

ZATRZYMAĆ CZAS

JAN ZIELIŃSKI

zielinski@gmx.ch
ORCID 0000-0002-0765-3536

CHRONOMETR



Autorska rubryka Profesora Jana Zielińskiego. Stopniowa prezentacja wybranych wątków szeroko zakrojonego projektu, który ma przedstawić w układzie chronologicznym obecność motywu czasu i zegara w kulturze polskiej (na tle międzynarodowym) od średniowiecza do XXI wieku.

Punktem wyjścia jest przeważnie tekst literacki, ale odniesienia sięgają różnych dziedzin kultury (łącznie z kulturą materialną), historii, etnografii, filozofii. Poszczególne teksty, zbudowane z segmentów ułożonych na ogół chronologicznie, pokazują odrębne zagadnienie – czasem zaskakujące, czasem wręcz paradoksalne – w różnych jego aspektach.

[...]

Bywa

spotkanie z czasem jak żyletka ostre,
patrzmy w słońce oczami bez powiek
wołamy głosem wysilonym:

stójże, stój! To przecież ja jestem!

A TEN, podobny do nas jak dwie krople wody
odsuwa się w bezgłośną przestrzeń.

Joanna Pollakówna, *Węzły czasu*¹

Ambasada amerykańska w Warszawie wydawała kiedyś na ładnym papierze kolorowy miesięcznik „Ameryka”. Przez długie lata trzymałem w starych papierach wycinek z ilustracją i krótką notatką na temat pracy

¹ J. Pollakówna, *Wieczność dopełni*, wybór i przedmowa J. Zieliński; *Odnalezione*, wybór i posłowie A. Szulc-Woźniak, Warszawa 2023 s. 241. Wiersz datowany na październik 1973 roku.

młodego wówczas amerykańskiego artysty, na której wszyscy ludzie mieli zamiast twarzy tarcze zegarowe ze wskazówkami na godzinie 10:10. Wycinek dawno się zawieruszył przy kolejnej przeprowadzce, ale nazwisko i tytuł pracy pozostały w pamięci: Ed Kienholz, *Barney's Beanery*. Po latach w Szwajcarii na jakiejś wystawie widziałem inną instalację tegoż artysty, opartą na tym samym pomysłe. Był to, jeśli się nie mylę, wernisaż, na którym można było podejść do każdej postaci i po naciśnięciu guzika wysłuchać, co ma do powiedzenia. Podniesienie palca przerywało wywód w pół słowa.

Nazwisko i tytuł, cztery słowa, które przez pół wieku przechowały się w kruchej pamięci. Dziś wystarczy kilka kliknięć myszką, żeby doprecyzować, że Barney's Beanery to nazwa małej sieci knajpek w regionie Wielkiego Los Angeles; pierwszą założył w roku 1920 John „Barney” Anthony. Najbardziej znana mieści się przy 8447 Santa Monica Boulevard, West Hollywood. Bywali tu Jim Morrison (w Barney's Beanery Oliver Stone kręcił później sceny do filmu *The Doors*) i Janis Joplin (ostatni lokal, w którym była przed śmiercią), Charles Bukowski (stały bywalec; w roku 2012 zorganizowano tu slam poetycki z jego wierszami związanymi z tym miejscem, poczynając od *Karalucha*) i artyści z pobliskiej Ferus Gallery (pierwszej na Zachodnim Wybrzeżu, która pokazała prace Andy'ego Warhola), a wśród nich współzałożyciel galerii, Kienholz.

Edward Kienholz (1927–1994) nie miał wykształcenia artystycznego. Po serii przypadkowych zawodów związał się z awangardową sceną artystyczną w Los Angeles. Założył galerię NOW (1956), potem został współzałożycielem Ferus Gallery. Równocześnie zbierał różne porzucone przedmioty i części i składał z nich własne asamblaże. Wyspecjalizował się w dużych, wolnostojących instalacjach z przesłaniem społecznym lub środowiskowym. Pierwszą taką instalacją było *Roxy's*, rekonstrukcja wspomnień szesnastolatka z wizyt w domu publicznym w Nevadzie, z jego staromodnym umeblowaniem, szafą grającą z płytami z lat trzydziestych i czterdziestych, akcesoriami z tamtej epoki.

W roku 1962 Kienholz pomógł Niki de Saint Phalle podczas urządzanej na wzgórzach koło Malibu akcji „strzelania” (polegało to na strzeleniu przez specjalną osłonę do puszek z farbą, która spryskiwała płótno).

Kolejne dzieło, *Back Seat Dodge '38* (1964), wywołało skandal obyczajowy – seksualno-alkoholową scenkę inicjacji na tylnym siedzeniu samochodu uznano za szerzenie pornografii; w Los Angeles County Museum of

Art (LACMA) w drodze kompromisu wystawiono samochód z zamkniętymi drzwiczkami, które otwierał strażnik tylko na wyraźne żądanie dorosłego widza i pod warunkiem, że w pobliżu nie było dzieci.

Do dziś jeszcze mniej więcej raz na miesiąc ktoś dzwoni do LACMA, by powiedzieć, że wybiera się do Los Angeles, i upewnić się, czy będzie mógł obejrzeć pracę Kienholza. „Pies z kulawą nogą nie zapyta na przykład o *Zdradliwość obrazów*”² – mówi Allison Agsten, osoba odpowiedzialna za kontakty muzeum z prasą i publicznością. A przecież chodzi o sztandarowe dzieło sztuki nowoczesnej i dyskursu semantycznego, obraz René Magritte’a z napisem „Ceci n’est pas une pipe”.

Obraz Magritte’a, igrający w wieloraki sposób z sensem sztuki przedstawiającej, znajduje się w zbiorach muzeum w Los Angeles dopiero od roku 1978, nie można zatem jego tam obecności wiązać z kolejnym projektem artystycznym Kienholza. Jednak sam obraz powstał w roku 1929, był wielokrotnie reprodukowany, a także replikowany przez samego artystę, niekiedy pod zmienionym tytułem (np. *L’Air et la chanson*, 1964). A na ten czas – połowa lat sześćdziesiątych – przypadają *The Concept Tableaux* Kienholza, wyprzedzające modę na sztukę konceptualną. Myślę, że francuskie słowo w tytule może być odczytywane właśnie jako nawiązanie do Magritte’a.

Geneza tych „obrazów konceptualnych” wiąże się z problemami logistycznymi instalacji Kienholza – niezwykle trudnych i kosztownych pod względem wykonania, transportu i przechowywania. Artysta wymyślił, że będzie zamiast gotowych instalacji sprzedawał (za pokaźną sumę) brązową tabliczkę z tytułem, oprawiony szczegółowy opis dzieła i podpisany przez siebie kontrakt, upoważniający nabywcę do skorzystania z dalszej pracy artysty. Dzieło może funkcjonować w takiej formie, wystawiane, odprzedawane, podziwiane. Nabywca może też zażądać dalszych etapów wykonania. Za drobną opłatą dodatkową może uzyskać szkic dzieła. Jeśli zaś domaga się formy wykończonej, musi dodać koszt materiałów i zapłacić za przepracowane przy realizacji dzieła godziny. Kienholz sprzedał sporo

² E. Wyatt, *In Sunny Southern California, a Sculpture Finds Its Place in the Shadows*, „New York Times”, 2.10.2007, <https://www.nytimes.com/2007/10/02/arts/design/02dodg.html> (dostęp 4.10.2023). Wszystkie cytaty z tekstów obcojęzycznych przytoczono w przekładzie autora niniejszego artykułu.

takich konceptów, bodaj jeden tylko (*The State Hospital*) doszedł do stadium wykonania.

Instalacja *Barney's Beanery* jest dziś własnością Stedelijk Museum. Można posłuchać w sieci wypowiedzi dwóch konserwatorek na temat problemów, jakie stwarza to oryginalne dzieło poświęcone konceptowi zatrzymania, zastygnięcia czasu. Kienholz użył żywicy poliestrowej do zabezpieczenia, utrwalenia ludzkich postaci w barze. Do porowatej substancji dostają się jednak cząstki kurzu. Wisząca koło telefonu książka telefoniczna jest już dziś całkiem nieczytelna. To – można powiedzieć – prorocze i symboliczne, że współczesnego świata znikły też książki telefoniczne (miałem kiedyś zwyczaj, gdy przyszła świeża książka, czy to w Stuttgarcie czy w Bernie, wrywać ze starej kartkę z moim nazwiskiem i numerem – też próba zatrzymania, zafiksowana czasu i miejsca). Inny przykład: kawałek chleba na jednym ze stołów. Kienholz zrobił go z gumy, która pod wpływem tlenu ulega degradacji, co powoduje, że chleb się kruszy. Można by go umieścić w kapsule próżniowej, ale wówczas przestałby być częścią instalacji. Czy znikanie bochenka chleba z naszego życia też nie jest symboliczne, przy nowych zaleceniach dietetycznych, odchodzeniu od pieczywa na rzecz chleba chrupkiego?

* * *

Christian Marclay jest artystą szwajcarsko-amerykańskim (syn Szwajcara i Amerykanki), urodził się w roku 1955 w Kalifornii, kształcił w Genewie, Bostonie i Nowym Jorku, mieszka obecnie w Nowym Jorku i w Londynie.

Za najlepsze jego dzieło uważa się niekiedy instalację *Tape Fall* (*Taśmospad*) z roku 1989, złożoną z magnetofonu szpulowego, umieszczonego na wysokiej drabinie, z nagrany szumem spadającej wody. Trik polega na tym, że nie ma szpuli do nawijania taśmy, wskutek czego taśma z dźwiękiem opada powoli na ziemię, tworząc tam rosnący wzgórek, jakby dolną czaszę klepsydry zegara piaskowego, i przypominając o śmierci.

Związek z czasem i próba zatrzymania go cechuje także najbardziej dla mnie fantastyczny projekt Marclaya, jakim jest *The Clock* (*Zegar*, 2010).

Zaczął się może od performansu, jaki artysta pokazał w roku 2005 na Manhattanie. Nazwał go *Screen Play* (Marclay jest wielbicielem Marcela Duchampa i jego dziwnych gier słownych; ten tytuł, od słowa *screenplay*, czyli 'scenariusz', można by przetłumaczyć jako: *Scena w ruch!*). *Screen Play*

to seria wycinków z filmów, pomyślana jako partytura (w przenośni) dla muzyków. Sfilmowane scenki, takie jak zderzenie surfera z falą, seria salt na trawie, ręka dotykająca klamki, oddalające się kroki czy rozkwitanie kwiatu, miały inspirować muzyków do improwizacji dźwiękowych. W niektórych ujęciach na obraz nałożone były czerwone pięciolinie dyscyplinujące ruch i dźwięk.

W *Screen Play* pojawia się też scenka z chłopcem, który budzi się i widzi na zegarku, że jest godzina 4:20. Tak zrodził się pomysł, żeby zebrać wyimki z filmów dokumentujące każdą minutę dwudziestoczworgodzinnej doby. Pomysł dalekosiężny, jeśli chodzi o zwyczajową długość filmów i o eksperymentowanie z przyzwyczajeniami publiczności kinowej. Marclay nie był zresztą pierwszy. W roku 1993 szkocki artysta Douglas Gordon rozciągnął na całą dobę klasyczny thriller Hitchcocka, tworząc *24 Hours Psycho* (osiągnął to przez zmianę tempa projekcji, z 24 klatek na sekundę na dwie na sekundę). Wcześniej podobne eksperymenty proponował Andy Warhol, filmując przez osiem godzin z nieruchomej kamery Empire State Building (*Empire*, 1964) albo przez 321 minut pokazując w niemym filmie swego ówczesnego kochanka, który śpi (*Sleep*, również 1964). Tym wszakże, co zasadniczo różni eksperyment Marclaya od przywołanych przykładów, jest jego wizualna atrakcyjność – ten film nie jest statyczny, raczej przypomina poetykę zwiastunów filmów; prawie każdy wyimek zaciekawia, wiele trzyma w napięciu.

Realizacji projektu podjęła się londyńska galeria White Cube we współpracy z nowojorską Paula Cooper Gallery. Koszt przekroczył sto tysięcy dolarów. Artysta zastanawiał się z początku nad kolejnym tytułem-grą słów à la Duchamp (typu *Time Piece* czy *Clock Work*), w końcu jednak zdecydował się na tytuł neutralny, a przy tym zasadniczy: *The Clock* (z rodzajnikiem określonym).

Londyńska galeria wynajęła sześcioro ochotników, którzy przeglądali tysiące filmów, by wybrać sceny z zegarami albo takie, w których mówi się o aktualnej godzinie. Wyimki umieszczano w zbiorczej tabeli danych programu Google; Marclay codziennie otrzymywał „połów dnia” i pracował nad przepłotami scen. Między 19:09 a 19:18 umieścił kilka migawek z palącym się obok zegara papierosem – ma to być XX-wieczny odpowiednik wanitatywnego motywu dogasającej świecy. Innym sygnałem wpływającego czasu są sceny z udziałem tych samych znanych aktorów, pokazywanych

najpierw w młodości, a potem w wieku dojrzałym – widz może obserwować ich przyspieszone starzenie się w przeciągu paru godzin.

Analiza dostarczonego przez asystentów materiału pozwala na ciekawe wnioski kulturowe. Okazało się na przykład, że zegarki niemal nie istnieją w produkcjach Bollywood, jakby w tych filmach nie istniał czas mierzalny.

Przypadek (którego nie ma) pomagał czasem na niespodziewane dodatki, takie jak sygnatura artysty. Christian Marclay ujrzał ją w filmie Fritza Langa *Kobieta w oknie* (1944) w scenie, w której o godzinie 23:44 w kanałach znaleziono ciało jednego z bohaterów filmu, Claude’a Mazarda – kamera przybliży wówczas jego zegarek, opatrzony inicjałami C.M., które są też przecież inicjałami twórcy *The Clock*.

Daniel Zalewski zwrócił uwagę na analogię między budowaniem tego filmu a pisanem powieści, widoczną w samej technice oraz w niektórych przewijających się postaciach:

Marclay zaczął myśleć o godzinach jako o rozdziałach powieści. Prawidłowa analogia: wznosząc pomnik dramatowi pojedynczego dnia, szedł w ślady *Pani Dalloway* i *Ulissesa*. Marclay powiedział mi, że w trakcie tego procesu poczuł się jak pisarz: „Każdego ranka musisz sięść przed tym cholernym komputerem i pisać. Napiszesz trzy zdania? Dobre i to”. Filmowe wycinki Marclaya układają się w schematy i ciągi narracji zupełnie tak jak zdania. Aktorką, której gwiazda rozbłysła na nowo w *The Clock*, jest Joan Crawford, która w tym wideo staje się mroczną nocną postacią – pojawia się z dziesięć razy, zawsze bardzo czymś zajęta, a to naciąganiem rękawiczek (7:41), a to rozpalaniem ognia (9:03), podawaniem lekarstwa (10:49), szperaniem po szufladach (10:57), zatrzymywaniem tykającego zegarka (11:25), pić koktailu w czarnej cekinowej sukni (11:48), chowaniem się za żaluzjami (11:52) albo wpatrywaniem się wahadło zegara (14:25)³.

Powieściowe jest też zakończenie doby w *The Clock*. Słysząc złowrogie wycia, po raz kolejny w tym wideo pojawia się Big Ben, który tym razem wybucha (scena z opartego na scenariuszu braci Wachowskich dystopijnego filmu *V jak vendetta* z 2005 roku), zaraz jednak następuje rozładowanie

³ D. Zalewski, *The Hours. How Christian Marclay Created the Ultimate Digital Mosaic*. „The New Yorker”, 4.03.2012, s. 50–63. Druga część niniejszego artykułu wiele zawdzięcza bogatej sylwetce Marclaya pióra Zalewskiego, opartej na wielu rozmowach z artystą.

napięcia: córka Rhetta Butlera (*Przeminęło z wiatrem*) budzi się z koszmarne go snu, on ją pociesza, a przez okno widzimy w całej okazałości nienaruszoną sylwetkę Big Bena. Iluzja za iluzją.

The Clock miał premierę 15 października 2010 roku w Londynie. Sześć kopii dzieła nabyło sześć muzeów sztuki współczesnej (łącznie z Los Angeles County Museum of Art). Warunek artysty: wideo musi być odtwarzane w czasie realnym (od północy do północy) i nie może być pokazywane równocześnie w więcej niż jednym miejscu na kuli ziemskiej.

Z okazji premiery nowego dzieła Christiana Marclaya, *Doors* (Drzwi, 2023), opartego na podobnej zasadzie – montażu fragmentów filmów, w których bohaterowie przechodzą przez drzwi – przypomniano poprzedni projekt:

The Clock, tę dwudziestoczworgodzinną kompilację wycinków filmowych, w których urządzenia do mierzenia czasu, przewijające się przez sceny z filmów, zawsze pokazują aktualny czas w rzeczywistości widza, nazwano jednym z najważniejszych dzieł sztuki XXI wieku i jednym z największych, a może największym w ogóle, dziełem sztuki konceptualnej. Od premiery w roku 2010 *Zegar* budził silne reakcje na całym świecie. Jest zabawny, dostarcza rozrywki, jakiej nie spodziewamy się po sztuce konceptualnej, a w dodatku sam w sobie jest prawdziwym zegarem⁴.

W wywiadzie, który Christian Marclay udzielił dziennikowi „The Guardian”, padają słowa o logice labiryntu (przypominającej przestrzeń filmów i powieści Alaina Robbe-Grilleta):

To architektura mentalna: niekończący się rząd pokojów, korytarzy i przejść, w których nie da się odtworzyć, którędy się szło. W każdym ujęciu dana postać wchodzi przez jedne drzwi, a wychodzi przez inne. Powstaje w ten sposób napięcie między tym, co znane, a nieznanym, między przestrzenią, w której się jest, i tą, w którą się wkracza, napięcie, do którego filmowcy wciąż się uciekają⁵.

⁴ M. Hudson, „It Became a Nightmare”: Artist Christian Marclay on Global Smash. *“The Clock” – and His New Work Doors. Interview*, The Guardian, 31.08.2023, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2023/aug/31/christian-marclay-doors-the-clock-lockdown> (dostęp 6.10.2023).

⁵ Ibidem.

Drzwi, w porównaniu z *Zegarem*, mają strukturę otwartą, są właśnie przestrzenią mentalną. *Zegar* ma kształt kolisty, patrząc w nim na zegar, który pokazuje godzinę 6:23, wiemy, że w następnym ujęciu zobaczymy (lub, rzadziej, usłyszymy), że jest 6:24.

Ed Kienholz zatrzymał czas, nadając statycznym bohaterom swojej instalacji twarze godziny dziesięć po dziesiątej. Christian Marclay 1440 razy zatrzymuje kolejne minuty doby, pozwalając czasowi płynąć swym rzeczywistym rytmem, jeden do jednego. Oba te gesty artystyczne biorą się jednak z tej samej potrzeby zafiksowania nieustannie i nieuchronnie umykającego żywiołu. Oba są sugestywne i daremne.

Bibliografia

- Pollakówna Joanna, *Wieczność dopełni*, wybór i przedmowa J. Zieliński; *Odnalezione*, wybór i posłowie A. Szulc-Woźniak, PIW, Warszawa 2023.
- Zalewski Daniel, *The Hours. How Christian Marclay Created the Ultimate Digital Mosaic*. „The New Yorker”, 4.03.2012.

Źródła internetowe

- Hudson Mark, *“It Became a Nightmare”*: Artist Christian Marclay on Global Smash. The Clock – and His New Work Doors. *Interview*, The Guardian, 31.08.2023, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2023/aug/31/christian-marclay-doors-the-clock-lockdown> (dostęp 6.10.2023).
- Wyatt Edward, *In Sunny Southern California, a Sculpture Finds Its Place in the Shadows*, New York Times, 2.10.2007, <https://www.nytimes.com/2007/10/02/arts/design/02dodg.html> (dostęp 4.10.2023).

To Stop Time

The paper discusses the importance of time, in particular its flow and capture, in the work of selected contemporary artists. The first part is devoted to America’s Ed Kienholz and his *Barney’s Beanery* (1965), the second one to a Swiss-American filmmaker Christian Marclay and his experimental, 24-hour-long film, *The Clock* (2010).

Keywords: *Barney’s Beanery*; *The Clock*; Ed Kienholz; René Magritte; Christian Marclay; time in film