

Kinga Popiela

absolwentka Wydziału Malarstwa i Rysunku Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu. Pracę dyplomową wykonała pod opieką dydaktyczną dr. hab. Dominika Lejmana, prof. nadzw. UAP oraz prof. dr hab. Andrzeja Pepłońskiego, prof. zw. UAP. W swojej twórczości skupia się na performatywności gestu malarskiego, indywidualnej pamięci ciała oraz jego ekspresji w stosunku do przestrzeni. Laureatka 27. Przeglądu Malarstwa Młodych PROMOCJE, Legnica 2017 oraz Festiwalu Art&Fashion Forum, Poznań 2014. Wyróżniona w 37. edycji Konkursu im. Marii Dokowicz, Poznań 2017 i Kaliskich Biennale Sztuki „A-Kumulacje”, Kalisz 2017. Finalistka konkursu o Grand Prix Fundacji im. Franciszki Eibisch, Warszawa 2016.

C(i)ałokształt.

Analiza procesów

somatycznych zachodzących

w aktywnym ciele artysty

podczas procesu

twórczego*

Nierferencyjność cielesnych działań performatywnych dla Eriki Fischer-Lichte jest jednym z najważniejszych czynników umożliwiających wytworzenie i kształtowanie zmiennej tożsamości, która nie pełni jednak funkcji powielającej, a jedynie poszerza wachlarz znaczeń¹. Ciało, poprzez swoje działania, jak pisze Judith Butler „przestaje być materią, staje się ciągłym i nieprzerwanym procesem materializacji możliwości. Nikt z nas nie jest po prostu ciałem, ale w bardzo kluczowym sensie wytwarza własne ciało”². Potrzeba zmiany oraz dowartościowania sprawczości będącej efektem działań bytów zarówno ludzkich, jak i nie-ludzkich, których wyznik odbierany jest jako ich współudział³, odbija się echem na dziedzinach humanistycznych. Teraz „tworzącego przedstawienie artysty nie sposób oddzielić od materiału, w którym tworzy. Powołuje do istnienia dzieło, [...] kształtując tym samym jedyny w swoim rodzaju materiał: własne cia-

» * Fragment teoretycznej magisterskiej pracy dyplomowej napisanej pod kierunkiem prof. UAP dr hab. Marty Smolińskiej na Wydziale Malarstwa i Rysunku UAP w 2017r. Praca uzyskała wyróżnienie w ramach IV edycji konkursu na najlepszą teoretyczną pracę magisterską UAP.

» 1 E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008, s. 37.

» 2 *Ibidem*.

» 3 E. Domańska, *Zwrot performatywny we współczesnej humanistyce*, s. 49, <http://www.staff.amu.edu.pl/~ewa/Domanska,%20Zwrot%20performatywny%20we%20wspolczesnej%20humanistyce.pdf>, s. 52-53 [dostęp: 15.03.2017].

ło, czy jak pisał Helmuth Plessner — materię własnej egzystencji”⁴. Zjednoczenie ciała z materią towarzyszącą pozwala spojrzeć na nie jako potencjał czy kapitał, który poddany odpowiedniemu lokowaniu stanie się nową wartością dodatnią, nie tylko na polu sztuki. Mamy tu do czynienia z opracowanym przez Grotowskiego pojęciem ucieleśnienia: „ucieleśnić, oznacza tu sprawić, aby pojawiło się coś na ciele albo poprzez ciało; coś istnieje tylko w ciele i poprzez ciało”⁵. Co ciekawe, pojęcie ucieleśnienia znajduje swoją odpowiedź również bezpośrednio w kontekście malarstwa. Ucieleśnienie obrazu, o którym pisze Hans Belting, to napięcie, które two-



Il. 1. Kinga Popiela, kadry z filmu *Reguła*, 2017.

rzy się na granicy ciała i obrazu „na wzór ciała”. Jak podkreśla autor, obrazy nie pojawiły się na świecie na drodze partenogenezy, a zrodziły się w konkretnych ciałach obrazowych, które oddziaływały już samym swoim materiałem i formatem⁶. Ciało/człowiek staje się tym samym naturalnym miejscem obrazów, z którego to obrazy są nie tylko projektowane, ale również magazynowane i interpretowane w sposób żywy, a więc efemeryczny i trudno kontrolowany⁷. Dlaczego właśnie taki? Składa się na to mnóstwo

» 4 E. Fischer-Lichte, *Estetyka...*, s. 123.

» 5 *Ibidem*, s. 134.

» 6 H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, tłum. M. Bryl, Universitas, Kraków 2007, s. 34.

» 7 A. Berleant, *Prze-myśleć estetykę*, tłum. M. Korusiewicz, T. Markiewicz, Universitas, Kraków 2007, s. 70-71.

czynników lub doświadczeń, które w znaczący sposób wpływają na czystość odbioru obrazu. Mogą mieć charakter bardzo osobisty, ale również silnie połączony z otoczeniem materialnym i moralnym, z którym ciało było związane.

Artyści uprawiający (przyjmijmy na potrzeby tej pracy) malarstwo/ rysunek performatywny świadomie ujawniają proces twórczy, poszerzając kontekst obrazu i dzieła sztuki o swoją cielesność, podnosząc ją do strefy sacrum. Akt twórczy przypomina rytuał, którego etapy mają określoną kolejność i jasno zarysowany cel, artysta zaś ujawnia strefę swojej prywatności, ceremonialnie składając ofiarę (z) własnego ciała.

Twórca emituje tym samym erotyczną, zwierzęcą projekcję, ukazując aktywne, piękne ciało, zdolne do twórczej (pro)kreacji. Pracujące ciało przestaje być obojętne, silnie oddziałuje na odbiorcę, zmuszając go do refleksji nad własnym ciałem. Wzbogaceni o nowe doświadczenie zmysłowe, oboje nie są już ani statyczni ani pasywni, a posiadają własną dynamiczną siłę, nawet jeśli pozostają nieaktywni⁸. Zachodzi tutaj pytanie o nową granicę ciała artysty: czy mieści się ono tylko i wyłącznie w obrębie jego somatycznego nośnika czy może znacząco poza jego granice wykracza, przenosząc się na inne ciała, które znajdują się w polu jego działania? Być może definicja i granica ciała już dawno zostały zdezaktualizowane i wymagają nowej formuły?

Jak wskazuje Monika Rogowska-Stagret, jakkolwiek próba unifikacji ciał, nie tylko w kontekście sztuki, ujawnia jedynie złożoność jego problemu, a żadna refleksja w tym obrębie nie jest refleksją czystą. Jest refleksją „uwikłaną przede wszystkim w myślenie opozycyjne, które jednocześnie wartościuje i hierarchizuje człony opozycji”⁹. Konstytutywną dyferencję ciała upatrujemy w duszy czy umyśle, a ta z kolei wpisuje się w inne problemy dualnego przeciwstawiania sobie binarnych podziałów typu: „natura – kultura, kobieta – mężczyzna, inny – tożsamy, bierny – aktywny, prywatny – publiczny. itd., [...] nie mają one charakteru neutralnego, ale mają związek z władzą, dominacją i opresją”¹⁰. Ciało będące wykluczonym i przemilczanym, a zarazem koniecznym warunkiem rozwoju filozofii zachodniej¹¹, targane przypadkowymi emocjami, popędami i zachciankami, poddawane było ciągłym ograniczeniom. Wybawieniem od „wstępu do życia” czy „patologicznego zaniku woli”¹² okazał się dopiero Fryderyk Nietzsche, samozwańczy spadkobierca kultury świata greckiego

» 8 *Ibidem*, s. 120.

» 9 M. Rogowska-Stangret, *Ciało – poza Innością i Tożsamością. Trzy figury ciała w filozofii współczesnej*, Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk 2016, s. 8.

» 10 *Ibidem*, s. 8.

» 11 *Ibidem*, s. 93.

» 12 M. Rogowska-Stangret, *Ciało...*, s. 96.

i filozofii dionizyjskiej. Filozof dystansował się od ujęcia jednej, nieomyłnej doktryny Kościoła „negującej życie”, ku perspektywie szerszej, która poszukuje człowieczeństwa w godności, niosąc ze sobą szacunek do ciała i wsłuchiwanie się w jego potrzeby.

Pojmowanie i aprobata ciała oraz jego wygląd w świadomości jednostki wywiera znaczący wpływ na całokształt postrzegania siebie i swojej osobowości, a zaangażowanie libidinalne i psychiczne podmiotu determinuje uczucia lokowane w tym procesie. Nigdy neutralny czy formalny, a silnie zabarwiony emocjonalnie, ma niezwykłą siłę projektowania filtrów poznawczych i znacznego wpływania na odbieranie zewnętrznych bodźców. Kształtowanie percepcji ciała zaczyna się już w bardzo wczesnym dzieciństwie, kiedy tylko młody człowiek staje się zdolny do odczuwania bodźców zewnętrznych. Według Rogowskiej-Stangret, jest to chwila, w której również kształtuje się indywidualna osobowość. Nierozzerwalność tych dwóch procesów znacząco wpływa na ztracie granic między nimi — stają się dla siebie punktami odniesienia.

Formowany przez wiele lat obraz ciała funkcjonuje na różnych poziomach znaczeniowych: „począwszy od prostego zjawiska zmysłowego (body image), po złożoną strukturę osobowości (body self)”¹³. W neutralnym ujęciu obraz ciała wyznacza granicę naszego fizycznego nośnika i wyraźnie wydziela przestrzeń na ja—ty. Natomiast w szerszym kontekście zaciera dychotomię ciało—umysł, łączy wymiar przedmiotowy z podmiotowym, konstytuuje ucieleśniony umysł na relacjach cielesnych i zmysłowych, ujawniając (podmioto)twórczą rolę cielesności i zmysłowości, opartą na doświadczeniach ciała¹⁴.

Przyjmując powyższe, ciało można pojąć jako punkt widzenia, który lokuje podmiot i wyznacza mu perspektywę, z której postrzega świat¹⁵. Obierając właśnie taki kierunek w swoich poszukiwaniach, w 1961 roku, wybitny przedstawiciel myśli fenomenologicznej i egzystencjalnej rewolucjonizuje myślenie o malarstwie: „>Malarz wznosi swoje ciało< powiada Valéry. I rzeczywiście trudno sobie wyobrazić, żeby Umysł mógł malować. Oto uczyniając swego ciała światu, malarz przemienia świat w malarstwo. Aby zrozumieć te transsubstancjacje, trzeba odnaleźć aktualne i operatywne ciało, nie to, które jest wycinkiem przestrzeni, pękiem funkcji, ale które jest splotem widzenia i ruchu”¹⁶.

Maurice Merleau-Ponty z centrum malarskiego dyskursu usunął obraz, a do rangi podmiotu podniósł ciało twórcy, dokonując tym samym fu-

» 13 B. Mirucka, *Poszukiwanie znaczenia cielesności i ja cielesności*, „Przegląd Psychologiczny” 2003, t. 46, nr 2, s. 1.

» 14 M. Rogowska-Stangret, *Ciało...*, s. 269-270.

» 15 *Ibidem*, s. 270.

» 16 M. Merleau-Ponty, *Okno i umysł. Szkice o malarstwie*, tłum. S. Cichowicz, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 1996, s. 20.

zji mistycznego dzieła i cielesnego, prozaicznego artysty. Filozof dostrzegł konieczność posiadania sprawczego ciała, jako granicy świata nam dostępnego, osiągalnego. Absolutny czyn – ruch jako dzieło ciała i następstwo dojrzewającego widzenia, dokonuje cudów w przestrzeni. Aktywne, fizycznie ciało przekształca się w źródło możliwej transformacji wszystkiego, co znajduje się w jego zasięgu, natomiast sama jego przynależność do świata przedmiotów daje przyzwolenie na inkrustowanie jego elementów w swoje



Il. 2. Kinga Popieła, Widok wystawy dyplomowej X^2 , praca X^2 , Galeria AT, 2017.

granice, bo jak mówi filozof: „stanowią część jego pełnej definicji i tworzywem świata jest tworzywo ciała”¹⁷.

W tekście Merleau-Ponty’ego następuje manifestacja ciała, które doświadcza, tworząc rzeczywistość, daje ujście wszystkim własnym ekspresjom, pozwala poznawać i dawać poznanie innym bytom. Każdy gest, który wypływa z członków ciała, przemieszczenie każdego z jego fragmentów ma status przedsięwzięcia pozostającego namiastką uzewnętrznienia autora: „Otóż z chwilą, gdy ten system wymiany jest dany, na podorędziu są już wszystkie problemy malarstwa. Ilustrują one zagadkę ciała, ona zaś je uzasadnia”¹⁸.

Kazuo Shiraga, członek awangardowego japońskiego stowarzyszenia Gutai, które w swoich założeniach miało fascynować się życiem i światem

» 17 *Ibidem*, s. 22.

» 18 *Ibidem*, s. 24.

poprzez proces destrukcji i rozpadu rzeczy¹⁹, wydaje się doskonale wpisywać swoimi działaniami w filozofię sztuki ciała aktywnego. Wychodzi poza przestrzeń własnej pracowni i tworzy nowatorski performance malarski – rezygnuje z użycia rąk oraz dłoni i trzymając się zawieszonych pod sufitem liny, ślizga się stopami po rozłożonym na podłodze płótnie, rozsmarowując tym samym rozlaną nań farbę. W pracy zdaje się kompletnie wykorzystywać całą materię swojego ciała i totalnie poddawać jego spontaniczności. Walczące o zachowanie równowagi i pionowej pozycji, staje się dominatorem, który totalnie obezwładnia umysł.



Il. 3. Kinga Popiela, Widok wystawy dyplomowej X^2 , praca *Zwój*, Galeria AT, 2017.

Opisane przez Merelau-Ponty'ego ciało jest tworzywem świata, korzystającym w pełni ze swoich praw i możliwości do samodzielnego działania. Proces ten nie jest ani nachalny, ani zachodzący wprost, ani widoczny bezpośrednio, a pozornie niezauważalny z punktu widzenia twórcy, tym bardziej niedopuszczany do świadomości odbiorcy. Wymaga autorefleksji oraz uważnego studiowania tego procesu, swoistej dekonstrukcji czynników zachodzących zarówno w ciele, jak i umyśle. Jego działanie w końcu jest pełne paradoksów – ciało, chociaż czynne w drugoplanowej przestrzeni, pozwala natychmiastowo nadawać rzeczom kształt podyktowany umysłem. Jednak wystarczy chwilowe wstrzymanie tej procedury i wnik-

» 19 Manifest grupy Gutai w języku angielskim http://www.csus.edu/indiv/o/obriene/art112/readings/yoshihara_gutaimanifesto.pdf [dostęp: 15.01.2018].

nięcie w mechanikę gestu, a owej impulsywności i nieokiełznania nagle ciało pozbawiamy. Wszelki bez wyjątku ruch momentalnie staje się wręcz niestosownie zaprojektowany.

Richard Shusterman, amerykański filozof, podejmuje się analizy czynników wpływających na supremację zachowań, zarówno w kontekście indywidualnym, jak i społecznym. Rezygnuje zresztą z używania statycznego słowa „ciało” na rzecz „soma” jako „żywego, odczuwającego, dynamicznego, postrzegającego i celowo działającego ciała”²⁰. Omawia on popędliwy organizm jako wynik utrwalonych, nieświadomych umiejętności sensoryczno-somatycznych, koniecznych w codziennym działaniu i rozumowaniu. Powołując się na pragmatyczną filozofię Johna Deweya, sugeruje, że umysł jest czymś więcej niż tylko świadomością, a w dużej mierze składa się na niego zmienne zaplecze przeszłości²¹. Owo zaplecze nazwać możemy zachowanym depozytem znaczeń²², które – rozumiane jako utrwalone nawyki czy zewnętrzne uwarunkowania środowiskowe²³ – stają się składowymi zasobami jaźni. Powstałe w ten sposób ucieleśnione tło²⁴ sprawia, że umysł nie może być już dłużej postrzegany jako samowystarczalny, a jego istnienie i rozwój podporządkowany jest bodźcom ze świata zewnętrznego.

Przyglądając się relacji wewnątrz–zewnątrze warto przywołać dodatkowo zmysły wspomagające postrzeganie somatyczne, ściśle związane z układem nerwowym. „Propriocepcja oznacza głębokie czucie wewnętrznych wrażeń odnoszących się do pozycji, postawy, wagi, kierunku, równowagi i wewnętrznych nacisków ciała i jego części, a percepcja kinestetyczna jeszcze ściślej odnosi się do wewnętrznie doświadczanych doznań i wynikających z nich rozpoznań, wiążących się ze zmianami w postawie, kierunku, naciskach i równowadze ciała i jego organów zachodzącymi w ruchu”²⁵. Według filozofa, oba te zmysły odgrywają szczególną rolę w odbiorze somaestetycznym i to na aż dwóch poziomach. Po pierwsze, wspomagane obserwacją pozwalają odczytać uzewnętrznioną ekspresję cudzego ciała, a następnie w oparciu o te rozeznania, wspierają odczucia propriocepcyjne i kinestetyczne w ciałach własnych, projektując głębokie wewnętrzne wrażenia emocjonalne i zmysłowe.

Artystą który doskonale wykorzystuje tę strategię, pozwalając wyrazić odczytać swój somatyczny styl i przenieść budzące się w nas wrażenia na odczuwanie własnego ciała, jest Tony Orrico. Młody artysta podczas

» 20 R. Shusterman, *Myślenie ciała. Eseje z zakresu somaestetyki*, tłum. P. Poniatowska, Instytut Wydawniczy „Książki i Prasa”, Warszawa 2016, s. 71.

» 21 J. Dewey, *Sztuka jako doświadczanie*, tłum. A. Potocki, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1975, s. 326. Za: R. Shusterman, *Myślenie ciała...*, s. 80.

» 22 *Ibidem*.

» 23 *Ibidem*, s. 79-80.

» 24 *Ibidem*, s. 72.

» 25 *Ibidem*, s. 395.

performance'u wykonuje niezliczoną ilość podobnych ruchów rękoma, kładąc szczególny nacisk na ekwiwalent prawej i lewej strony ciała. Ogromny wysiłek, włożony w performatywne powtarzanie gestów z równolegle opracowaną niezwyklej symetrią ciała, wstrząsa widzom. Niczym artysta-guślarz pogrążony w autohipnozie odprawia spirytystyczny rytuał. Ciało, zdające się pracować samodzielnie, w nieoczywisty sposób ujawnia wytrenowany nawyk, który odrealnia ciało, modyfikując tradycyjny obraz jego materialności. Celem wyznaczonym dla odbiorcy staje się już nie sam odbiór obrazu, a dokładna analiza procesu pracy i fizyczna percepcja somy artysty.

Podobną strategię w swoich działaniach przyjęła Heather Hansen. Artystka skupia się na zasięgu swoich członków, ich zdolności do kurczenia, składania i rozkładania, badając naturalny zasięg i pamięć własnych mięśni, zacierając tym samym granicę między swoim korpusem a materiałem, który tworzy.²⁶ Realizuje tym samym swoiste mapy ciała, wyznaczające jego miejsce w geograficznym układzie papieru, przy równoczesnym uwzględnieniu kubatury, masy i nacisku ciała na podłoże. Hansen nie korygując swojego położenia, formuje regularnymi, płynnymi ruchami granicę ciała, wyznaczając zasięg jego wpływu na miejsce i przestrzeń, podkreślając rzeczywistą obecność. Wielokrotne praktykowanie jednego gestu staje się treningiem mięśni powtarzanym do momentu w którym ciało samoczynnie będzie wykonywało zaprojektowany układ.

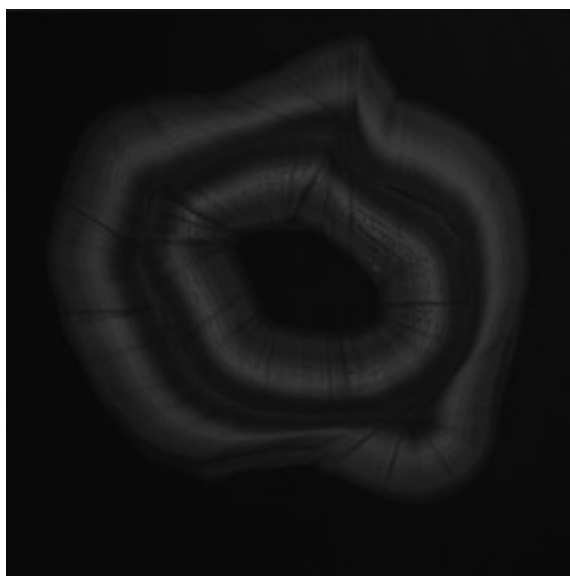
Propriocepcja i kinestezja uaktywniają się nie tylko podczas biernej obserwacji działań artysty. Szczególną rolę odgrywają podczas nauki fizycznego wykonywania czynności a następnie ich odtwarzania, kiedy to obserwując pracę nauczyciela, adept odnajduje w swojej somie podobne możliwości. Jednak na ostateczny rezultat nauki wpływ ma ogromna ilość wzajemnie przenikających się czynników, takich jak: miejsce w który odbywa się ćwiczenie, osoby towarzyszące temu obrzędowi, osobiste zaangażowanie i nastawienie do danej praktyki. Związek ma to z pojęciem pamięci mięśniowej²⁷, czyli swojego rodzaju ucieleśnionej pamięci, która umożliwia wykonywanie w nieumyślny sposób czynności ruchowych, które opanowaliśmy w skutek przyzwyczajenia lub celowego ćwiczenia, albo po prostu w wyniku nieformalnego, nieintencjonalnego uczenia się z wcześniejszych doświadczeń²⁸. Inaczej zwana pamięcią proceduralną bądź pamięcią ruchową, stanowi trzon większości czynności motorycznych, pozwalając spontanicznie odtworzyć kolejne etapy potrzebnej procedury, bez większego wysiłku ze strony umysłu. Zaliczyć do nich możemy wszystkie te działania, które wykonujemy automatycznie, np.: chodzenie, pływanie, jazda na rowerze czy pisanie. Pamięć proceduralna

» 26 E. Fischer-Lichte, *Estetyka...*, s. 123.

» 27 R. Shusterman, *Myślenie...*, s. 121.

» 28 *Ibidem*.

stanowi ogniwo łączące umysł i ciało, ponieważ wpływając bezpośrednio na mięśnie, swój trzon ma w neuronowych sieciach mózgu. Okazuje się, że rozumny umysł rozciąga się poza przytomną świadomość, a pamięć mięśniowa przedstawia ucieleśnioną naturę umysłu oraz kluczową rolę, jaką odgrywa ciało w pamięci i procesach poznawczych²⁹. Odpowiednio wykorzystana, może stać się doskonałym narzędziem wspomagającym procesy twórcze, kształtującym percepcję i skuteczność działania bez nadużywania „wyższych środków myślowych, umysłu lub pierwszoplanowej świadomości”³⁰. Richard Shusterman wyróżnia co najmniej sześć jej rodzajów: pa-



Il. 4. Kinga Popiela, *bez tytułu*, obraz na płótnie, 2017.

mięć własnego ja – czyli poczucie ciągłości tożsamości osobowej, pamięć miejsca, pamięć międzyosobową/intersomatyczną, pamięć roli społecznej, pamięć performatywną/proceduralną i pamięć traumatyczną. Stanowią one tym samym rozległy, niezależny i dominujący stymulator zachowań wywierający wpływ na jednostkę w większości sektorów życia. Zastanawiająca staje się więc kwestia świeżości poznania. Czy pamięć totalnie programuje sposób percepcji i postępowania, czy pozostawia jakąkolwiek lukę umożliwiającą wykroczenie poza kody zaprogramowane w neuronach?

» 29 *Ibidem*.

» 30 W. James, *The Principles of Psychology*, Cambridge 1982, s. 120. Za: R. Shusterman, *Myślenie ciała...*, s. 81.

Georges Mathieu zdaje się w pełni świadomie wykorzystywać wszystkie opisane do tej pory procedury. Oglądając performance w jego wykonaniu³¹, zdajemy się być świadkami widowiska totalnego — w wirtuozerski sposób artysta dostraja rytm pracy swojego ciała do muzyki tworzonej na żywo, a całą inscenizację uatrakcyjnia młoda kobieta, która tańcząc swobodnie, przemieszcza obok malarza. Jej pasywna, momentami letargiczna postać nie jest przypadkowa — podkreśla dynamizm i zręczność malarza. Jego poruszone, rozemocjonowane i zaangażowane ciało stopniowo przygotowuje się do pracy. Mathieu ostrożnie bada powierzchnię płótna



Il. 5. Kinga Popiela, *Gest w przestrzeni*, 2016.

– maluje linię horyzontalną, która pozwala mu przyzwyczać ciało do objętości płótna, z którym właśnie rozpoczyna pracę. Korzystając z pędzli o przedłużonych trzonach, wyposaża swoje ręce w (nie)naturalne protezy, pozwalające na dotknięcie blejtramu w miejscach dla artysty nieosiągalnych. Pomimo silnej ekspresji jego rozedrganego ciała, czujemy ogromną wrażliwość, delikatność, a może nawet niepewność. Mathieu uważnie lustruje świat, który jest w zasięgu jego wzroku, sprawdzając, w jaki sposób jego ruch może się rozprzestrzenić³². Oddalanie i zbliżanie, próba objęcia całego płótna wzrokiem, znalezienie skali dla ciała i gestu. Artysta zgrab-

» 31 <https://www.youtube.com/watch?v=HX8w9vvrkF0> [dostęp: 20.05.2017].

» 32 M. Merleau-Ponty, *Oko i umysł...*, s. 21.

nie adaptuje nowe narzędzia, zmieniając pędzle na rękawiczkę zamoczoną w farbie, dzięki której może bezpośrednio dotykać materii płótna własnym ciałem. Z czasem jego ruchy nabierają pewności. Granice jego ciała zdają się wykraczać poza naturalną krawędź, a poprzez użycie różnorodnych narzędzi wielokrotnie zdaje się tę granicę zmieniać. Ciało przestaje być materią, staje się ciągłym i nieprzerwanym procesem materializacji możliwości³³.

Dłonie, tak istotne w pracy malarza, są jednym z najbardziej wyczułonych na pamięć proceduralną części ciała. Obdarzone niezwykłą intuicją, według Martina Heideggera, wiążą się bezpośrednio ze zdolnością do myślenia: „Nie podobna jednak określić istoty ręki jako organu chwytanego ani od tej strony jej wyjaśnić [...] Każdy ruch ręki w każdym z jej dzieł niesie się przez żywioł myślenia, gestem wchodzi w żywioł myślenia. Gaston Bachelard pisze o wyobraźni dłoni: >Nawet dłoni ma swoje sny i założenia. Pomaga nam w zrozumieniu najgłębszej istoty materii<”³⁴. Immanuel Kant z kolei porównał je do okna umysłu³⁵, a Antoni Kępiński zauważył, że na nich, podobnie jak na twarzy, maluje się historia życia³⁶. Inteligentna dłoń to termin, którego użył Charles Bell, gdy porównywał ją do dłoni Boga, sprawnej i niezwykle zdolnej. Uważa się, że ludzie o ponadprzeciętnym wachlarzu umiejętności rąk, są obdarzeni wyjątkowymi, nieosiągalnymi dla wielu talentami czy zdolnościami, w których ulokowana jest cała esencja ich warsztatu. Jednak już Darwin spostrzegł, że budowa ciała to tylko punkt wyjścia³⁷. Wykształcenie ciała, zwłaszcza dłoni, zależy wyłącznie od operatora, który z właściwą gorliwością i samozaparciem jest w stanie znacznie poszerzyć zwinność i czułość członków. Czynne dłonie pretendują do statusu najaktywniejszych części ciała – dostarczają ogromnej liczby bodźców, wzbogaconych o niewyobrażalne ilości informacji, dużo większe niż w przypadku zmysłu wzroku. Dotyk staje się tym samym proaktywnym bodźcem życia codziennego, nieświadomie stymulującym mózg³⁸. Ponadto ręka potrafi ująć również fizyczność i materialność myśli, przekształcając ją w obraz. W żmudnym procesie twórczym to ona przejmuje inicjatywę i materializuje mgliste idee w szkic bądź trójwymiarową formę³⁹.

Jeśli mowa o dłoni, nie sposób pominąć jej relacji z narzędziem, którym zdolna jest władać, jak żaden inny człon ciała. To tylko pozornie jej

» 33 E. Fischer-Lichte, *Estetyka...*, s. 41.

» 34 J. Pallasamaa, *Myśląca dłoń. Egzystencjonalna i ucieleśniona mądrość w architekturze*, tłum. M. Choptiany, Instytut Architektury, Kraków 2015, s. 24-25.

» 35 R. Sennett, *Etyka dobrej roboty*, tłum. J. Dzierzgowski, Muza, Warszawa 2010, s. 191.

» 36 A. Mencwel, *Antropologia kultury. Zagadnienia i wybór tekstów*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2001, s. 173.

» 37 R. Sennett, *Etyka...*, s. 194.

» 38 *Ibidem*, s. 195.

» 39 J. Pallasamaa, *Myśląca dłoń...*, s. 23.

samodzielna praca, ponieważ wielowymiarowy związek dłoni z umysłem oraz jej złożone funkcje sprawiają, że ostatecznie podczas pracy z narzędziem angażuje się całe ciało. Narzędzie staje się poniekąd pośrednikiem – pomaga podmiotowi wirtualnie dotknąć tworzonego obiektu, dokładnie zbadać jego powierzchnię lub jego rysowaną/formowaną krawędź⁴⁰. Specyfika użytkowanego przedmiotu nie pozostaje bez znaczenia, każdy obiekt ma różnorodne, indywidualne właściwości, które mogą oddziaływać na motorykę ciała i żywo pobudzać umysł. Wyobraźnia i myślenie przekraczają fizyczne i optyczne bariery, które składają się na materialne struktury cielesności, a realne granice przestają mieć znaczenie. Cytując Michaela Serresa: „Dłoń nie jest już dłużej dłonią, odkąd uchwyciła młotek; to młotek sam w sobie, nie jest to już jakikolwiek młotek, ale przepływa niezauważalnie, między młotkiem i gwoździem, znika i rozplywa się, moja własna ręka przejęła już dawno temu kontrolę nad pisaniem. Dłoń i myśl, niczym język, rozplywają się w swoich celach”⁴¹. Ciało przestaje być już środkiem wiedzenia i dotyku, staje się ich depozytariuszem. Nasze narządy nie są już dłużej narzędziami, to narzędzia są dodatkowymi narządami⁴². Włączone w układ nerwowy te subsydialne ogniwa wspomagają aktywne uczestnictwo artysty w rzeczywistości, umożliwiając głębsze badanie okoliczności, wspomagając go w ingerencji w stosunku do obiektu.

Niezwykły związek twórcy i narzędzia dostrzegamy w działaniach Fabianne Verdier. Artystka na swojej stronie internetowej dzieli się licznym nagraniem wideo z pracowni. Najistotniejszym elementem scenografii, prócz samej autorki, są ogromne, wręcz przeskalowane do granic możliwości, podwieszane na metalowych łańcuchach pędzle. Kołysząc, wydają się lekkie i subtelne, wręcz eteryczne. W czasie pracy artystka opiera się na nich całym ciężarem ciała, przytulając się albo obejmując cały obwód pędzla. Następuje swoista jedność, inercja materii ożywionej i nieożywionej, Verdier zdaje się przyrastać do narzędzia, stając się jego częścią. Dowodem ciężaru pędzla jest panel znajdujący się przy pasie kobiety, pozwalający podnieść lub obniżyć pędzel, zanurzyć go w krwistoczerwonej, gęstej materii farby. Kolor płynu, który artystka rozsmarowuje na płaszczyźnie kilkunastokrotnie większej od niej samej, asocjuje z krwią jako wydzieliną ciała, wyrzucaną na marginesy, o czym pisze Rogowska-Stangret, podkreślając tym samym, iż obraz, który za chwilę powstanie, zrodzi się z ciała twórczyni. Pędzel, chociaż pozornie ogromny, w skali obrazu zdaje się kurczyć. Gdyby nie fizyczny obiekt, jakim jest ciało artystki, można by totalnie stracić poczucie skali. W czasie pracy widać opór, jaki stawia narzędzie i walkę ciała z przerastającą je materią. „Człowiek posiada ciało, którym

» 40 *Ibidem*, s. 67.

» 41 *Ibidem*, s. 53.

» 42 M. Merleau-Ponty, *Okno i umysł...*, s. 47.

— jak innymi przedmiotami — może się posługiwać. Zarazem jednak jest tym ciałem, jest ciałem podmiotem”⁴³.

Pracujące ciało powinno zyskać miano kapitału. Wprowadzenie pojęcia aktywnego i myślącego ciała, rozważane w kontekście malarstwa i sztuk wizualnych, sprawia, że staje się ono terytorium zdolnym do wielopoziomowej ekspresji zarówno zmysłowej, jak i intelektualnej. Świadomość procesów, którym podlega, pozwala na sztukę spojrzeć szerzej, rozważając granicę między intencjonalnością zawsze obecnego, czynnego ciała a artystą i jego umysłem. Uwaga skierowana na performatywność działania twórczego skłania do ponownego zdefiniowania i przewartościowania malarstwa czy innych sztuk wizualnych, w których sprawczość ciała odgrywa nadrzędną rolę. ●

» 43 E. Fischer-Lichte, *Estetyka...*, s. 123.