania życia, natury czy egzystencji, właśnie z powodu ich nieruchomości. Sądzę, że ten zarzut jest zupełnie nietrafiony. Przestrzenne formy rzeźbiarskie i architektoniczne, nawet jeśli same są statyczne, to z racji trójwymiarowości ich aspekt czasowy znajduje się w akcji percepcji, siłą rzeczy odbywającym się w ruchu. W tym miejscu chciałbym dodać, że obiekty dwuwymiarowe o wielkich rozmiarach, a w szczególności umieszczone w miejscach, gdzie oddalenie się jest niemożliwe, również muszą być oglądane fragment po fragmencie przez dłuższy okres. Znakomitym przykładem jest rzeźba Richarda Serra *The matter of Time*, jest to forma przestrzenna stworzona z potężnych rozmiarów powyginanych płaszczyzn blachy stalowej.



7. Richard Serra, *The matter of Time*

Jak już wspominałem, każdy obraz odbierany jest dynamicznie poprzez wodzenie wzrokiem po powierzchni dzieła, a wyrazistym przykładem jest tutaj opart, wykorzystujący również szczególne zjawiska percepcji wizualnej także na poziomie odbioru bodźców w mózgu. Przedstawię jeszcze kilka innych przykładów na możliwość zawarcia ruchu w malarstwie, udowadniając zresztą niesłuszność zdania Gombrowicza: „Ale jakże wyrazić siebie malarstwem pozbawionym ruchu? Wszak egzystencja jest ruchem, dokonywa się

w czasie. Jakże mogę przekazać siebie, czyli moją egzystencję, operując jedynie zestawieniami nieruchomych kształtów?”<sup>3</sup>.

Istotnie obraz malarski jako przedmiot jest nieruchomy, ale pojedyncza klatka wycięta z filmu przedstawiającego upadek jajka na kamienną podłogę, również jest nieruchoma, a mimo to jesteśmy w stanie powiedzieć, gdzie jajko było przed chwilą i antycypować gdzie się znajdzie oraz co się z nim stanie. Jest tak, ponieważ strzałka czasu w naszym świecie stale skierowana jest w jedną stronę, w kierunku wzrostu entropii, a żyjąc w świecie niezmiennych praw fizyki, możemy przewidzieć następstwo zdarzeń. „Jajko na chodniku jest jak wspomnienie w naszym mózgu – to zapis zdarzenia, ale tylko wtedy, gdy nałożymy warunek brzegowy niższej wartości entropii w przeszłości”.<sup>4</sup> Nasze teraz również jest swoistą klatką z filmu rejestrowanego przez zmysły, ale na jej podstawie jesteśmy w stanie przygotować się do złapania jajka tuż nad podłogą, w chwili „teraz” widząc je na krawędzi stołu, w tym samym momencie przewidując jego przyszły ruch. Właśnie dzięki tym przewidywaniom odczuwamy płynność zmian i upływu czasu, a głęboko zakorzeniona w naszym umyśle znajomość prawa ciężenia czy stałej dążności materii do wzrostu nieuporządkowania powoduje, że patrząc na obraz olejny lub widok za oknem automatycznie odczytujemy potencjalne przyszłe i przeszłe zdarzenia. Malarz, znając ten mechanizm, może zapisać w nieruchomym obrazie ruch, odpowiednio planując kompozycję i dobierając przedstawiane przedmioty. Najprostszą ilustracją są ciężkie przedmioty umieszczone w górze obrazu, czy też diagonalnie zakomponowane podłużne obiekty, a dotyczy to również dużych ciemnych plam abstrakcyjnych kojarzących się ze znanymi ze swojej dużej wagi rzeczami, a także skośnych linii ciężących w dół. W oczywisty i czytelny dla każdego sposób zwiastuje to upadek tak samo, jak widok dmuchawca każe myśleć o jego przyszłym najprawdopodobniejszym stanie, czyli rozpadzie na wietrze.

Ruch i czas zapisany w obrazie i odczytywany przez obserwatora (pomijając kwestię fizycznego ruchu gałek ocznych i samego obserwatora podczas percypowania, co zresztą artysta może uwzględnić i zaplanować jako część dzieła), wynika więc wprost ze zdolności człowieka do rozpoznawania w świecie miejsc z nagromadzoną energią potencjalną. Zdolność ta jest potrzebna do przewidywania następstw i dedukcji wydarzeń wcześniejszych. Miejsca o dużej energii potencjalnej są więc nierozzerwalnie związane z odczuwaniem czasu.

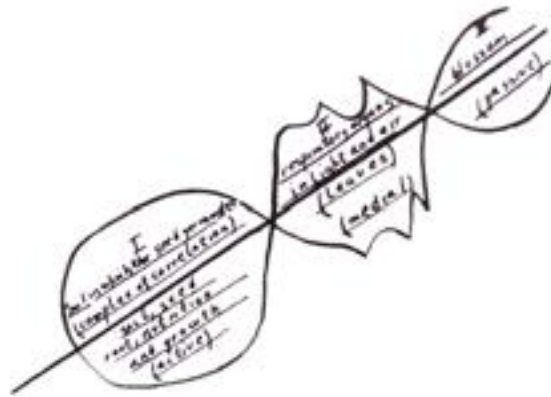
---

3 Cyt. W. Gombrowicz, *Dziennik 1957 – 1961*, Kraków 1997, str. 65, [za:] U. Szulakowska, *Krzysztof Gliszczyński – Autoportret à retour* [w:] *Krzysztof Gliszczyński – Autoportret à retour* kat. wyst. CSW Łaźnia, Gdańsk 2007, s. 8.

4 Cyt. S. Carroll, *Stąd do wieczności i z powrotem, Poszukiwania ostatecznej teorii czasu*, Pruszyński i S-ska, Warszawa 2011, s. 59.



Przykłady można by mnożyć, ale dla mnie szczególnie ważnym przedmiotem tego rodzaju jest nasiono. Punkt, w którym skumulował się cały czas rozwoju poprzedniej generacji rośliny i miejsce, w którym w materii zmagazynowana jest energia potrzebna do przyszłego wzrostu. Nasiono jest doskonałym symbolem momentu przejścia z przeszłości do przyszłości, wycinkiem z sinusoidalnej linii ciągnącej się przez wiele milionów lat, tworzonej przez wzrost i zamieranie.



8. Paul Klee, *Plant*

Ta swego rodzaju kumulacja przeszłości oraz bardzo silna antycypacja rozwoju rośliny i jej dalszej ekspansji w czasie i przestrzeni powoduje, że tak silnie przemawia do mnie praca Ai Weiweia *Sunflower Seeds* w której, rozpatrując oczywiście tylko aspekty temporalne, istotna jest również czasochłonność ręcznego wykonania kilku ton ceramicznych pestek słonecznika.



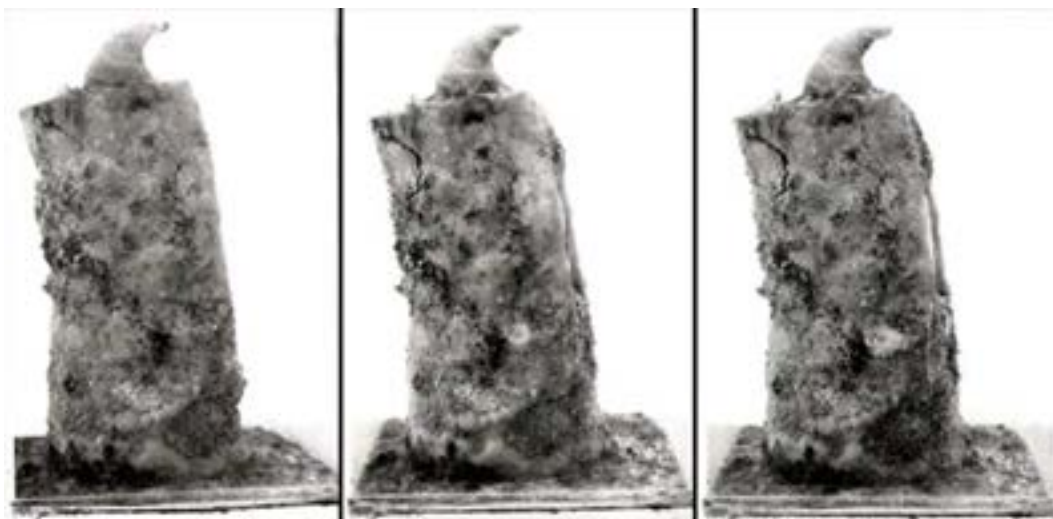
9. Ai Weiwei, *Sunflower Seeds*

W sztukach wizualnych nośnikiem przekazu jest materia, a wybierający i kształtujący ją artysta zapisuje informacje. Niemożliwe jest stworzenie materii z niczego, energia wkładana w pracę nad dziełem, powoduje jedynie jej nagromadzenie i przemianę. Pomijając symbolikę i narrację wewnętrzną stworzoną przez znak, sama materia niejako wiąże w sobie czas, który artysta jej poświęcił (nawet jeśli jest to tylko decyzja aneksji) a ponadto całą historię od początku jej istnienia. Jak bardzo zmienia się odbiór pracy wraz ze zmianą użytego tworzywa, można przekonać się na przykładzie wykorzystania lnianego płótna: Alberto Burri komponował obrazy ze starych dziurawych worków płóciennych. Widoczne na nich przetarcia, szwy i łaty opowiadają o niełatwej historii, bez wątpienia mogą zostać odebrane jak blizny świadczące o przeżyciach wojennych, nawet jeśli sam artysta nie interpretował swoich prac w ten sposób. Cornelia Parker wykożystała odpadowe fragmenty tkaniny, pozostałe po konserwacji obrazu *The Tenth Plague of Egypt* Williama Turnera. Fragmenty pochodzą z warstwy naciągniętej pod właściwym płótnem z malaturą i można je porównać do złuszczonego naskórka, świadczącego o powolnym, choć nieubłaganym przemijaniu. Brak w nich dynamiki widocznej w płótnach Burriego, przez wiele lat doświadczały muzealnego spokoju i powoli rozpuszczają się w czasie. Jeszcze inne świadectwo daje len w płótnach Kajetana Sosnowskiego, jak sam pisał: „Len i bawełna to bezpośrednie produkty przemiany materii zachodzącej w roślinie, jej wymiany między ziemią a słońcem, przy której powstaje tlen, tak niezbędny dla naszej egzystencji. *Katalipomeny* stały się hołdem dla doskonałości natury — ku uwadze i refleksji widza”. Cykl „obrazów szytych” Sosnowskiego mógłby być ilustracją do bajki Andersena *Len*, która przedstawia losy lnu od ziarenka, poprzez wzrastanie na polu, proces produkcji płótna, przemianę zużytych wyprodukowanych zeń ubrań w papier, aż po spalenie w piecu. Przytoczone trzy przypadki w jasny sposób pokazują, że zdarzenia zapisujące się z czasem w materii, mogą zostać odczytane i niewątpliwie dają dodatkową warstwę znaczeniową. Myślę, że to samo miał na myśli Wells, wkładając następujące słowa w usta bohatera powieści *Wehikul Czasu*: „Przypomniało mi to widziane niegdyś malowidło sepią z belemnitu kopalnego, który chyba jeszcze przed milionem lat musiał zamrzeć, aby się ostatecznie zamienić w skamielinę kopalną”.

Cały świat jest w ruchu i wysiłki niektórych artystów do stworzenia trwałego, niezmiennego dzieła, wspierane zresztą przez wyspecjalizowanych konserwatorów, ostatecznie skazane są na niepowodzenie. W makroskali każdy obraz czy rzeźba są zdarzeniami w czasoprzestrzeni, których początek i koniec nie stanowi wyraźnej granicy. Przy określonych kryteriach, rozpatrywanie dzieła sztuki w beczasie jest wręcz niemożliwe,

ponieważ składa się ono z materii, która nigdy nie ginie, ale wciąż podlega przeobrażeniom. Tak jak w przytoczonej bajce Andersena, gasnące iskry z płonących w ognisku lnianych kartek zaprzeczyły, jakoby był to ich koniec: „Lecz niewidzialne, leciuchne istotki, lżejsze od płomienia, a mniejsze od iskry, zaprzeczyły wesoło: — Nieprawda, nieprawda! Piosenka źle się kończy. Nic nie gaśnie, nic nie ginie na tym świecie i to cud najpiękniejszy! My o tym wiemy, myśmy to poznały i teraz dopiero jesteśmy szczęśliwe, najszczęśliwsze! Wyżej, wyżej, ku niebu! Kto wie, co nas czeka!”. Pojawia się jedynie pytanie, czy jest to wciąż ten sam byt, czy może już kolejne wcielenie, gdyż granica jest zatarta.

Z pewnością zastanawiają się nad tym konserwatorzy prac, stworzonych z ulotnych i niestabilnych materiałów. Artyści, używając łatwo degradujących się tworzyw, w pewien sposób przyspieszają czas, świadomie wprowadzają elementy przypadkowe i szybko oddają władzę nad dziełem naturze. Wszystko to prowadzi do refleksji nad tożsamością w czasie. Do zilustrowania problemu wybrałem pracę Dietera Rotha, *Gartenzwerg* z 1972 roku. Obiekt to drewniany krasnal ogrodowy zatopiony w czekoladzie. Czekoladowa masa, jak można się domyślać, nie jest tak twarda jak spiż i na dodatek jest świetną pożywką dla pleśni. Jak donoszą konserwatorzy, przez 50 lat krasnal pokrył się kożuchem z grzybów, a jego drewniana część popękała i jest możliwe, że niebawem się rozpadnie. Z całą pewnością w pewnym momencie krasnal w czekoladzie stanie się kupką kompostu, nasuwa się tylko pytanie, czy w tej formie nadal będzie pracą Dietera Rotha, a jeśli nie to w którym momencie przestanie nią być.



10. Dieter Roth, *Gartenzwerg*

Ziemia, jak zresztą każda inna planeta, ma strukturę geologiczną. To, co możemy obserwować na jej powierzchni, jest efektem wciąż trwających procesów nawarstwiania się materiałów mineralnych i organicznych, ruchów górotwórczych, wietrzenia i rozpadu, a także ingerującej z zewnątrz energii słonecznej i spadającej materii kosmicznej. Nieustannie zachodzące zmiany, można postrzegać jako zdarzenia zupełnie przypadkowe, elementy wielkiego planu, a nawet procesu kreacji, w którym ktoś ciągle zmienia zdanie. W każdym razie świadectwem i zapisem tych wszystkich przemian są warstwy skał warunkujące ostateczny wygląd zewnętrzny tej wielkiej rzeźby. Podobnie jest z obrazem powstającym przez nawarstwianie, reagującym na przypadkowe czynniki, czasami powstającym zgodnie z planem i posiadającym mało warstw a czasami niepowodzenia i zmiany w koncepcji powodują spiętrzenia farby. Płaszczyzna podobrazia to miejsce, w którym idea wpasowuje się w czasoprzestrzeń, a ilość warstw świadczy o liczbie przymiarek (oczywiście jest to uproszczenie, nie wszystkie próby dzieją się bezpośrednio na obrazie). Zapis czasu w warstwach doskonale ilustrują *Obrazy grawitacyjne* Piotra Korola, *Obrazy warstwowe* Małgorzaty Pawlak czy prace Krzysztofa Gliszczyńskiego. Obrazy Korola powstają zgodnie z planem, który warunkuje zdarzenie początkowe, nałożenie pierwszych kropeł akrylu w miejscach, gdzie farba będzie się pogrubiać. Następnie artysta nakłada kolory (przez zanurzenie w kuwecie z farbą), warstwa za warstwą, aż do osiągnięcia założonego rezultatu. Sposób powstawania obrazu jest w dużej mierze przewidywalny, warstwy są kolejnymi etapami planu, widać analogię do deterministycznego modelu świata. *Obrazy warstwowe* powstają w nieco inny sposób, mniej jest porządku i nie ma początku determinującego ostateczny efekt. Założeniem artystki jest ilustracja procesu dążenia do ideału oraz wpływ otoczenia i chwili na ostateczny efekt, a finalna wersja obrazu jest w znacznym stopniu zaskakująca i nieprzewidywalna, warstwy ilustrują więc zwroty akcji w czasie pracy nad obrazem. U Gliszczyńskiego warstwy podlegają ciągłej reorganizacji, dzięki technice enkaustyki jest w stanie nakładać kolejne kolory, po czym cofać się w czasie zdrapując je, by następnie dołożyć materii w nowej konfiguracji. Takie działania w mini świecie obrazu przywodzą na myśl model Wszechświata cyklicznego, w którym strzałka czasu zmienia rytmicznie swój kierunek.

Cała sztuka zajmuje się czasem w tym sensie, że przekształca idee w materię, a w procesie recepcji za pomocą materii wywołuje wrażenia. Materia jest kształtowana przez artystę, następnie pod wpływem sił natury zmieniając się w czasie. W ten sposób każde dzieło sztuki pokazuje istnienie czasu, ponadto tylko dzięki temu osiągając status dzieła sztuki,

ponieważ dzieło sztuki musi być niepowtarzalne, a jedyną gwarancją niepowtarzalności jest upływ czasu. Jedyność czy też jak pisał Walter Benjamin „aura” przedmiotu, polega na niemożliwości cofnięcia się w czasie. To, co powstało, już nigdy nie powstanie w tym samym momencie. Nawet pomimo tego, że możliwości reprodukcyjne zmieniają podejście do dzieła, a odbitki graficzne czy kopie filmowe mogą być oglądane w wielu różnych miejscach naraz, to odnoszą się do oryginału i momentu jego powstania i to właśnie ten moment nadaje im autentyczności. Inną kwestią jest, że kopie rozwijają strukturę czasową dzieła. Odnoszą się do czasu powstania oryginału, ale również nabywają swoją własną historię i pozwalają w pewien sposób na istnienie oryginału w wielu miejscach jednocześnie, po wnikliwszej analizie ujawniając swoją historię i odrębność. Obserwację tego zagadnienia można prowadzić na przykładzie technik graficznych i filmowych. Interesującą ilustracją jest tu film Christiana Marclaya *The Clock*. Projekcja trwa całą dobę i składa się z wielu fragmentów, ukazujących zegary, zegarki, budziki i klepsydry, zestawione minuta po minucie tak, że po zsynchronizowaniu, godzina na filmie jest tą samą w rzeczywistości. Oczywiście jest to dobry przykład, podobnie jak każdy inny film, który można zobaczyć w wielu miejscach naraz, w galeryjnym kinie lub przez internet, prawie wszędzie na świecie jednocześnie. Jak i w innych podobnych przypadkach pojawia się także pytanie, czy jest to wciąż to samo dzieło, jeśli raz jest wyświetlone na małym wyświetlaczu telefonu, a raz na wielkim ekranie kinowym, ale wydaje się, że odpowiedzią jest właśnie odniesienie do momentu powstania. Ponadto Video *The Clock* to praca *found footage* co jest szczególnie interesujące, gdyż dodatkowo komplikuje strukturę czasu, poprzez odniesienie do filmów, z których powstało, a także do momentu ich kompilacji. Na uwagę zasługuje, iż dzięki tej przeróbce, czas filmowy staje się tożsamy z realnym upływem czasu.



11. Christian Marclay, *Kadr z filmu The Clock*

Uważam, że niepowtarzalność, rozumiana tak jak ją opisałem powyżej, pozwala dziełu sztuki na utrzymanie statusu, wcześniej stwierdziłem również, że sztuka jest czymś, co nie zdarza się najczęściej. Obydwie konkluzje odnosiły się jednak do samego dzieła, czyli do momentu jego powstawania i materialnego świadectwa o nim, ale kwestia niepowtarzalności jest równie istotna w procesie percepcji. Każdorazowy odbiór dzieła może być widziany jako oddzielny akt stworzenia go dla odbierającego, gdyż nawet ten sam człowiek, zmieniając się w czasie, to samo dzieło będzie rozumiał inaczej. Artysta tworzy podstawy do analizy, opracowuje strukturę, która jest wskazówką do zrozumienia jego zamiarów, ale każdy odbiorca na tej podstawie nadbudowuje swoje rozumienie, zależące od jego osobistych doświadczeń. Gdyż jak pisał Umberto Eco „dzieło jest równocześnie świadectwem tego, czym miało być, i tego, czym jest w istocie, nawet jeżeli te dwie wartości nie pokrywają się ze sobą”, jednak uważam, że na to, czym dzieło jest w istocie, wpływa również obserwator. Natomiast twórca może starać się zwiększać lub zmniejszać różnorodność rozumienia, potęgując wariacje przez niedookreślenie oraz osadzenie w pracy elementów losowych, lub działając wręcz przeciwnie starać się utrzymać jedną linię interpretacyjną. Utwory wieloznaczne adaptują się wciąż na nowo, a jednoznaczne po czasie tracą na aktualności. Ilustracją do tych rozważań może być opowiadanie *Księga piasku* Borgesa, w którym akcja rozgrywa się wokół książki bez początku ani końca, w której za każdym otwarciem można zobaczyć coś innego. Myślę, że *Księga piasku* może być rozumiana jako wciąż na nowo i w inny sposób interpretowane dzieło.

\* \* \*

Czysto formalne sposoby przedstawienia czasu<sup>5</sup>.

płaszczyzna – trwanie

By mierzyć czas, potrzebny jest zegar opierający się na cyklicznych powtarzalnych zmianach. Najprostszym zegarem jest ruch ciał niebieskich, bardziej skomplikowane będą zegary z wahadłem, czy nowoczesne zegarki kwarcowe. Z upływem czasu zawsze kojarzony jest ruch, a jeśli nie byłoby żadnego punktu odniesienia, ani ewolucji wówczas w ogóle nie można by mówić o następstwie zdarzeń. Istnieje jednak takie pojęcie jak „trwanie”, które opisuje istnienie w czasie i zakłada niezmiennosc. Według mnie najlepszą ilustracją tego

---

<sup>5</sup> Bodźcem do napisania tej części rozdziału jest książka Paula Klee *Pädagogisches Skizzenbuch*.

pojęcia jest monochromatyczna jednolita płaszczyzna o niedostrzegalnej fakturze wypełniająca całą przestrzeń podobrazia. Stojąc przed podobnym obrazem, obserwator doświadcza nieskończonej pustej czasoprzestrzeni, co zwraca jego uwagę na jedyny punkt odniesienia, jego samego pozostającego w bezruchu przed obrazem. Gdyby obraz był idealną płaszczyzną bez żadnych wad i nadzwyczajnych właściwości materii można by uznać, że jest to wizualizacja nudy.

#### linia – upływ czasu

Pomimo tego, że czas nie jest dostępny naszym zmysłom bezpośrednio, a jedynie przez obserwację zmian w otoczeniu i nie ma żadnych podstaw do stwierdzenia jak wygląda, na pytanie, w jaki sposób można graficznie przedstawić czas, prawdopodobnie najczęstszą odpowiedzią będzie linia. Dowodem może być ilość dzieł sztuki odnoszących się do czasu, których głównym elementem kompozycyjnym jest właśnie linia. Rzecz jasna nie jest to jedyny sposób wizualizowania czasu, istnieją nawet opisy synestetycznych doznań wizualnych, takich jak w przypadku widzenia muzyki czy zapachów, które to obrazy są wyjątkowo różnorodne i plastyczne. Co prawda przyczyny synestezji nie są znane, ale prawdopodobna hipoteza mówi, że jest ona spowodowana przez wykształcone w mózgu niestandardowe połączenia pomiędzy obszarami odpowiadającymi za różne zmysły. Faktem jest, że nie ma zmysłu czasu, ale istnieje poparta ciekawymi badaniami teza, że za percepcję czasu odpowiadają części mózgu odpowiedzialne za rozumienie przestrzeni, a zatem na pewno związane ze wzrokiem i słuchem. Myślę, że to powiązanie tłumaczy wizualne doznania związane z czasem, tak samo, jak przestrzenne wrażenia podczas słuchania muzyki. W każdym razie linia, obrazując ciągłość zdarzeń i wyznaczając odległość w przestrzeni, która przecież nierozzerwalnie wiąże się z czasem potrzebnym do jej przebycia, jest częstym, powtarzalnym i zrozumiałym przedstawieniem upływu czasu.

Specjalnym rodzajem linii jest strzałka, ponieważ posiadając grot, wprowadza informację o początku i końcu, dzięki czemu znamy kierunek zmian. Bez głębszego namysłu, intuicyjnie wiemy w którą stronę „płynie” czas w naszym życiu, opierając się na obserwacji otoczenia i odczuciach własnego ciała. Dlatego przy abstrakcyjnej reprezentacji czasu pod postacią linii dla pełnego zapisu naszego odczuwania konieczne jest zaznaczenie kierunku. Co ciekawe znacząca większość ludzi, gdy widzi linię nawet bez oznaczeń kierunku, wskazuje jej początek po lewej a koniec po prawej stronie. Od razu przychodzi na myśl, że jest to związane ze zwyczajem pisania i czytania od lewej do prawej i najpewniej jest to prawda<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Badania były przeprowadzane na ludziach z kręgów kulturowych piszących od lewej do prawej.

Być może również z tej przyczyny wynika częste wskazywanie strony lewej w skojarzeniu z przeszłością i strony prawej z przyszłością, chociaż wyraźna tendencja do kierowania wzroku w lewo ku górze podczas wspominania przeszłych zdarzeń nie kojarzy się w tak oczywisty sposób z żadnym wyuczonym nawykiem. W każdym razie strzałka jest specjalnym rodzajem linii wymuszającej kierunek jej rozwoju, a wiadomo przecież, że tak jak film odtwarzany wstecz zmienia sens, tak linie o przeciwnych wektorach mają różne znaczenia. Strzałka wstecz oznacza retrospektywę, refleksję nad początkiem, reprezentuje układ zachowawczy, w przeciwieństwie do linii rozwijającej się, w pewien sposób agresywnej, ciągnącej się w nieznaną, zaskakującą i zmienną przyszłość.

#### rytm – zmiany

Napisałem, że czas obserwujemy na podstawie zmian, a przecież prosta linia jest jednostajnie niezmienna. Czy jest w tym sprzeczność? Otóż nie, gdyż odczyt czasu możliwy jest na podstawie zmian położenia gałki ocznej, czyli ruchu oka. A jeśli widzimy linię z zaznaczonym kierunkiem dostajemy dodatkową informację, wskazującą w którą stronę ten ruch powinien się odbywać, od początku w stronę końca. Z tym, że nawet wówczas jest to ruch monotony, ostatecznie zmieniający się w nieznośną nudę, ponieważ jedyne charakterystyczne zdarzenie, czyli początek, w pewnym momencie jest już tak odległe, iż proporcjonalnie nie ma prawie znaczenia czy jest to tysiąc chwil czy tysiąc i jeszcze jedna. Dlatego więźniowie rysowali rytmy kresek na murach, następnie grupując je w większe jednostki, by wyznaczyć więcej punktów odniesienia.

Naszą świadomość można by opisać jako połączony ciąg przeszłych i przyszłych chwil „teraz” z obecnym teraz pośrodku, dlatego rytm składający się z wielu pomniejszych elementów tak dobrze oddaje odczuwanie czasu. Taki opis, oparty na przeświadczeniu, że terażniejszość posiada swoją rozciągłość, a nie jest tylko granicą pomiędzy przyszłością a przeszłością, odpowiada zresztą badaniom naukowym. Wilhelm Wundt, pionier psychologii eksperymentalnej, odkrył, że odstęp od 2,5 do 3 sekund pomiędzy uderzeniami metronomu, to maksymalny odstęp czasowy, w którym jesteśmy w stanie połączyć dwa takie uderzenia w subiektywnie sformowaną grupę, starając się położyć w myślach akcent, na co drugim z nich. Ernst Pöppel interpretując tę właściwość ludzkiego umysłu, napisał: “[...] scalać coś w jedność znaczy dopuścić coś do swojej terażniejszej obecności, móc tym czymś dysponować jako przeżyciem na teraz. Dlatego też przypuszczam, że jakiś ograniczony w czasie mechanizm integracyjny stanowi podłoże subiektywnej terażniejszości, poczucia



teraz”<sup>7</sup>. Najprostszymi przykładami plastycznej interpretacji świadomości, jako następujących po sobie odcinków czasu, posiadających wewnętrzną spójność, są różnego rodzaju ciągi plam i znaków. Mogą to być rytmy takie jak linia jednostajnie falista – obrazująca rutynę albo seria różnorodnych plam reprezentująca zdanie się na żywioł przypadku.



12. Paul Huxley, *Untitled No. 44*

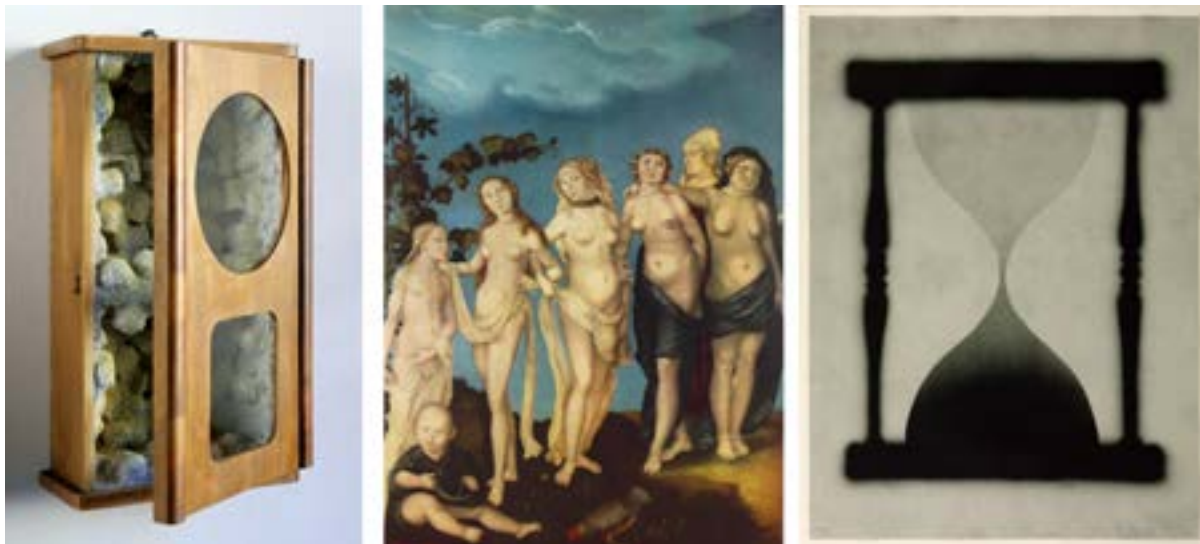
Ponieważ omawiając sposoby przedstawiania czasu w sztuce, nie sposób nie wspomnieć o alegorii i symbolu. Dlatego na zakończenie rozdziału przedstawię kilka przykładów tego rodzaju jednak w wyjątkowym skrócie, gdyż symbolika związana z czasem jest rozległa, mnie natomiast zależy tylko na zaznaczeniu tego sposobu obrazowania.

Czas jako wyjątkowo istotna kategoria był przedstawiany alegorycznie na wiele sposobów, w Europie często pod postacią greckiego boga Chronosa, starszego mężczyzny ze skrzydłami, kosą i klepsydrą. Wiele jest również przedstawień ukazujących przemijanie, a więc śmierć brzydotę i rozpad, można tu wspomnieć średniowieczny motyw *danse macabre*, obrazy Nicolasa Poussina *Et in arcadia ego* i inne obrazy stanowiące *memento mori* takie jak martwe natury pokazujące *vanitas* zwykle ze zwiędłymi kwiatami czy czaszką,

---

<sup>7</sup> E. Pöppel, *Granice świadomości*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1989, s. 61.

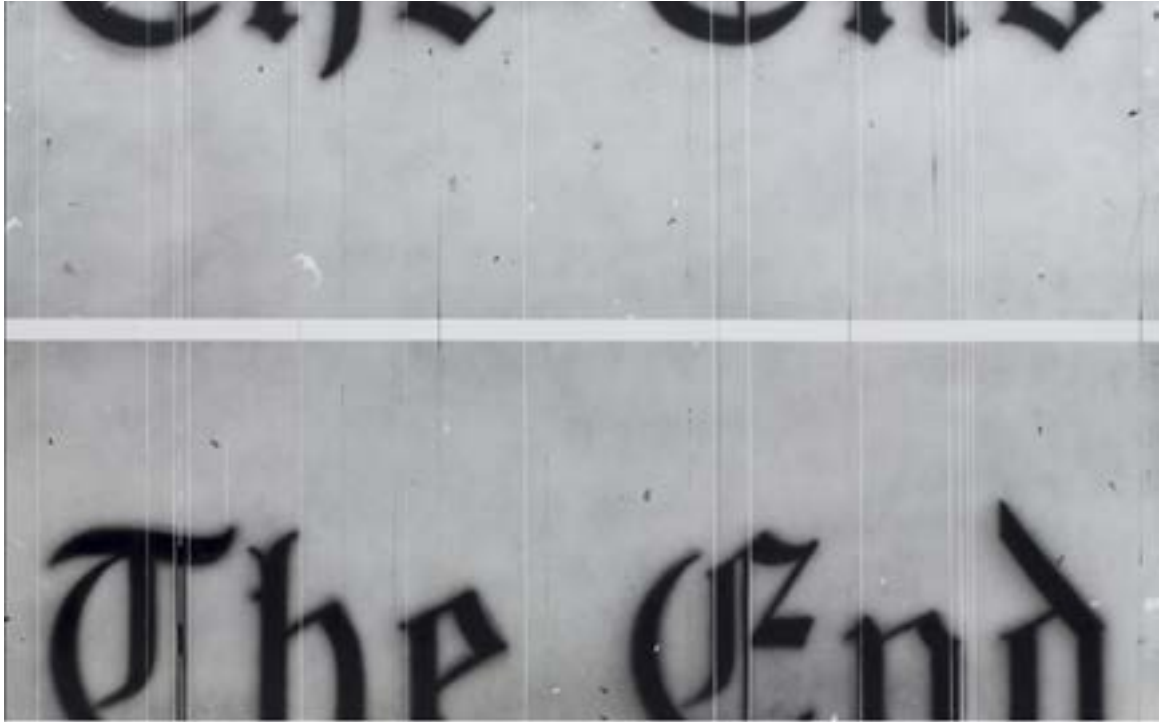
a także kompozycje figuralne przedstawiające fazy życia takie jak obraz Hansa Baldunga, *Siedem etapów życia kobiety*. Najczęstsze symbole czasu związane są z jego miarą, więc najczęściej są to oczywiście różnego rodzaju zegary.



13. Marta Antoniak, *Time Capsule*, Hans Baldung, *Siedem etapów życia kobiety*, Ed Ruscha, *Time is Up*

\* \* \*

Przytoczone w tym rozdziale przykłady i interpretacje, są próbą spisu różnych sposobów obrazowania strategii artystycznych zakładających manipulowanie czasem oraz moich refleksji o sposobach przedstawiania czasu, a także jego wpływu na obiekty sztuki i ich rozumienie. Jest to lapidarny zapis mojej kwerendy artystycznej i skrót wielu informacji pozyskanych z książek dotyczących omawianego zagadnienia, pochodzących z różnych dziedzin, w których znaczenie słowa czas jest różnie rozumiane. Naukowiec z dowolnej dziedziny, tak fizyk, jak i historyk sztuki czy psycholog, prawdopodobnie stwierdziłby, iż jest to wyjątkowo bałaganiarski spis informacji. Ja również tak myślę, ale podobna niejednoznaczność występuje także w codziennym życiu, i właśnie ta niejednoznaczność jest dla mnie jako artysty najbardziej interesująca i staram się ją przedstawić, gdyż jak napisałem we wstępie, sztuka sama wymykając się definicjom, dobrze się do tego nadaje. Dlatego wszystkie te zobaczone przeczytane i zasłyszane wiadomości miały udział w wypracowaniu własnych rozwiązań problemu obrazowania czasu, które to rozwiązania starałem się uczynić ciekawymi i w miarę możliwości, oryginalnymi, a przedstawię je w kolejnym rozdziale.



14. Edward Ruscha, *The End*

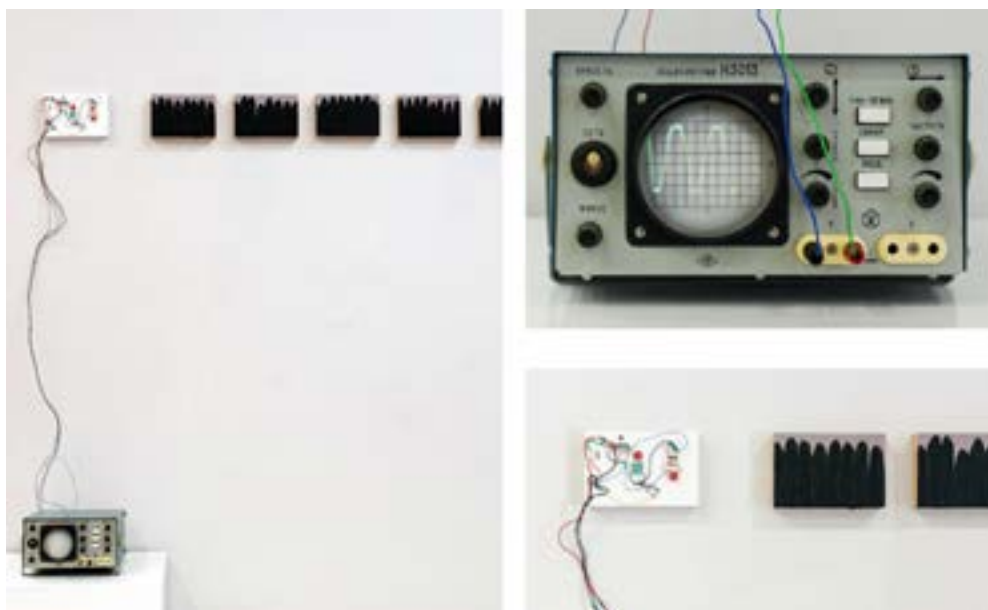
Opis prac wchodzących w skład pracy doktorskiej

*Obrazowanie czasu*



## Obrazy elektroniczne

*Obrazy elektroniczne* będące częścią zestawu doktorskiego są częścią długo rozwijanego cyklu, mającego swój początek w czasie gdy wyjątkowo intensywnie eksplorowałem kompozycje rytmiczne. Pracą, od której zaczęło się to zainteresowanie był obraz zatytułowany *Farbplot*. Było to dosyć realistyczne przedstawienie żywopłotu z tuj, podobnego do szeregu pionowych pociągnięć pędzla, szczelnie pokrywających cały kadr. W kolejnych odsłonach kompozycji z motywem żywopłotu stopniowo upraszczałem formę i wydłużałem kadr, kładąc coraz większy nacisk na monotonię i powtarzalność. Jednocześnie zmniejszając akcent znaczeniowy zasłonięcia widoku<sup>8</sup> i uczucia odgradzenia, co w pierwszej wersji obrazu było również ważne, a formalnie realizowane poprzez mięsiste nałożoną farbę i stosunkowo dużą ilość detali na pierwszym planie. Gęsta struktura gąszczy igieł miała na celu angażowanie uwagi widza tak, by mimowolnie starał się znaleźć prześwit między gałązkami i dostrzec „zamalowany” krajobraz.



15. Mikołaj Kowalski, *Farbplot elektroniczny*

Nieustanne wydłużanie kadru i upraszczanie formy w kolejnych pracach cyklu *Farbplot* doprowadziło do pomysłu opartego na skojarzeniu obrysu rzędu wierzchołków tuj z sinusoidalną falą wyświetlaną na monitorze oscyloskopu. Postanowiłem wtedy stworzyć

<sup>8</sup> Doskonałym przykładem odniesienia do koncepcji obrazu jako okna na świat oraz zasłonięcia widoku są obrazy Emilii Kiny

układ elektroniczny, wytwarzający napięcie zmienne o przebiegu sinusoidalnym i podłączyć go do oscyloskopu tak by dało się zobaczyć kształt fali. Ponieważ moim punktem wyjścia było malarstwo, postanowiłem umieścić połączone za pomocą przewodów elementy elektroniczne na zagruntowanym płótnie, aby wyglądało to na różnokształtne i różnokolorowe elementy kompozycji abstrakcyjnej. Wiedziałem wtedy o różnych przykładach prac, w których artyści wykorzystywali atrakcyjny wygląd części elektronicznych i wkomponowywali je na różne sposoby do swoich obrazów rzeźb czy instalacji, ale nie znałem nikogo, kto wykorzystywałby również ich funkcjonalność. Pomysł wydał mi się więc interesujący, szczególnie że zaprojektowane funkcjonowanie całego układu wprowadza wyraźne znaczenie, przez co obraz staje się jeszcze bogatszy w możliwe interpretacje. Postanowiłem rozpocząć prace nad projektem, jedyny problem stanowił wtedy mój całkowity brak znajomości zasad elektroniki. Rozpocząłem naukę od filmików instruktażowych w internecie, książek „zrób to sam” oraz samodzielnych mniej lub bardziej udanych prób, by po kilku podejściach ostatecznie udało się zrealizować zamierzenia. Efekt estetyczny był zadowalający, a niewidoczne na pierwszy rzut oka funkcje zawarte w na pozór abstrakcyjnym kolażu złożonym z kolorowych kabli i komponentów elektronicznych powodowały, że obraz zyskał coś, co można by nazwać „duszą”. Ta myśl zaintrygowała mnie i zacząłem tworzyć kolejne kompozycje z układów elektronicznych już w oderwaniu od cyklu *Farboplot*, stawiając obrazom różnorodne niezwiązane z analizą rytmów zadania.

Jako integralną część procesu twórczego w serii prac, którą zatytułowałem *Obrazy elektroniczne*, stosuję recykling wszelkich sprzętów elektronicznych, zmieniając ich najczęściej stricte użytkową funkcję na „bezsensowną”<sup>9</sup> funkcję artystyczną. Powtórnie używając części, dobieram ich parametry elektryczne do projektowanego układu, godząc je z cechami wizualnymi ważnymi w kompozycji obrazu. Wykorzystanie internetowych „tutoriali” i książek dla hobbystów włączyłem na stałe w proces pracy nad *Obrazami elektronicznymi*. Uznałem, że korzystanie z samouczków i instruktaży tworzonych z myślą o nauce przez praktykę i zabawę, wnosi dodatkowe znaczenia do moich prac. Chciałbym zwrócić uwagę, że podobnie jak artysta motywowany ciekawością materializuje kolejne pomysły, pragnąc zobaczyć je na własne oczy, dotknąć ich, przekonać się, czy i jak będą „działać”, tak samo człowiek, decydując się na własnoręczne wykonanie budki lęgowej lub ściemniacza do żarówki, chce lepiej zrozumieć mechanizm działania sprawdzić, czy jest w stanie osiągnąć zadany cel. Taka analogia jest z pewnością uzasadniona, ciekawość świata

<sup>9</sup> Mam na myśli częste potoczne użycie tego słowa w stosunku do dzieł sztuki. Sądzę, że tak rozumiana bezsensowność, może nawet być przyjęta za jeden z wyznaczników dzieła sztuki.

i chęć zmierzenia się z materią oraz odcisnięcia w niej osobistego piętna twórcy jest właściwa zarówno dla artysty jak i majsterkowicza.

Ciekawe jest również to, że wartość przedmiotów zrobionych ręcznie często oceniana jest wyżej od tych wykonanych maszynowo, pomimo tych samych lub gorszych właściwości użytkowych. Wartość wzrasta z uwagi na czas potrzebny do wykonania, ale również przez niedoskonałości czyniące przedmiot oryginalnym. W niedoskonałościach zapisany jest człowiek, dotyk jego ręki, temperament, starania i myśl. Dlatego to przez niedoskonałości i miarę przypadkowości systemy komputerowe odróżniają teksty napisane przez człowieka od tych stworzonych przez sztuczną inteligencję<sup>10</sup>.

Nie można pominąć kwestii zabawy związanej zarówno z projektami „zrób to sam” jak i ze sztuką. Samodzielne uszycie spodni, pomijając oczywiście sytuację przymusu lub konieczności, jest rodzajem zabawy, przyjemności z ćwiczenia zręczności, nauki nowych umiejętności. Zdarza się, że ktoś hoduje pomidory w doniczce, chociaż wkład pracy i koszty są dużo większe niż gdyby kupił je w sklepie, można więc powiedzieć, że robi to dla zabawy. W sztuce z całą pewnością można odnaleźć podobne mechanizmy, sztuka może być rozrywką zarówno dla artysty jak i odbiorcy, może też być popisem zręczności, ale dla mnie najważniejszą kwestią jest nauka poprzez eksperyment. Uważam, że nauka przez podejmowanie prób materializacji idei jest funkcją właściwą zarówno dla sztuki jak i majsterkowania, a poprzez połączenie tych dwóch aktywności w mojej strategii artystycznej staram się ten wspólny obszar zaznaczyć.

W historii bywało, że to właśnie amatorskie próby przynosiły wielkie odkrycia, badania podejmowane na marginesie, przy okazji i dla żartu, ujawniały więcej niż poważne projekty badawcze, dlatego uważam, że trochę niepoważny, żartobliwy charakter eksperymentów, które prowadzę, w niczym nie umniejsza ich potencjałowi. W projektach obrazów elektronicznych najchętniej wykorzystuję schematy zabawek dla dzieci, gadżetów elektronicznych i prezentacji popularnonaukowych. Staram się, by obraz był rozrywką pomiędzy rozrywką i ciekawostką a wartościami plastycznymi i przekazywaną w nim treścią i odczuciem.

---

<sup>10</sup> *BBC Inside Science - Chatbot plagiarism*, <https://www.bbc.co.uk/programmes/m001gx1g> (dostęp: 03.07.2023).





16. Mikołaj Kowalski, *Krople*

Po serii kilkunastu obrazów wykonanych w technice „kłębowiska kabli i części elektronicznych” na płótnie, czyli kompozycjach dość ekspresyjnych i dynamicznych podobnych do abstrakcji lirycznej, zainteresowałem się układami bardziej geometrycznymi i możliwością użycia płytek laminowanych jako podobrazia. Do tego momentu widziałem już wiele rodzajów płytek elektronicznych i zafascynowała mnie różnorodność rysunków i form ścieżek na nich nadrukowanych. Postanowiłem wykorzystać tę technikę i stworzyć własne połyskujące rysunki z miedzi i cyny, poza tą zmianą stosując wszystkie wcześniejsze założenia *Obrazów elektronicznych*.

Podstawowy sposób wykonania płytek drukowanych jest bardzo prosty i w zasadzie bardzo podobny do trawionych technik graficznych. Należy zaprojektować pożądaną rysunek, przenieść go na płytkę powleczoną miedzianą folią przy pomocy nierozpuszczalnego w wodzie medium, a następnie wytrawić niezabezpieczoną część metalu. Oczywiście należy wykonać jeszcze więcej pobocznych czynności dla osiągnięcia pożądanego efektów wizualnych i funkcjonalnych, pominię je jednak dla uproszczenia. Pokrewieństwo tej techniki do grafiki warsztatowej wydało mi się interesujące i w pewien sposób zabawne, podobnie jak nazwa programu graficznego PCB Artist<sup>11</sup>, stworzonego do projektowania schematów i płytek drukowanych, który wybrałem do pracy nad projektami.

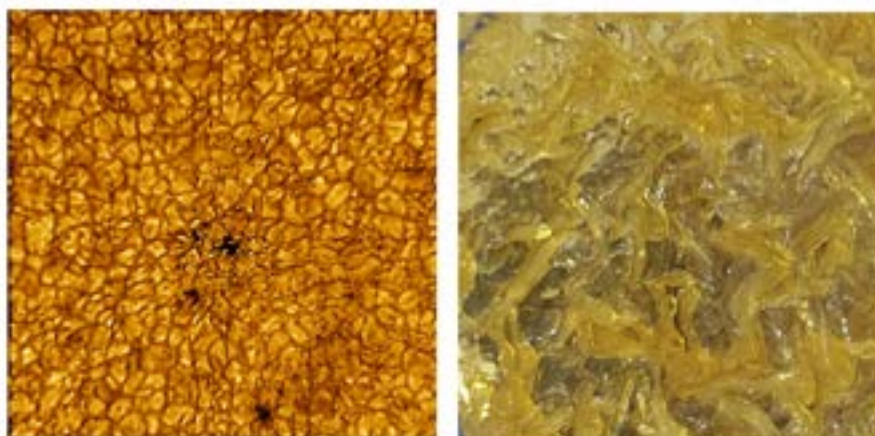
---

<sup>11</sup> PCB, ang. *printed circuit board* — płytka obwodu drukowanego.



W skład zestawu doktorskiego włączyłem trzy prace elektroniczne: *Wschód Zachód*, *Odwilż* i *Kap, Kap, Kap...*, oraz wcześniej opisany *Zegar kwiatowy*. Prace dobrałem tak, aby „przeplatały” się i dopełniały nawzajem, zarówno znaczeniowo jak wizualnie.

Przed nastaniem ery sygnałów radiowych i zegarów atomowych jedynym powszechnie dostępnym i dokładnym źródłem informacji o czasie było słońce. Do początku XX wieku, by niwelować błędy wskazań zegarów mechanicznych, trzeba było co jakiś czas synchronizować ich wskazania z zegarem słonecznym. Dla człowieka słońce jest najbardziej podstawowym i najistotniejszym wskaźnikiem upływu czasu, uznałem więc, że zastanawiając się nad sposobami obrazowania czasu, muszę uwzględnić słońce w mojej pracy. Odpowiedzią jest instalacja *Wschód Zachód*, przedstawiająca ruch słońca na niebie. Instalacja zasilana jest energią słoneczną, więc działanie tego mini słońca jest bezpośrednio związane z jego pierwowzorem, co tworzy interesującą zależność. Niebieskie niebo wykonane jest na płótnie z wosku zmieszanego z pigmentem, ponieważ gruba warstwa odrobiny przepuszczającego światło wosku dodaje wrażenia głębi. Zastosowanie enkaustyki wzmaga także dramaturgię, gdyż pomimo że instalacja potrzebuje słońca do działania, to zbyt wiele światła może rozpuścić wosk i ją zniszczyć. Schemat elektroniczny wykorzystany do budowy napędu tego „słonecznego” wahadła opiera się na układzie stosowanym w figurkach kotków machających łapką *maneki-neko*. Słońce wykonane jest z grubej warstwy czystego oleju lnianego, który zasychając w puszcze, pomarszczył się tak, że przypomina powierzchnię słońca widzianą przez teleskop *Inouye*. Natomiast błyszczący podkład to kawałek balonika z helem, który po wzniesieniu się zbyt blisko słońca pękł i opadł do lasu, gdzie go odnalazłem. Dla podkreślenia malarskiej proweniencji całej instalacji w układzie zastosowałem cewkę z napisem POLKOLOR wymontowaną ze starego telewizora.



17. L: Zdjęcie słońca widzianego przez teleskop INOUYE P: Detal pracy *Wschód – Zachód*

Dawnymi czasy gdy zegary mechaniczne były drogie i rzadko spotykane, oprócz obserwacji nieba do mierzenia czasu używano zegarów świecowych, piaskowych, a także wodnych. Spośród tych trzech wymienionych rodzajów, samoistnie najczęściej tworzą się zegary wodne, odmierzając czas same dla siebie. Dziurawa rynna, zagłębienie w skale, wygięty liść, ciekący wodomierz albo niedokręcony kran. Jest mnóstwo miejsc, gdzie pojawia się woda, by następnie przez jakąś dziurkę miarowo wykapać. Czas płynie nawet gdy nikt go nie mierzy. Każdy, kto wsłuchiwał się wieczorem w kapanie kranu w kuchni, czuje trafność tego porównania. W każdym razie kran w kuchni dał początek pracy *Kap, Kap, Kap...* Wsłuchując się w różnorodne dźwięki kapania, postanowiłem stworzyć obraz-układ elektroniczny wytwarzający odgłosy kropelek. Dźwięk jest wygenerowany elektronicznie w następujący sposób: modulowany sygnał akustyczny trafia do układu kształtującego i „wycinającego” krótkie „kapnięcia”, a następnie dodawany jest pogłos.

Kapanie płynnie wprowadza do związanej z kolejną pracą pory roku, na przedwiośnie, gdy topią się sople a w rowach leżą bryły mokrego brudnego śniegu. Wychodzę wtedy na poszukiwania, by wśród niekończącej się różnorodności form znaleźć kolejną „rzeźbę abstrakcyjną” do mojej kolekcji *Zeszłorocznego śniegu*. Ktoś, kto nie zważa na te fantazyjne formy, pewnie nie wie, jak szybko się zmieniają i znikają w kałużach, ja natomiast starając się je utrwalić, co roku od nowa to obserwuję. Za każdym razem jest to wyścig z czasem. Tę właśnie atmosferę starałem się oddać, tworząc instalację *Odwilż*, zawierającą własnoręcznie zakomponowane liczniki elektroniczne z wyświetlaczami cyfrowymi odliczającymi dziesięć milionów chwil do zera. Zastosowałem wyświetlacze fluorescencyjne ze względu na fascynujący i niepowtarzalny kolor oraz technologię kojarzącą się z przeszłością. Ponad płytkami drukowanymi umieściłem fotografie resztek śniegowych wykonane w technice druku soczewkowego tak, by sprawiały wrażenie trójwymiarowości. Dzięki zastosowaniu fotografii kolorowej, w pracy *Odwilż* mogłem poświęcić więcej uwagi oddaniu kolorystycznego nastroju wiosennej zielonej trawy w niespotykanym kiedy indziej zestawieniu z bielą oraz kolorowymi rozmoczonymi śmieciami po sylwestrze i różnymi substancjami barwiącymi śnieg.

Oczywistym tłem dla serii *Obrazów elektronicznych*, zważając na nazwę, wydawałby się obszar sztuki zwany po angielsku *electronic art*. Jest to termin bardzo szeroki, a jego polskim odpowiednikiem jest, jak sądzę *sztuka nowych mediów* obejmująca sztukę cyfrową, muzykę elektroniczną, sztukę internetu, robotykę, a nawet biotechnologię. Pomimo pasującej

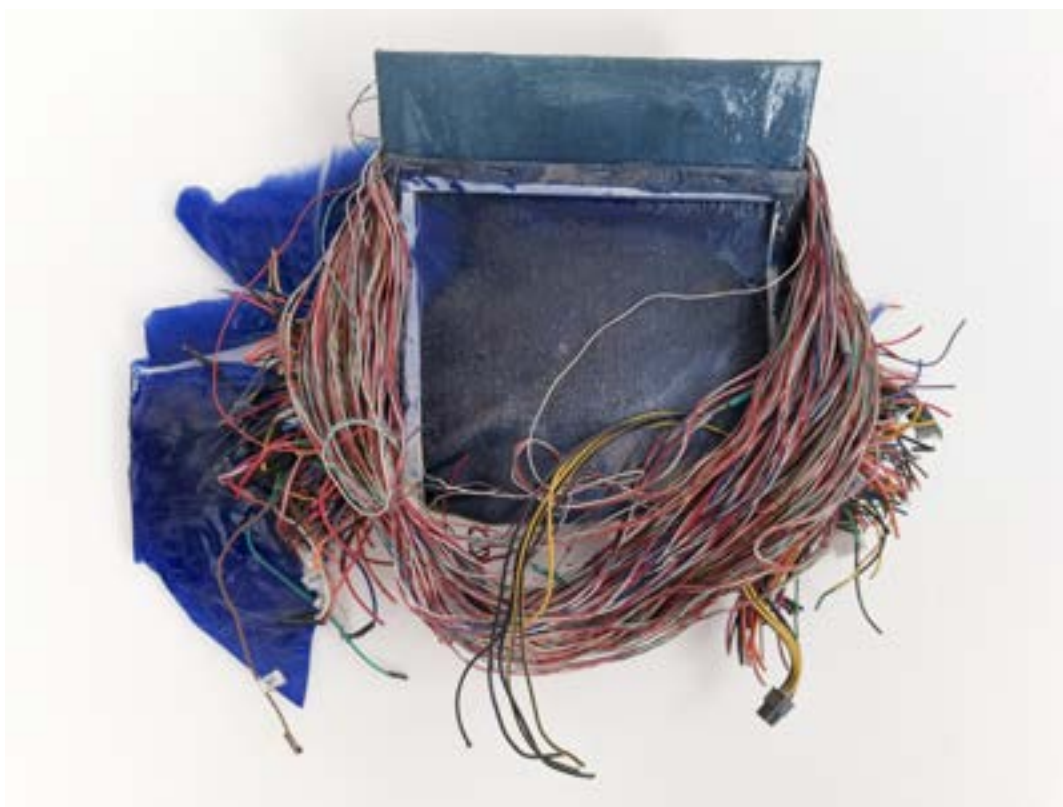
angielskiej nazwy ten obszar nie jest mi bliski. Artyści nowych mediów są często profesjonalnie wykształceni technicznie i tworzą prace zaawansowane technologicznie (często, choć nie zawsze), powoduje to, że nie odczuwam przynależności do tego obszaru sztuki. Moje prace są celowo utrzymywane w konwencji amatorskich eksperymentów technicznych, majsterkowania i szkolnych doświadczeń z chemii, fizyki i biologii. Istotne jest również, że moje spojrzenie wywodzi się z malarstwa, a więc nawet jeśli tworzę instalację lub obiekt traktuję to jako formę kolarzu. Zwracam szczególną uwagę na kolorystykę i to, co jest według mnie najważniejsze w malarstwie, czyli nastrój.

Jako przykład efektów użycia idei *zrób to sam* w strategii artystycznej, chciałbym przywołać wybornie tu pasującą pracę Janka Simona *Zegarek elektroniczny domowej roboty*. Mam wrażenie, że Simon odnosi się w swojej pracy do postapokaliptycznych wizji upadku cywilizacji, starając się sprawdzić jak wiele z przedmiotów, które używamy na co dzień, byłibyśmy w stanie sami sobie wyprodukować, w sytuacji kryzysowej. W przypadku *Zegarka* Simonowi się udało i po dwóch miesiącach poszukiwania informacji w internecie oraz pracy w warsztacie, artysta stworzył działający elektroniczny zegarek na rękę. W twórczości Simona znajduję to, czym sam się interesuję, natomiast główną różnicą jest bardzo duże zainteresowanie kulturą i wytworami cywilizacji. Moje zainteresowania są wręcz przeciwne, nie interesuję się człowiekiem, lecz zajmuję się obserwacją praw przyrody.



18. Janek Simon, *Zegarek elektroniczny domowej roboty*

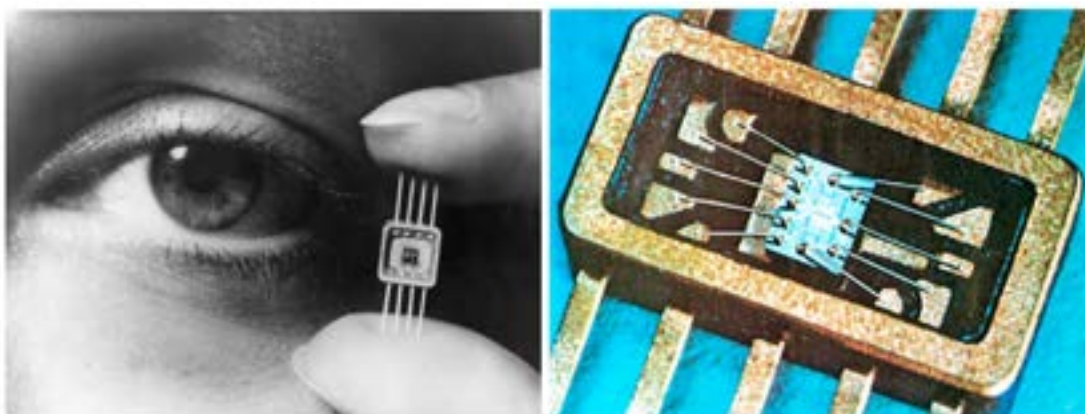
Poszukując w internecie przykładów na użycie części elektronicznych w sztuce, znalazłem bardzo wiele zdjęć ozdób, wisiorków i kolarzy zrobionych ze starych części elektronicznych. W mojej ocenie przeważająca ich część była małowartościowa. Przez ten natłok trudno jest odnaleźć interesujące dzieła sztuki wykorzystujące elektronikę w rodzaju pracy Bartosza Kokosińskiego „pożerającej” elementy elektroniczne. Jest to element cyklu *Obrazy pożerające rzeczywistość*, co z łatwością można poznać po zwisających z „paszczy” obrazu kolorowych kabelkach.



19. Bartosz Kokosiński, *bez tytułu*

Dobrym przykładem na zapatrzenie się w rytmy, kolory i kształty ścieżek na płytkach drukowanych jest obraz Gérarda Fromangera *Et Toi Mon Amour Mon Coeur Ma Vie et Toi*. Kompozycja przedstawia wnętrze czy też projekt układu scalonego, o czym można się przekonać na załączonych zdjęciach porównawczych. Być może ten artysta podobnie jak ja i pewnie wielu innych spoglądał na telewizor czy też inny elektroniczny sprzęt jak na niesamowitą zagadkę, zastanawiając się, co jest w środku i jak to możliwe, że w tych labiryntach malutkich klocuszków ukryty jest dźwięk lub obraz. Zajrzał więc do środka i to nawet głębiej niż na płytkę drukowaną, bo do wnętrza układu scalonego.



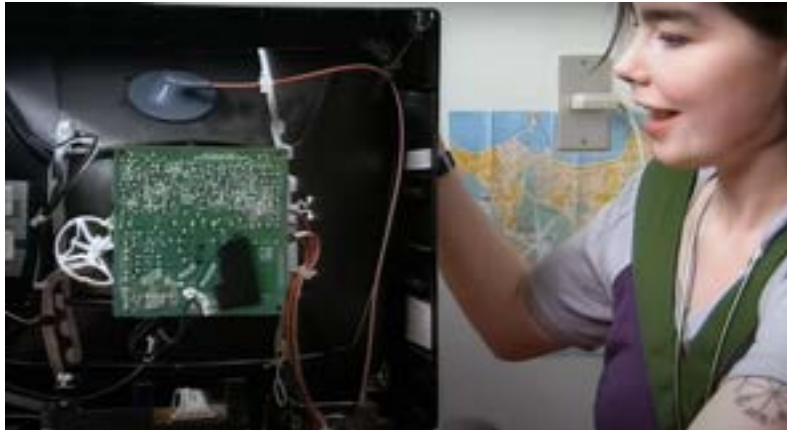


20. Zdjęcia reklamowe układów scalonych



21. Gérard Fromanger, *Et Toi Mon Amour Mon Coeur Ma Vie et Toi*

Otoczamy się różnego rodzaju ekranami i elektroniką, jesteśmy więc do tego tak przyzwyczajeni, że nawet się nie zastanawiamy, jak to działa. Zresztą, obecnie technologia jest tak zminiaturyzowana, że po zdjęciu obudowy telewizora poszczególnych części prawie nie widać. Gdyby więc to dzisiaj kręcony był film z Björk opowiadającą o tym, jak działa telewizor, przypuszczalnie opowieść byłaby mniej interesująca nawet pomimo wdzięku piosenkarki.



22. Kadr z filmu na którym piosenkarka Björk opowiada jak działa telewizor.

Być może dlatego artysta, którego znakiem rozpoznawczym jest telewizor, czyli Nam June Paik, nie zawsze używał najnowszych modeli telewizorów, choć sam powiedział, że technologia: „[...] pozwoli nam kształtować płótno ekranu telewizora, dokładnie jak Leonardo, swobodnie jak Picasso, kolorowo jak Renoir, głęboko jak Mondrian, równie brutalnie, jak Pollock i lirycznie jak Jasper Johns”<sup>12</sup>. Faktycznie tak się stało, technicznie możliwa jest niesamowita kontrola nad obrazem cyfrowym, ale przynajmniej w moim odczuciu, ta bezbłędność i ostrość, odbiera plastyczności. Być może odrobina przypadkowego sfumato na kineskopie powoduje, że obraz wideo jest bardziej malarski, jak choćby w przypadku instalacji z „zapętlonym” buddą, który dzięki kamerze i ekranowi wiecznie pozostaje w bezczasie medytacji. Ta odrobina nieprzewidywalności materii, nawet w czymś tak zaplanowanym, jak układ elektroniczny, pozwala na grę z twórczym często określaną jako „zabawa”.



23. Nam June Paik, *TV Buddha*

<sup>12</sup> Nam June Paik, cyt. [za:] J. G. Hanhardt, *Nam June Paik: The Late Style (1996–2006)*, [https://www.randian-online.com/np\\_announcement/nam-june-paik-the-late-style-1996-2006-grasp-the-eternity/](https://www.randian-online.com/np_announcement/nam-june-paik-the-late-style-1996-2006-grasp-the-eternity/); (dostęp: 03.07.2023).

Podobne podejście prezentuje Peter Vogel, jak trafnie określił to Jean Martin: „Podkreśla, że zabawa wyzwala w nas *homo ludens*: W zabawie uruchamiają się w człowieku najlepsze siły, uwrażliwia się jego wyobraźnia, moc i percepcja. Tylko poprzez zabawę człowiek może rozwijać swoją kreatywność, w interakcji między tworzeniem, postrzeganiem i reagowaniem”<sup>13</sup>. Peter Vogel stał się znany przez swoje interaktywne rzeźby-objekty, istotnie są to prace interesujące i wyjątkowo „wciągające” dzięki wkomponowanej w nie możliwości reakcji na otoczenie i widza. Często podkreślana jest właśnie interaktywność i właściwości „dzieła otwartego”, które do pełni istnienia wyraźnie potrzebuje odbiorcy. Co ciekawe Vogel osiągnął to poniekąd jako efekt uboczny, gdyż jego głównym celem było pokazanie czasu. Interesował się sztuką od najmłodszych lat. Ponieważ jego ojciec był malarzem, zainteresował się malarstwem, choć pasjonowała go także rzeźba, muzyka i taniec. Wybrał jednak studia techniczne, bo jak wspominał, w okresie powojennym trudno było utrzymać się z pracy artysty. Artystyczne zainteresowania w nim jednak nie zgasły, wciąż tworzył, a za cel obrał sobie połączenie muzyki i tańca z malarstwem. Główną trudnością stało się naturalnie zobrazowanie czasu na płótnie. Pierwszym podejściem do problemu była seria obrazów abstrakcyjnych w typie abstrakcji lirycznej, „chciał, aby te wczesne obrazy zostały odczytane jak partytury, wskazując, że podobnie jak inni abstrakcyjniści tamtych czasów uważał, że jego malarskie gesty mają wymiar bardziej czasowy niż przestrzenny”<sup>14</sup>. Po kilku próbach malarskich zawiedziony efektami i niezrozumieniem widzów sądzących, iż namalował krajobrazy, postanowił wykorzystać swoje umiejętności konstruktorskie.

„Chciałem pokazać wzór czasu na dwuwymiarowej płaszczyźnie, a ponieważ nie jest to możliwe, wpadłem na pomysł wprowadzenia czasu do dzieła sztuki, do rzeźby, która ma trzy wymiary, dodałem czwarty – czas. Interaktywność była w zasadzie efektem ubocznym”<sup>15</sup>. Początkowo były to prace bardziej malarskie wprowadzające na płaszczyznę obrazu ruch i losowość w kompozycji, jak *Blaugrune Farbkombinationen*, później rzeźby, a także objekty kinetyczne i interaktywne instalacje dźwiękowe. Vogel stopniowo zwiększał w swojej pracy istotność dźwięku: „Dźwięk był kolejną możliwością pokazania czasu, sposobu, w jaki obiekt

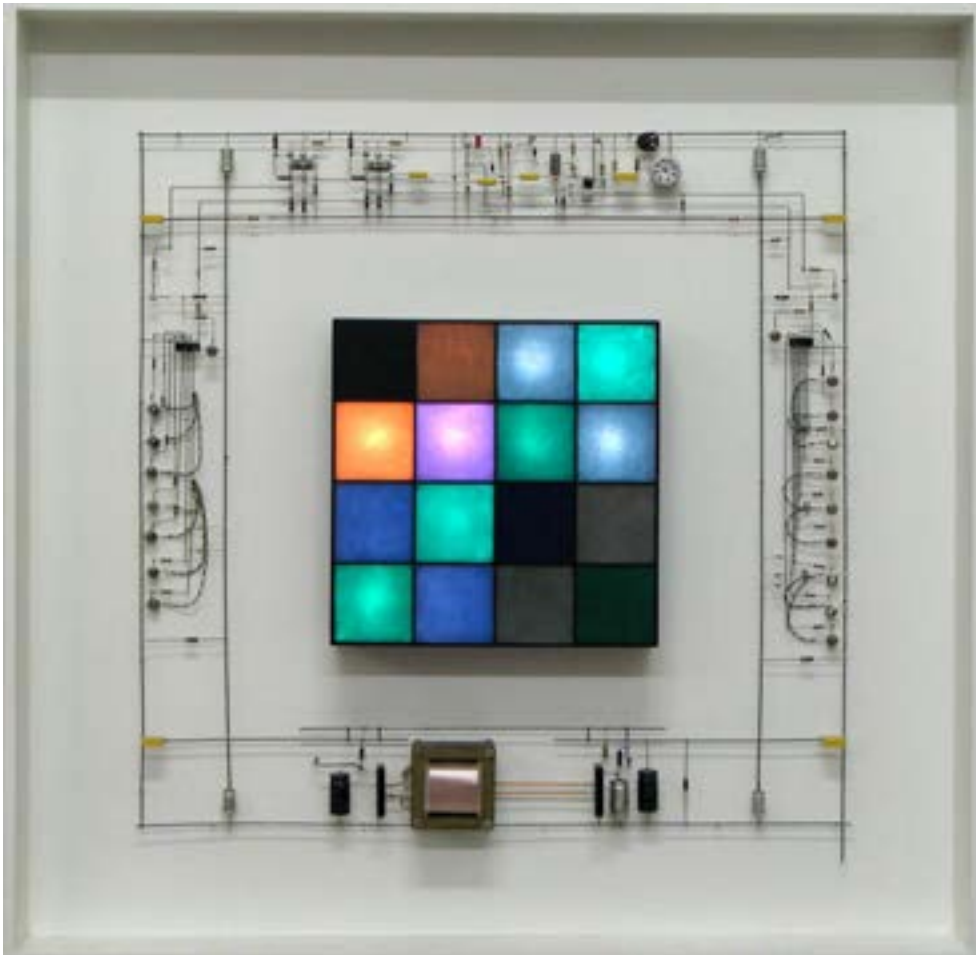
---

13 J. Martin, *Peter Vogel's Interactive Sound Art*, 2011; <http://vogelexhibition.weebly.com/jean-martin-peter-vogels-interactive-sound-art.html>; (dostęp: 03.07.2023).

14 N. Parry, *Peter Vogel: Contexts a Journey in Time and Space*, 2011; <http://vogelexhibition.weebly.com/nye-parry-peter-vogel-contexts-for-a-journey-in-time-and-space.html>, (dostęp: 03.07.2023).

15 *Peter Vogel - The Sound of Shadows* (2011), Film towarzyszący wystawie retrospektywnej w SBT Gallery na Uniwersytecie w Brighton.

zmienia swój mechanizm reakcji [...] Przez dźwięk można usłyszeć najmniejszy detal”<sup>16</sup>. Nie będę tu obszernie opisywał twórczości Vogela, choć jest różnorodna i niezwykle ciekawa, pragnę tylko wskazać główny obszar zainteresowań i cechy jego twórczości dla zbudowania kontekstu mojej pracy.



24: Peter Vogel, *Blaugrune Farbkombinationen*

W tym miejscu chciałbym zauważyć, że prace Petera Vogela poznałem po stworzeniu wielu *Obrazów elektronicznych* i choć nie zaskoczyło mnie podobieństwo technologii, gdyż chyba niemożliwe jest stworzenie absolutnie oryginalnego dzieła sztuki, natomiast duże wrażenie zrobiło na mnie podobieństwo zainteresowań, rozumowania i wyciąganych wniosków. Poszukując artystów wykorzystujących elementy elektroniczne, natrafiłem na osobę, której celem jest obrazowanie czasu i przeszła podobną drogę twórczą, wprowadzając przypadek, dźwięk, interaktywność i „przejrzystość” konstrukcji.

---

16 Tamże.





25. Peter Vogel, *Interaktives Klangobjekt 36 6 77*



## Paprochy i farfocle

Gdyby ktoś zapytał mnie, co jest najważniejsze w mojej działalności, powiedziałbym, że obserwacja rzeczy małych i codziennych. Może nawet nie tyle interesuje mnie tworzenie ile przyglądanie się, a w szczególności doszukiwanie się czegoś interesującego w rzeczach pospolitych, co bardzo wyraźnie zaznaczyłem tytułami wystaw *Nic nadzwyczajnego i Szara codzienność*. O podobnej strategii Jacek Sempoliński pisze we wstępie do katalogu Krystiany Robb-Narbutt: "Jeśli jesteśmy baczniymi obserwatorami życia, jeśli nurt nas zagarnia i pogrążamy się weń, to będąc malarzami czy poetami, nic właściwie nie musimy robić. Ustawiamy się tak, by przez nas wszystko przenikało: powietrze, światło, przestrzeń; związki z ludźmi, również sztuka. W tym procesie słowa, barwy osadzają się w naszej aparaturze, są łapane w jakieś nasze, i tylko nasze, siatki, ale jest nam wszystko jedno czy to, co się osadza, jest tylko nasze czy powszechne"<sup>17</sup>.

Fascynuję się codziennością, bo przecież to właśnie to, co najczęstsze jest podstawą całej rzeczywistości. Podobnie jak Denis Dutton<sup>18</sup> postanowił zdefiniować dzieło sztuki na podstawie tego czym jest najczęściej, a nie zaczynać definiowania od skrajnych przejawów sztuki, tak ja postanowiłem patrzeć na świat, zauważając jego „budulec”, czyli wszystko co często określane jest jako nudne. Myślę, że doskonale oddaje to podejście krótki cytat z Jeana Dubuffeta: „Bardziej interesują mnie elementy, które, będąc tak rozpowszechnione, są zwykle z tego powodu zasłonięte. Głosy pyłu, dusza pyłu interesują mnie o wiele bardziej niż kwiaty, drzewa czy konie, ponieważ uważam je za obce”.

Podobne rozumowanie odnajduję u Paula Klee, gdy opisywał swoją twórczość jako „poświęcenie się małym rzeczom”<sup>19</sup> tak też, jak sądzę, rozumiał jego twórczość Sibyl Moholy-Nagy, który we wstępie do *Pedagogical Sketchbook* zauważył, że Klee „Poprzez obserwację najmniejszych przejawów formy i wzajemnych powiązań potrafił wnioskować o potężne ładu naturalnego”<sup>20</sup>.

\* \* \*

---

17 K. Robb-Narbutt, *Nostalgia jest gdzie indziej*, kat. wyst., Zachęta Państwowa Galeria Sztuki, Warszawa 2003, s. 30-31.

18 D. Dutton, *Instynkt sztuki: piękno, zachwyt i ewolucja człowieka*, Copernicus Center Press, Kraków 2019.

19 Paul Klee, cyt. [za:] S. Moholy-Nagy, [w:] P. Klee *Pedagogical Sketchbook*, Faber and Faber, Londyn 1968, s.8.

20 S. Moholy-Nagy, *Wstęp do wydania angielskiego*, [w:] P. Klee, dz. cyt., s. 8.

Największa część mojej pracy doktorskiej to obrazy olejne na płótnie o wymiarach 150 x 150 cm przedstawiające kurz w wielkim powiększeniu. Pierwotnie cykl miał nosić tytuł *Pył*, co ostatecznie wydało mi się zbyt patetyczne, lub *Kurz* co w związku z czterema znanymi mi wystawami<sup>21</sup> pod podobnym tytułem wydało mi się zbyt pospolite, a samo słowo trochę zbyt poważne. Ostatecznie wybrałem tytuł *Paprochy i farfole* najbardziej odpowiadający znaczeniowo i oryginalny.

Początkowo sądziłem, że kurz jest motywem bardzo rzadko wybieranym, ale jak można było się spodziewać, w trakcie pracy szybko zorientowałem się, że można znaleźć wiele przykładów jego wykorzystania, a nawet jak już wspomniałem całe wystawy poświęcone kurzowi.

Dziełem, o którym wiedziałem od dawna, iż zawiera w sobie kurz, jest *Wielka szyba*. Podczas pracy nad instalacją Duchamp pozostawił ją przez rok nietkniętą, by pokryła się nowojorskim kurzem, następnie wytarł ją prawie w całości, a jedynie wybrane zakurzone fragmenty utrwalił dla finalnego efektu. Ściśle związana z tą historią jest znana fotografia Man Raya *Dust Breeding* przedstawiająca w całości pokrytą kurzem pracę *Panna młoda rozebrana przez swoich kawalerów, jednak zwaną Wielką szybą*. Pamiętam, że gdy pierwszy raz przeczytałem o wykorzystaniu kurzu w pracy Duchampa, wydało mi się to niezwykle interesujące, lecz nie to jest bezpośrednim powodem, dla którego podjąłem prace nad cyklem obrazów przedstawiających pył, kurz, paprochy i farfole.



26. Man Ray, *Dust Breeding*

---

21 Wystawa zbiorowa KURZ / DUST / غبار w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 2015; wystawa Karoliny Breguły *Kurz* w Galerii Lokal 30, Warszawa 2021; Wystawa *A Handful of Dust* w galerii Whitechapel, Londyn 2017, wystawa *Dust Memories* w Swiss Institute, Nowy Jork 2003

Pierwszym krokiem w pracy nad obrazami był wybór narzędzia do projektowania, jakim w tym przypadku był mikroskop. Wybór ten był spowodowany chęcią stworzenia obrazów o szerokiej gamie kolorystycznej, dających wrażenie form abstrakcyjnych. Kolejnym czynnikiem było osobiste zainteresowanie obserwacją przyrody oraz ogólne założenie mojej twórczości, opierającej się na eksperymencie technicznym czy też w pewien sposób naukowym. Kupiłem więc stary mikroskop, o którym wiedziałem, że nie spełnia już norm technicznych. Uznałem, że odrobinę rozregulowana optyka powodując dodatkowe efekty kolorystyczne, takie jak aberracja chromatyczna, dodatkowo urozmaica obraz, oraz odpowiada chęci balansowania pomiędzy naukową dokładnością a artystyczną dowolnością. W ten sposób zasadnicze wartości formalne zostały określone na wstępie przez użycie narzędzia.



27. Clifford Hooper Rowe, *Woman Looking Through Microscope*

Pomimo „abstrakcyjnego” wyglądu obrazu z serii mikroskopowej są obrazami przedstawiającymi, co więcej to, czym są namalowane przedmioty ma tak samo duże znaczenie jak warstwa wizualna. Kurz nie był pierwszym motywem, który przyszedł

mi na myśl. Początkowo było to ziarenko piasku z klepsydry i choć nie jestem już tego pewien możliwe, że to właśnie ta drobinka była przyczyną, dla której zainteresowałem się narzędziami optycznymi. Okazało się jednak, że drobinki piasku w klepsydrze są zupełnie kuliste! Różnorodność możliwych kompozycji była zbyt mała do stworzenia całego cyklu obrazów, a ponadto znaczeniowo taka forma również nie przystawała do moich założeń. Z tych samych powodów już po pierwszej próbie odrzuciłem zastosowanie obiektów wprowadzających rytm do obrazu. Obraz z cyjanobakterią *Arthrospira platensis*, która rosnąc, skręca się jak sprężyna, tworząc falistą strukturę zaliczyłem ostatecznie do cyklu *Farboplot*.

Nie chciałem czasu subiektywnego, ale także nie jednostajnego, rytmicznego i linearnego, czasu zegarowego. Chciałem połączyć te dwa spojrzenia i przedstawić czas nie z perspektywy człowieka, ale w jakiś sposób wpisać subiektywne odczucia w większą „obiektywną” całość. Zdałem sobie sprawę, że potrzebuję motywu zapewniającego przypadkowość. Następne kompozycje stworzyłem więc na podstawie obserwacji pączkowania drożdży. Były to trzy obrazy przedstawiające kolejne fazy ich rozrostu, ale oprócz przypadkowości w kompozycji nie uzyskałem ani wystarczająco interesującej formy, ani odpowiedniego znaczenia, a przedstawienie kolejnych faz jak w filmie poklatkowym wydało mi się stanowczo zbyt pospolite.

Ostatecznie pomocą przy wyborze odpowiednio „przypadkowego” motywu stał się przypadek. W mieszkaniu, w którym mieszkam i pracuję, być może dlatego, że znajduje się ono w starej kamienicy w centrum miasta, jest bardzo dużo kurzu. Każdy, kto miał do czynienia z obserwacjami mikroskopowymi, wie, że zakurzone pomieszczenia nie są do tego najlepsze. Podczas przygotowywania preparatów musiałem stale wycierać szkiełka, by różnego rodzaju paprochy nie psuły widoku w okularze. W pewnym momencie, gdy zastanawiałem się już czy nie porzucić pomysłu prac mikroskopowych, zdałem sobie sprawę, że wciąż wycieram to, czego szukam. W ten sposób kurz paprochy i farfocle stały się moim głównym motywem służącym do zobrazowania czasu.

Przez przypadek zrealizowałem swoje założenie wprowadzenia do obrazów elementów losowych. O tym, że przypadek uważam za bardzo istotne zagadnienie związane nie tylko z próbami obrazowania czasu, ale także ze sztuką w ogóle pisałem już w poprzednim rozdziale, dlatego teraz dodam tylko dlaczego sądzę, że przypadkowość jest bardzo ważna w kompozycji.

Według mnie cała twórczość opiera się na naśladownictwie jest tak, ponieważ nikt nie jest w stanie wytworzyć czegoś bez wcześniejszych obserwacji i nauki praw rządzących

naturą, tym bardziej że nikt nie jest spod tych praw wyjęty. Człowiek zawsze odtwarza coś, co już gdzieś zaobserwował, a każdego rodzaju twórczość, również artystyczna zawsze naśladuje naturę, dlatego w naturze należy szukać wzorców tego, do czego świadomie czy nieświadomie dążymy. Z naszego punktu widzenia dystrybucją materii w świecie rządzi przypadek, ponieważ nawet jeżeli istnieje jakiś plan, nigdy nie będziemy w stanie poznać go w całości, niemożliwe jest więc wyeliminowanie losowości. Stąd wzięło się moje przekonanie, iż dobra kompozycja to taka, która wygląda naturalnie, czyli przypadkowo. Komponowanie obrazu to przecież nic innego jak rozmieszczenie materii na płaszczyźnie, a zakładając, że dążymy do „naturalnego” wyglądu, to przypadkowość jest tym, co czyni kompozycję właściwą. W takim układzie odwzorowanie świata jest pełniejsze, bo nie dotyczy tylko tego co powierzchowne, czyli samych skutków, ale przyczyny. Tym samym w pełni zgadzam się ze zdaniem, że: „obraz jest najlepszy wtedy, gdy powstaje wrażenie, że zrobił się sam, nie został przez nikogo wymyślony”<sup>22</sup>.

Mogłoby się wydawać, że podążając za przypadkiem, jesteśmy skazani na kompozycję otwartą, raczej nie centryczną i bezładną. A przecież obrazy o kompozycjach zamkniętych, rytmicznych, geometrycznych i zorganizowanych często również mają „lekkość” i wyglądają jak gdyby „zrobiły się same”. Można by więc odnieść wrażenie, że moja teoria „przypadkowej kompozycji” jest fałszywa. Jest to jednak wrażenie błędne, oparte jedynie o zakodowane w naszych umysłach znaczenie słowa *przypadkowy*, czyli inny niż przewidywalny, uporządkowany, rytmiczny, zamknięty, określony. Jeśli przyjrzymy się materii głębiej, zauważymy, że w naturze występują rytmy (spiralka, albo glon), formy geometryczne (kryształy), formy centryczne (Układ Słoneczny), co więcej możemy się nad tym w ogóle zastanawiać tylko dlatego, że istnieje życie, które jest chyba najbardziej złożoną formą samoorganizacji materii<sup>23</sup>, a bicie serca jest tego najpospolitszym przykładem. Można więc powiedzieć, że najczęściej sprawdza się przekonanie, że to, co przypadkowe jest nieuporządkowane, ale prawdą jest również to, że to, co uporządkowane też jest zdarzeniem przypadkowym, ale o mniejszym prawdopodobieństwie.

---

22 K. Pawełek, *Rozgrywki, systemy i komplikacje*, [w:] *Spotkania z Tarasinem*, red. Z. Chlewiński, J. Czuryło, M. Pietkiewicz, Samizdat Zofii Łoś, Płock 2007, s. 6.

23 Interesującym i wizualnie bardzo atrakcyjnym przykładem dowodu na samoorganizację materii w procesie chemicznym jest reakcja Bielousowa-Żabotyńskiego, odkrycie i opisanie oscylacji w przebiegu tej reakcji zdawało się zaprzeczać słuszności drugiej zasady termodynamiki, gdyż reakcja bez dopływu energii powinna jednostajnie dążyć do stanu ustalonego w stronę wzrostu entropii. Dzisiaj wiadomo, że reakcja powstaje w warunkach głębokiej nierównowagi, wzrost uporządkowania w części układu napędzany jest wzrostem entropii innym miejscu.





28. Reakcja Bielousowa-Żabotyńskiego

Dlatego, dążąc do naturalności i lekkości, za wzorzec „dobrej kompozycji” postawiłem sobie kompozycję przypadkową, a podczas projektowania obrazów mikroskopowych z serii *Paprochy i farfole* staram się nie ingerować w zdjęcia preparatów. Przygotowanie projektu polega na zrobieniu zdjęcia, wyborze kadru i w rzadkich przypadkach usunięciu jakiegoś elementu kompozycji, natomiast nigdy nie przemieszczam elementów względem siebie, nie zmieniam ich wielkości ani koloru. Taki sposób działania spełnia moje założenie dążenia do „przypadkowej” kompozycji, co można osiągnąć, starając się naśladować przypadkowość albo wprowadzając elementy losowe do procesu pracy nad obrazem. W tym przypadku układ drobin kurzu pozostaje taki, w jakim osiadły na szkiełku mikroskopowym.

Brak zmian w obrazie jest również powodowany chęcią zachowania pewnej dozy obiektywności, ponieważ obrazy *Paprochy i farfole* traktuję także jako formę „naukowej” dokumentacji mojego otoczenia. Nie jest to zresztą pierwsza próba pokazania wpływu miejsca, w którym żyję i tworzę, na obraz. Kilka lat temu wywierciłem dziurkę w drzwiach pomiędzy pracownią a pokojem mieszkalnym. Stworzyłem *camera obscura* w celu rzutowania przestrzeni pokoju do pracowni, dzięki temu co jakiś czas wykonywałem szkic zastanych sytuacji rzutowanych bezpośrednio na płótno. Podobnie i tym razem na obrazach zapisuję moje życie codzienne, w sposób na pierwszy rzut oka mniej czytelny, ale sądzę, że nawet doskonalszy. Ponieważ mieszkam i pracuję w tym samym miejscu, prawie wszystko, co robię i wszystkie zdarzenia wokół zapisują się na pokrywającej całe otoczenie



blonie kurzu. Wycinki tej warstwy, będącej czymś w rodzaju formy zdjętej z całego otoczenia, składającej się ze zhomogenizowanej materii wszystkiego, co mam, mnie oraz odwiedzających mnie znajomych, przedstawiam na obrazach. Szlifowanie podobrazia, nowy sweter, kawa Inka, kwitnienie klonu zza okna, egzystencja człowieka<sup>24</sup>, zapisują się w pyle będącym świadectwem przemijania czasu, czyli rozpadu i zmiany, ale również akumulacji, reorganizacji a ostatecznie powstawania czegoś nowego.

Zdałem sobie sprawę, że często impulsem do tworzenia jest dla mnie chęć wykorzystania czegoś wzgardzonego i niepotrzebnego. Powtórne użycie, utylizacja i recykling to działanie, które sprawia mi wielką radość podczas pracy nad nowymi instalacjami i obrazami. Radość znaną przypuszczalnie każdemu, kto znalazł drugie zastosowanie przedmiotu, wcześniej przeznaczonego na śmietnik. Sztuka zdaje się wymarzoną przestrzenią, do której można przenosić i powtórnie w niej wykorzystywać praktycznie wszystko, nie zważając na pęknięcia, rysy i niespełnianie norm technicznych. Oczywiście takie zerowanie resursów ma też swoje prawa, nie każda sterta gratów automatycznie może stać się dziełem sztuki, sądzę, że głównym czynnikiem umożliwiającym to odrodzenie jest refleksja artysty. Być może również dlatego zacząłem malować cykl *Paprochy i farfole*, bo utylizację kurzu uważam za osiągnięcie, a wyłonienie z tej masy poszczególnych paprochów i farfocli i ich wykorzystanie uznaję za sukces.

Pojęcie *recyklingu* pojawia się ostatnio bardzo często w kontekście troski o środowisko i zapobieganiu złemu wpływowi człowieka na ekosystem. Nie jest to bezpodstawne, gdyż ludzie stale rozwijają swoje możliwości i prowadzą intensywną działalność na całej powierzchni ziemi, a te niesamowite zdolności mogą być wykorzystane zarówno źle jak dobrze. Dawna koncepcja natury jako czegoś odrębnego, na co możemy spoglądać z daleka i starać się tego nie zniszczyć, ale też coś, co ma pewną możliwość odwetu, odchodzi do lamusa. Obecnie uważa się, że człowiek jest częścią natury, ale częścią mającą władzę totalną nad całością. Natura została przez człowieka sparaliżowana i opanowana od środka, tak jak czynią to niektóre błonkoskrzydłe z gąsienicami. Władza, jak wiadomo, daje korzyści, ale też dla świadomego władcy oznacza odpowiedzialność. Obecnie często omawiana jest katastrofa klimatyczna oraz inne możliwości zagłady, które w pełni zależą od ludzi. Taka świadomość, u bardziej wrażliwych jednostek, może prowadzić do nerwicy i przytłoczenia ciężarem odpowiedzialności. Zmiana skali na mikroskopową, może okazać się pewnego

---

24 „każdy z nas traci dziennie około półtora grama złuszczonego się naskórka, co w ciągu roku daje ponad pół kilograma”, „Dziennie osypuje się z nas dziesięć miliardów cząstek naskórka.” P. Wohlleben, *Sekretne życie drzew*, Wydawnictwo Otwarte, Kraków 2021, s. 96.

rodzaju ucieczką, bo w tym równoległym mikroświecie człowiek zdaje się nie aż tak wszechmogący. Dowodem niech będzie kurz na szafie, niedający się zwalczyć raz na zawsze, albo paproszki na obiektywie, które choćby nie wiem co, zawsze się pojawią. Cieszy mnie możliwość obserwowania tego różnorodnego i wolnego świata, do którego nie łatwo jest człowiekowi wprowadzić swoje porządki, a siły natury zdają się wciąż potężne.

\*\*\*

Jak już wspominałem, w trakcie pracy nad obrazami poszukiwałem również punktów odniesienia w pracach innych artystów, odnoszących się do obserwacji mikroskopowej, a także kurzu i różnego rodzaju drobin. Zwracałem też uwagę na kontekst pozaartystyczny, jakim są rysunki i zdjęcia preparatów mikroskopowych, od takich wykonywanych w szkole na lekcjach biologii, po dokumentację badań naukowych, jak choćby rysunki Christiana Gottfrieda Ehrenberga czy też Ernsta Haeckela.



29. Christian Gottfried Ehrenberg, *Rysunek*

Ciekawym przykładem wykorzystania takiej dokumentacji w sztuce, jest obraz Yehora Antsyhina *Tardigrades*. *Tardigrade* po polsku niesporczak jest często wykorzystywanym obiektem szkolnych obserwacji, a ponieważ ten tekst dotyczy czasu, warto wspomnieć niezwykłą właściwość niesporczaków, a mianowicie ich zdolność hibernacji. Co ciekawe, ze stanu oczekiwania na dobre warunki życia mogą wybudzić się nawet po stu latach.



30. L: Joanna Dudek, Kadr z filmu *Cały świat jest moim ciałem. Moje ciało jest całym światem*. P. Yehor Antsyhin, *Tardigrades*

Przez mikroskop można obserwować to co nas otacza, ale przecież w tej skali my sami jesteśmy małymi światami, można więc skierować soczewkę obiektywu na człowieka. Tak właśnie uczyniła Joanna Dudek podczas pracy nad animacją *Cały świat jest moim ciałem. Moje ciało jest całym światem*. Dudek stworzyła film przedstawiający błonę celulozy bakteryjnej w dużym powiększeniu. Na poszczególnych kadrach można dostrzec włókna celulozy oraz bakterie, które ją produkują. Dudek wybrała celulozę bakteryjną ze względu na jej podobieństwo do ludzkiej skóry, by poprzez kontakt z tym materiałem biologicznym oswoić się z materią własnego ciała.

Celuloza to jeden z budulców ścian komórkowych, i to właśnie celulozową strukturę kory dębu korkowego obserwował pod mikroskopem Robert Hooke, gdy po raz pierwszy stwierdził, że rośliny składają się z małych „cegielek”. Na podstawie tej obserwacji wymyślił określenie komórka (*cell*), które stosujemy do dzisiaj jako nazwę podstawowej struktury organizmów żywych. Dzięki mikroskopii dowiedzieliśmy się, że wszystko składa się z małych drobinek, skoro więc wszystko jest podzielne, można wyobrazić sobie reorganizację materii, użycie starych cegieł z rozebranego budynku do zbudowania nowego. Stopniowy rozkład materii na kurz i pył, a później reorganizację w nowe formy. Wiemy, że jest to naturalny proces nieustannie zachodzący w przyrodzie. Można powiedzieć, że analogiczny proces wykorzystuje w swojej twórczości Piotr Korol, dekonstruując przedmioty i tworząc

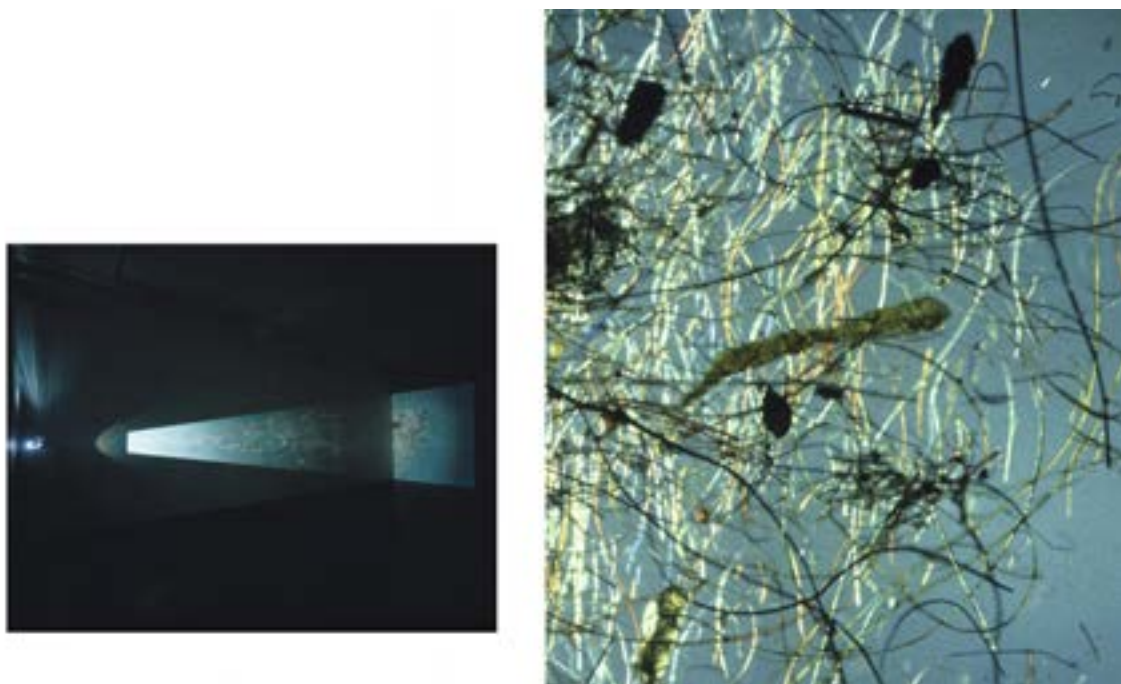
z nich obrazy. Tak właśnie należałoby powiedzieć, nie tworzy on obrazu przedmiotu, ale obraz z przedmiotu. Korol mieli przedmioty, na przykład klucz, fajkę czy kubek, a z otrzymanego proszku po zmieszaniu ze spoiwem, wytwarza farbę, którą pokrywa podobrazie. W ten sposób materia przedmiotu staje się materia obrazu.



31. Piotr Korol, *Klucz*

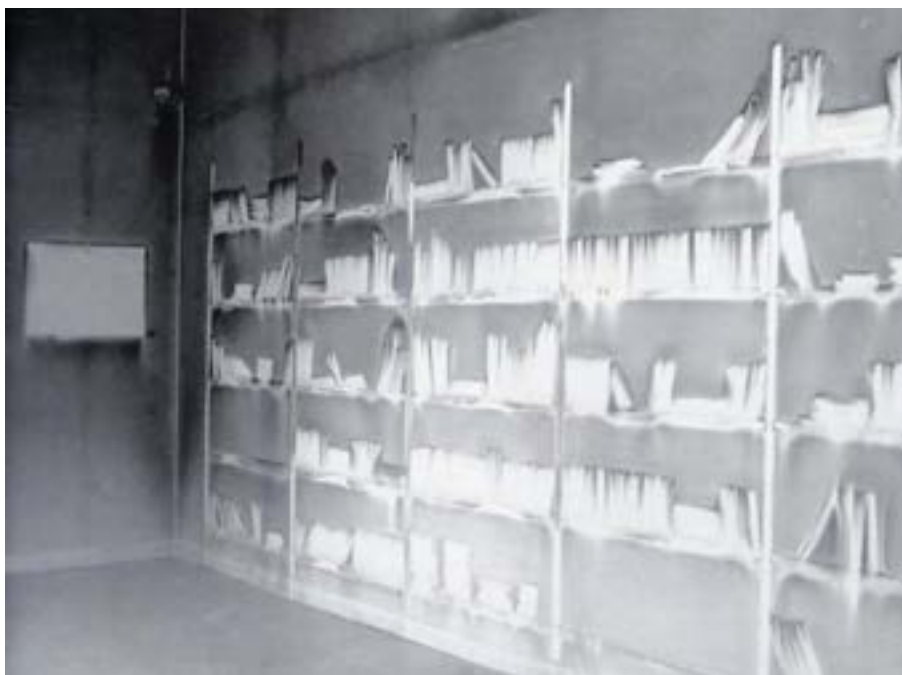
Podczas poszukiwań natrafiłem na wiele interesujących prac, ale wydaje się, że pokrewna do moich *Paprochów i farfocli* jest instalacja Cornellii Parker *Exhaled Blanket*. Sądzę, że powstała z podobnym namysłem nad motywem a ponadto wykorzystuje optyczne powiększenie. Instalacja *Exhaled Blanket* składa się z kurzu i włókien pochodzących z oryginalnej kozetki w gabinecie Sigmunda Freuda umieszczonych na slajdzie rzutnika.

Tym sposobem na ścianie wyświetlany jest powiększony obraz różnego rodzaju kłaczków, prawdopodobnie fragmentów ubrań i włosów pacjentów Freuda. Wszystkie te splątane włókna są przesiąknięte rozmowami o ważnych sprawach i problemach, które są już tak oddalone w przestrzeni czasu, że niedostrzegalne, jak mikroskopijne pyłki na horyzoncie. Każdy kłaczek jest znakiem jakiegoś zdarzenia w trójwymiarowej przestrzeni, którą dostrzegam podobnie jak w moich obrazach, w świetlistym tle, na pierwszy rzut oka wyglądającym na jednolitą płaszczyznę.



32. Cornelia Parker, *Exhaled Blanket*

Kurz może być świadectwem zdarzeń, a także dowodem istnienia. Na przykład widząc szary kurz na parapecie, możemy domyślić się, że w bloku jest remont, żółty, że w okolicy rosną drzewa iglaste. Jeśli detektyw wejdzie do pomieszczenia i wszystko jest w nim równomiernie zakurzone, to wnioskując z grubości warstwy kurzu, może określić, od jak dawna nikogo w nim nie było. Jeśli zobaczy, że w jednym miejscu na szafie kurzu nie ma, domyśli się, że ktoś coś zabrał. Coś tak powszechnego i nieistotnego jak kurz po bliższym przyjrzeniu może okazać się źródłem informacji. Idealnym na to przykładem są instalacje Claudio Parmiggianiego, zmuszające odbiorcę do dedukcji, wnioskowania na podstawie poszlak, sfabrykowanych śladów po przedmiotach, namalowanych kurzem na ścianie.



33. Claudio Parmiggiani, *Polvere*

Pod względem wartości formalnych moje *Obrazy mikroskopowe* przywodzą mi na myśl obrazy Jana Tarasina. Niektóre z jego prac abstrakcyjnych, poprzez jednolite tła oraz rozrzucone na nich różnorodne ciemne obiekty z rozmytymi obwódkami przypominają widok z mikroskopu. Tarasin często stosował jasne tła z delikatnymi przejściami tonalnymi, na których umieszczał znaki, w sposób trochę podobny do pisma. Wiele kompozycji ma układ pasowy, co w oczywisty sposób kojarzy się z linijkami tekstu, nut, hieroglifów lub przedmiotów na półkach. Linearny układ początkowo narzuca chronologiczny sposób odczytu, tak jak czyta się tekst. Jednak po chwili spostrzegamy, że jest wiele innych układów i rytmów dostrzegalnych w różnorodności abstrakcyjnych kształtów rozsianych po obrazie. Podobne wrażenie odnoszę, patrząc na *Obrazy mikroskopowe*, automatycznie wyszukując podobieństw i konstelacji w namalowanych obiektach, odnoszę też wrażenie obcowania z abstrakcją, pomimo że wiem, iż są to obrazy przedstawiające, dokładnie odwzorowujące rzeczywistość. Określenie abstrakcja jest tu jednak uzasadnione, ponieważ przedstawione przedmioty są nienamacalne, dostępne tylko dzięki użyciu narzędzi optycznych, dostarczających nam przetworzony obraz, będący w pewnym sensie odrealniony. Cechą abstrakcji jest uniwersalność, a paprochy i farfocle ze świata mikroskopowego przypominają gwiazdy i planety ze świata megaskalowego, są więc w pewien sposób uniwersalne. Natomiast płaskie świetliste tło może być rozumiane jako uniwersalna reprezentacja przestrzeni, tak samo w moich obrazach, jak i Tarasina.





34. Jan Tarasin, *Zapisy*

Co ciekawe, początkowo wybrałem obrazy Tarasina jako punkt odniesienia tylko ze względów wizualnych, choć czułem, że zawierają ideę, do której i ja dążę. Nie przypuszczałem jednak tak dużego podobieństwa myśli. Malarstwo Tarasina to jak sam napisał: „Obsesyjne tropienie tajemniczego, monotonnego i nigdy do końca niepowtarzającego się rytmu natury, poruszającej za jego sprawą swój fascynujący mechanizm, powoduje, że tropiciel, dokonując swoich fragmentarycznych odkryć, wplątany w sieć nawarstwiających się komplikacji, w pewnym momencie z roli penetrującego i ciekawskiego intruza zostaje zredukowany do jednego z elementów mechanizmu”<sup>25</sup>. Ten cytat świadczy, że przeczuwane przeze mnie pokrewieństwo, faktycznie wynika z podobnego mechanizmu tworzenia, którego podstawą jest obserwacja natury. Chodzi tu o obserwację „obiektywną”, w pewnym sensie naukową, nieskupioną na człowieku, obserwację rzeczy i sytuacji i relacji między nimi. Człowiek jest w obserwacjach, tak Tarasina, jak i moich, elementem układu, a nie punktem centralnym. Zabawnie dosłowną ilustracją tego zdania są *Paprochy i farfole*, które w istocie przedstawiają mieszanię fragmentów ludzkich i materii przedmiotów zwierząt i roślin. Tarasin dostrzega konsekwencję takiego spojrzenia na świat w kompozycji otwartej, przenoszącej akcent z obserwatora i jego subiektywnych odczuć na konstrukcję, sekwencje, rytm, czy też właśnie „rytm natury”. A rytm to nic innego jak sekwencja zdarzeń, dzianie się, a więc w efekcie takiego spojrzenia czas staje się bardzo ważnym zagadnieniem.

<sup>25</sup> Jan Tarasin: *rzeczy, sytuacje i...*, red. Z. Chlewiński, Samizdat Zofii Łoś, Płock 2002, s. 5.

Tarasin w swoich notatkach podaje przykłady obrazów, w których dostrzega podobny sposób postrzegania świata, jak choćby *Wymarsz myśliwych* Breughla, i rzeczywiście trudno się z tą obserwacją nie zgodzić. Istotnie perspektywa obrazu nie wyróżnia żadnego ze zdarzeń, wszystkie elementy kompozycji współgrają na równych zasadach. Struktura czasowa przedstawionych zdarzeń jest całkowicie splątana, ponieważ tak samo myśliwi idą na polowanie w trakcie lotu sroki, jak ktoś niesie drabinę gdy inni ślizgają się na lodzie. W odbiorze obrazów Breughla uderzające jest uczucie braku wyróżnionego obserwatora, wrażenie, że świat przedstawiony istnieje niezależnie i nie mamy na ten świat żadnego wpływu. Nie wiadomo również czy patrzymy na obraz sami, czy jest wielu patrzących, a każdy patrzy z innej pozycji i w istocie w różny sposób można te obrazy oglądać. Można patrzeć z daleka na całą kompozycję, można też podchodząc bliżej, oglądać coraz więcej nowych scen, odnosząc wrażenie, że obraz składa się z nieskończonej ilości mniejszych obrazków, które z kolei oglądane przez lupę dzielą się na kolejne jeszcze mniejsze obrazeczki.

Tak skonstruowane obrazy zawsze dają wrażenie wycinka jakiejś nieskończonej wielkiej całości i w tym względzie znajdują analogię w moich obrazach, do obrazów Tarasina, a idąc za jego wskazówką również do Breughla. Wspomnę tu także Jacka Wojciechowskiego, którego obrazy w podobny sposób skonstruowane, fascynują mnie możliwością „powiększania” ich w nieskończoność, by znajdować wciąż nowe detale.

Interesujące podobieństwo do twórczości Tarasina dostrzegam także w tym, że tak jak jego obrazy przedstawiają fragmenty jednego i tego samego niepoliczalnego zbioru abstrakcyjnych rzeczy<sup>26</sup>, tak moje obrazy z cyklu *Paprochy i farfole* również można traktować jak jeden wciąż powiększający się obraz oparty na dokumentacji nieprzebranych ilości kurzu.

Przy tak wnikliwym spojrzeniu nie można zapomnieć o najprostszej, przyziemnej i nieprzyjemnej interpretacji – kurz to śmieci, niechciane samoistnie gromadzące się resztki świadczące o przemijaniu i rozkładzie. Doskonałą ilustracją jest tu praca *Sweepers Clock*, holenderskiego artysty Maartena Baasa należąca do cyklu *Real Time*. Jest to film trwający 720 minut, przedstawiający dwóch zmiataaczy ulic, minuta po minucie przesuwających miotłami zwalę śmieci. Ciężka praca formowania śmieci w kształt wskazówek na betonowym placu tarczy zegara wizualizuje upływ czasu.

Dekompozycja, efekt niepohamowanego biegu czasu, zmusza nas do ciągłych

---

26 Tamże.



porządków - do odkurzania, usuwania świadectwa przemijania, tak żeby każda chwila w naszym posprzątanym mieszkaniu była terazniejszością o wyraźnych konturach, nierozmytych pod warstwą kurzu. Dowodem prawdziwości tej tezy może być praca Anny Sztwiertni *bez tytułu*, prezentowana na wystawie Great Patch w Galerii UFO w Krakowie, będąca z całą pewnością efektem gruntownego sprzątnia. Kompozycja składa się bowiem ze szklanego pojemnika wypełnionego kurzem i włosami, ustawionego na ozdobnej drewnianej półce. Obcowanie z pracą Sztwiertni natychmiastowo udowadnia, jak mocno jest w nas zakorzeniona niechęć do kurzu.



35. Anna Sztwiertnia, *bez tytułu*



36. pył kosmiczny, zdjęcie z teleskopu Hubble'a

Porównując powyższe zdjęcia, ktoś mógłby powiedzieć, że pył wciągany odkurzaczem spod kanapy i pył kosmiczny mają wiele wspólnego. Po wnikliwej analizie i obserwacji mikroskopowej może się nawet okazać, że jest to wręcz ta sama materia<sup>27</sup>. Kurz pod mikroskopem może więc wyglądać jak mgławice, planety, gwiazdy i przestrzeń kosmiczna, a nawet może się okazać, że niektóre z drobin całkiem niedawno z tej przestrzeni przyleciały.



37. mikrometeoroty, zdjęcie Jan Braly Kihle i Jon Larsen

---

<sup>27</sup> Każdego dnia do ziemskiej atmosfery dostają się całe tony pyłu kosmicznego. Okazuje się że część drobin opada na ziemię stając się mikro meteorytami, można je znaleźć praktycznie na całej powierzchni ziemi, głównym problemem jest ich odnalezienie i identyfikacja. J. Larsen, *In Search of Stardust: Amazing Micrometeorites and Their Terrestrial Imposters*, Voyageur Press, Minneapolis, Minnesota, 2017.

Nie tylko wygląd gwiazd i pyłków w powiększeniu jest ich wspólną właściwością. Kurz kojarzy się z przemijaniem i niedostępną przeszłością, a takie skojarzenia mogą wywoływać uczucie nostalgii oraz niemalże automatycznie niepokoju o przyszłość. Niepokoju nostalgicznego przepełnionego nadzieją i gotowością do działania i stawienia czoła nadchodzącym przeciwnościom losu. Myślę, że podobne wrażenia towarzyszą obserwacji gwiazd. Choć być może są to tylko moje osobiste odczucia, ekscytację podobną do tej towarzyszącej wpatrywaniu się w głąb rozgwieżdżonego nieba odczuwam, gdy zaczynam pracę nad nowym projektem. Jest to twórczy niepokój, podobny do tego przed bitwą, gdy decyzje zostały już podjęte, a efekt zależy już tylko od włożonego wysiłku i przypadku.



38. Cornelia Parker, *Bated Breath*



39. Vija Celmins, *Mount Holyoke*

W tekście powyższego akapitu oraz przez zestawienie zdjęć prac *Bated Breath*<sup>28</sup> i *Mount Holyoke* staram się wprowadzić pojęcie nostalgii i uzasadnić jego użycie w odniesieniu do prac *Paprochy i farfocle*. Uważam, że nostalgia to słowo ważne dla wszystkich moich prób zobrazowania czasu i okazuje się, że nie jest to bezzasadne. Słowo nostalgia oznacza po prostu tęsknotę za czymś niedostępnym. Jednak badacze, zastanawiając się nad funkcją nostalgii w naszej psychice, zauważyli, że jest ona niebagatelna. Po pierwsze przywoływanie dobrych wydarzeń z przeszłości pomaga nam poprawić humor i przetrwać smutek. Zresztą Przypuszczalnie z tego powodu uczucie nostalgii kojarzy się ze smutnymi wydarzeniami, ale mimo to najczęściej jest określane jako uczucie przyjemne. Po drugie czego można dowiedzieć się z artykułu *Nostalgia: past, present and the future*: „Inną kluczową funkcją nostalgii jest to, że może ułatwiać ciągłość między przeszłymi i teraźniejszymi jaźniami. Nostalgia może ułatwiać korzystanie z pozytywnego postrzegania przeszłości w celu wzmocnienia poczucia ciągłości i sensu życia. Dodatkową funkcją nostalgii może być jej potencjał motywacyjny. Nostalgia może wzmacniać optymizm, pobudzać inspirację i sprzyjać kreatywności”<sup>29</sup>. Potwierdza to mój wcześniejszy intuicyjny opis uczucia nostalgii. Podobne rozumowanie przedstawiła Krystiana Rob-Narbutt w wywiadzie z okazji jej wystawy w Zachęcie zatytułowanej *Nostalgia jest gdzie indziej*: „Dla mnie nostalgia jest pamięcią, jak we francuskim rozumieniu tego słowa. i to jest coś twórczego — zatrzymujemy obraz, on wraca i chcemy go przekazać. Jeśli nam się to uda, jeśli ktoś inny chwyci, chociaż kawałek tego obrazu i coś dla niego z tego wyniknie, dalej to przetworzy, to wtedy jest to twórcze. To nie jest taka nostalgia, że ja siedzę jako staruszka, zamykam oczy i wspominam w słoneczku, tęskniąc za dawnymi, pięknymi czasami. Dla mnie nostalgia jest twórczym fermentem, bez niej nic by nie powstało, żadna sztuka. Ludzie zaczynają pisać o tym, za czym tęsknili albo co sami przeżyli, czyli o obrazach, które zostały utrwalone.”<sup>30</sup> Co ciekawe na tę wypowiedź Rob-Narbutt natrafiłem poszukując obrazów podobnych do mojej pracy *jeden* z cyklu *Farboplot* (więcej o tym cyklu w podrozdziale o obrazach elektronicznych), tym sposobem tylko na podstawie podobieństwa wizualnego znalazłem podobne spojrzenie na czas i nostalgię u artystki wcześniej mi nieznaney.

---

28 *with bated breath* – z zapartym tchem.

29 C. Sedikides, T. Wildschut, J. Arndt, C. Routledge, (2008). *Nostalgia: Past, Present, and Future*. *Current Directions in Psychological Science*, 17(5), 304–307; <https://doi.org/10.1111/j.1467-8721.2008.00595.x> (dostęp: 24.06.2023).

30 K. Robb-Narbutt, *Nostalgia jest gdzie indziej*; [www.saskakepa.waw.pl/swiat-wedlug-saskiej/archiwum/nostalgia-jest-gdzie-indziej#utm\\_source=paste&utm\\_medium=paste&utm\\_campaign=chrome](http://www.saskakepa.waw.pl/swiat-wedlug-saskiej/archiwum/nostalgia-jest-gdzie-indziej#utm_source=paste&utm_medium=paste&utm_campaign=chrome) (dostęp: 24.06.2023).



40. Krystiana Robb Narbutt, *Góra*

## Instalacje zegarowe

*Przypowieść*

*Zegarek mógłby w okamgnieniu  
Całkiem zapomnieć o moim istnieniu,  
Gdybym mu sam nie odświeżał pamięci  
Tym, że go czasem zapomnę nakręcić.*

*W. H. Auden*

Swoista hybryda, opisanych w poprzednim rozdziale dzieł Baasa i Sztwiertni, w których artyści wykorzystali kurz, to wykonany przeze mnie *Zegar na wysoki połysk*. Jest to instalacja z lakierowanej płyty meblowej, mechanizmu zegarowego (część zegara fabrycznego, używanego do mierzenia czasu pracy i podbijania kart robotniczych, co czyni nawet ciekawszym zestawienie z video *Sweepers Clock*) i kity z włosia kolorowej miotłki do odkurzania. Mechanizm instalacji wykonuje nigdy niekończąca się pracę zbierania wciąż nowych pyłków z pięknie lśniącej powierzchni forniru, który pomimo tej nadzwyczajnej troski i tak stał się anachroniczny.

W tym momencie nie mogę nie wspomnieć o całym cyklu *Instalacji zegarowych*, który konsekwentnie rozbudowuję od roku 2017. Serię zapoczątkował *Obraz ponadczasowy*, praca przygotowana na moją pierwszą wystawę indywidualną pod tytułem *Nic nadzwyczajnego*. Odrobinę dowcipna idea, oparta na grze słów, znaczeń i symboli, zrealizowana przez skomponowanie mechanizmu zegarowego z wiszącym nad nim obrazem, zainteresowała mnie, a chęć tworzenia potęgował osobisty sentyment do starych zegarów. Postanowiłem więc rozwijać tę ideę i co jakiś czas do niej wracać. Istota większości kolejnych prac to bardziej kwestia „malarskich” właściwości użytych materiałów i ich znaczeń niż gry słów. Jeśli ktoś zarzuciłby mi, że powielanie pomysłu instalacji z wykorzystaniem mechanizmu



z zegara, tylko z powodu sentymentu i przyjemności z patrzenia na mosiężne koła zębate jest niewystarczająco umotywowane, to mam również inne powody. Każda praca z cyklu ma inne znaczenie, ale cechą wspólną jest skupienie uwagi na autonomii dzieła, poprzez wyposażenie go w zegar. Dzięki temu wyjątkowo prostemu działaniu podkreślam odrębność i istnienie osobnego czasu dzieła, co według mnie jest podstawą autonomii. Przykładem niech będzie opisany już *Obraz ponadczasowy*, w którym tytułowa ponadczasowość staje się właściwością obrazu i nie jest zależna od oceny obserwatora, a sam obraz może być zrozumiany jako przedstawienie ponadczasowej prawdy, że nic nie jest wieczne, gdyż za każdym dotknięciem wskazówki zegara pogłębia się rysa na powierzchni obrazu.

Przedstawienie czasu na dwuwymiarowej nieruchomej płaszczyźnie było problemem nurtującym malarzy od dawna. Dowodem niech będzie cytowany tekst Kandinskiego, w którym rozważa on formalne środki użyte w obrazach Rembrandta, według niego wywołujące wrażenie czasu. Kandinsky pisał: „Rembrandt poruszył mnie do głębi. Wyraźne podziały światła i ciemności, wtapianie się tonów dopełniających w większe obszary [...] pokazały mi zupełnie nowe możliwości [...] Całkiem nieświadomie wyczułem, że to te wyraźne podziały nadają obrazom Rembrandta jakość, której nigdy wcześniej nie widziałem. Czuję, że jego obrazy "trwają długo", tłumacząc to sobie tym, że musiałem stopniowo wyczerpywać najpierw jedną część, potem następną. Później zdałem sobie sprawę, że ten podział wywołuje na płótnie pierwiastek początkowo obcy i pozornie niedostępny dla malarstwa — czas”<sup>31</sup>. Opisane wrażenie czasu, wytworzone przez moce kontrasty walorowe, można by próbować tłumaczyć powszechnie odczuwalnym zjawiskiem entropii. Kontrast jest bowiem możliwy w układzie uporządkowanym, gdy jedna płaszczyzna zawiera „punkty” ciemne a druga jasne. Nauczony doświadczeniem, że w naturze z czasem granica między takimi zbiorami zaczyna się zacierać, odczuwamy napięcie, podświadomie odbierając taki stan jako nieustalony. Podobnie jak materia, tak myśli i odczucia również mają tendencję do mieszania się i rozmywania. Zastanawiając się nad tym powszechnie znanym, aczkolwiek wciąż na nowo zaskakującym zjawiskiem stworzyłem pracę *Czarno-białe*.

---

31 W. Kandiński, *Reminiscences* [za:] *Modern Artists on Art, Ten Unabridged Essays*, oprac. R. L. Herbert, Prentice Hall Press, New York 1986, s. 29.





41. Mikołaj Kowalski, *Czarno-białe*

W czasie studiów doktorskich stworzyłem jeszcze kilka prac z cyklu zegarowego i pierwotnie większość z nich miała być częścią zestawu doktorskiego, ostatecznie jednak postanowiłem ograniczyć go ze względu na dobro i właściwy wyraz docelowej wystawy. Z tego powodu do planowanej ekspozycji *Paprochów i farfocli* wybrałem jedynie wcześniej wspomniany *Zegar na wysoki połysk*, który zawierając w sobie motyw kurzu, stał się pomostem pomiędzy instalacjami zegarowymi a obrazami mikroskopowymi.

Płynne przejście do kolejnych składowych wystawy stanowi *Zegar kwiatowy*, instalacja na różne sposoby łącząca wszystkie wątki moich poszukiwań, będąca zarówno częścią serii zegarowej jak i elektronicznej. "Zegar kwiatowy" to nazwa zaproponowana w 1748 przez Karola Linneusza dla koncepcji mierzenia czasu opartej na obserwacji cyklu dobowego kwiatów. Taki zegar jest dostępny dla każdego obserwatora przyrody znającego godziny otwierania się i zamykania kwiatów poszczególnych gatunków roślin, fenomenu znanego zapewne od wieków, ale pierwszy raz dokładnie opisanego właśnie przez Linneusza. Mój *Zegar kwiatowy* składa się z siedmiu własnoręcznie zbudowanych aparatów do lewitacji akustycznej, w których umieściłem fragmenty siedmiu różnych kwiatów. Każdy z pąków otworzył się o innej porze, po czym został zerwany i spłaszczony między kartkami książki.

Są to godziny symbolicznie utrwalone w zaszuszonych płatkach kwiatów, które o wyznaczonej godzinie nie złożyły się na noc. Moim celem było osiągnięcie odczucia podobnego do tego, gdy w zimie otwieramy książkę i znajdujemy w niej zaszuszony kwiatek włożony latem. *Zegar kwiatowy* to w zasadzie zegar Linneusza, który przestał chodzić, z tym że nie z zaniedbania i zapomnienia, ale w wyniku specjalnych starań. Wyśitek zatrzymania czasu podkreślony jest lewitacją możliwą do podtrzymania tylko dzięki włożonej energii.



42. Mikołaj Kowalski, detal pracy *Zegar kwiatowy*

Suszone kwiaty mogą wywoływać nostalgię za latem, mogą też kojarzyć się z zielnikiem, kolekcją roślin stworzoną w celu opisu i skatalogowania gatunków. Obydwa hasła, tak samo "nostalgia" jak "kolekcjonowanie", z całą pewnością dotyczą kolejnych prac, czyli *Sopelków* i *Zeszłorocznego śniegu*.



## Sopelki

Wokół nas wiele jest rzeczy przypominających o przeszłości i upływie czasu. Często są to przedmioty związane z osobistymi wspomnieniami, ale są też świadectwa dawnych wydarzeń ważnych dla wielu jak, chociażby pomniki. Są też miejsca w których nawet gdy jest się po raz pierwszy „czuć” przeszłość, przykładem może być klatka schodowa z „wychodzonymi” schodami. W moim przekonaniu przedmiotami będącymi dobrą i uniwersalną wizualizacją czasu są stalaktyty. Jak wiadomo, powstają bardzo długo, a ich wielkość jest wprost proporcjonalna do upływu czasu. Tak jak niezauważalne są krótkie przemijające chwile ostatecznie łączące się w całe lata, tak niezauważalne są minerały rozpuszczone w wodzie, osadzające się na stalaktycie i nieustannie go budujące. Stalaktyty są przykładem reorganizacji materii, gdyż ich budulec, czyli węglan wapnia, wyflukiwany jest z naturalnych skał czy też betonowych konstrukcji, by następnie osadzić się w innym kształcie. Jest to również dobry przykład rzeczy powodującej dysonans poznawczy. Można się o tym przekonać, patrząc na te kamienne sople pod wiaduktem w czasie upalnego lata (sople latem?).

Stalaktyty są interesujące znaczeniowo, ale ich kształty również są ciekawe, dlatego postanowiłem stworzyć ich kolekcję, ocalając je przed zniszczeniem. Najprawdopodobniej zostałyby odłupane w czasie remontu wiaduktu, bo to właśnie z wiaduktów i kładek je pozyskuję. Kolekcjonowałem je więc by skumulowany w nich czas się nie „zmarował”, a może nawet po to, by ocalić trochę przeszłości. Christian Boltanski umieszczając na wystawie w Luwrze przedmioty z biura rzeczy znalezionych, udowodnił, że każda rzecz ma wartość historyczną i jest potencjalnym eksponatem muzealnym<sup>32</sup>. Tak samo mój zbiór, efekt małych ekspedycji geologicznych, może być potencjalnie przyszłym eksponatem muzeum antropocenu. Z pewnością umieszczenie sopleńców w drewnianych gablotach za szkłem wywołuje skojarzenia z ekspozycją w muzeum, a więc miejscem, którego celem jest zatrzymanie czasu, jak słusznie przypominała Maria Poprzęcka w książce *Imaps*<sup>33</sup>.

---

32 *Prawda nigdy nie jest prawdziwa*, rozmowa z Christianem Boltanskim; <https://magazynszum.pl/prawda-nigdy-nie-jest-prawdziwa-rozmowa-z-christianem-boltanskim/> (dostęp: 02.07.2023).

33 M. Poprzęcka, *Imaps*, Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk 2019, s. 93.



43. Tomasz Ciecierski, *bez tytułu*

Proces, w którym stalaktyty powstają to nawarstwianie, cykliczne "dokapywanie" kolejnej warstwy. Podobnie można by opisać naszą pamięć, każda kolejna chwila „teraz” jest „odparowywana”, a to, co najważniejsze, esencja przeżyć zostaje i odkłada się w pamięci. Jak już pisałem, dzieje się to bardzo często, gdyż zbadano, że „teraz” w naszym mózgu trwa około trzech sekund. Na odbiór każdej takiej chwili składają się bodźce ze wszystkich naszych zmysłów, swoistym ekstraktem bodźców wizualnych takiego procesu nawarstwiania jest obraz Tomasza Ciecierskiego, złożony z wielu mniejszych płócien przedstawiających uproszczone i rozmyte krajobrazy, pejzaże nałożone bezładnie jeden na drugi. W jednym z wywiadów<sup>34</sup> Ciecierski, powiedział, że przyczynkiem do powstania obrazów tego rodzaju była chęć utrwalenia czasu jazdy samochodem i krajobrazów, które oglądał w trakcie podróży. Podobny mechanizm nawarstwiania i zapisywania kolejnych chwil terażniejszości, można odnaleźć u Romana Opałki, choć nie są to "warstwy" wrażeń wizualnych. Jest to raczej zapis kolejnych momentów, w całości wypełnionych skupieniem nad nimi, i w tym sensie jest to rodzaj medytacji. „[...] szaleńczy pojedynek Opałki z czasem staje się zrozumiałą jako twórczy sposób najgłębszego poznania drogą medytacji i kontemplacji. Stanowi też osobliwą formę pokonania ostatecznych determinant: wegetacji skazańca, który nie zna terminu egzekucji”<sup>35</sup>. Konsekwencja realizacji założenia obrazów liczonych przypomina działania ludzi obsesyjnie dokumentujących swoje życie, starających się,

34 Wywiad z Tomaszem Ciecierskim; <https://culture.pl/pl/tworca/tomasz-ciecierski> (dostęp: 02.07.2023).

35 B. Kowalska, *Roman Opałka*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1976, s. 65.

by nie zapomnieć ani chwili. Niektórzy z nich zapisują wszystkie swoje aktywności, często za pomocą notatek, zdjęć, a czasami kamerą video tak jak zrobił to Sam Klemke filmując swoje życie od roku 1977<sup>36</sup>. Zdarza się zresztą, że człowiek w wyniku wypadku lub choroby traci zdolność pamiętania przeszłości, choć trudno sobie to wyobrazić, ludzie dotknięci tą przypadłością wciąż żyją tylko teraz, nie pamiętają nawet tego co było przed minutą. Można sobie tylko wyobrazić, że w takiej sytuacji pragnienie doznania ciągłości istnienia mogłoby skłaniać do prób zapisywania następujących po sobie chwil istnienia.



44. Roman Opalka, 1605281 - 1608286, *Kartka z podróży*, detal



45. Włodzimierz Pwalak, *Dziennik nr. 16*

---

36 Efekty można zobaczyć w filmie dokumentalnym *Sam Klemke, s Time Mashine*.

## Zeszłoroczny śnieg

Obchodzi mnie to tyle, co zeszłoroczny śnieg. Nie obchodzi mnie to bo już tego nie ma, przeminęło. Dzięki mojej pracy jednak nie do końca. Jak wspominałem, staram się obserwować nawet z pozoru nieistotne zdarzenia i zjawiska zamknięte w uogólniających pojęciach. Zjawiska sklasyfikowane, przez co dla wygody pomijana jest ich wewnętrzna różnorodność. Podobnie jak wtedy gdy ktoś powie „Nie lubię sztuki”, choć wypowiadając to zdanie, nie wie, jak bardzo różnorodnym obszarem jest sztuka. *Zeszłoroczny śnieg* to seria stworzona ze zbieranych co roku pod koniec zimy resztek śniegu, wybieranych z cyklicznie odbywającej się w rowach i na trawnikach wystawy rzeźby. Można wówczas zaobserwować wielkie bogactwo form, choć trwa to zwykle dosyć krótko. Postanowiłem więc stworzyć kolekcję i wybrane eksponaty utrwalić. Robię to zdejmując z brył alginatowe formy, by następnie zalać je stearyną, uzyskując wierną kopię. *Zeszłoroczny śnieg* jest pod wieloma względami podobny znaczeniowo do wcześniej opisanych *Sopelków*, nie będę więc zaznaczonych wcześniej kwestii poruszał. Dodam tylko, że symboliczne umieszczenie śniegu w muzeum dobrze obrazuje czasy, w których być może coraz rzadziej będziemy mieli okazję oglądać go w naturze, gdy woda zarówno w stałej jak też płynnej formie nabiera na wartości.



46. Henry Moore, *Large Two Forms* (LH 556)



*Bałwan cytatów* Oskara Dawickiego to praca, którą trzeba wspomnieć przy omawianiu dzieł sztuki z utrwalonego śniegu. Tym razem nie jest to kopia, lecz prawdziwy śnieg zlepiony w kształt bałwana i zamknięty w lodówce. Powstał w ten sposób posąg, wymagający ciągłego wkładu energii utrzymującej go przy "życiu". Sądzę, że choć pod wieloma względami można by *Bałwana cytatów* interpretować podobnie do *Zeszłorocznego śniegu*, lecz byłaby to zapewne nadinterpretacja, bowiem praca Dawickiego inaczej niż moja, w dowcipnie dosłowny sposób omawia kondycję człowieka, i to właśnie jest główny obszar zainteresowania artysty. Wskazówką jest wszakże cytat z Marka Aureliusza wryty na guzikach bałwana „Albo tu żyjesz i już się do życia przyzwyczyłeś, albo sam się wynosisz na tamten świat i tego chciałeś; albo umierasz i służbę swą odbyłeś. Poza tym nic. Bądź więc dobrej myśli”<sup>37</sup>.



47. Oskar Dawicki, *Bałwan cytatów*

Artystą, o którym nie wypada nie wspomnieć, omawiając obrazowanie czasu, rzeźbę, śnieg i lód, jest Tomasz Domański. Tematykę obrazowania czasu podejmował Domański świadomie, konsekwentnie i wielokrotnie. *Pomniki czasu*, jak nazywa swoje instalacje rzeźbiarskie, wykonywał z różnych materiałów, choć bardzo często używał właśnie lodu.

---

<sup>37</sup> O. Dawicki, *I'm sorry*, Raster, Warszawa 2015, s. 158.

Większość instalacji miała charakter efemeryczny, gdyż artysta stara się plastycznie wizualizować upływ czasu, można więc powiedzieć, że pomniki Domańskiego są w pewnym sensie zaprzeczeniem idei pomnika. Pomnik jest przecież z założenia czymś trwałym, mającym na celu uwiecznienie, przeciwdziałanie przemijaniu. *Pomniki czasu* należy więc rozumieć jako afirmację przemijania, pogodzenia się z kolejną rzeczą, lub sposobnością do obserwacji zmian, podobną do doświadczenia fizycznego. Jak napisał artysta: „Efemeryczne *Pomniki czasu* czczą przemijanie i, chociaż krótkotrwałe, pozostają w naszej pamięci”<sup>38</sup>. Podejście Domańskiego jest więc w tym sensie różne od mojego, że ja staram się dowiedzieć czegoś o czasie na podstawie drobnych, często osobistych i detalicznych obserwacji zdarzeń zastanych, natomiast Domański w swoich pracach wykorzystuje „żywoły”, czyli ogólne prawa przyrody do wytworzenia sposobności do obserwacji przemijania w ogóle.



48. Tomasz Domański, *Topnienie*

---

38 T. Domański, *Pomniki czasu*, Ośrodek Kultury i Sztuki we Wrocławiu, Wrocław 2018, s. 85.



## Podsumowanie

Nadszedł czas na podsumowanie efektów pracy nad tematem *Obrazowania czasu* i wyciągnięcie wniosków z części opisowej. Jest to moment częściowo wymuszony przez wyznaczoną datę końca czteroletnich studiów doktorskich, bo poszukiwania artystyczne nie mają jasno wyznaczonego końca. Na szczęście jest to również moment, w którym udało mi się wybrać spójny, choć różnorodny zestaw prac spośród wszystkich ostatnio powstałych.

Część opisowa dobrze oddaje proces pracy nad podjętym zagadnieniem (wraz z dużymi nadziejami i konfrontacją z rzeczywistością, w tym z czasem), gdyż powstawała równoległe z rozwojem części artystycznej. Od wstępnych założeń, przez poszukiwania szerokiego kontekstu artystycznego, próbę ogólnego zrozumienia badań nad czasem w nauce, po realizację prac artystycznych rozwiązywanie problemów warsztatowych własną interpretacją i zestawienie z dziełami innych artystów.

Proponowany zestaw prac, choć (zgodnie z założeniem) nie wyczerpuje tematu, w moim odczuciu jest interesujący i skłaniający do refleksji. Początkowe założenie ukazania wieloznaczności pojęcia czasu starałem się zrealizować przez różnorodność prac, natomiast pewną uniwersalność udało mi się osiągnąć w cyklu *Paprochy i farfocle* łącząc abstrakcję z realizmem, skalę mikro ze skojarzeniami makroskali, obserwacje i historie osobiste ze spojrzeniem uniwersalnym. Uważam więc, że w miarę możliwości osiągnąłem zakładany cel, a ponieważ dla mnie zarówno proces powstawania, jak i finalny efekt pracy *Obrazowanie czasu* jest wartościowy, mam nadzieję, że podobną ocenę powezmą również oglądający.

## Bibliografia

Źródła książkowe:

*Artyści o sztuce : od van Gogha do Picassa*, wybrały i oprac. Elżbieta Grabska i Hanna Morawska, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1977.

Benjamin Walter, *Twórca jako wytwórca*, Wydawnictwo Poznańskie Poznań 1975.

Buonomano Dean, *Mózg władca czasu*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2019.

Carroll Sean, *Stąd do wieczności i z powrotem, Poszukiwania ostatecznej teorii czasu*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2011.

Davies Paul, *Czas niedokończona rewolucja Einsteina*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2002.

Dawicki Oskar, *I'm sorry*, Raster, Warszawa 2015.

Dewey John, *Sztuka jako doświadczenie*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1975.

Domański Tomasz, *Pomniki czasu*, Ośrodek Kultury i Sztuki we Wrocławiu, Wrocław 2018.

Dutton Denis, *Instynkt sztuki: piękno, zachwyt i ewolucja człowieka*, Copernicus Center Press, Kraków 2019.

Eco Umberto, *Dzieło otwarte*, Czytelnik, Warszawa 1973.

Gołaszewska Maria, *Estetyka rzeczywistości*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1984.

Gołaszewska Maria, *Zarys estetyki*, PWN, Warszawa 1984.

Hammond Claudia, *70 minut na godzinę. Fenomen czasu*, Carta blanca, Warszawa 2013.

Ilya Prigogine, Isabelle Stengers, *Z chaosu ku porządkowi*, PIW, Warszawa 1991.

*Jan Tarasin: rzeczy, sytuacje i...*, pr. zb. pod red. Zbigniewa Chlewińskiego, Samizdat Zofii Łoś, Płock 2002.

Kandiński Wassily, *O duchowości w sztuce*, Państwowa Galeria Sztuki w Łodzi, Łódź 1996.

Klee Paul, *Pedagogical Sketchbook*, Faber and Faber, Londyn 1968.

Kowalska Bożena, *Roman Opalka*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1976.

*Krzysztof Gliszczyński*, katalog pod red. Dominiki Krechowicz, Galeria Koło, Gdańsk 2002.

Larsen Jon, *In Search of Stardust: Amazing Micrometeorites and Their Terrestrial Imposters*, Voyageur Press, Minneapolis, Minnesota 2017.

Ludwiński Jerzy, *Epoka błękitu*, Otwarta Pracownia, Kraków 2009.

*Modern Artists on Art*, Ten Unabridged Essays, oprac. Robert L. Herbert, Prentice Hall Press, New York 1986.

*Pierścienie czasu*, pr. zb. pod red. Zbigniewa Górlaka, ASP w Gdańsku, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2023.

Pöppel Ernst, Edingshaus Anna Lydia, *Mózg – tajemniczy kosmos*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1998.

Pöppel Ernst, *Granice świadomości*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1989.

Poprzęcka Maria, *Impas*, Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk 2019.

Robb-Narbutt Krystiana, *Nostalgia jest gdzie indziej*, katalog wystawy, Zachęta Państwowa Galeria Sztuki, Warszawa 2003.

*Spotkania z Tarasinem*, pr. zb. pod red. Zbigniewa Chlewińskiego, Jacka Czuryło i Marka Pietkiewicza, Samizdat Zofii Łoś, Płock 2007.

Szulakowska Urszula, *Krzysztof Gliszczyński – Autoportret à retour* [w:] *Krzysztof Gliszczyński – Autoportret à retour*, katalog wystawy, CSW Łaźnia, Gdańsk 2007.

*Tylko zepsute zegary pokazują dokładny czas*, katalog wystawy, Gdańska Galeria Miejska, Gdańsk 2019.

Wells Herbert George, *Wehikul czasu*, Iskry, Warszawa 1986.

Wohlleben Peter, *Sekretne życie drzew*, Wydawnictwo Otwarte, Kraków 2021.

Zimbardo Philip, Boyd John, *Paradoks czasu*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009.

Źródła internetowe:

Artykuły

Hanhardt John G., *Nam June Paik: The Late Style* (1996–2006).

[https://www.randianonline.com/np\\_announcement/nam-june-paik-the-late-style-1996-2006-grasp-the-eternity/](https://www.randianonline.com/np_announcement/nam-june-paik-the-late-style-1996-2006-grasp-the-eternity/);

(dostęp: 03.07.2023)

Martin Jean, *Peter Vogel's Interactive Sound Art*, 2011.

<http://vogelexhibition.weebly.com/jean-martin-peter-vogelsinteractive-sound-art.html>;

(dostęp: 03.07.2023)

Parry Nye, *Peter Vogel: Contexts a Journey in Time and Space*, 2011. <http://vogelexhibition.weebly.com/nye-parrypeter-vogel-contexts-for-a-journey-in-time-and-space.html>, (dostęp: 03.07.2023)

Sedikides Constantine, Wildschut Tim, Arndt Jamie, Routledge Clay, *Nostalgia: Past, Present, and Future. Current Directions in Psychological Science*.

17(5), (2008) 304–307. <https://doi.org/10.1111/j.1467-8721.2008.00595.x> (dostęp: 24.06.2023)

Skowranek Heide, *Should We Reproduce the Beauty of Decay? A Museumsleben in the work of Dieter Roth*, Tate Papers no.8.

<https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/08/should-we-reproduce-the-beauty-of-decay-a-museumsleben-in-the-work-of-dieter-roth>, (dostęp: 10. 09. 2022).

*Step of Time Memoire* (opis pracy Ja'akowa Agama).

<https://artsandculture.google.com/asset/step-of-time-memoire-yaacov-agam/rQH2vhKvVCiZPQ>, (dostęp: 09.01.2023).

Zdanowicz Maciej Henryk, *Pojęcie i doświadczenie czasu w polskiej sztuce konceptualnej*, Sztuka i Dokumentacja, nr 6 (2012).

[https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Sztuka\\_i\\_Dokumentacja/Sztuka\\_i\\_Dokumentacja-r2012-t-n6/Sztuka\\_i\\_Dokumentacja-r2012-t-n6-s141-147/Sztuka\\_i\\_Dokumentacja-r2012-t-n6-s141-147.pdf](https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Sztuka_i_Dokumentacja/Sztuka_i_Dokumentacja-r2012-t-n6/Sztuka_i_Dokumentacja-r2012-t-n6-s141-147/Sztuka_i_Dokumentacja-r2012-t-n6-s141-147.pdf) (dostęp: 05.09.2023)

Wywiady

Krystiana Robb-Narbutt, *Nostalgia jest gdzie indziej*.

[www.saskakepa.waw.pl/swiat-wedlugsaskiej/ archiwum/nostalgia-jest-gdzie-indziej#utm\\_source=paste&utm\\_medium=paste&utm\\_campaign=chrome](http://www.saskakepa.waw.pl/swiat-wedlugsaskiej/archiwum/nostalgia-jest-gdzie-indziej#utm_source=paste&utm_medium=paste&utm_campaign=chrome) (dostęp: 24.06.2023).

*Prawda nigdy nie jest prawdziwa*, rozmowa z Christianem Boltąńskim.  
<https://magazynsum.pl/prawda-nigdy-niejest-prawdziwa-rozmowa-z-christianem-boltanskim/> (dostęp: 02.07.2023).

Filmy i nagrania dźwiękowe

*BBC Inside Science, Chatbot plagiarism*.  
<https://www.bbc.co.uk/programmes/m001gx1g> (dostęp: 03.07.2023).

*Peter Vogel - The Sound of Shadows* (2011), Film towarzyszący wystawie retrospektywnej w SBT Gallery na Uniwersytecie w Brighton.  
<https://vimeo.com/59829961> (dostęp: 05.09.2023).

Wywiad z Tomaszem Ciecierskim.  
<https://culture.pl/pl/tworca/tomasz-ciecierski> (dostęp: 02.07.2023)

## Spis ilustracji

49. Tkanina z Bayeux, 0,5 x 68 m, źródło: <https://www.bayeuxmuseum.com/en/the-bayeux-tapestry/discover-the-bayeux-tapestry/explore-online/>
50. Roy Lichtenstein, *Whaam!*, 1963, 172 x 406 cm, akryl, olej, płótno, źródło: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/lichtenstein-whaam-t00897>
51. fryz bukranionowy, źródło: [https://pl.wiktionary.org/wiki/bukranion#/media/Plik:Krol31\\_DSC0060.JPG](https://pl.wiktionary.org/wiki/bukranion#/media/Plik:Krol31_DSC0060.JPG)
52. Robert Kuśmirowski, *Dyplom na czeladnika*, 2002, rysunek na papierze, kolaż, źródło: <http://biala.art.pl/publikacje/robert-kusmirowski/>
53. Ja'akow Agam, *Step of Time Memoire*, 1989, źródło: <https://artsandculture.google.com/asset/step-of-time-memoire-yaacov-agam/rQH2vhKvVCiZPQ>
54. Ryszard Winniarski, *Gra dla jednego*, 1987, 64 x 64 cm, akryl, deska, źródło: <https://labirynt.com/kolekcja-prace/ryszard-winiarski-gra-dla-jednego/>
55. Richarada Serra, *The matter of Time*, 1994, źródło: <https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/the-collection/works/the-matter-of-time>
56. Paul Klee, *Plant*, źródło: Klee Paul, *Pedagogical Sketchbook*, Faber and Faber, Londyn 1968.
57. Ai Weiwei, *Sunflower Seeds*, źródło: [https://arthive.com/artists/78922~Ai\\_Weiwei/works/544888~Sunflower\\_seeds](https://arthive.com/artists/78922~Ai_Weiwei/works/544888~Sunflower_seeds)
58. Dieter Roth, *Gartenzwerg*, 1972, źródło: <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/08/should-we-reproduce-the-beauty-of-decay-a-museumsleben-in-the-work-of-dieter-roth>
59. Christian Marclay, Kadr z filmu *The Clock*, 2010, źródło: <https://vimeo.com/28702716>
60. Paul Huxley, *Untitled No. 44*, 1938, 203 x 203 cm, akryl na płótnie, źródło: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/huxley-untitled-no-44-t13590>
61. A: Marta Antoniak, *Time Capsule*, B: Hans Baldung, *Siedem etapów życia kobiety*, C: Ed Ruscha, *Time is Up*, źródło: A: <https://www.instagram.com/p/CiAVhsdDQqc/>, B: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/07/Hans\\_Baldung\\_-\\_The\\_Seven\\_Ages\\_of\\_Woman\\_-\\_WGA01191.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/07/Hans_Baldung_-_The_Seven_Ages_of_Woman_-_WGA01191.jpg), C: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/ruscha-time-is-up-p11275>
62. Edward Ruscha, *The End*, 1991, źródło: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Edward\\_Ruscha,\\_The\\_End,\\_1991\\_1\\_13\\_18\\_-moma\\_\(25604583717\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Edward_Ruscha,_The_End,_1991_1_13_18_-moma_(25604583717).jpg)
- 
63. Mikołaj Kowalski, *Odwilż*, 2023, 3 płytki 14 x 30 cm i 3 zdjęcia 13 x 20 cm, całość 60 x 130 cm, druk lentikularny i układ elektroniczny na laminacie szklanym, detal
64. Mikołaj Kowalski, *Farbopłot elektroniczny*, 2018, oscyloskop, układ elektroniczny na desce, olej na desce

65. Mikołaj Kowalski, *Kropłe*, 2019, 60 x 60 cm, elementy elektroniczne, płótno
66. L: Zdjęcie słońca widzianego przez teleskop INOUYE P: Detal pracy Wschód – Zachód, źródło: L: <https://nso.edu/gallery/gallery-images-from-the-inouye> P: fot. Mikołaj Kowalski
67. Janek Simon, *Zegarek elektroniczny domowej roboty*, 2005, źródło: <http://en.rastergallery.com/prace/zegarek-elektroniczny-domowej-roboty/>
68. Bartosz Kokosiński, bez tytułu, źródło: fot. Sławomir Toman
69. Zdjęcia reklamowe układów scalonych, źródło: L: <https://www.csis.org/analysis/moores-law-and-its-practical-implications>, P: <https://images.computerhistory.org/siliconengine/1962-1-1.jpg>
70. Gérard Fromanger, *Et Toi Mon Amour Mon Coeur Ma Vie et Toi*, 1978, 200x300 cm, olej na płótnie
71. Kadr z filmu na którym piosenkarka Björk opowiada jak działa telewizor., źródło: <https://www.youtube.com/watch?v=SNQtQWjX-sA&t=91s>
72. Nam June Paik, *TV Buddha*, 1989, źródło: <http://www.dreamideamachine.com/?p=26586>
73. Peter Vogel, *Blaugrune Farbkombinationen*, 1987, 72 × 72 cm, źródło: <https://www.artsy.net/artwork/peter-vogel-blaugrune-farbkombination>
74. Peter Vogel, *Interaktives Klangobjekt 36 6 77*, 1977, 74 x 25 x 27 cm, rzeźba z elementów elektronicznych, źródło: <https://www.mutualart.com/Artwork/Interaktives-Klangobjekt-36-6-77/11FAC7AFCA36BD8B>
- 
75. Mikołaj Kowalski, *Obraz mikroskopowy 7, Cykl Paprochy i farfole*, 2022, 150 x 150, olej na płótnie, detal
76. Man Ray, *Dust Breeding*, 1920, 23 x 30 cm, fotografia, źródło: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/271420>
77. Clifford Hooper Rowe, *Woman Looking Through Microscope*, 1966, 120 x 106, olej na płycie, źródło: <https://artuk.org/discover/artworks/woman-looking-through-a-microscope-206585>
78. Reakcja Bielousowa-Żabotyńskiego, źródło: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c6/Belousov\\_Zhabotinsky\\_reaction\\_%284013035510%29.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c6/Belousov_Zhabotinsky_reaction_%284013035510%29.jpg)
79. Christian Gottfried Ehrenberg, *Rysunek*, źródło: <http://download.naturkundemuseum-berlin.de/Ehrenberg/>
80. L: Joanna Dudek, Kadr z filmu *Cały świat jest moim ciałem. Moje ciało jest całym światem*. P. Yehor Antsyhin, *Tardigrades*, źródło: L: [https://www.instagram.com/p/CoX9O0LtCuI/?img\\_index=1](https://www.instagram.com/p/CoX9O0LtCuI/?img_index=1) P: [https://www.instagram.com/p/B0qVmmvHohZ/?img\\_index=1](https://www.instagram.com/p/B0qVmmvHohZ/?img_index=1)
81. Piotr Korol, *Klucz*, 2019, 20 x 15 x 4 cm, technika własna, źródło: <https://otwarta-pracownia.pl/pl/prace/6481-piotr-korol-klucz-01122019>
82. Cornelia Parker, *Exhaled Blanket*, źródło: Iwona Blazwick, *Cornelia Parker*, Thames & Hudson, London 2014, s. 90.

83. Claudio Parmiggiani, *Polvere*, 1998, źródło:  
<https://diccionaridempremtes.net/portfolio/polvore/>
84. Jan Tarasin, *Zapisy*, 1993, 40 x 50 cm, olej, płótno, źródło:  
<https://artinfo.pl/dzielo/zapisy-1993-r>
85. Anna Sztwiertnia, *bez tytułu*, 2022, szkło, drewno, kurz, źródło:  
<https://magazynszum.pl/great-patch-w-ufo-art-gallery-w-krakowie/>
86. *pył kosmiczny, zdjęcie z teleskopu Hubble'a*, źródło: <https://hubblesite.org/contents/news-releases/2001/news-2001-12.html>
87. *mikrometeroyty, zdjęcie Jan Braly Kihle i Jon Larsen*, źródło:  
<https://www.deccanherald.com/archives/flecks-stardust-all-around-you-1997060>
88. Cornelia Parker, *Bated Breath*, 1997, fotografia, źródło:  
<https://collections.vam.ac.uk/item/O84233/bated-breath-fluff-and-dust-photograph-parker-cornelia/>
89. Vija Celmins, *Mount Holyoke*, 1987, 19 x 24 cm, akwaforta na papierze, źródło:  
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/celmins-mount-holyoke-ar00471>
90. Krystiana Robb Narbutt, *Góra*, 2005, 19,5 x 14 x 8 cm, drewno, szkło, gwoździak, nitka, źródło: <https://zacheta.art.pl/pl/kolekcja/katalog/robb-narbutt-krystiana-gora-2/galeria>
- 
91. Mikołaj Kowalski, *Zegar na wysoki połysk*, 2023, 84 x 34 cm, mechanizm zegara, płyta meblowa, szkło, miotłka plastikowa, detal
92. Mikołaj Kowalski, *Czarno-białe*, 2017, mechanizm zegarowy, płótno, farba parafinowa
93. Mikołaj Kowalski, *Zegar kwiatowy*, 2023, 7 płytek 17 x 15 cm całość 17 x 120 cm, układ elektroniczny na laminacie szklanym, detal
94. Tomasz Ciecierski, *bez tytułu*, 1993, 100 x 134 x 12 cm, olej płótno, źródło: <https://zacheta.art.pl/pl/kolekcja/katalog/ciecierski-tomasz-bez-tytulu-2/galeria>
95. Roman Opalka, *1605281 - 1608286, Kartka z podróży, detal*, źródło: Kowalska Bożena, *Roman Opalka*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1976.
96. Włodzimierz Pwalak, *Dziennik nr. 16*, 1990, 135 x 190 cm, olej, ołówek, płótno, źródło: <https://zacheta.art.pl/pl/kolekcja/katalog/pawlak-wlodzimierz-dziennik-nr-16-2/galeria>
97. Henry Moore, *Large Two Forms (LH 556)*, 1971, włókno szklane, Florencja, źródło:  
<https://www.nga.gov/features/in-situ-henry-moore-david-finn.html>
98. Oskar Dawicki, *Bałwan cytatów*, 2005, 200×80×70 cm, śnieg grawerowane metalowe guziki, zamrażarka, źródło: <http://rastergallery.com/prace/balwan-cytatow/>
99. Tomasz Domański, *Topnienie*, źródło: Domański Tomasz, *Pomniki czasu*, Ośrodek Kultury i Sztuki we Wrocławiu, Wrocław 2018, s. 47.



Reprodukcje prac wchodzących w skład pracy doktorskiej

*Obrazowanie czasu*



## Lista prac wchodzących w skład pracy doktorskiej

### Cykl Paprochy i farfocle

- Obraz mikroskopowy 4, Cykl Paprochy i farfocle, 2022, 150 x 150 cm, olej na płótnie.
- Obraz mikroskopowy 5, Cykl Paprochy i farfocle, 2022, 150 x 150 cm, olej na płótnie.
- Obraz mikroskopowy 6, Cykl Paprochy i farfocle, 2022, 150 x 150 cm, olej na płótnie.
- Obraz mikroskopowy 7, Cykl Paprochy i farfocle, 2022, 150 x 150 cm, olej na płótnie.
- Obraz mikroskopowy 8, Cykl Paprochy i farfocle, 2022, 150 x 150 cm, olej na płótnie.
- Obraz mikroskopowy 9, Cykl Paprochy i farfocle, 2022, 150 x 150 cm, olej na płótnie.
- Obraz mikroskopowy 10, Cykl Paprochy i farfocle, 2022, 150 x 150 cm, olej na płótnie.
- Obraz mikroskopowy 11, Cykl Paprochy i farfocle, 2023, 150 x 150 cm, olej na płótnie.
- Obraz mikroskopowy 12, Cykl Paprochy i farfocle, 2023, 150 x 150 cm, olej na płótnie.
- Obraz mikroskopowy 13, Cykl Paprochy i farfocle, 2023, 150 x 150 cm, olej na płótnie.
- Obraz mikroskopowy 14, Cykl Paprochy i farfocle, 2023, 150 x 150 cm, olej na płótnie.
- Obraz mikroskopowy 15, Cykl Paprochy i farfocle, 2023, 150 x 150 cm, olej na płótnie.
- Obraz mikroskopowy 16, Cykl Paprochy i farfocle, 2022, 150 x 150 cm, olej na płótnie.

### Cykl Obrazy elektroniczne

- Kap, Kap, Kap..., 2022-2023, 5 płytek 10 x 15 cm, układ elektroniczny na laminacie szklanym.
- Odwilż, 2023, 3 płytki 14 x 30 cm i 3 zdjęcia 13 x 20 cm, całość 60 x 130 cm, druk lenticularny i układ elektroniczny na laminacie szklanym.
- Wschód - Zachód, 2023, 60 x 50 cm, wosk na płótnie, układ elektroniczny, zaschnięty olej.

### Instalacje zegarowe

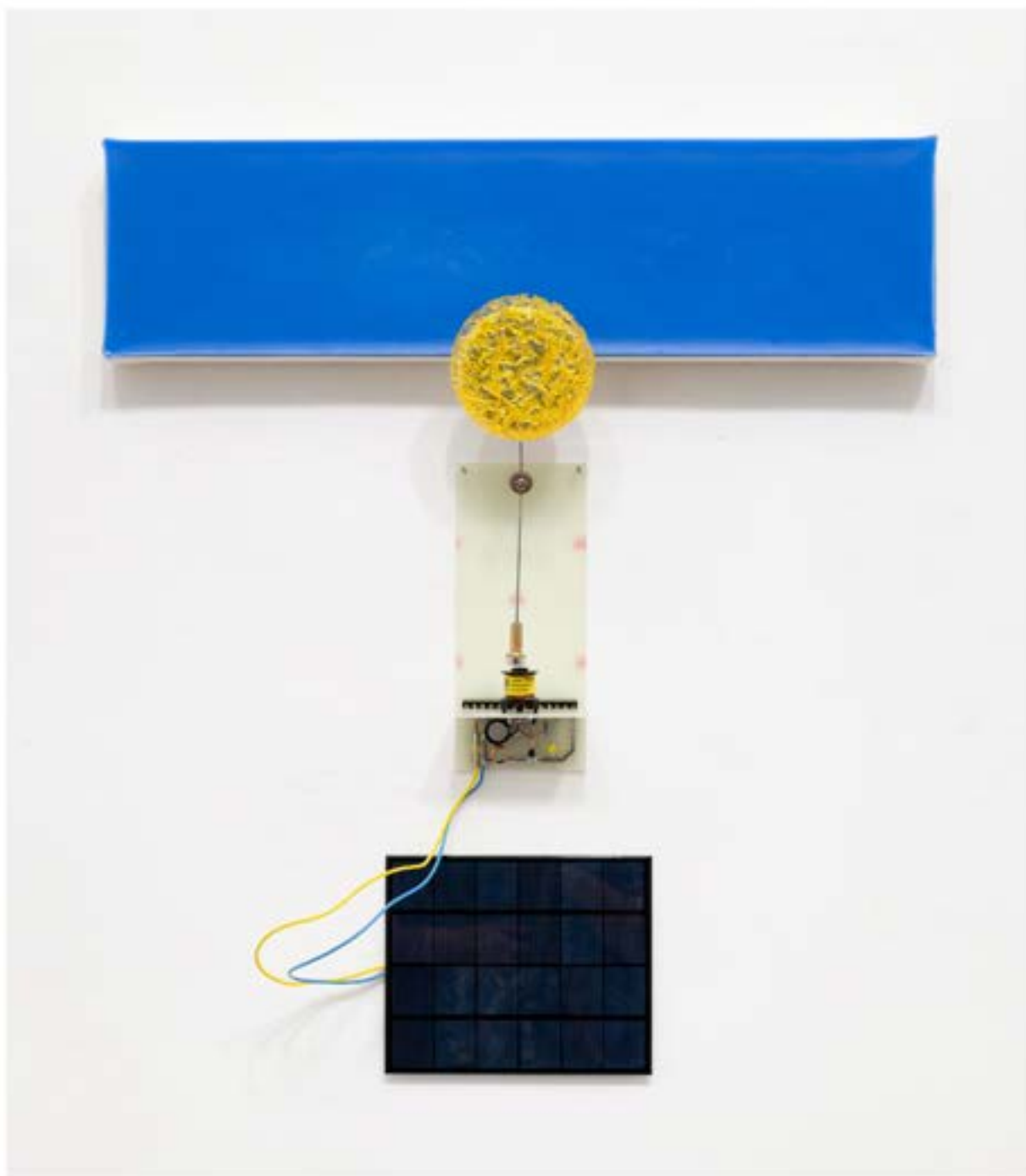
- Zegar kwiatowy, 2023, 7 płytek 17 x 15 cm całość 17 x 120 cm, układ elektroniczny na laminacie szklanym, suszone płatki kwiatów
- Zegar na wysoki połysk, 2023, 84 x 34 cm, mechanizm zegara, płyta meblowa, szkło, plastikowa miotłka.

### Sopelki

- Sopelki, 2022, 3 gablotki 34 x 25 cm, obiekty znalezione.

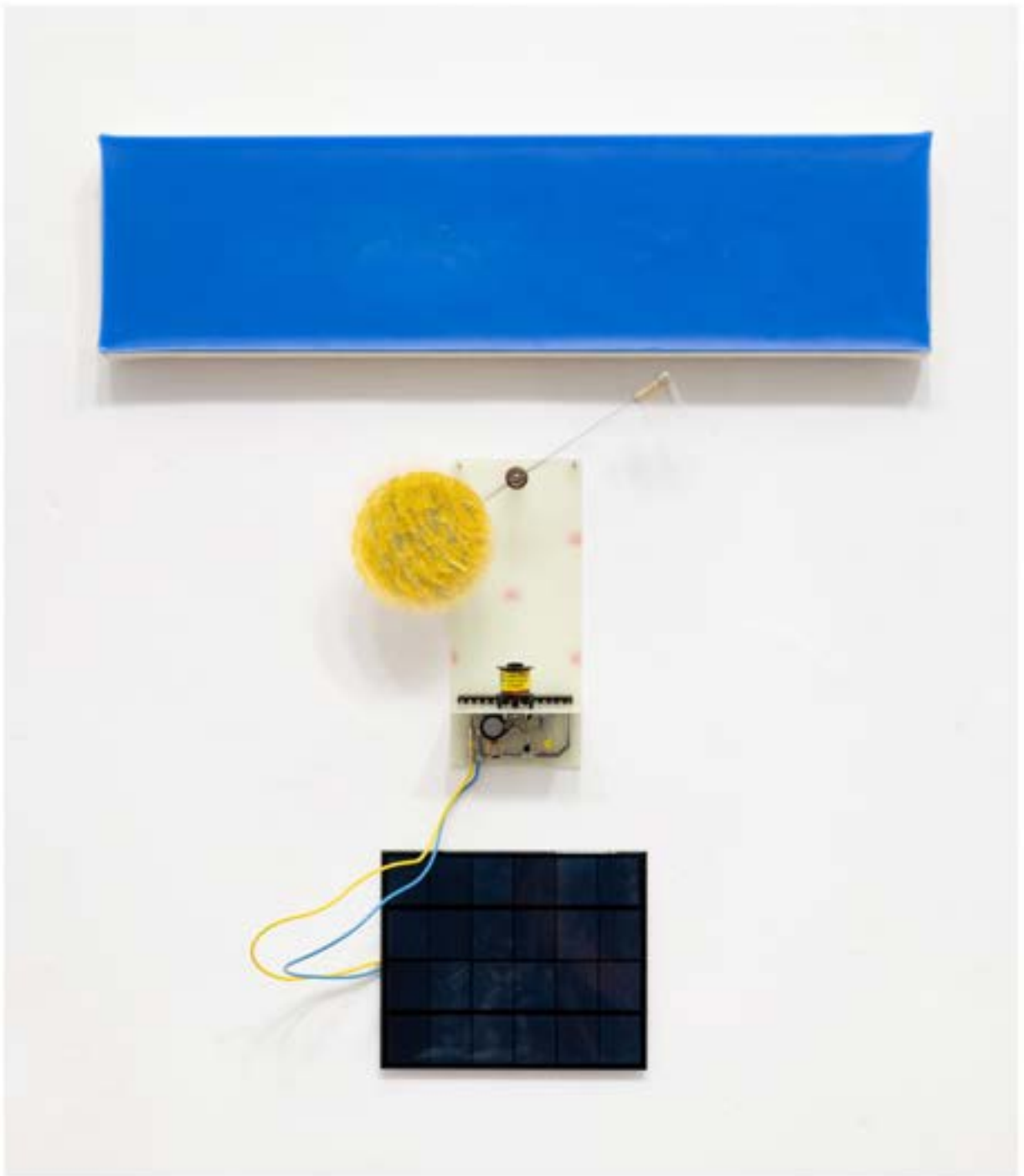
### Zeszłoroczny śnieg

- Zeszłoroczny śnieg, 2022, 30 x 30 cm, odlew parafinowy.
- Zeszłoroczny śnieg, 2023, 30 x 30 cm, odlew parafinowy.



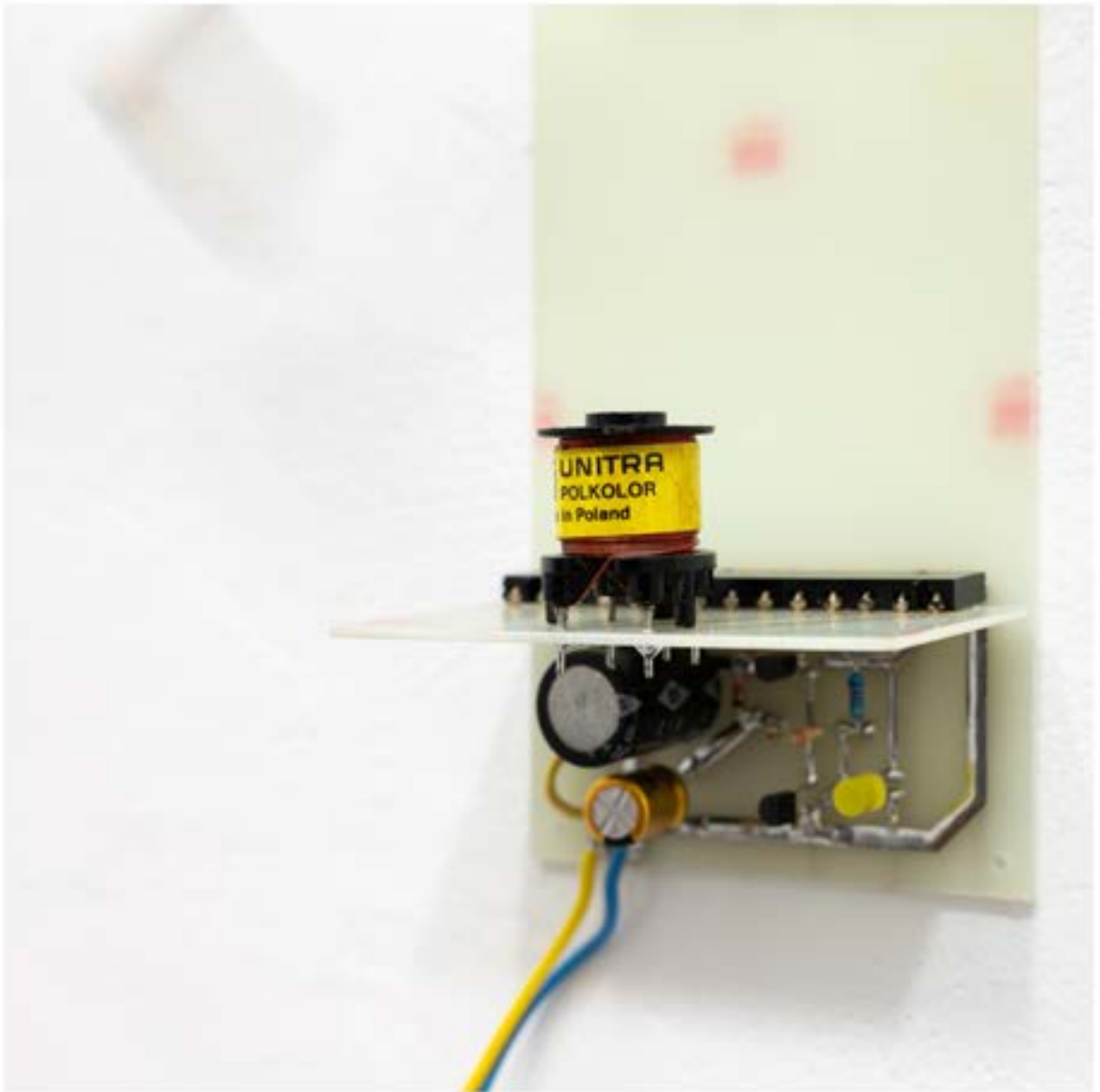
*Wschód - Zachód*

2023, 60 x 50 cm, воск на płótnie, układ elektroniczny, olej



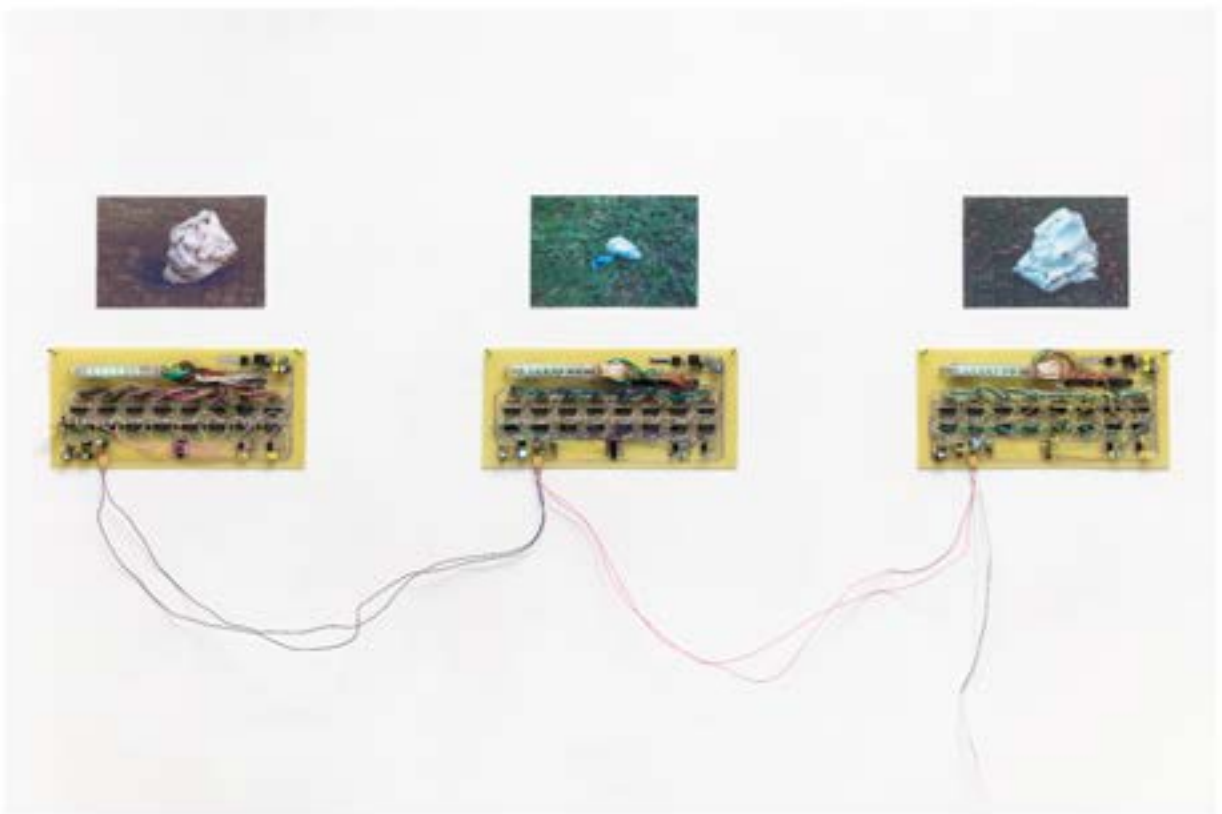
*Wschód - Zachód*

2023, 60 x 50 cm, wosk na płótnie, układ elektroniczny, olej



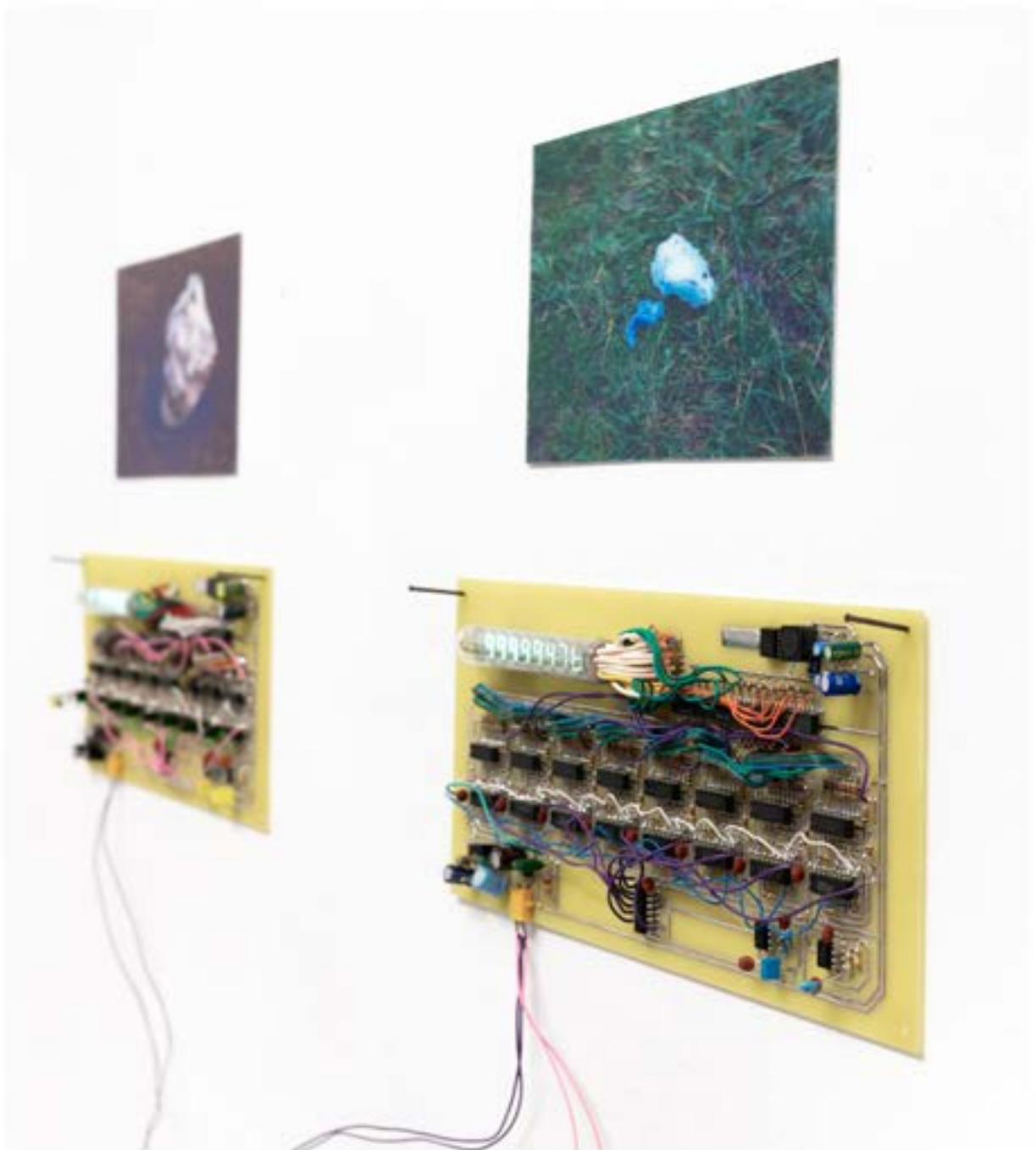
*Wschód - Zachód*

detal instalacji



*Odwilż*

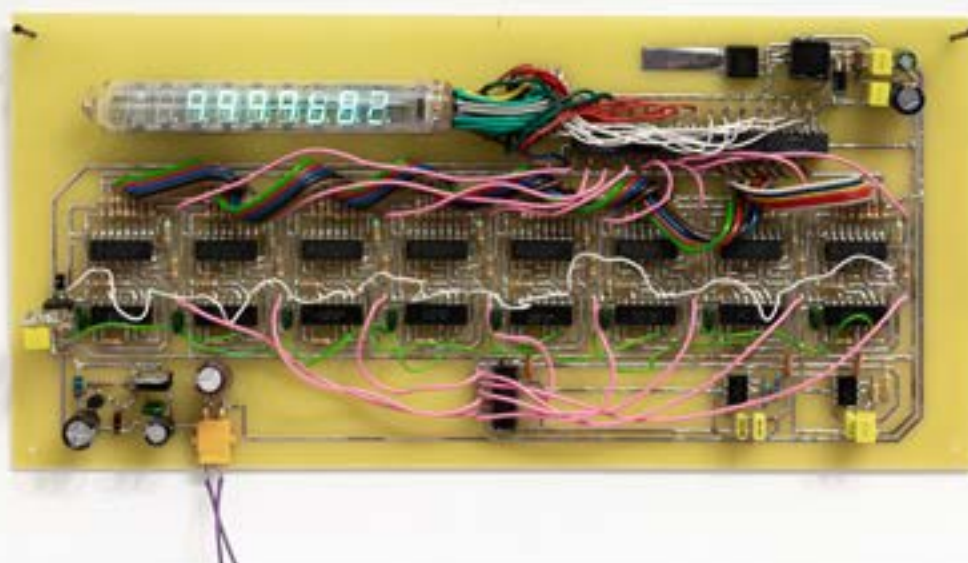
3 płytki 14 x 30 cm i 3 zdjęcia 13 x 20 cm, druk lentikularny i układ elektroniczny na laminacie szklanym



*Odwilż*

fragment instalacji





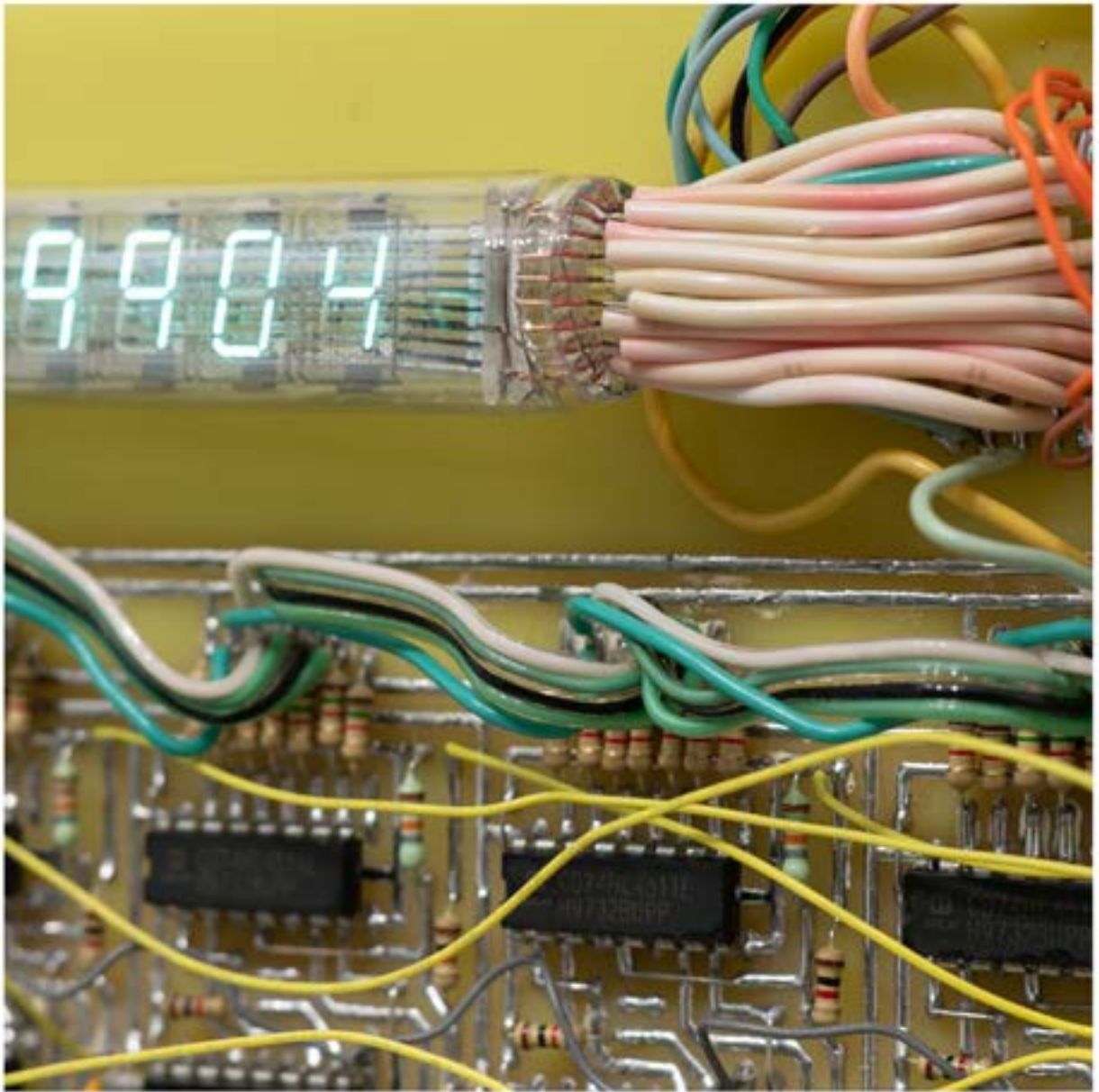
*Odwilż*

fragment instalacji



*Odwilż*

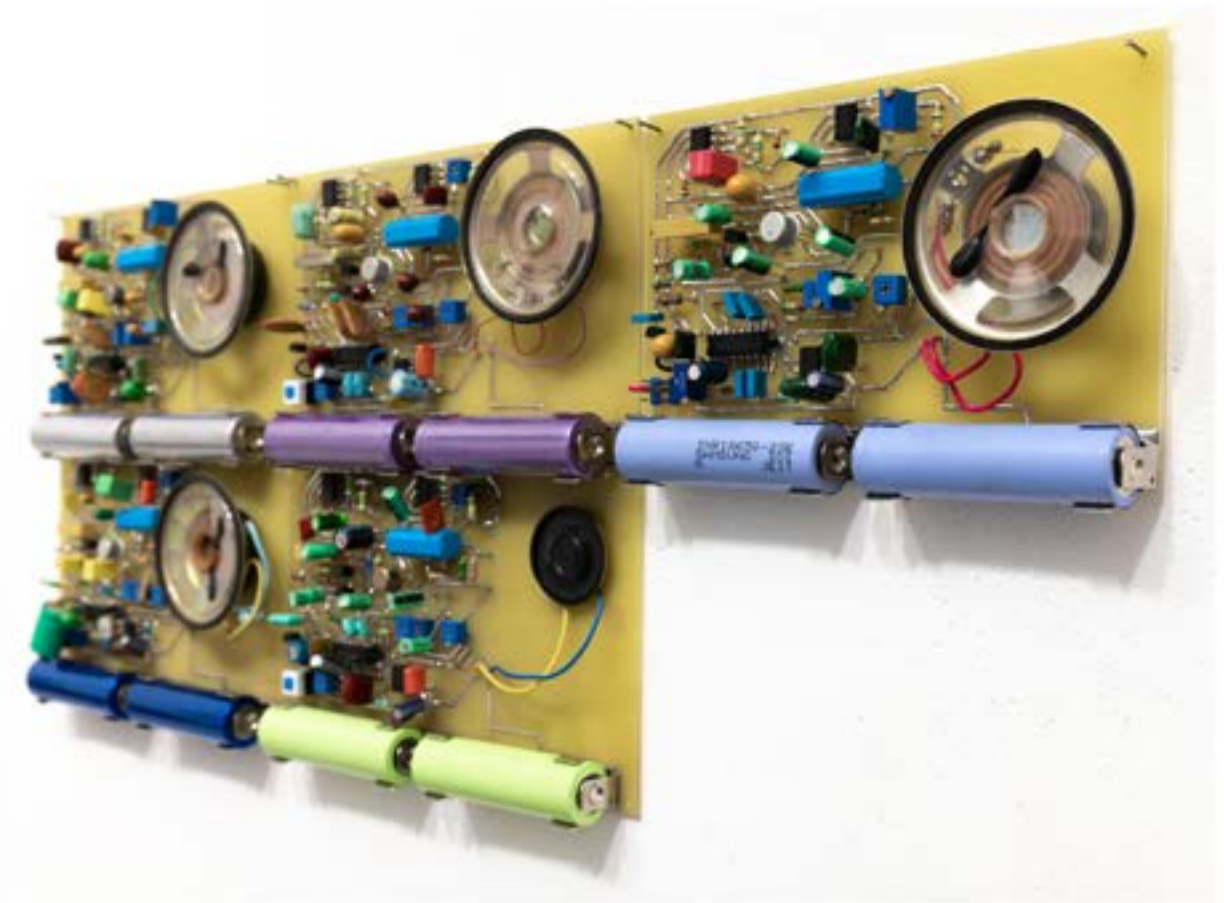
fragment instalacji



*Odwilż*

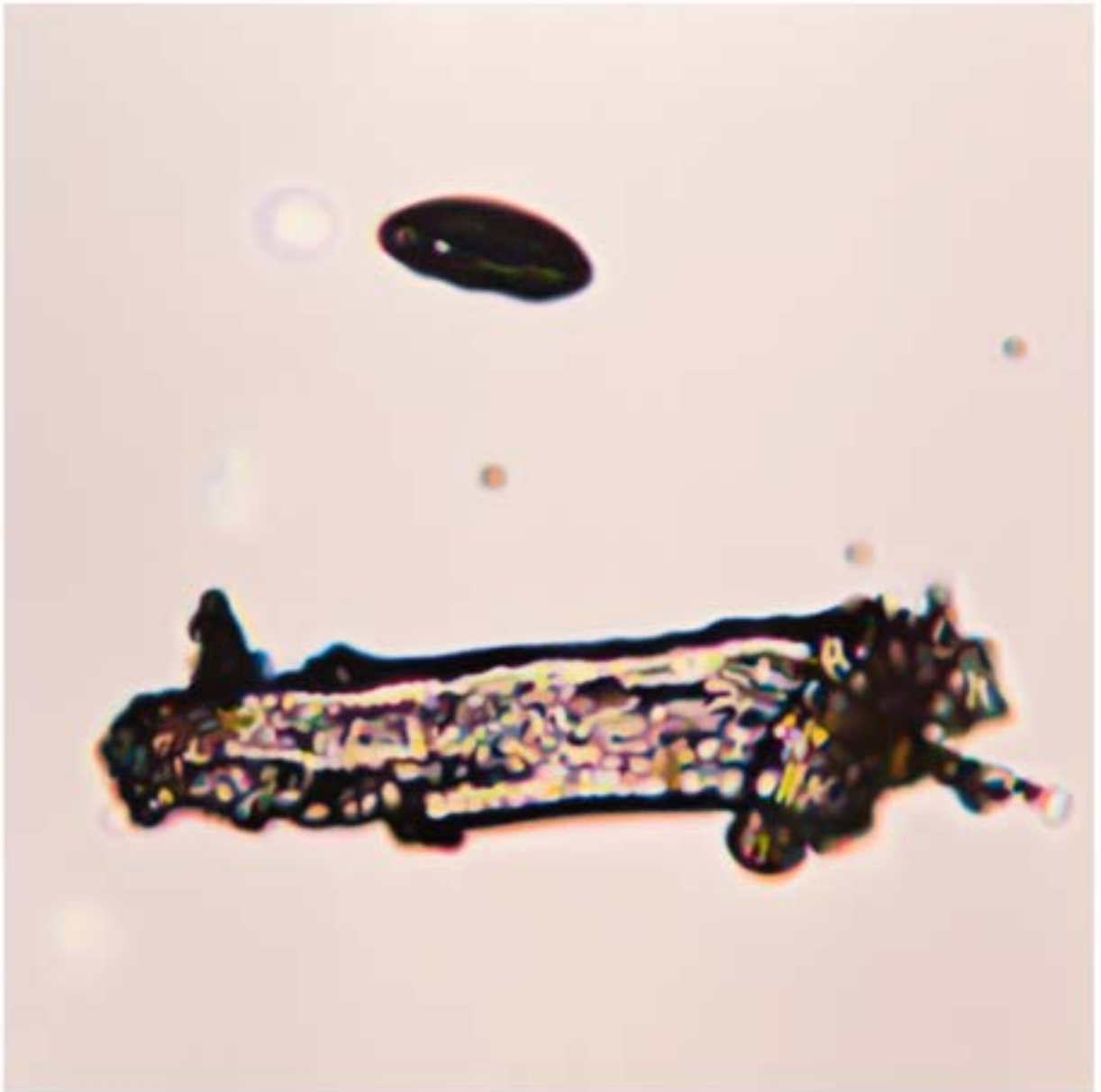
detal instalacji





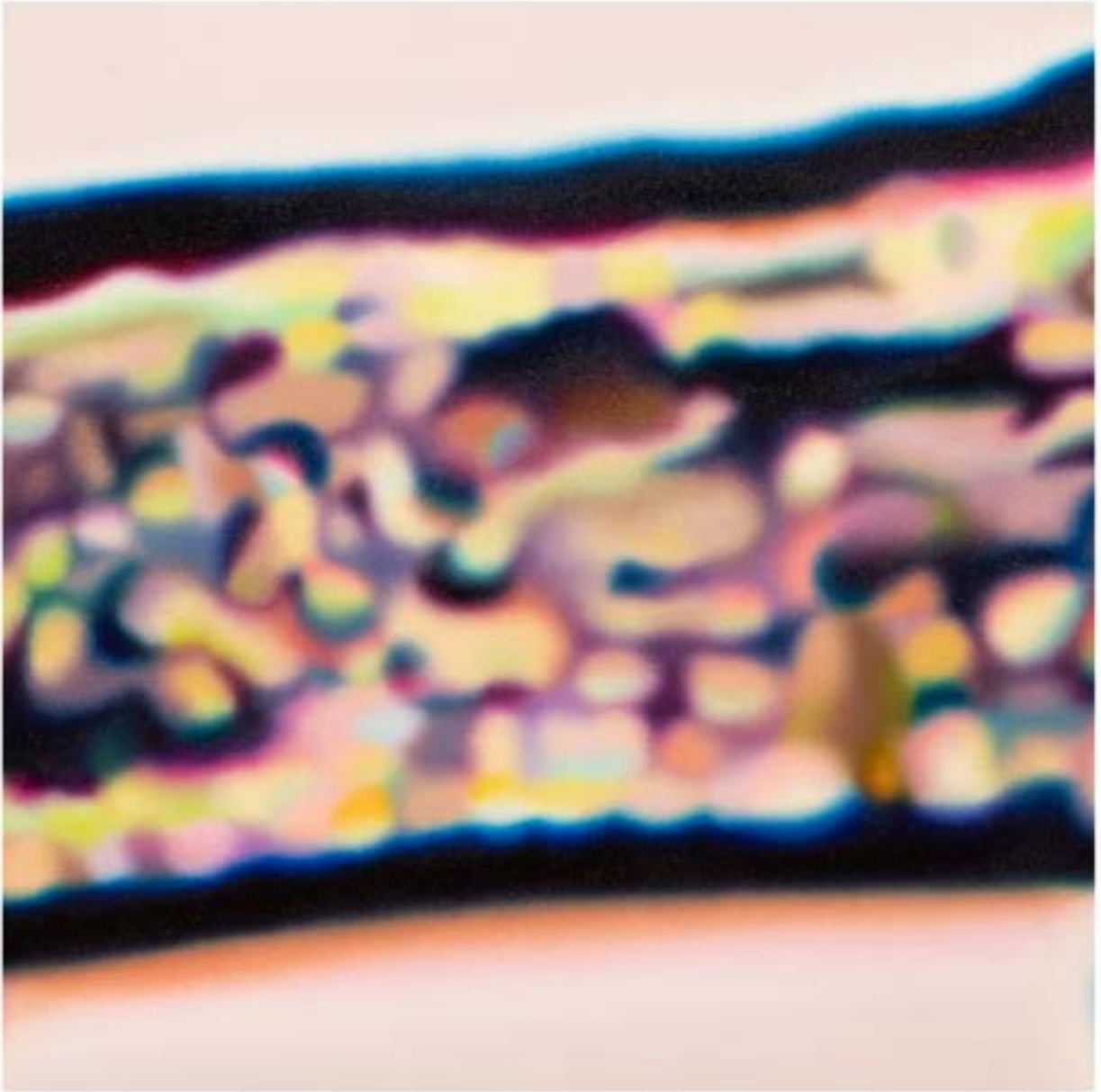
*Kap, Kap, Kap...*

2022, 5 płytek 10 x 15 cm, układ elektroniczny na laminacie szklanym



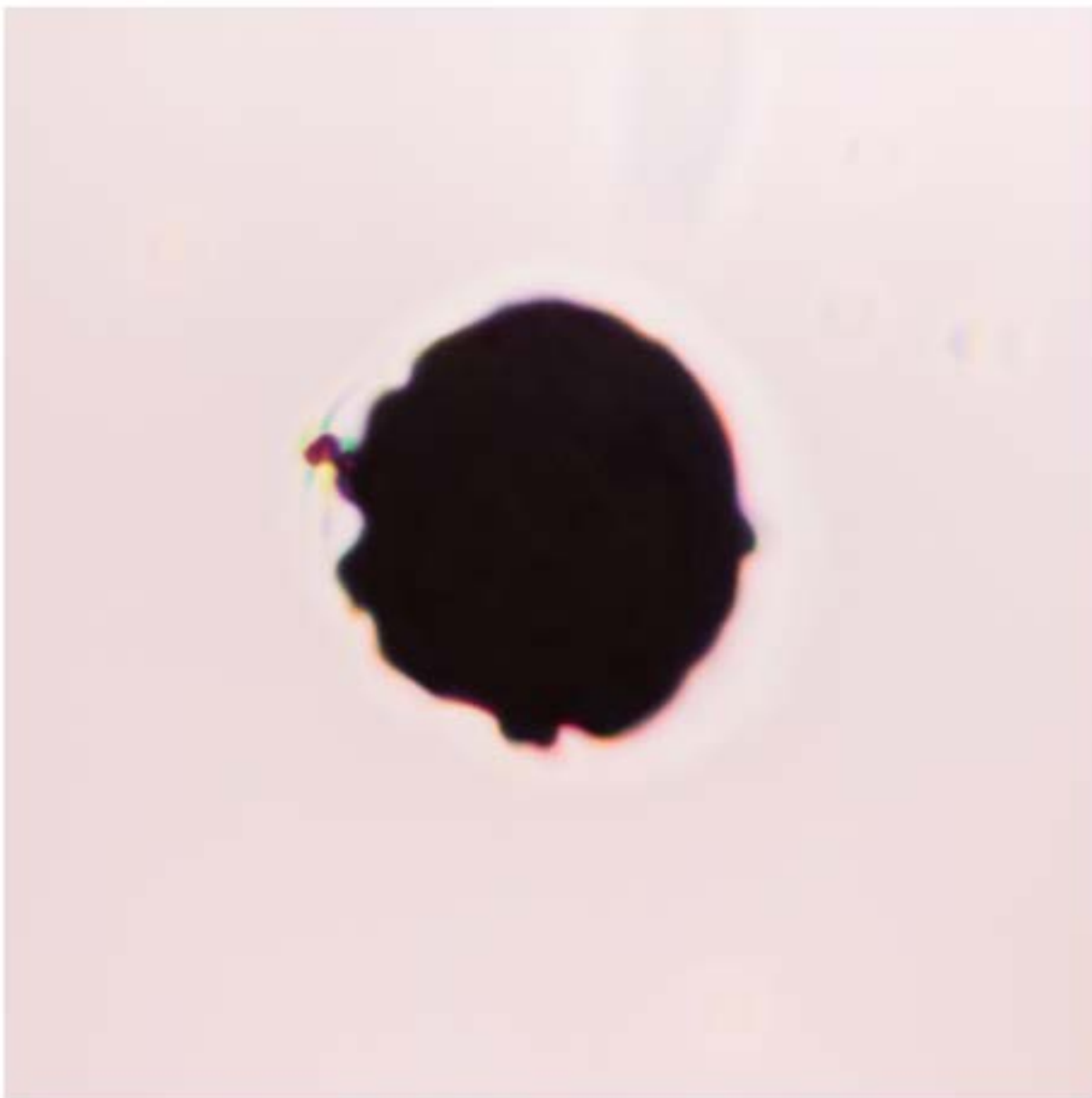
*Obraz mikroskopowy 4*

cykl *Paprochy i farfocle*, 2022, 150 x 150 cm, olej na płótnie



*Obraz mikroskopowy 4*

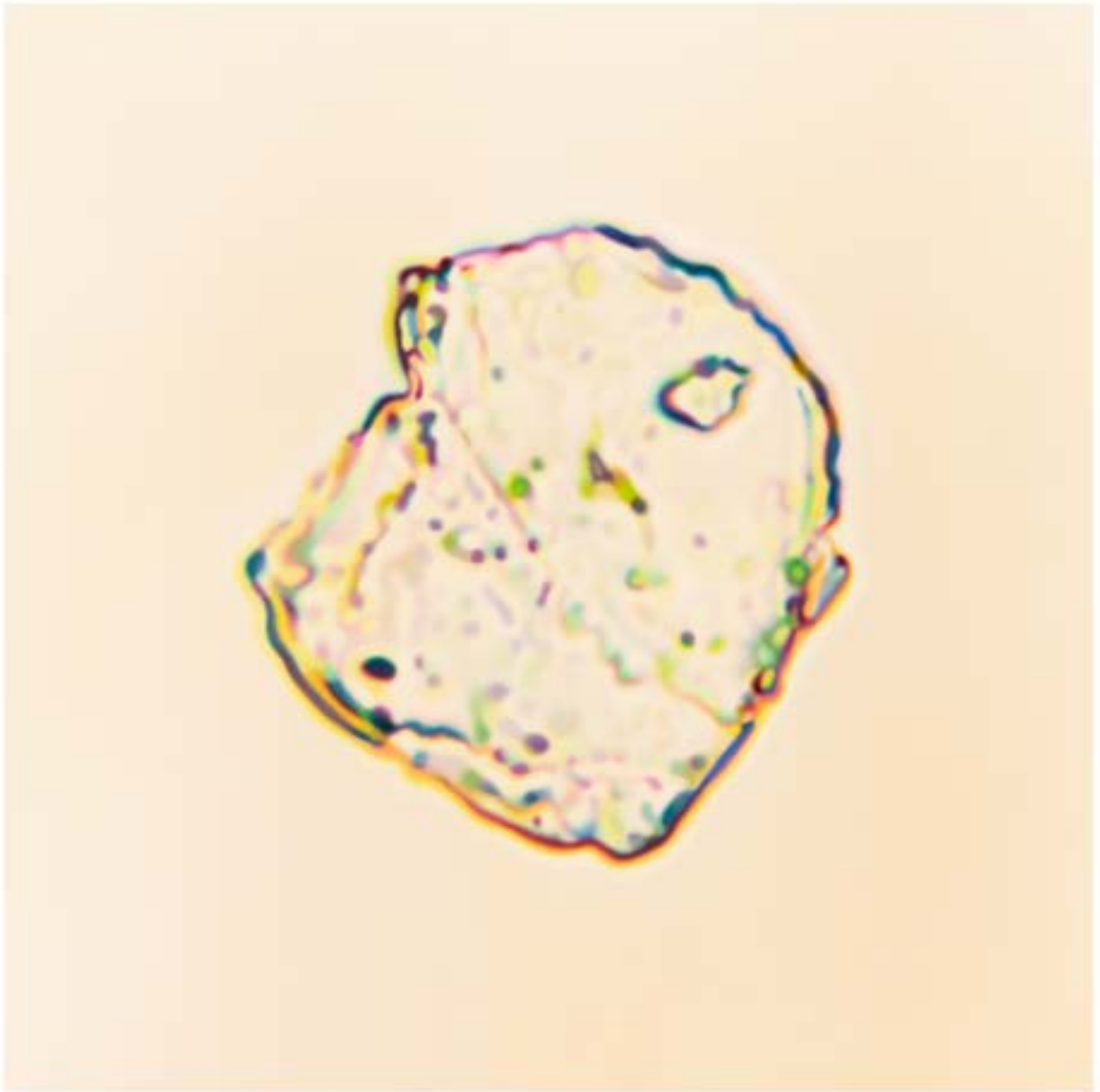
detal obrazu



*Obraz mikroskopowy 5*

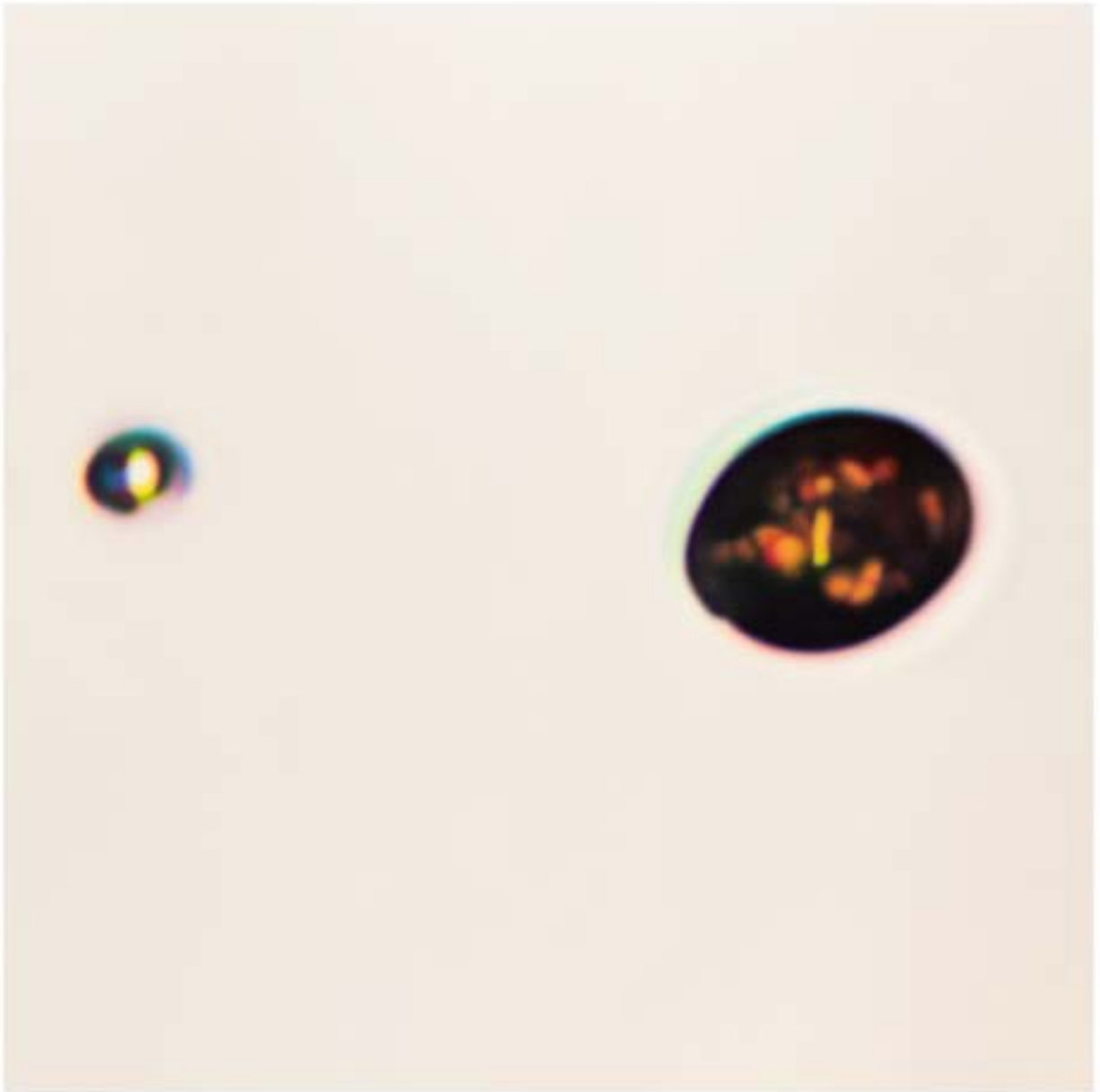
cykl *Paprochy i farfocle*, 2022, 150 x 150 cm, olej na płótnie





*Obraz mikroskopowy 6*

cykl *Paprochy i farfocle*, 2022, 150 x 150 cm, olej na płótnie



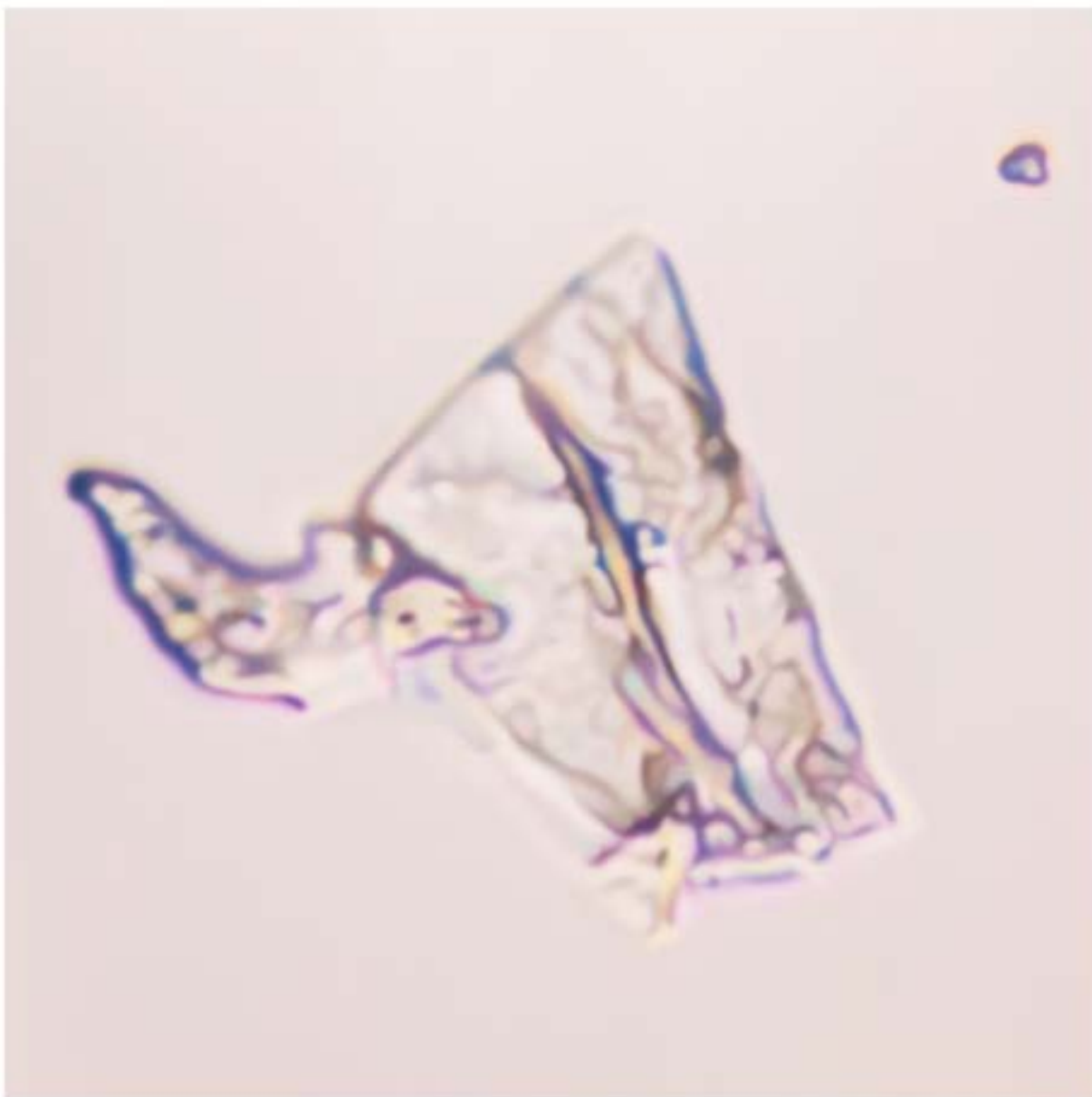
*Obraz mikroskopowy 7*

cykl *Paprochy i farfocle*, 2022, 150 x 150 cm, olej na płótnie



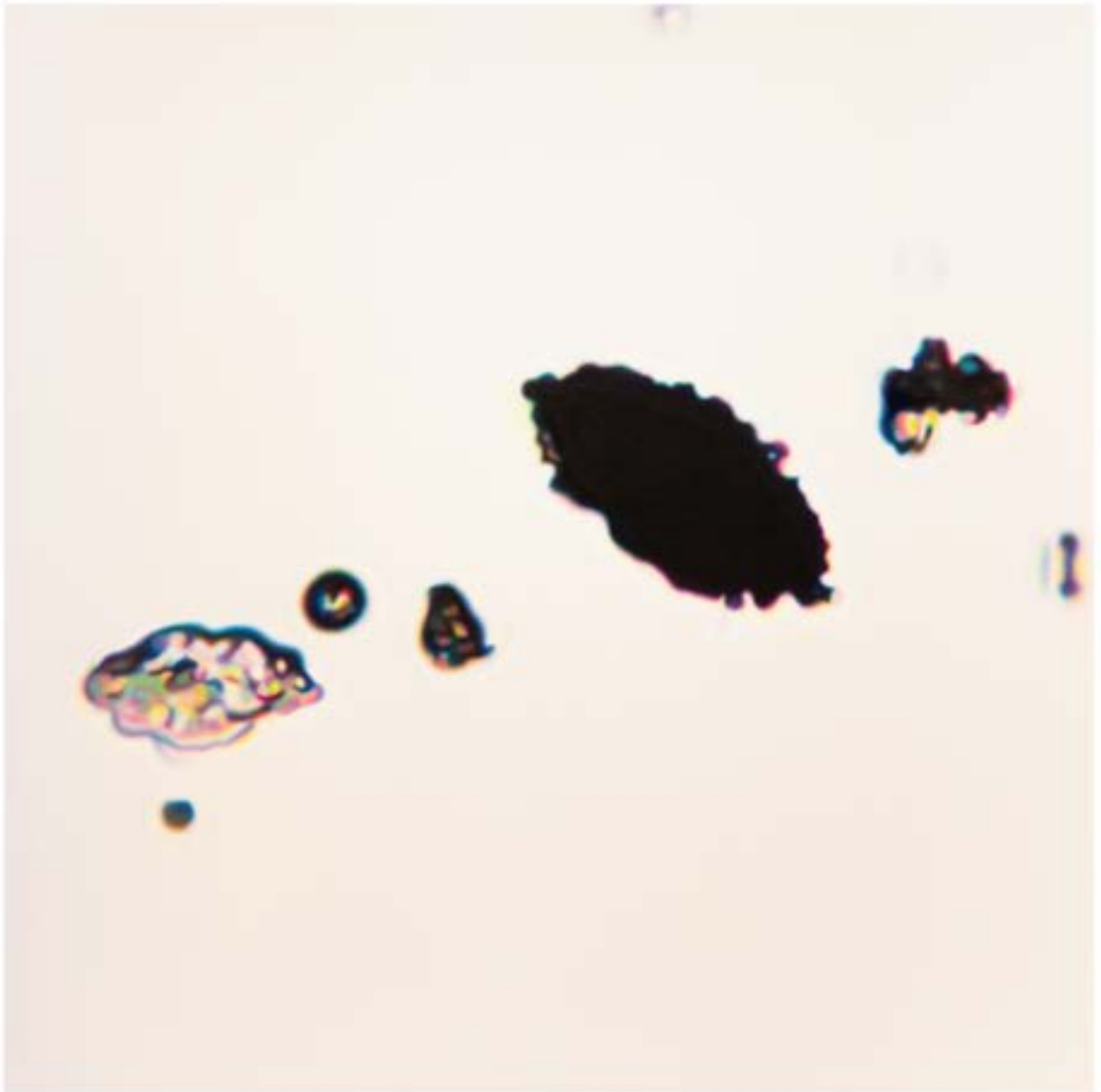
*Obraz mikroskopowy 7*

detal obrazu



*Obraz mikroskopowy 8*

cykl *Paprochy i farfocle*, 2022, 150 x 150 cm, olej na płótnie



*Obraz mikroskopowy 9*

cykl *Paprochy i farfocle*, 2022, 150 x 150 cm, olej na płótnie



*Obraz mikroskopowy 9*

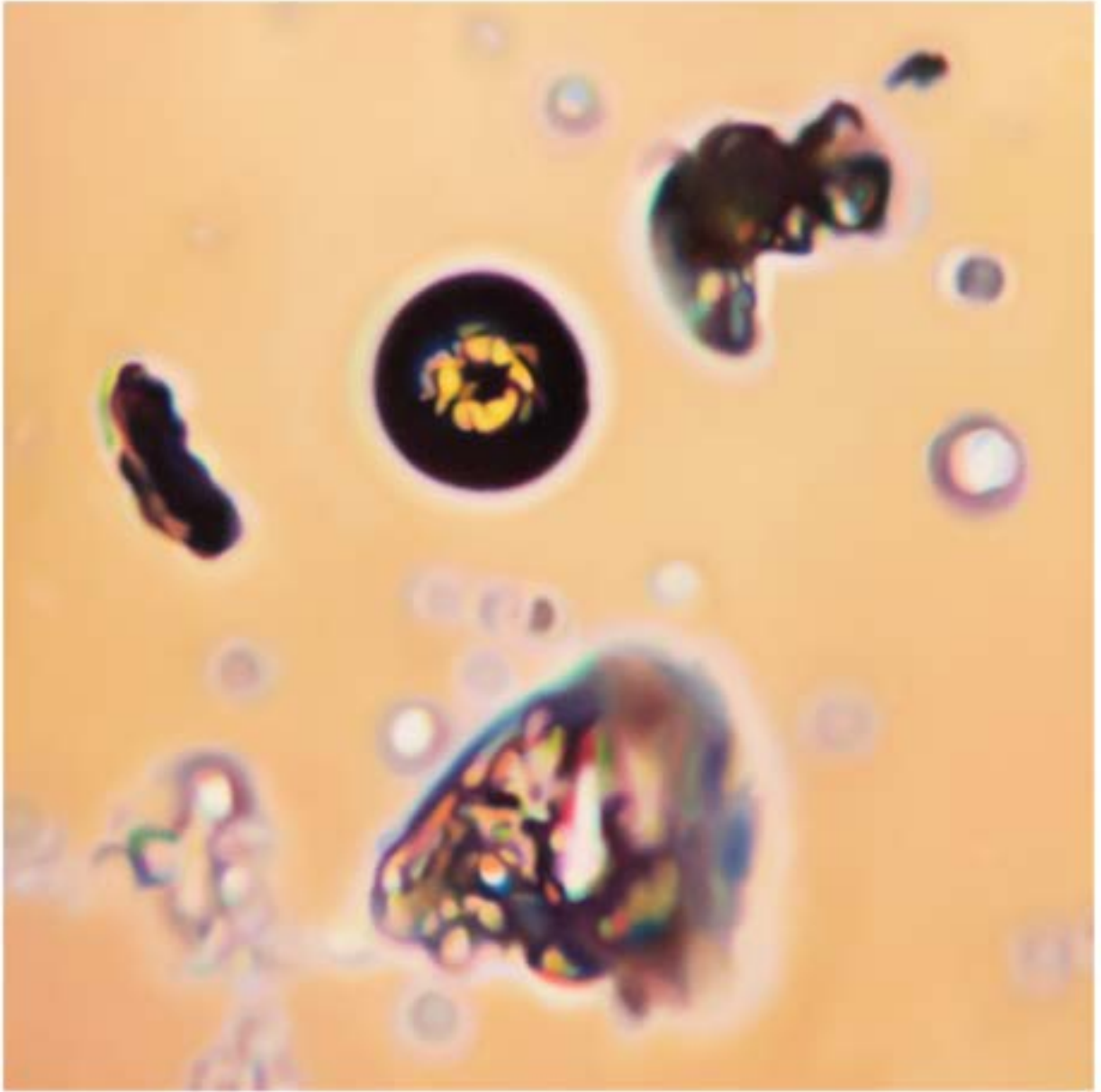
detal obrazu



*Obraz mikroskopowy 10*

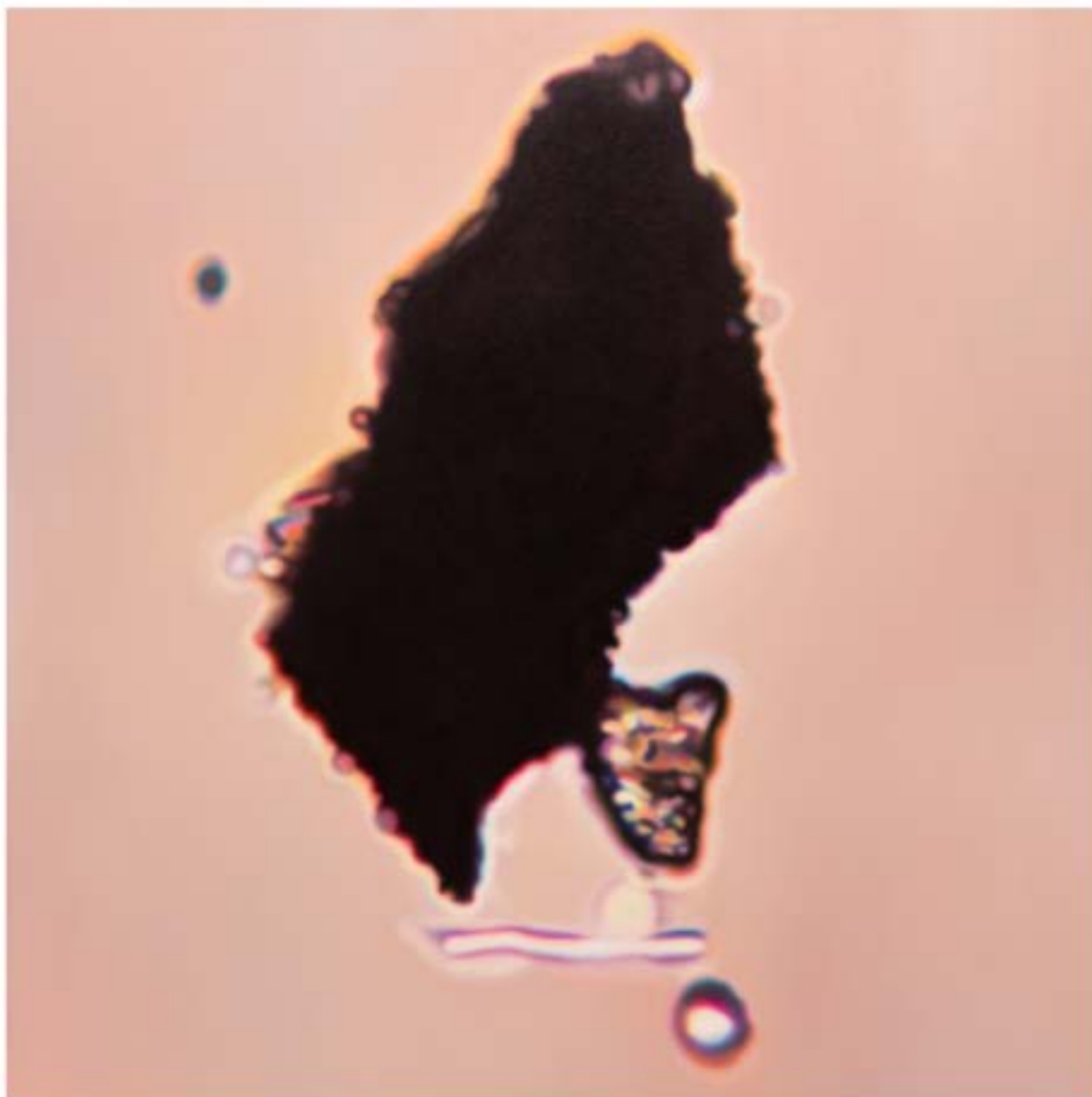
cykl *Paprochy i farfocle*, 2022, 150 x 150 cm, olej na płótnie





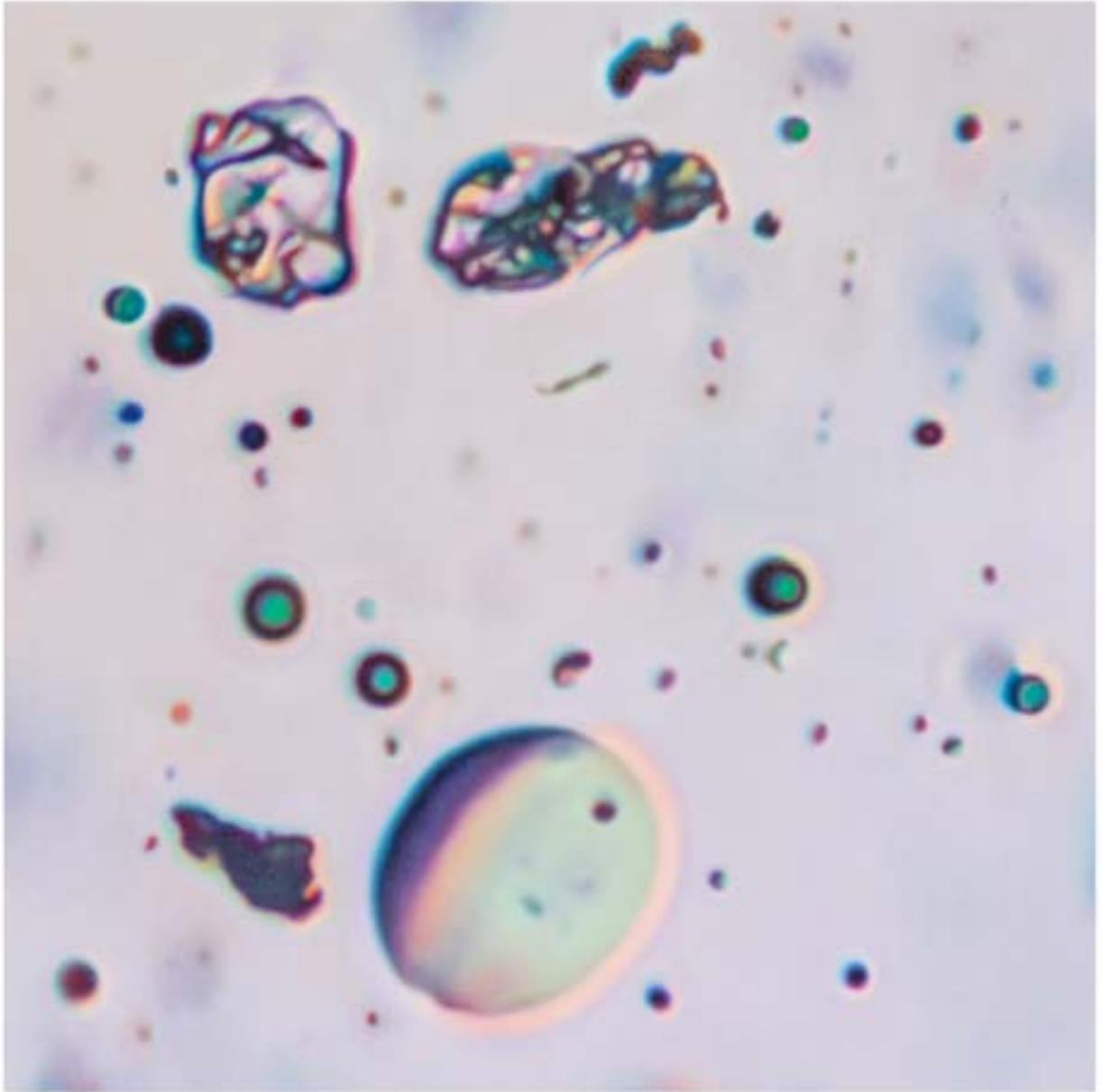
*Obraz mikroskopowy II*

cykl *Paprochy i farfocle*, 2023, 150 x 150 cm, olej na płótnie



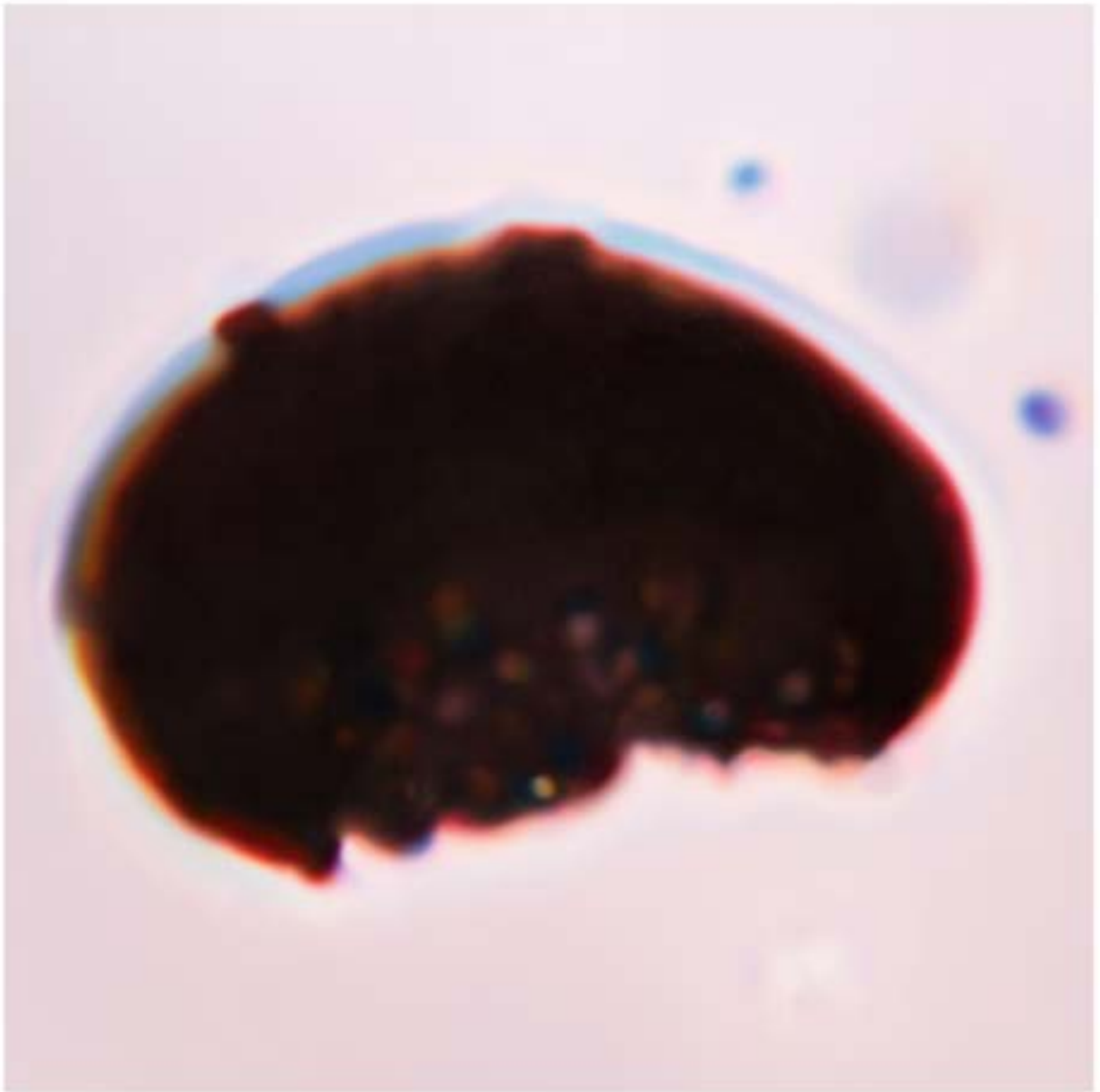
*Obraz mikroskopowy 12*

cykl *Paprochy i farfocle*, 2023, 150 x 150 cm, olej na płótnie



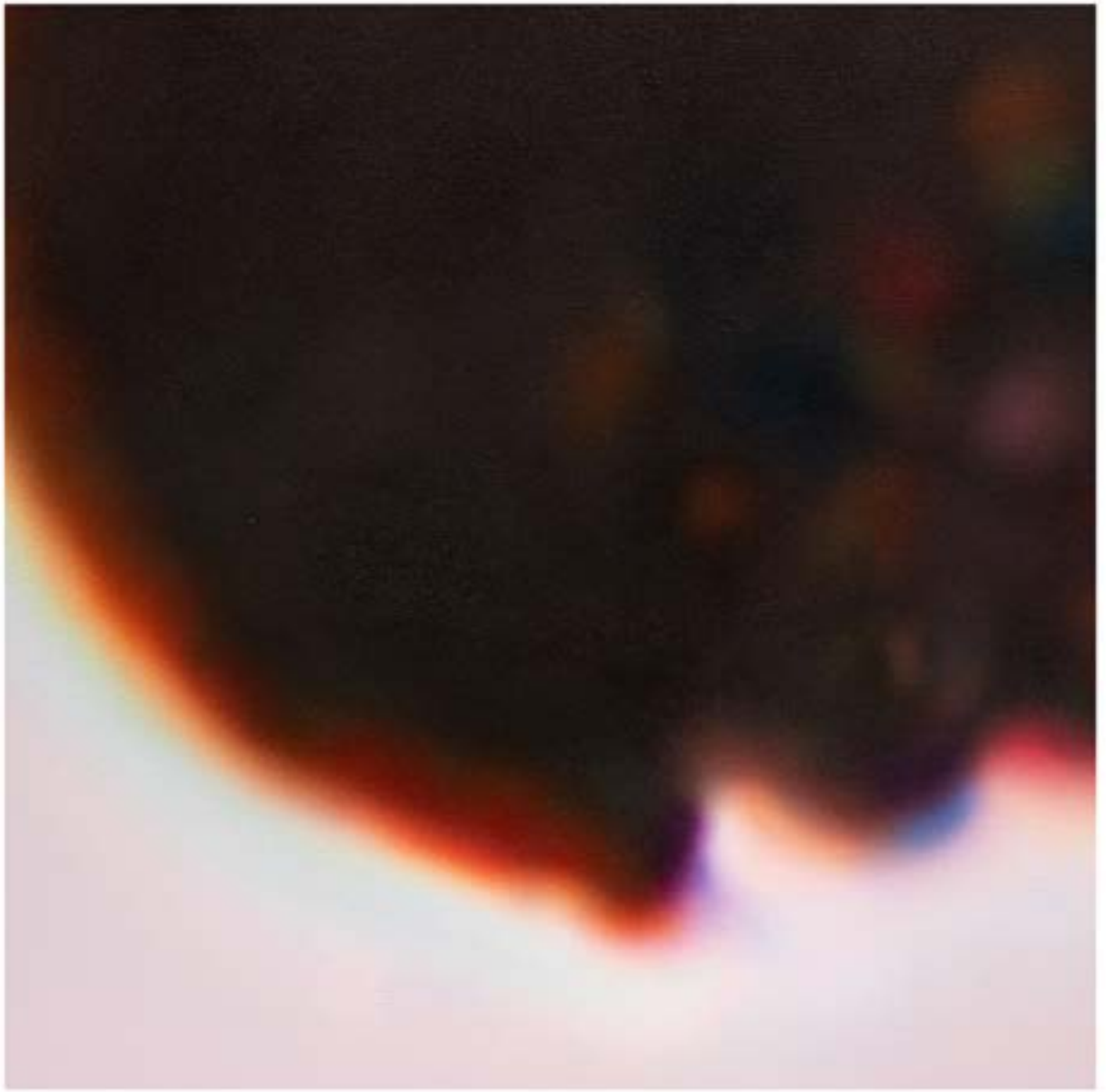
*Obraz mikroskopowy 13*

cykl *Paprochy i farfocle*, 2023, 150 x 150 cm, olej na płótnie



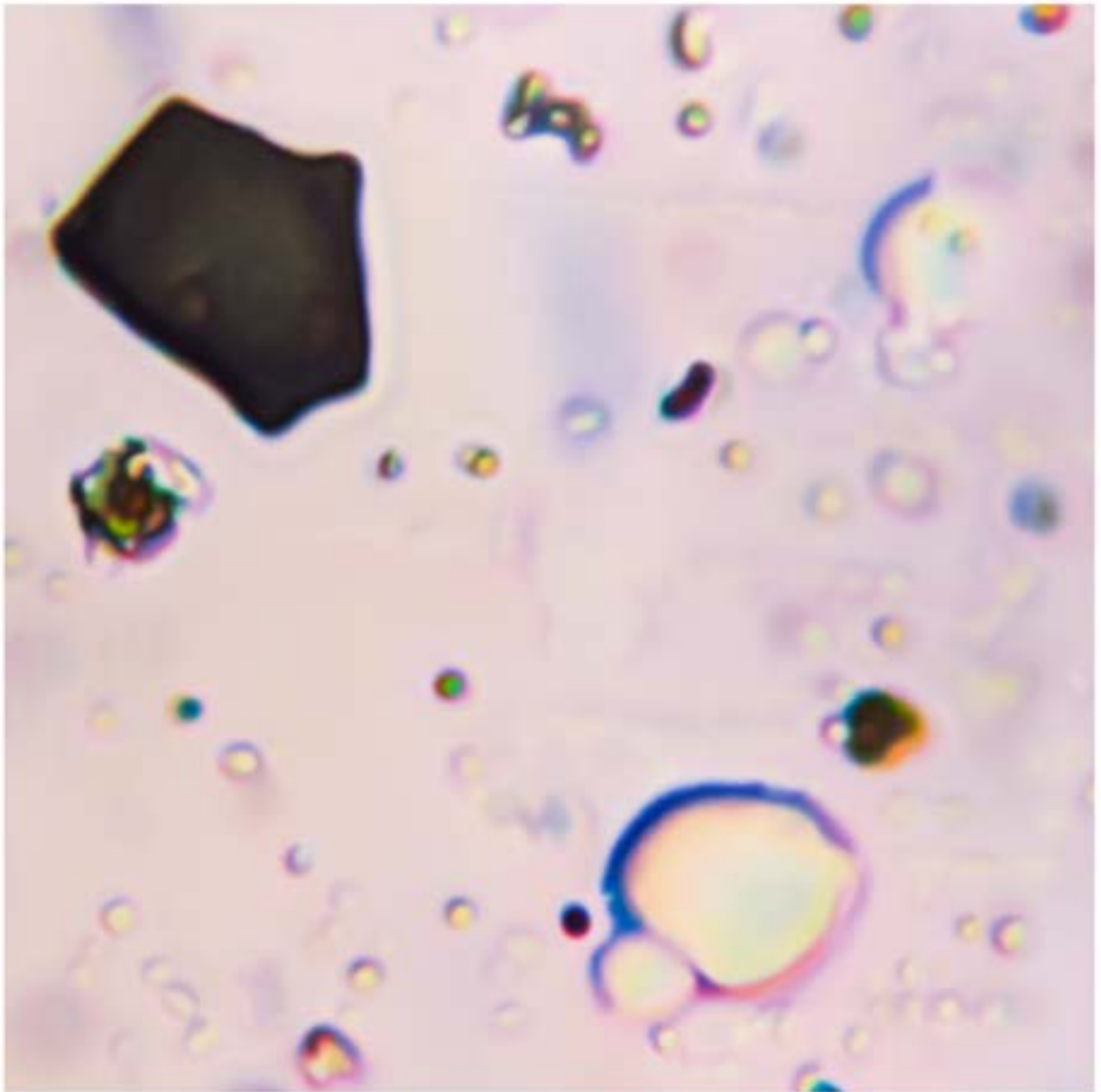
*Obraz mikroskopowy 14*

cykl *Paprochy i farfocle*, 2023, 150 x 150 cm, olej na płótnie



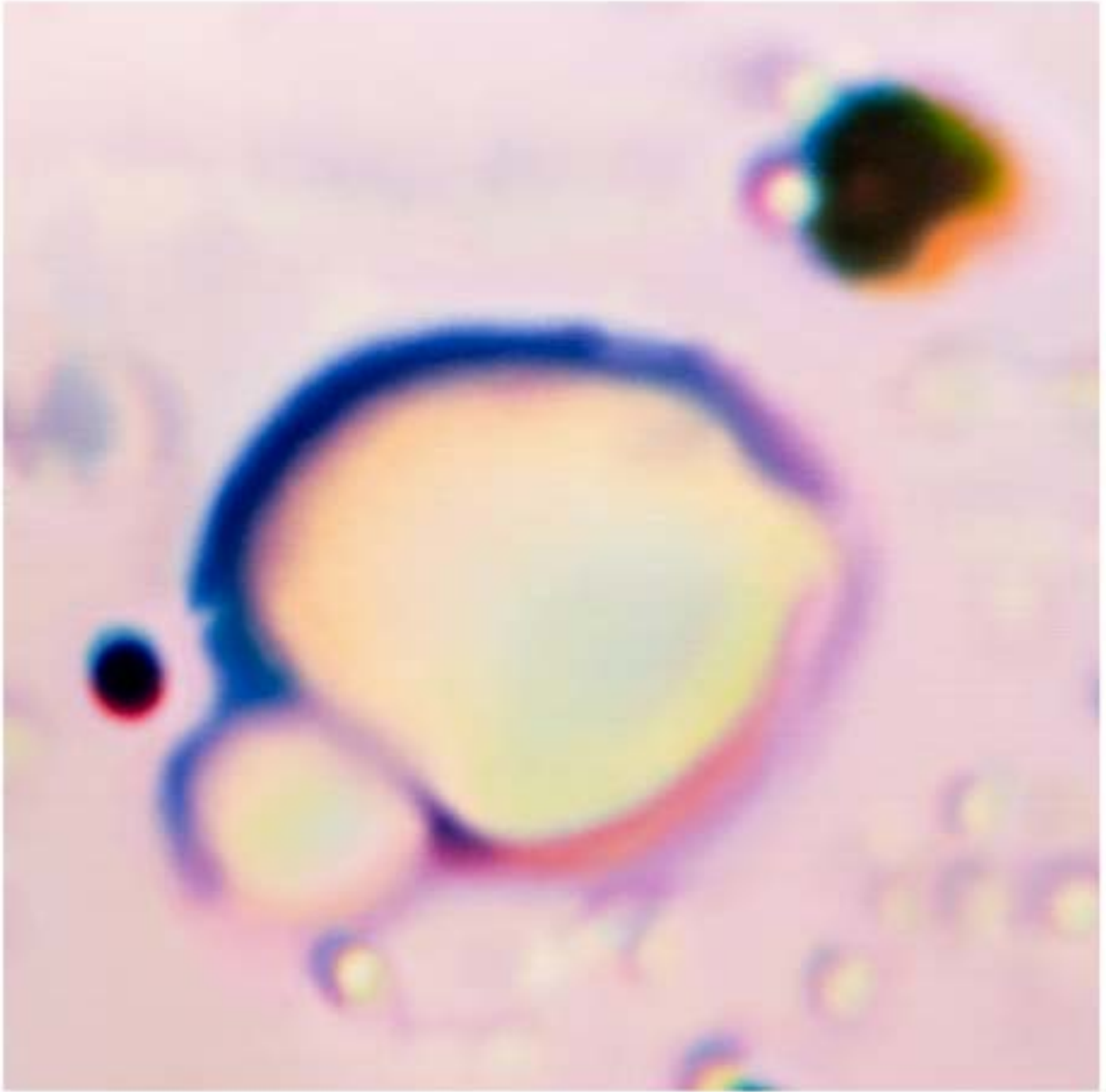
*Obraz mikroskopowy 14*

detal obrazu



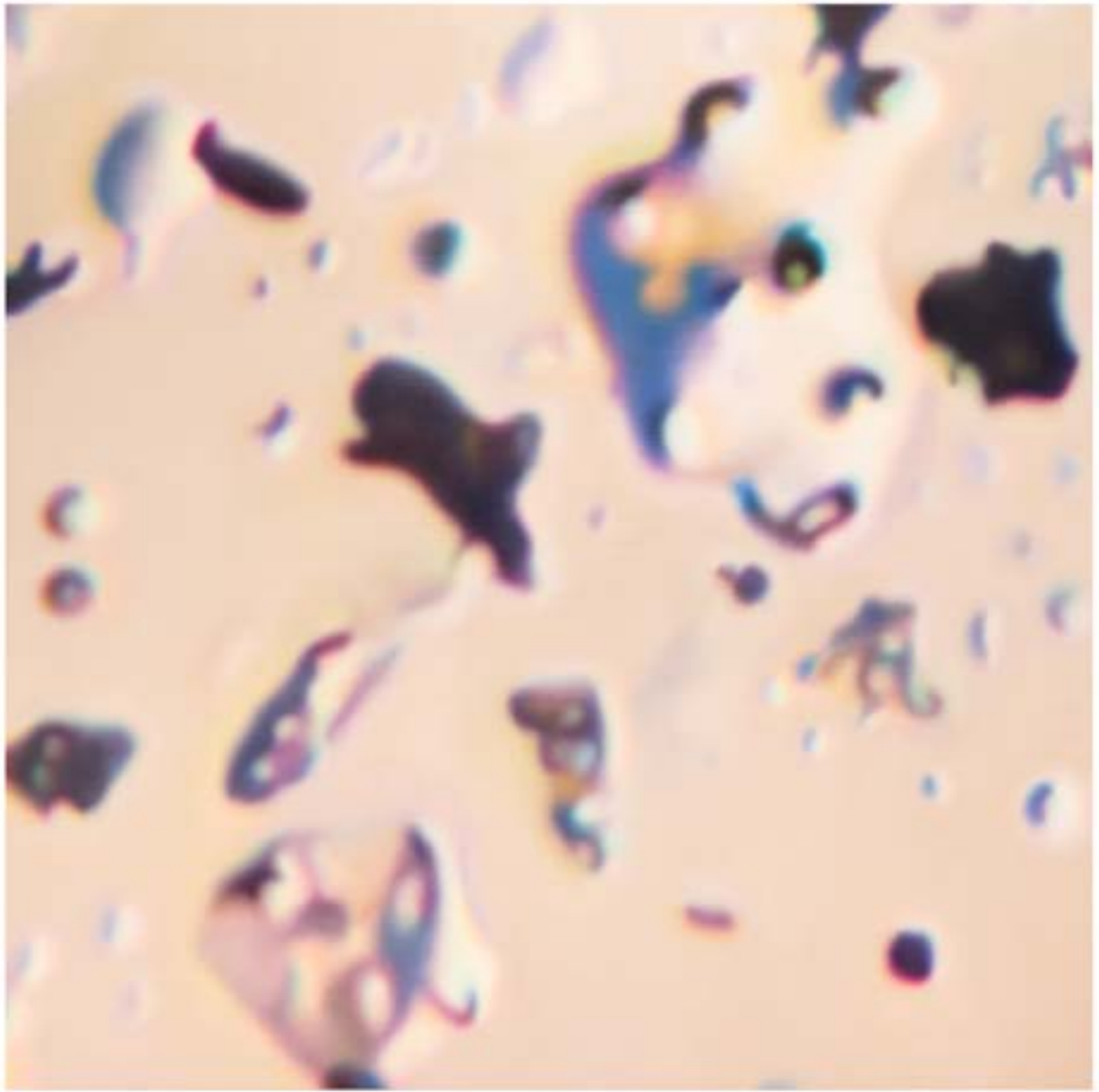
*Obraz mikroskopowy 15*

cykl *Paprochy i farfocle*, 2023, 150 x 150 cm, olej na płótnie



*Obraz mikroskopowy 15*

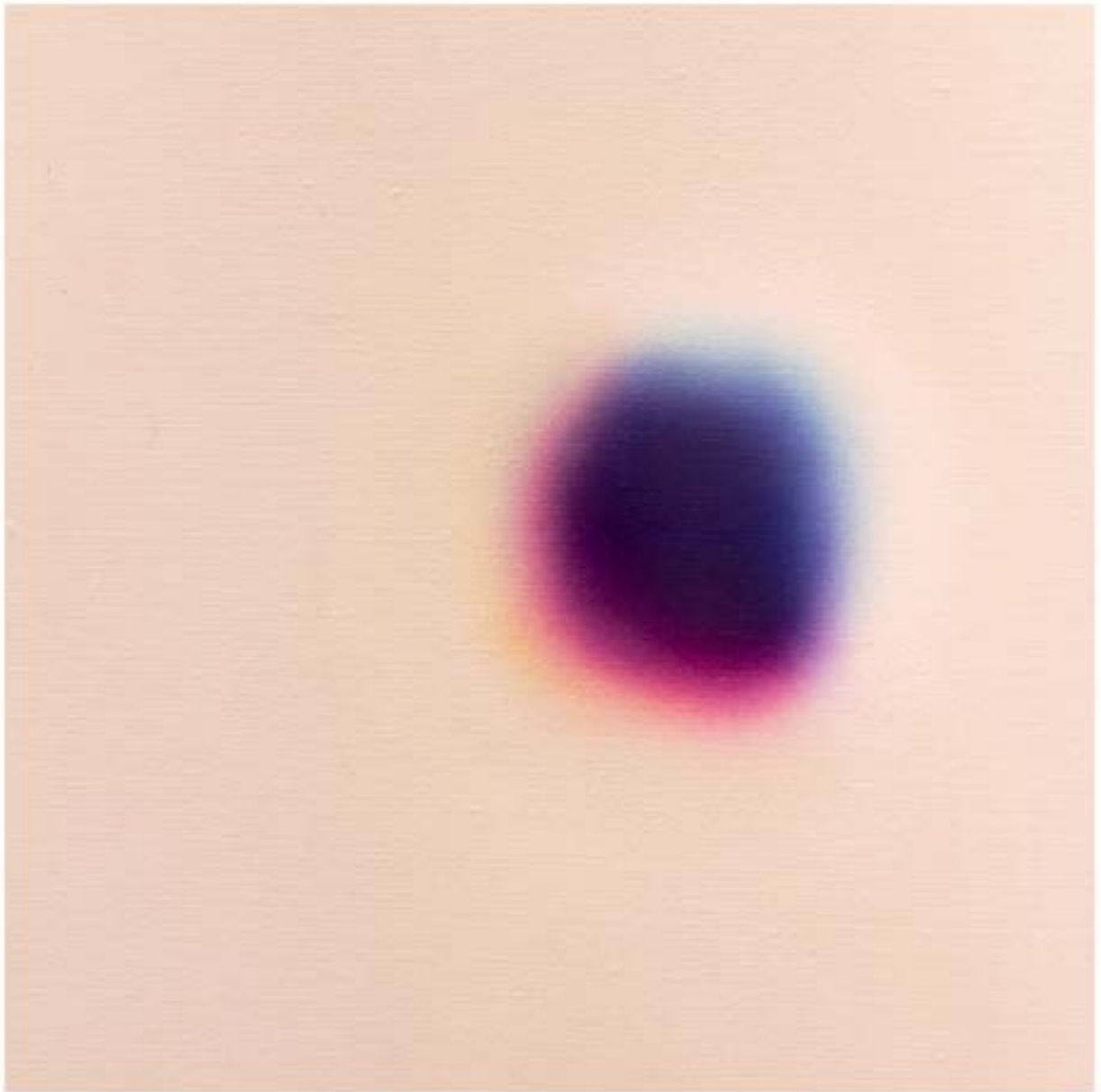
detal obrazu



*Obraz mikroskopowy 16*

cykl *Paprochy i farfocle*, 2023, 150 x 150 cm, olej na płótnie





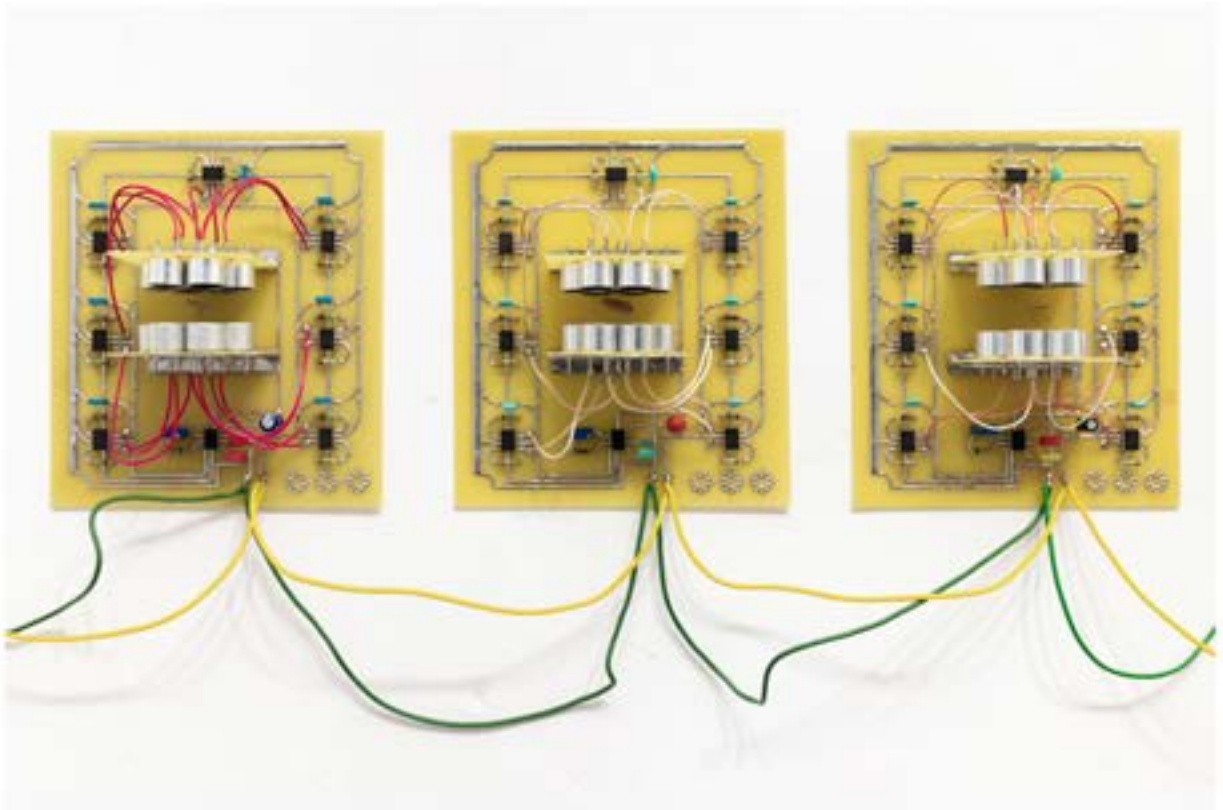
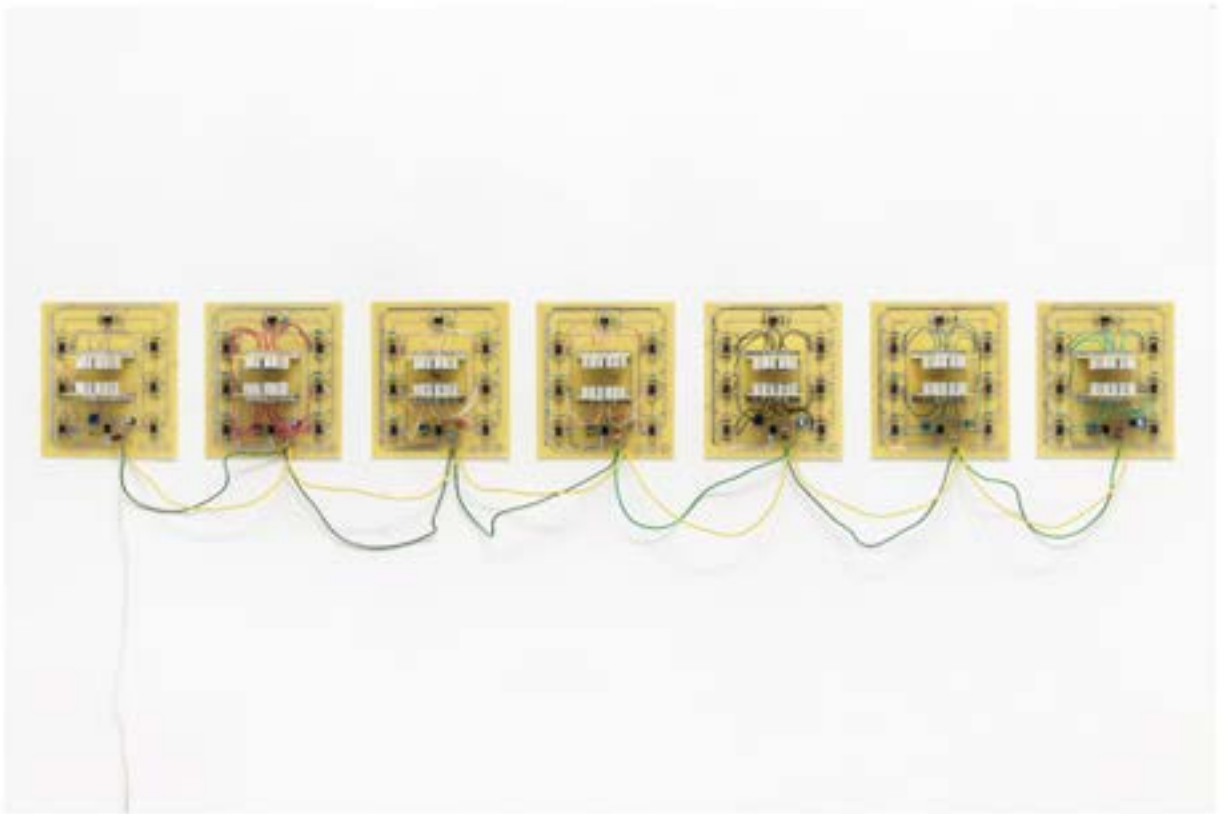
*Obraz mikroskopowy 16*

detal obrazu



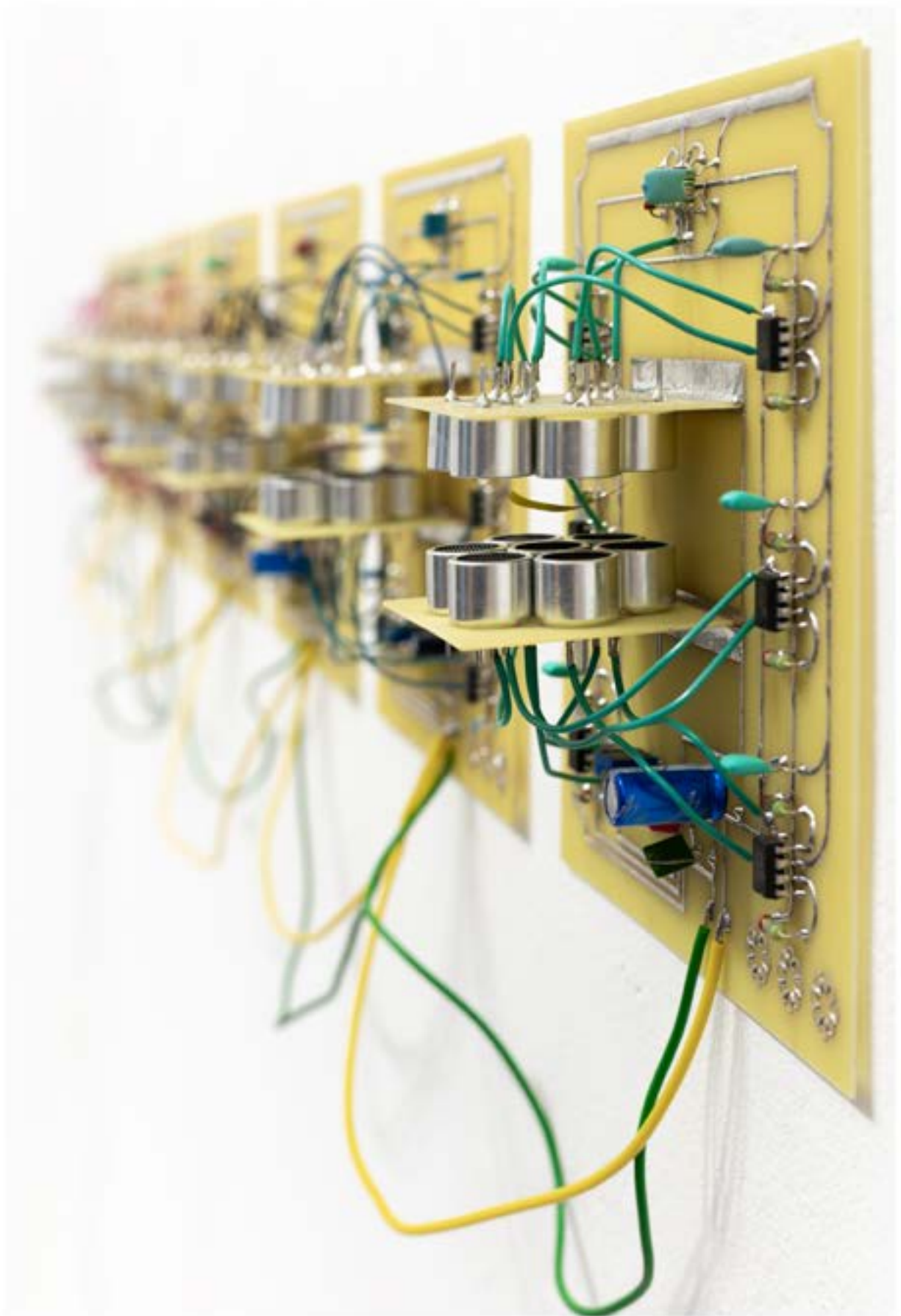
*Zegar na wysoki połysk*

2023, 84 x 34 cm, mechanizm zegara, płyta meblowa, szkło, miotelka plastikowa



*Zegar kwiatowy*

2023, 7 płytek 17 x 15 cm, układ elektroniczny na laminacie szklanym



*Zegar kwiatowy*

2023, 7 płytek 17 x 15 cm, układ elektroniczny na laminacie szklanym



*Sopelki*

2022, 3 gablotki 34 x 25 cm, obiekty znalezione





*Sopelki*

fregment kolekcji



*Zeszluszczony śnieg*

2022, 30 x 30 cm, odlew parafinowy



*Zeszłoroczny śnieg*

2023, 30 x 30 cm, odlew parafinowy