

MARTA ANNA RACZEK-KARCZ¹

OKOLICO-ZWROTNOŚĆ JAKO ARTYSTYCZNA PRAKTYKA NA CZAS SZÓSTEGO MASOWEGO WYMIERANIA PRZYPADEK TRACY HILL

Słowa kluczowe: okolico-zwrotność, szóste masowe wymieranie, praktyka artystyczna, grafika w poszerzonym polu, Tracy Hill

Angielska graficzka Tracy Hill nieustannie eksploruje nowe możliwości kreowania interakcji pomiędzy artefaktem i odbiorcą. Jednak podejmowane przez nią eksperymenty nie są formalistyczne. Nadrzędnym celem jest stworzenie medium pozwalającego odbiorcy na doświadczanie aspektów rzeczywistości, które – choć niewidoczne gołym okiem – mają istotny wpływ na nasze ciała i samopoczucie.

Podstawową metodą pracy, każdorazowo stanowiącą początek realizacji projektu, jest dla artystki spacer. Hill postrzega chodzenie jako czynność fizyczną (przemieszczanie się w określonej przestrzeni), intelektualną (obserwacja terenu) i zmysłową (skupienie na odczuciach generowanych przez ciało będące w nieustannej interakcji z otoczeniem). Ważnym aspektem jest dla niej także rozmowa z osobami reprezentującymi różne dziedziny nauki (geologię, geofizykę, szeroko rozumiane nauki matematyczno-przyrodnicze), czego efektem jest łączenie w praktyce twórczej narzędzi, procedur i schematów z różnych dyscyplin. Natomiast produktem końcowym jest nie tyle artefakt, ile doświadczenie o zróżnicowanej immersyjności oferowane odbiorcy.

Wykorzystywane przez artystkę narzędzia (geoskanery, aparatura nagrywająca i laboratoryjna) pozwalają usytuować jej praktykę artystyczną

¹ Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie, ORCID: 0000-0002-8359-8671, mraczek-karcz@asp.krakow.pl.

w obszarze performansu medialnego, a może nawet – co będzie jednym z przedmiotów namysłu w niniejszym artykule – postmedialnego. Jednocześnie relacja zachodząca pomiędzy materialnym efektem pracy twórczej Hill (najczęściej rysunkiem lub odbitką graficzną) a przestrzenią, która zostaje upodmiotowiona w konkretnym projekcie, pozwala na postrzeganie tych praktyk jako realizacji *site-responsive art*, podgatunku sztuki w przestrzeni publicznej, który w tym tekście tłumaczony jest jako „sztuka okolico-zwrotna”. Ostatnim istotnym aspektem twórczości Hill jest odpowiedź, jaką jej działania przynoszą w kontekście postulowanej przez Nicholasa Mirzoeffa sztuki antropoceniczej, która określana będzie jako „sztuka kryzysu ekologicznego” zamiennie z terminem „sztuka na czas szóstego masowego wymierania” (Kolbert 2022).

SZTUKA NA CZAS SZÓSTEGO MASOWEGO WYMIERANIA?

Od momentu opublikowania na łamach czasopisma *Nature* przez Paula J. Crutzena (2002) artykułu, który rozpoczął refleksję nad antropocenem w ramach zróżnicowanych dziedzin i dyscyplin badawczych oraz odmiennych metodologii, minęło ponad 20 lat. Był to nie tylko czas refleksji, ale także bezpośredniego doświadczania coraz wyraźniejszych skutków katastrofy ekologicznej wywołanej predatorską działalnością człowieka. Koncepcje dewzrostu, choć szeroko omawiane na konferencjach i sympozjach, nie znalazły bezpośredniego przełożenia na faktyczną politykę państw, zarówno tych, których przywódcy i eksperci nie zaprzeczają katastrofie, jak i tych, które nadal traktują ją w kategoriach straszaka lub hamulca postępu stosowanego przez kraje wysokorozwinięte wobec tych, które także pragną osiągnąć podobny poziom wzrostu. Być może jednym z powodów takiego stanu rzeczy jest fakt, że – globalnie rzecz ujmując – częściej obcujemy z obrazami katastrofy, aniżeli bezpośrednio jej doświadczamy. Wydaje się, że to właśnie w tym obszarze otwiera się szerokie pole możliwe do zagospodarowania przez nowy typ praktyk twórczych.

Tematyka obrazów katastrofy i refleksja nad procedurami jej wizualizacji doczekała się licznych omówień i analiz (Mirzoeff 2014; Davis, Turpin 2015; Davies 2016; Brondizio et al. 2016; Koutsourakis 2017; Bińczyk 2018; Marzec 2021). Jednym z wniosków, jakie można wyciągnąć z lektury tekstów napisanych przez jednego z najbardziej wpływowych badaczy tego obszaru – Nicholasa Mirzoeffa – jest niewystarczalność obrazów jako

narzędzi poznania świata czy – ujmując sprawę nieco inaczej – sposobów rozpoznania naszej sytuacji w licznych kryzysach dotyczących nas w mniejszym lub większym zakresie.

W wywiadzie udzielonym Magdzie Szcześniak i opublikowanym w czasopiśmie *Widok* w 2015 roku, tj. cztery lata po wydaniu jego najbardziej rozpoznawalnej książki *The Right to Look: A Counterhistory of Visuality* oraz kilka miesięcy po zamieszczeniu na łamach *Public Culture* eseju *Visualizing the Anthropocene*, Mirzoeff wystąpił z postulatem taktyki „uporczywego patrzenia”, jako sposobu reagowania na otaczające nas kryzysy². Zdaniem Mirzoeffa taktyka ta pozwala „nie ograniczać się do kontrwizualizacji” i sprzyja „wypracowaniu innej ramy” (Mirzoeff, Szcześniak 2015, 6). Polega ona na „pozostaniu w chwili obecnej, aby naprawdę zmusić nas do spojrzenia na scenę, spojrzenia na nią raz po raz, aż dotrzemy do miejsca, w którym zaczniemy dostrzegać, jak mogłaby się rozwinąć inaczej” (Mirzoeff, Szcześniak 2015, 6). Jak zauważa Mirzoeff, „uporczywe przyglądanie się wydaje się strategią zaangażowania” (Mirzoeff, Szcześniak 2015, 6), które opiera się na nieustannym powtórzeniu, na nieodwracaniu wzroku. Trudno nie zauważyć zbieżności pomiędzy proponowaną przez Mirzoeffa taktyką a apelem Jeana-Luca Nancy’ego, aby „pozostać «wystawionym» na katastrofę” (Nancy 2015, 8)³, to jest, „aby przetrwać [...] spotkanie z katastrofalną stratą poprzez pozwolenie sobie na jej odczucie. Jeśli bowiem ruszymy się zbyt szybko, nawet katastrofy, jak wszystko pod rządami kapitalizmu, staną się niczym więcej niż powszechnym ekwiwalentem wymiany” (Davis, Turpin 2015, 5). W podobnym kluczu odczytywać można także koncepcję zaproponowaną przez Jeremy’ego Daviesa zachęcającą do zamieszkania w kryzysie i podjęcia starań zmierzających do jego kształtowania (Davies 2016, 200). Z kolei autorzy artykułu *Re-conceptualizing the Anthropocene: A call for collaboration* zachęcali do bycia w „twórczym napięciu” i wypracowywania „nowych sposobów myślenia” (Brondizio et al. 2016, 322). Wszystkie wymienione propozycje pojawiły się w latach 2014–2016. Obecnie, po blisko dekadzie, możemy zauważyć, że dostrzegana również przez Mirzoeffa niewystarczalność wizualizacji (Mirzoeff, Szcześniak 2015, 8)

² Tematem wywiadu były kryzysy: ekologiczny, migracyjny, postkolonialny i rasistowski.

³ Chodziło o „katastrofę znaczenia”, jednak w kontekście rozważań podjętych w niniejszym artykule sam fakt „bycia wystawionym na” wydaje się ważniejszy od tego, na co godzimy się wystawić.

doskwiera nawet bardziej pomimo – a może właśnie w wyniku – ich lawinowego przyrostu. Dlatego w obecnej sytuacji z cytowanego wywiadu najbardziej nośne wydają się słowa dotyczące sposobów działania tych, którzy próbują walczyć o widzialność innego jako jego samego, a nie konstrukt zbudowanego przez kulturę, w której zanurzony jest patrzący. Jako przykład Mirzoeff przywołuje praktyki stosowane przez ruchy takie jak Civil Rights Movement czy Black Lives Matter posługujące się strategią *re-enactment*, które jego zdaniem „zawierają bezpośredni element działania polegający na umieszczeniu naszego ciała w przestrzeni, w której musimy poczuć, jakby to mogło być” (Mirzoeff, Szcześniak 2015, 7).

Taka właśnie taktyka jest stosowana przez Tracy Hill, aby obudzić w odbiorcy świadomość przez odczuwanie, a nie tę opartą na patrzeniu. Jak sama podkreśla, kreuje sytuację, w której „wzrok powinien być traktowany jako przedłużenie dotyku, w połączeniu z innymi zmysłami, jako sposób pełniejszego zrozumienia świata” (Hill 2023). Jednocześnie wykorzystuje eksperymentalne metody druku – opracowane m.in. we współpracy ze specjalistami z CFPR – a także fotografię i dźwięk, aby przekształcić klasyczną odbitkę, czy też ujmując rzecz szerzej: zadrukowaną powierzchnię, „w matrycę wielu możliwości” (Hill 2023). W ten sposób to, co w klasycznej grafice jest ostatecznym produktem procesu twórczego, staje się w rzeczywistości dyspozytywem umożliwiającym odbiorcy multisensoryczne doświadczenie.

Przeżycie okazuje się narzędziem silniej oddziałującym na odbiorcę, który mimowolnie zmienia się z podmiotu patrzącego w podmiot postrzegający rzeczywistość wieloma zmysłami, zwłaszcza słuchem i dotykiem. Celem artystki nie jest wywołanie lęku – szybko neutralizowanego nadmierną ilością obrazów katastrofy, z którymi obcujemy na co dzień – lecz aktywowanie empatii. Nie jest to już zatem wystawienie się na katastrofę, lecz zamieszkanie w obszarze na nią wystawionym i jej współodczucie pozwalające na bardziej dogłębne, mniej od wizualnego powierzchowne doświadczenie, które być może stanie się początkiem zmiany.

PERFORMANS I ARTYSTYCZNA PRAKTYKA OKOLICO-ZWROTNA JAKO NARZĘDZIA EMPATYCZNE

Pomysł wpisania praktyki twórczej stosowanej przez Tracy Hill w obszar performansu postmedialnego pojawił się podczas lektury książki Małgorzaty Dancewicz (2019). We wstępie badaczka zauważa, że „w sztuce

postmediów konceptualny wymiar pracy jest równie istotny, co jej fizyczny, materialny kształt” (Dancewicz 2019, 14). To spostrzeżenie prowadzi ją do oparcia rozważań na dokumentacji i krytycznej analizie poszczególnych performansów. Dancewicz powołuje się przy tym na ich niematerialność, a często niemożliwość zaistnienia, jak w przypadku *Leap into the Void* Yvesa Kleina istniejącego wyłącznie w formie dokumentacji i nigdy nieprzeprowadzonego na żywo, jednak postrzeganego w kategoriach performansu i tak klasyfikowanego przez badaczy jego twórczości. Biorąc pod uwagę fakt, że osoby obcujące z projektami Hill mają w rzeczywistości do czynienia z różnymi formami dokumentacji wrażeń i stanów doświadczonych przez artystkę, sięgnięcie po koncepcję performansu postmedialnego wydaje się uzasadnione. Odbiorcy dzięki obcowaniu z grafikami aktywowanymi się pod wpływem ruchów ich dłoni lub dotyku oraz amplifikowanymi dźwiękami zarejestrowanymi przy pomocy wysokoczułych urządzeń nagrywających nie tylko dokonują *re-enactment* odczuć artystki, lecz także zostają wystawieni na działanie nowej technologii wytwarzania znaczeń, jak definiuje Dancewicz użyte przez performerów techniki wypracowane w obszarze nauki (Dancewicz 2019, 10). Badaczka stwierdza, że „performans postmedialny jest radykalną formą performansu technologicznego i zdecydowanie znajduje się po stronie praktyk o charakterze krytycznym [...], jest w granicach performansu technologicznego rodzajem subwersywnej intruzji, magmowym wtargnięciem gestu sprzeciwu w pokłady performatywnych paradygmatów” (Dancewicz 2019, 10–11). Zauważa również, że „fenomenologiczne ujęcie interferencji między ciałem, technologią a światem jest podstawą dla zrozumienia performansu postmedialnego, ponieważ ten właśnie rodzaj sztuki zogniskowany jest na wzajemnych relacjach tego, co organiczne i nieorganiczne, ludzkie i maszynowe, analogowe i cyfrowe” (Dancewicz 2019, 81).

W działaniach podejmowanych przez Tracy Hill te interferencje stanowią kluczowy element praktyki twórczej, dla której punktem wyjścia jest zarówno cielesne zanurzenie się w fizyczną przestrzeń i rezonowanie z nią, jak i dążenie do przechwycenia i utrwalenia tych jej składowych, które nie są postrzegalne bezpośrednio przez ludzkie zmysły. W tej fazie istotną rolę odgrywają urządzenia techniczne (skanery FARO, aparatura służąca do rejestracji infra- i ultradźwięków) i procesy fizykochemiczne (cymatyka, przewodnictwo grafenu).

Drugim filarem, bez którego trudno dokonać pogłębionej interpretacji projektów Hill, jest pojęcie *site-responsive art*. Procedury stosowane

przez angielską artystkę najbardziej przypominają te, jakimi posługuje się Lauren Hayes – badaczka i artystka dźwiękowa. Opisuje je następująco: „wspólnym mianownikiem dla wielu omawianych praktyk jest to, że dźwięk powstaje w odpowiedzi [*in response*] na określone zaobserwowane cechy danego miejsca. Mogą mieć one charakter akustyczny, przyrodniczy, historyczny, a nawet wyobrażony” (Hayes 2017, 83). Hayes podkreśla ponadto, że przy realizacji niektórych projektów zachodzi konieczność wielokrotnych odwiedzin w danym miejscu w celu jego zbadania, przeprowadzenia eksperymentów *in-situ* lub, jak sama to określa *on-site*, analizy charakterystycznych dla niego cech czy wejścia w relacje z powiązаныmi z nim grupami społecznymi. Takie scharakteryzowanie działania w typie *site-responsive* wskazuje na odmienność tej praktyki od rozwijającej się od przełomu lat 60. i 70. XX wieku sztuki *site-specific* (Williams 2015; Kwon 2002).

Rozróżnienie na działania *site-responsive* i *site-specific* pomimo znacznej literatury przedmiotu nadal bywa problematyczne, czego przykładem są rozważania zawarte w książce Jona W. Kima (2016). Interakcja obecna w projektach Daniela Deana i Bena Morena⁴, określaną przez Johna W. Kima mianem *site-responsive*, jest raczej uproszczona, a termin zastosowany na wyrost, gdyż artyści nie opowiadają o danej okolicy czy konkretnym obiekcie, lecz prowadzą wizualną grę z wybranym budynkiem, której celem jest zmylenie widza, jego dezorientacja niemająca żadnego związku ani z przeznaczeniem obiektu, ani z jego historią⁵. Z kolei opisywane przez Kima *site-responsive media* są po prostu zestawem narzędzi i ich produktów wykorzystujących przestrzeń do zwiększenia immersji doświadczenia odbiorcy, bez wchodzenia w bezpośrednią interakcję semantyczną z daną okolicą (Kim 2016, 110–115).

Sztuka *site-specific* podkreśla wyjątkowość danego miejsca lub obiektu jako symbolu lub znaku odsyłającego do porządków ideologicznych. Natomiast sztuka *site-responsive* zwraca się ku przestrzeni, nie tyle dekonstruując ją i wytwarzane lub wzmacniane przez nią relacje władzy, co re-konstruując jej własne znaczenia. Kładzie nacisk na konieczność podporządkowania się zastanym warunkom, współgrania z nimi

⁴ Od 2011 roku działają jako tandem Mobile Experiential Cinema (MEC).

⁵ Dotyczy to np. projektu *Second Bridge is Wider, But Not Wide Enough* zrealizowanego w Minneapolis, co ostatecznie zdaje się dostrzegać sam Kim, który stosuje w analizie pojęcia *site-responsive* i *site-specific* wymiennie.

i współodczuwania w ich rytmie. Znajduje to odzwierciedlenie w działaniach Hill, w których materialność przestrzeni, jej drgania i rytm zostają ucieleśnione w doświadczeniu artystki, a następnie odtworzone czy też raczej uwolnione poprzez efemeryczne kompozycje wizualne i dźwiękowe zaprezentowane w galerii. Istotnym elementem sztuki w typie *site-responsive* wskazanym przez Hayes jest „poświęcanie czasu na eksplorację unikatowych właściwości miejsca, ponowne odwiedzanie go”, a „praktyka responsywna wobec miejsca ma potencjał oferowania wysoce dostępnych i inkluzywnych doświadczeń” (Hayes 2017, 91).

W kontekście działań Tracy Hill warto angielski termin *site-responsive* przetłumaczyć jako sztukę „okolico-zwrotną”. Takie podejście zwraca uwagę na podmiotowość okolicy jako materialnej przestrzeni posiadającej cechy swoiste, a nie narzucone jej przez kulturowy, geograficzny, historyczny czy polityczny kontekst, który zawsze jest wytworem jakiejś relacji władzy. To z kolei rezonuje z ostatnim postulatem zawartym we wspomnianym już wywiadzie z Nicholasem Mirzeoffem. W odniesieniu do postkolonialnego kryzysu muzeów badacz stwierdza: „Myślę, że chcemy pomyśleć o muzeum, które nie jest więzieniem, w którym nie ma wyłączonej pracy, nie ma eksterminacji, nie ma ludobójstwa. Jak by to wyglądało? A gdybyśmy mogli sobie wyobrazić takie muzeum, to wykonałibyśmy pracę wizualnego aktywizmu, którą próbuję przeprowadzić” (Mirzeoff, Szcześniak 2015, 14). Propozycja Mirzeoffa zmierzała do uwolnienia muzeów od dyskursów, na których zostały zbudowane jako świątynie kolonializmu, rasizmu i dominacji białego człowieka, a tym samym do stworzenia nowej opowieści o świecie, uwzględniającej różne punkty widzenia i możliwe odczytania poszczególnych faktów i narracji. Taki zabieg stosowała Hill, gdy spacerując po wysychających mokradłach i okrążając ulegające destrukcji święte aborygeńskie jezioro, wsłuchiwała się w rytmikę schnącej ziemi, czuła ją pod stopami, wdychała charakterystyczne zapachy, a następnie – w czasie pandemii – tworzyła wizualny ekwiwalent tych doznań pozwalający odczuć je komuś innemu, kto nie doświadczył ich bezpośrednio.

Jej praktykę z lat 2018–2022 doskonale opisuje tekst wyjaśniający genezę instalacji graficznej *Punkt kontaktowy 32 S, 115 E*. Artystka „uziemienna”, podobnie jak większa część świata podczas pierwszej fazy pandemii wywołanej wirusem SARS-COV-2, wspominała doświadczenia towarzyszące jej w 2019 roku podczas eksploracji mokradła i jeziora, a następnie dokonała ich bardzo specyficznego *re-enactment*. Hill stwierdziła, że

w obliczu zawieszenia [...] narzędzia cyfrowe umożliwiły eksplorację świata w niespotykany dotąd sposób. Korzystając ze skanów danych pomiarowych LIDAR⁶ wykonanych podczas rezydencji artystycznej w Perth w Australii w 2019 roku, ponownie przeszłam się wzdłuż Jeziora Walyungup. Przypomniałem sobie geografię i rozmowy, pogodę i formy, emocje i historie. *Punkt kontaktowy 32 S, 115 E* to instalacja składająca się z unikatowych grafik, odzwierciedlająca liczne sprzeczne perspektywy związane z globalnymi mokradłami. Grafiki te stanowią analizę tego, jak kształtowane, doświadczane, cenione i wyobrażane są te krajobrazy (Hill 2021a).

Artystka kieruje uwagę ku empatycznemu współodczuwaniu z rytмами danej okolicy. Stosowane przez Tracy Hill praktyki okolico-zwrotne nie tyle narzucają przestrzeni swoją obecność i przekształcają ją zgodnie z pierwotnymi założeniami twórczymi, ile odpowiadają na jej kształt, czyniąc go podstawową materią pracy i odpowiadając na jej założenia poprzez dostosowanie się do nich, uleganie im i podporządkowanie, co jest szczególnie ważne w kontekście sztuki odpowiadającej na kryzys ekologiczny, która nie chce już pozycjonować się ani jako re-prezentacja, ani jako re-medium, lecz staje się narzędziem swoistego *re-enactment*.

GDY NIEWIDZIALNE UJAWNIA NIESŁYSZALNE

Działania podejmowane przez ostatnią dekadę przez Tracy Hill były na różne sposoby zakorzenione w uważnym badaniu okolicy, w której się znalazła. Podstawową metodą poznawczą jest dla niej spacer. Gdy realizowała projekty na bagiennych terenach Anglii północno-wschodniej czy mokradłach w pobliżu świętego aborygeńskiego Jeziora Walyungup, spacerowała i rejestrowała fragmenty terenu przy pomocy skanerów typu FARO. Jak sama podkreśla:

Wykorzystuję przenośne laserowe skanery terenu (FARO) jako środek zbierania danych. W trakcie trwających miesiącami wędrówek rejestruję mnóstwo

⁶ Zgodnie z informacjami zawartymi na portalu Geoportal.gov.pl: „Dane pomiarowe LIDAR [...] z lotniczego skanowania laserowego ALS [...] stanowią reprezentację terenu w postaci chmury punktów pomiarowych o określonych współrzędnych XYZ. Pliki zapisane są w formacie LAS i oprócz współrzędnych punktów, zawierają m.in. informacje o klasie danego punktu oraz o intensywności odbicia sygnału. Punkty mogą [...] posiadać przypisane wartości RGB [...], pozyskane ze zdjęć lotniczych” (<https://www.geoportal.gov.pl/pl/dane/dane-pomiarowe-lidar-lidar/> – 21 I 2026).

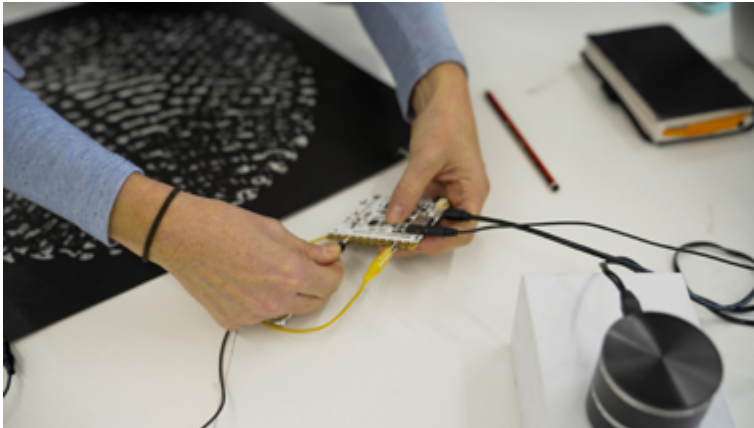
obrazów różnych miejsc, które następnie przetwarzam, aby stworzyć obraz bardziej odpowiadający mojemu bezpośredniemu doświadczeniu. W ten sposób zeskanowany obraz przestaje być częścią rejestracji naukowej, przekształcając się w osobistą mapę pamięci. Te przetworzone obrazy przenoszę następnie na drewnianą matrycę, z której drukuję, wykorzystując tradycyjne umiejętności i procedury (Hill 2018).

Na tym wczesnym etapie jedynymi urządzeniami cyfrowymi wykorzystywanymi przez artystkę były precyzyjne skanery 3D stosowane w architekturze i geodezji. Jednak z czasem zbiór metod zaczerpniętych z nauk matematyczno-przyrodniczych znacząco się poszerzył. Stało się tak m.in. w wyniku intensywnych rozmów prowadzonych zdalnie podczas pandemii z Deborah Bell – artystką, spacerowniczką i radiestetką – oraz z dr Rosalind Todhunter, BSC PhD – spacerowniczką, rowerzystką, emerytowaną geolożką i wykładowczynią geologii/geofizyki. Jak podkreśla Hill: „[N]asze rozmowy ujawniły wyjątkowe, osobiste refleksje”, które dotyczyły „łączenia się z niewidzialnymi, podziemnymi krajobrazami poprzez chodzenie. Każda z nas posiadała unikatowy obraz i szczególną więź z krajobrazem, każda dekodowała go poprzez chodzenie, obserwację i odczuwanie. Te rozmowy stały się ważnym wątkiem, który przekształcił moje myślenie, poszerzając sposób, w jaki rozumiem Miejsce⁷, poprzez moje spacerujące ciało” (Hill 2021b).

Jednym z najważniejszych kroków prowadzących artystkę do wypracowania metody pozwalającej – jak sama to określa – na to, aby „niewidzialne ujawniało niesłyszalne” (Hill 2023), były eksperymenty techniczne podjęte podczas realizacji projektu *Sonorous* w 2022 roku w bristolskim Centre for Print Research (CFPR). Wstępnym etapem, umożliwiającym zgromadzenie niezbędnego materiału do dalszych eksperymentów, była odbyta w tym samym roku rezydencja twórcza w galerii AirSpace działającej w Stoke-on-Trent. Hasłem rezydencji był termin „porowatość” (*Porosity*), który metaforyzował podejście Hill do galeryjnej przestrzeni. Artystka zanegowała jej strukturalną solidność, ujawniając jej przepuszczalność, czy też nieszczelność, symbolizowaną przez niewidoczne elementy, które nieustannie przepływają przez pozornie nienaruszalne ściany: naturalnie wytwarzane pola magnetyczne i nieuchwytny dla człowieka drgania, sygnały Wi-Fi czy prądy elektryczne. Dzięki współpracy z radiestetką Deborah Bell zmapowała znajdujący się pod galeryjną podłogą ciek wodny i ujawniła jego przebieg

⁷ Zapis dużą literą został zastosowany przez Tracy Hill w oryginalnym tekście.

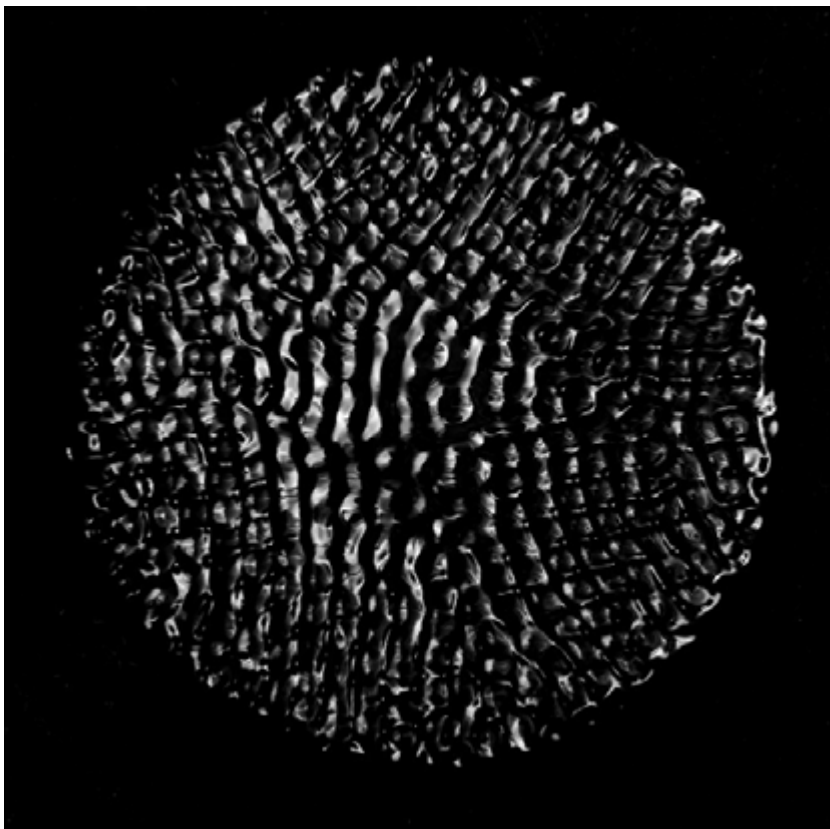
osobom zwiedzającym galerię poprzez jego odtworzenie przy pomocy ułożonej na podłodze soli. Z kolei we współpracy z twórcą dźwiękowym Philem Phelpsem wykonała nagrania wspomnianych powyżej, niewidocznych dla człowieka drgań i wibracji będących pochodną procesów fizycznych.



Il. 1. *Sonorous*, w trakcie powstawania, 2023. Druk polimerowy i grafenowy na papierze morwowym Kozo podłączonym do tablicy dotykowej i głośnika wibracyjnego
Fot. Frank Menger, CFPR©. Prawa autorskie – uznanie autorstwa – użycie niekomercyjne – bez utworów zależnych.



Il. 2. *Sonorous*, w trakcie powstawania, 2023. Druk polimerowy i grafenowy na papierze morwowym Kozo
Fot. Frank Menger, CFPR©. Prawa autorskie – uznanie autorstwa – użycie niekomercyjne – bez utworów zależnych.



Il. 3. *Sonorous*, 2023. Druk polimerowy i grafenowy na papierze morwowym Kozo

Fot. Tracy Hill©. Prawa autorskie – uznanie autorstwa –
użycie niekomercyjne – bez utworów zależnych.

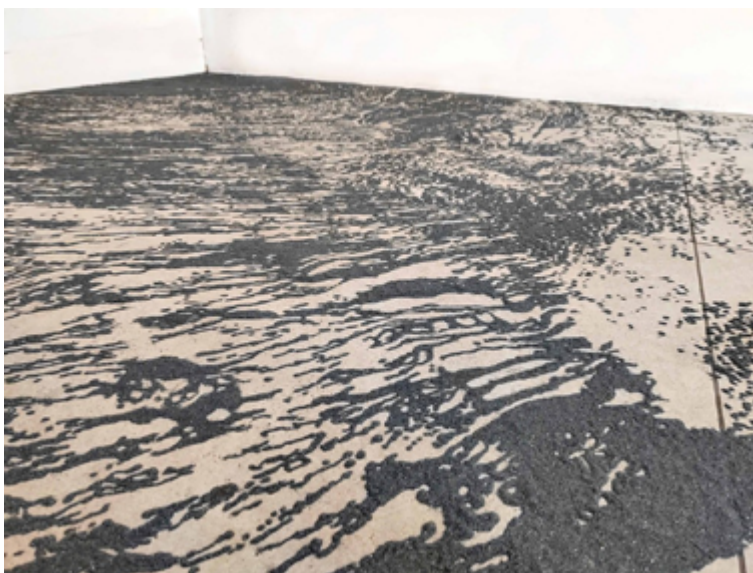
Następny etap rozegrał się w CFPR. Dzięki pomocy Franka Sengera – wybitnego specjalisty od technik fotograficznych zatrudnionego w Centrum – Hill mogła sfotografować nagrane dźwięki wykorzystując do ich wizualnego ujawnienia metodę cymatyczną opracowaną i opisaną w *Entdeckungen über die Theorie des Klanges* (Odkrycia w teorii dźwięku) z 1787 roku autorstwa Ernsta Chladniego – niemieckiego badacza zjawisk akustycznych i meteorów. Tak zwane figury Chladniego są regularnymi kształtami tworzonymi przez drobinki materiałów stałych – w przypadku eksperymentów wykonanych przez Tracy Hill wykorzystana została farba graficzna – które formują tzw. linie węzłowe wskazujące miejsca pozbawione drgań i rozdzielające

obszary o przeciwnym kierunku drgań. Eksperymenty Chladniego były powtórzeniem zjawiska zaobserwowanego podczas drgania płyt szklanych przez Roberta Hooke'a w 1680 roku oraz spostrzeżeń opisanych przez Galileusza w *Rozmowach i dowodzeniach matematycznych w zakresie dwóch nowych umiejętności dotyczących mechaniki i ruchów miejscowych* opublikowanych ostatecznie w 1638 roku w lejdejskiej drukarni Elzevira. Sam termin „cynematyka” został wprowadzony w 1967 roku przez szwajcarskiego fizyka Hansa Jenny'ego, który powtórzył i rozszerzył eksperymenty Chladniego (Telatycka 2023).

Sfotografowane wzory zostały następnie przeniesione na matrycę metodą fototrawienia, co stało się podstawą do wydrukowania wierzchniej warstwy obrazu graficznego. Z kolei spodnia warstwa, na pierwszy rzut oka niemal niewidoczna, wykonana została we współpracy z doktorem Nazmulem Karimem. Założył on i w latach 2019–2023 prowadził Graphene Application Laboratory w CFPR, w ramach którego realizował autorski program pod hasłem *New Materials: Towards Sustainable Technologies* (Nowe materiały: w stronę zrównoważonych technologii). To właśnie w ramach tego programu Tracy Hill mogła nie tylko zaobserwować przy pomocy mikroskopu strukturę grafenu, ale także ją odtworzyć, wykorzystując jako materiał wizualny sam grafen w funkcji ołówka. Jednocześnie użycie grafenu do druku metodą sita umożliwiło – po uprzednim podpięciu gotowej grafiki do źródła prądu – wykorzystanie przewodnictwa grafenu do stworzenia odbiorcy wyjątkowej możliwości obcowania z wizualną i audialną częścią grafiki. Gdy zbliżymy nasze dłonie do warstwy wykonanej z przewodzącego prąd grafenu, nasz gest uruchamia przetworzone nagrania wykonane *on-site* w Air-Space. Artystka podkreśla, że obserwacja własnego spacerującego ciała, które zaczęła postrzegać jako „odbiornik i przewodnik niewidzialnej energii” (Hill 2023), skłoniła ją „do badania możliwości zadrukowanej powierzchni jako współtwórcy poprzez dotyk, pozwalającego na stworzenie czującej, responsywnej powierzchni grafiki” (Hill 2023). Opisane eksperymenty i procedury doprowadziły Hill do opracowania metody twórczej, która znalazła zastosowanie w jej kolejnym projekcie, tym razem poświęconym działającym w naturze siłom, które na co dzień są ignorowane lub niedostrzegane.

W 2025 roku Ground Collective zaprosił Tracy Hill i innych artystów do współpracy, której podmiotem była londyńska rzeka Wolbrook – znana jako jedna z tzw. cichych rzek, tj. cieków wodnych, niewidocznych na powierzchni w wyniku ich przekształcenia przez człowieka. Wolbrook płynie m.in. pod główną siedzibą Banku Anglii i jest dzisiaj wykorzystywana jako

ściek, odkąd w XVI wieku podjęto decyzję o jej zasypaniu. Projekt *Messages from a Silent River* poświęcono pamięci o tej rzece, która stała się w ten sposób *pars pro toto* wszystkich rzek zasypanych, uregulowanych ludzką ręką lub wysychających z powodu nadmiernej eksploatacji. Efekty twórczej refleksji zostały zaprezentowane podczas wystawy w Hypha Gallery 2 / No. 1 Poultry w Londynie. W ramach projektu Hill zrealizowała instalację okolico-zwrotną zatytułowaną *Ephemeral Bodies*⁸. W zapisie swoich doświadczeń i przyjętej taktyki Hill zaznaczyła, że „poprzez rysunki, grafiki i instalacje zgłębiłam relację między fizyczną naturą tworzenia, materiałami, których używam, a podróżami, które odbywam pieszo [...]. Poprzez nawiązanie do tradycyjnych wierzeń i zwyczajów, do rytmów i wibracji moje rysunki eksplorują przestrzenie, które opierają się całkowitemu zrozumieniu lub zamknięciu w określonych ramach, kwestionując naszą zwykłą percepcję, wyobraźnię i ludzkie skale czasowe” (Hill 2025).



Il. 4. *Ephemeral Bodies*, fragment, 2025. Rysunek na podłodze galerii wykonany przy użyciu karborundu

Fot. Tracy Hill©. Prawa autorskie – uznanie autorstwa –
użycie niekomercyjne – bez utworów zależnych.

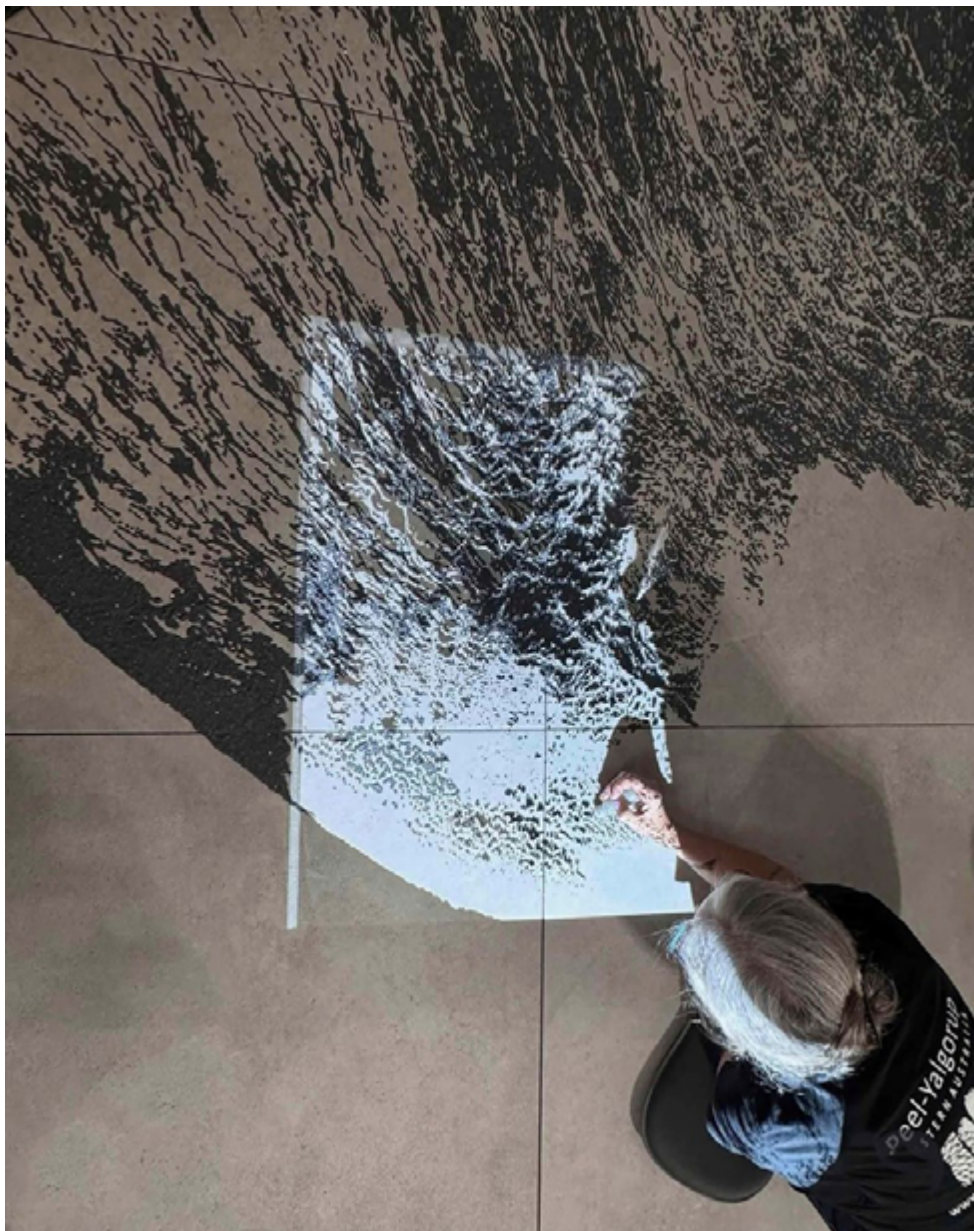
⁸ Warto zaznaczyć, że taki sam tytuł miała jej indywidualna wystawa w AirSpace w 2022 roku.



Il. 5. *Ephemeral Bodies, Messages from a Silent River*, Hypha Gallery 2, Londyn 2025. Rysunek na podłodze galerii wykonany przy użyciu karborundu

Fot. Tracy Hill©. Prawa autorskie – uznanie autorstwa – użycie niekomercyjne – bez utworów zależnych.

Jednym z najważniejszych zagadnień zaadresowanych przez efemeryczną kompozycję rysunkową wykonaną na podłodze pomieszczenia ekspozycyjnego były wibracje jako podstawowy sposób komunikowania się pomiędzy materiałami, także pomiędzy ludzkim ciałem a jego otoczeniem. Jak zauważa Hill, „wibracje i energia stanowią podstawę i łączą całą materię i życie na Ziemi – to naturalne zjawisko, które nieustannie zachodzi w naszych ciałach i na każdej naturalnej i sztucznej powierzchni, emitując swoją własną subtelną częstotliwość” (Hill 2025). Obok instalacji rysunkowej wykonanej przy użyciu karborundu – mającego ścisły związek z praktykowaną przez Hill techniką wkłęsłodruku – odwzorowującej strukturę niewidocznej rzeki Hill, wykorzystując pojemnik z wodą, zrealizowała instalację pozwalającą dostrzec drgania rzeki, swoisty wytwarzany przez nią rytm. To, co miało pozostać ukryte, znalazło swoją drogę na powierzchnię. Nie tylko zostało ujawnione, ale przede wszystkim mogło być odczuwane



Il. 6. *Ephemeral Bodies*, instalacja, Hypha Gallery 2, Londyn 2025.

Rysunek na podłodze galerii wykonany przy użyciu karborundu

Fot. Sam Hodge©. Prawa autorskie – uznanie autorstwa –
użycie niekomercyjne – bez utworów zależnych.

przez osoby obecne w przestrzeni ekspozycyjnej⁹. Ci, którzy nie mają dostępu do uciszonej rzeki, mogli zobaczyć jej wibracje, doświadczyć jej struktury. Zgodnie z komentarzem Hill „dwie instalacje responsywne zachęcają do refleksji nad tym, co kryje się w ciszy, oraz nad wszechobecną energią, która płynie i łączy nas wszystkich” (Hill 2025). Należy podkreślić, że przestrzeń ekspozycyjna jest położona nad fragmentem uciszonej rzeki i znajduje się w odległości czterech minut spacerem od głównej siedziby Banku Anglii zlokalizowanej przy Threadneedle St. Wykonana przez Hill instalacja była rysunkiem „ukazującym wszechobecne wibracje i energię magnetyczną wytwarzaną przez płynącą pod nami podziemną rzekę” (Hill 2025). Londyńska realizacja jest znakomitym przykładem sztuki okolico-zwrotnej, w ramach której „uciszona” rzeka odzyskała podmiotowość i utraconą obecność.

Praktyki artystyczne Tracy Hill wypracowane w ostatniej dekadzie we współpracy z naukowcami pozwoliły jej na transfer osobistych doświadczeń i odczuć doznawanych podczas wielogodzinnych spacerów po terenach ulegających dewastacji w wyniku agresywnej aktywności człowieka i po obszarach, z których sukcesywnie wymazywane są naturalne elementy tworzące ich krajobraz i tożsamość od tysiącleci. Dzięki wykorzystaniu przewodnictwa grafenu, rejestracji nieuchwytnych dla ludzkiego ucha dźwięków i *re-enactment* naturalnych wibracji nieustannie odbieranych przez nasze ciała artystka stara się przywrócić nam łączność z otaczającą nas materią, co może prowadzić do zbudowania z nią bardziej pogłębionej i empatycznej relacji i przyczynić się do zwrotu w rozumieniu naszej pozycji w naturze i wobec natury¹⁰.

⁹ Biorąc pod uwagę fakt przesuwania się praktyki artystycznej Tracy Hill od obiektu przeznaczonego do oglądania ku aranżacji zaprojektowanej do odczuwania, być może innym kontekstem, poza omawianymi w niniejszym artykule, pozwalającym na zrozumienie tego nowego typu doświadczenia mogłaby być zaproponowana przez Vivian Sobchack teoria odbioru filmu jako doświadczenia cielesnego. Wykracza ona poza doznania wzrokowe i zwraca się ku zaangażowaniu pozostałych zmysłów oraz wewnątrzcielesnym odczuciom. Badaczka przedstawiła ją m.in. w publikacjach *The Address of the Eye* (1992) i *Carnal Thoughts* (2004).

¹⁰ Zaproponowane w artykule ramy teoretyczne mogą zostać wykorzystane do analizy innych działań artystycznych, których celem jest aktywizowanie empatii odbiorcy. Takie praktyki wykorzystuje m.in. Michalina Wawrzyczek-Klasik (działająca w ramach kolektywu Protopia) czy Ewelina Jarosz (we współpracy z Justyną Górowską).

BIBLIOGRAFIA

- Art/Site theory and practice in site-specific/ site-responsive contemporary art*, <http://www.sitespecificart.org.uk/> – 23 IV 2026.
- Bienvenue, V., Chare, N. (red.) 2021. *Animals, Plants and Afterimages: The Art and Science of Representing Extinction*, New York–Oxford: Berghahn Books.
- Bińczyk, E. 2018. *Epoka człowieka. Retoryka i marazm antropocenu*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Brondizio, E. S. et al. 2016. Re-conceptualizing the Anthropocene: A call for collaboration, *Global Environmental Change*, 39, 318–327, <https://doi.org/10.1016/j.gloenvcha.2016.02.006>.
- Crutzen, P. J. 2002. Geology of mankind, *Nature*, 415(23), <https://doi.org/10.1038/415023a>.
- Dancewicz, M. 2019. *Performans postmedialny. Współczesny kontekst technologiczny działań performatywnych*, Wrocław: Atut.
- Davies, J. 2016. *The Birth of the Anthropocene*, Berkeley: University Of California Press.
- Davis, H., Turpin, E. (red.) 2015. *Art in the Anthropocene: Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*, London: Open Humanities Press.
- Fuchs, M. et al. 2021. *Fiction and the Sixth Mass Extinction: Narrative in an Era of Loss*, Lanham: Lexington Books.
- Hayes, L. 2017. From Site-specific to Site-responsive: Sound art performances as participatory milieu, *Organised Sound*, 22(1), 83–92, <https://doi.org/10.1017/S1355771816000364>.
- Heise, U. K. 2016. *Imagining Extinction: The Cultural Meanings of Endangered Species*, Chicago–London: University of Chicago Press.
- Kim, J. W. 2016. *Rupture of the Virtual*, Saint Paul: DeWitt Wallace Library, Macalester College.
- Kmak, A. 2018. Trzy ziemskie wystawy, *Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej*, 22, <https://doi.org/10.36854/widok/2018.22.1796>.
- Kolbert, E. 2022. *Szóste wymieranie. Historia nienaturalna* (T. Grzegorzewska, P. Grzegorzewski, tłum.), Warszawa: Filtry.
- Koutsourakis, A. 2017. Visualizing the Anthropocene Dialectically: Jessica Woodworth and Peter Brosens' Eco-Crisis Trilogy, *Film-Philosophy*, 21(3), <https://doi.org/10.3366/film.2017.0053>.
- Kwon, M. 2002. *One Place After Another: Site-specific Art and Locational Identity*, Cambridge–London: MIT Press.
- Marzec, A. 2021. *Antropocień. Filozofia i estetyka po końcu świata*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Mirzoeff, N. 2014. Visualizing the Anthropocene, *Public Culture*, 26(2(73)), 213–232, <https://doi.org/10.1215/08992363-2392039>.
- Mirzoeff, N., Szcześniak, M. 2015. Persistent Looking in Times of Crisis, *Widok. Theories and Practices of Visual Culture*, 11, <http://pismowidok.org/index.php/one/article/view/342/648> – 21 I 2026.
- Nancy, J.-L. 2015. *After Fukushima: The Equivalence of Catastrophes* (C. Mandell, tłum.), New York: Fordham University Press.
- Parker, I. C. 2023. Art Activism, and the Anthropocene, *Teaching Artist Journal*, 21, 83–97, <https://doi.org/10.1080/15411796.2025.2523246>.
- Praczyk, M. (red.) 2017. *Pomniki w epoce antropocenu*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Sobchack, V. 1992. *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*, Princeton: Princeton University Press.

- Sobchack, V. 2004. *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley: University of California Press.
- Stobiecka, M. 2018. Natura jako kurator. Dziedzictwo kulturowe w epoce antropocenu, *Widok. Theories and Practices of Visual Culture*, 22, <https://doi.org/10.36854/widok/2018.22.1801>.
- Telatycka, A. 2023. Architektura teatru dźwiękiem malowana, *Zeszyty Naukowe Politechniki Poznańskiej*, 17, 437–453, <https://doi.org/10.21008/j.2658-2619.2023.17.28>.
- Williams, J. 2015. Place, space and self: Site-responsive art in a globalized world, *Journal of Writing in Creative Practice*, 8(1), 85–95, https://doi.org/10.1386/jwcp.8.1.85_1.

MATERIAŁY ŹRÓDŁOWE

Materiały pozyskane bezpośrednio od artystki w postaci PDF. Dokumenty nie mają paginacji. Wszystkie tłumaczenia tekstów z języka angielskiego pochodzą od autorki.

- Hill, T. 2018. Autokomentarz do grafiki *Martwe wody* z cyklu *Matryce ruchu*.
- Hill, T. 2021a. Autokomentarz do instalacji *Punkt kontaktowy 32 S, 115 E*.
- Hill, T. 2021b. Autokomentarz do projektu *Letters to the void*.
- Hill, T. 2023. *CFPR Editions / Sonorous: The sonic landscapes of Tracy Hill*, Bristol.
- Hill, T. 2025. Autokomentarz do realizacji *Ephemeral Bodies*.

SITE-RESPONSIVENESS AS AN ART PRACTICE FOR THE TIMES OF THE SIXTH EXTINCTION. CASE STUDY OF TRACY HILL'S PROJECTS

Abstract: This article analyzes the creative practices of English printmaker Tracy Hill as an extension of purely visual artifacts by inclusion of elements that engage other senses, allowing audience to recognise their position in the face of the sixth mass extinction. Methodology is based on Mirzoeff's tactics containing a "direct element of action" as appropriate tools for recognizing oneself in the catastrophe, e.g. ecological one, and the concept of site-responsive art as an approach to restoring subjectivity to areas degraded by human activity. The author also draws on selected aspects of post-media performance theory by M. Dancewicz. The research goal of the article is to introduce the term "sztuka okolico-zwrotna" as the Polish translation of site-responsive art. This is related to the observation of increasingly frequent changes in artistic activity in a given place towards cooperation with a specific place. In this practice, socio-historical context is less important than the materiality of a specific site, its rhythm, impact, and the processes occurring within it over time. The artist enters into

a deep relationship with such defined reality and then strives to enable the audience to experience similar sensations and emotions. Such a creative practice—due to its inherent sensitivity and mindfulness—may constitute one of art’s possible responses to the ecological crisis we find ourselves in the midst of.

Keywords: site-responsiveness, the sixth mass extinction, art practice, print-making in an expanded field, Tracy Hill