

Marcin Tadeusz Kania

WYMIARY RUCHU W SPEKTAKLACH BRUCE'A NAUMANA

Dimensions Movement in Bruce Nauman Performances

Słowa kluczowe: ruch, ciało, przestrzeń, samotność, relacja, taniec.

Key words: movement, body, space, solitude, relation, dance.

Streszczenie

Autor artykułu podejmuje następujące zagadnienia: mentalistyczną analizę ruchów podstawowych (chodzenie, podskakiwanie, podrzucanie, rzucanie, odbijanie, tarcie, obracanie, odwracanie, zawieszenie, stanie, siedzenie, wstawanie, przesuwanie itp.); zachowanie się tancerza (jego ciała i umysłu) w zamkniętym pomieszczeniu; oddziaływanie figur geometrycznych na ruch, na odczuwanie i percepcję przestrzeni; ruchowe przekraczania samotności; przechodzenia ruchu przez myśli i uczucia do tańca.

Abstract

Author shows the following problems: an analysis of the basic movements (walking, jumping, tossing, throwing, bouncing, friction, rotate, flip, suspension, standing, sitting, getting up, moving, etc.); the behavior of the dancer (his body and mind) in a closed room; the impact of the movement of geometric figures, the dancer, the feeling and perception of space and your own body; the problem of motor crossing their loneliness by creating mental and emotional relationship of objects, events and people; effect on traffic passing through thought and feeling to dance.

Wstęp

Według Martina Heideggera czas jako czyste samopobudzenie ustanawia istotową strukturę podmiotowości. Jest nią ludzka jaźń, dzięki samoruchowi jaźń może być samoświadomością¹. „Czyste samopobudzenie daje transcendentalną

¹ Por. M. Heidegger, *Kant a problem metafizyki*, tłum. B. Baran, Warszawa 1989, s. 212.

prastrukturę skończonej jaźni jako takiej”². Jak z tego wynika, ruch, w tym ruch człowieka, jest związany z czasem i z jaźnią.

Jeśli ruch zaczyna się od wyobrażenia, to nie ma zbyt trwałych podstaw. Nie musi się przenosić na ruchy ciała, a to jest warunkiem spostrzegania ruchu. Kiedy natomiast dokonuje się poprzez przeciwieństwa, wtedy mamy do czynienia z ruchową formą ambitendencji, która polega na zaprzeczaniu gestów i aktów ruchu występujących w tym samym czasie. Dlatego nie można ich wyraźnie spostrzegać.

Rozumienie ruchu w tańcu ma swoją historię nie tylko filozoficzną, ale także fizjologiczną. Wiele współczesnych spektakli tańca korzysta z odkryć ruchowych Merce’a Cunninghama (1919–2009). Opisał on 64 sekwencje ruchów (balet *Tors* 1976), które łączone w różnych konfiguracjach (np. na zasadzie losowania) tworzą konceptualny i wizualny przekaz. Pojedynczy zestaw odpowiadałby elementom składowym tanecznego mikrojęzyka. Można wyobrazić sobie zestawy ruchów odpowiadające rzeczownikom, czasownikom i innym częściom mowy. Według Cunninghama granicą świata tancerza jest ciało w ruchu. Ciało to mówi ruchem, w ruchu napotyka na własne ograniczenia; w ruchu, pomiędzy ruchem i bezruchem rozwija się. Jest to język, który dobrze rozumie tancerz, ale może być on niezrozumiały dla innych.

Eksperymenty ruchu i tańca M. Cunninghama przez dziesięć lat były ignorowane w Nowym Yorku. W latach 60. XX w. jego śladem poszedł scenograf Bruce Nauman, który jednak nie uważał się za tancerza, a w swoich filmowych eksperymentach³ był raczej badaczem ruchu zainteresowanym ideą łączenia sztuk performatywnych. Na twórczość Naumana miały również wpływ idee Jutson Dance Theater oraz tacy choreografowie jak Simone Forti, Yvonne Rainer, Douglas Dunn, Deborah Hay.

Taniec i film – mimetyka i anatomia ruchu

Prace Naumana zrealizowane w latach 1967–1969 przedstawiają puste studio, porzuconą przestrzeń, a w niej mężczyznę wykonującego serię starannie opracowanych układów ruchów: „Jest to obsesyjna i rygorystyczna eksploracja jego świadomie wyizolowanego organizmu – w stosunku do ruchu, dźwięku, anatomii, języka, balansu, przestrzeni, męskości i tańca”⁴. Nauman w wywiadzie

² Ibidem, s. 214.

³ Zob. np. *Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square* (Chodzenie w przesadzony sposób po obwodzie kwadratu); *Dance or Exercise on the Perimeter of a Square* (Tańce albo ćwiczenia na obwodzie kwadratu); *Revolving Upside Down* (Obracając się do góry nogami).

⁴ A. Lepecki, *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*, New York 2006, s. 20: “Nauman moving in empty, derelict studios, performing a series of carefully obsessive and rigorous explorations of his self-consciously isolated body’s relation to motion, sound, anatomy, language, balance, space, masculinity and dance”.

z 1972 r. stwierdził: „myślałem o tym, co robię, jako o czymś w rodzaju tańca, znałem niektóre z rzeczy, które zrobił Cunningham i kilku innych tancerzy, gdzie wybiera się jakikolwiek prosty ruch i czyni się z niego taniec, zaledwie przedstawiając go jako taniec”⁵.

W przypadku eksperymentów ruchowych Naumana mamy do czynienia z filmowym zapisem badań nad własnym językiem ruchu i niekoniecznie jest to taniec. Stosuje do badania ruchu różne narzędzia, np. geometrię. I tak np. w czarno-białym *Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square*, (1967–1968) oglądamy indeks rygorystycznie, maniakalnie badanych i realizowanych kroków, które prawie każdy może wykonać⁶. Poszczególne ruchy wykonywane są zgodnie ze ściśle określonym następstwem. To, co się dzieje, jest determinowane przez tytuł utworu. Kwadrat wyznaczony na podłodze staje się punktem oparcia, mapą i matrycą podejmowanych działań. Ma ona swoje źródła wizualne i konceptualne. Na innym filmie⁷ widzimy Naumana poruszającego się po linii wyklejonego z taśmy na podłodze kwadratu. Stawia na niej stopę za stopą, jednocześnie wyraźnie zaznaczając ruchy bioder. Przechodzi w ten sposób do przodu po całym obwodzie zewnętrznego kwadratu. (Jest jeszcze jeden, mniejszy kwadrat – wyznaczony równolegle do zewnętrznych linii). Następnie rusza do tyłu, dalej stawiając stopę przy stopie. Kiedy dociera do punktu wyjściowego, odwraca się. Po obejściu kwadratu jeszcze raz porusza się w ten sposób do tyłu. Nauman nie spieszy się, wykonując ten układ ruchowy, a jego ruchy sprawiają wrażenie naturalnych w tej sytuacji. W pomieszczeniu nie ma widzów. O tym, że takie zdarzenie miało miejsce, wiemy tylko dzięki temu, że sfilmował siebie za pomocą kamery ustawionej na statywie. Obraz jest statyczny, kamera nie podąża za ruchem, ponieważ nie było nikogo, kto mógłby nią kierować. Nauman niekiedy wychodzi z kadru – oglądamy w takich momentach puste pomieszczenie z ustawionym pod przeciwległą ścianą niewielkim lustrem. Na podłodze poza obrębem kwadratu stoi taboret i leżą w nieładzie różne przedmioty (np. ubrania). Nie wiadomo, czy lustro zostało ustawione przypadkowo, czy też jego rolą jest odbijanie sylwetki Naumana, gdy ten znajduje się poza kadrem.

Próbowałem powtórzyć układ ruchowy oglądany na filmie. Okazało się, że cała sytuacja przypomina dziecięcą zabawę. Chodzenie w ten sposób nie jest zbyt trudne, choć kołyszące ruchy bioder wymagają uwagi. By wywiązać się

⁵ Wywiad z L. Sciarra: “I thought of what I was doing sort of as a dance because I was familiar with some of the things that Cunningham had done and some other dancers, where you can take any simple movement and make it into a dance, just by presenting it as a dance. I wasn’t a dancer but I sort of thought if I took things that I didn’t know how to do, but I was serious enough about them, then they would be taken serious” cyt za: *ibidem*, s. 21.

⁶ *Ibidem*, s. 23.

⁷ Zob. [online] <www.youtube.com/watch?v=Qml505hxp_c>.

z założeń, trzeba pewnej dyscypliny. Oto moja interpretacja własnych odczuć fizycznych i psychologicznych. Cisza towarzysząca moim ruchom w pewnym momencie spowodowała, że się zatrzymałem. Brakowało mi energii do rozpoczęcia następnego kroku. Dołączyłem głos (gwizdanie, głośne wydechy itp.), dzięki czemu ruch stał się ponownie możliwy. Moje zachowanie uległo kolejnej modyfikacji: pojawiły się podskoki, balansowanie, krok ulegał spowolnieniu aż do zatrzymania albo też przyspieszeniu – do momentu rozpoczęcia biegu. Jediną zasadą, której przestrzegałem, było poruszanie się po linii kwadratu. Na koniec opuściłem „przestrzeń obwodu kwadratu” i poczułem, że znajduję się już w innej psychoruchowej rzeczywistości. Odczucia zmieniły się, przestałem wydawać z siebie nieokreślone dźwięki. Odkryłem, że przestrzeń, w której ma miejsce ruch (nawet jeśli jest wyznaczona w tak prosty sposób), determinuje go. Dodatkowym elementem jest dźwięk, którego źródłem może być sam tancerz-eksperymentator. W takiej sytuacji muzyka pojawiająca się z zewnątrz może przeszkadzać w odnajdywaniu własnego zestawu dźwięków towarzyszących ruchom.

Ruch również jest źródłem dźwięku, np. świst powietrza czy łopot materiału. Te dźwięki z kolei prowokują i wyzwalają kolejne ruchy. Rzeczywistość samotnego tancerza kultuwującego, komponującego, celebującego własny ruch w bezpiecznym pomieszczeniu (rzeczywistym czy też wymyślonym, wirtualnym) jest specyficzna, podzielona, psychosomatyczna. Dlatego też domaga się twórczej integracji.

Solipsystyczne widzenie i rozumienie ruchu

Solipsyzm filozoficzny (łac. *solus ipse* – ja sam) wskazuje, że jedynie podmiot poznający istnieje, a rzeczywistość jest zbiorem jego wrażeń, które są częściami jego umysłu. Solipsysta i sofista Gorgiasz z Leontinoi (ok. 480–385) uważał, że: 1) nic nie istnieje; 2) nawet jeśli coś by istniało, nikt nie mógłby o tym wiedzieć, 3) nawet jeśli ktoś by o tym wiedział, nie mógłby tego nikomu zakomunikować. To co poza umysłem jest zatem nie do udowodnienia – jest iluzją, dzieje się w wyobraźni lub w obrębie umysłu osoby. Jednak solipsysta nie może całkowicie zabrać autonomności postrzeganym obiektom, nie potrafi nimi dowolnie sterować⁸.

Solipsyzmem zajmowali się Descartes, Berkeley, Freud i Schopenhauer. Ludwig Wittgenstein w *Tractatus logico-philosophicus* pytał: „jak dalece solipsyzm jest prawdą? To bowiem, co solipsyzm ma na myśli jest całkiem słuszne, tylko nie da się tego powiedzieć: to się widzi. To, że świat jest moim światem

⁸ Por. D. Deutsch, *The Fabric of Reality. The Science of Parallel Universes and its Implications*, London 1997.

uwidacznia się w tym, że granice języka (jedyne języka jaki rozumiem) oznaczają granice mego świata [...]. Wszystko co widzimy mogłoby być inaczej [...] Nie ma żadnego porządku rzeczy *apriori*". I dodaje: „Tu widać, że konsekwentnie przeprowadzony solipsyzm pokrywa się z czystym realizmem. Ja solipsyzmu kurczy się do bezwymiarowego punktu, a pozostaje przyporządkowana mu rzeczywistość”⁹. Inaczej mówiąc – „ja” jest ośrodkiem dla samego siebie, ruch bierze początek z „ja” ciała, zaczyna się od impulsów i przyruchów mapowanych przez mózg i przekształcanych. Ta rzeczywistość jest światem „ja solipsyzmu”¹⁰.

Problem solipsyzmu w tańcu pojawia się już w *Orchesographie* (Langres 1589)¹¹. Znajdujemy w nim taki opis: młody adwokat wraca z Paryża do Langres, aby odwiedzić swojego starego mistrza „obliczeń”, a ten sugeruje, że w tańcu mężczyzna odnajdzie odpowiedź na wezwanie prawa. Taniec zawiera bowiem nie tylko kinetyczne, ale także wizualne i relacyjne elementy socjalizacji. Wprowadza w świat prawa, uczy samotranscendencji i postawy dialogicznej w granicach sztuki. W takiej socjalizacji pojedynczy podmiot pojawia się w określonym trybie – jako nieobecny-obecny. Obietnica znalezienia środków poznania polega na transcendowaniu siebie i kreowaniu obecności innego. Tworzy relację z tymi, którzy nie są w danym momencie osiągalni, gdyż partnerstwo wytwarza osobliwą formę męskiego solipsyzmu. Tancerz pozostaje sam na sam ze sobą, ale także nieustannie ze swoim nauczycielem. W tym przypadku jest to nauczyciel wewnętrzny, reprezentowany przez mistrzowski przekaz. Bohater traktatu Thoinota Arbeau widzi w tańcu mechanizm, który zatrzymuje kochany obiekt przed zniknięciem na zawsze. Pewność przyszłej śmierci mistrza (tańczącego księdza) zostaje umieszczona w centrum kreowanego projektu. Czytanie tańców pozwoli solipsystycznemu tancerzowi ponownie zjednoczyć się z mistrzem, nawet wtedy, kiedy nie będzie go już wśród żywych¹².

Taniec jest ożywianiem tego co martwe, co potencjalne, co wyobrażone, co ukryte w przestrzeni materialnej i duchowej. Taniec jest związany nie tylko ze sferą jaźni, ale także snu, autyzmu i fantazji¹³. Sen jest trzecim stanem bytu, pomiędzy życiem i śmiercią. Tak rozumiał sen Marcel Proust, pisząc powieść

⁹ L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, Warszawa 2011, s. 65.

¹⁰ Por. J. Hintikka, *On Wittgenstein's "Solipsism"*, „Mind” 1958, nr 67, s. 88–91.

¹¹ Thoinot Arbeau (1519–1595) opisał 50 różnych kroków. Twierdził, że ruch jest jedną z najważniejszych funkcji ciała istot żywych, w tym także człowieka. Kod ruchowy (kroki) tańca może być potraktowany jak renesansowy alfabet pozwalający układać jego elementy w odrębne całości. Zob. T. Arbeau, *Orchesography: A Treatise in the Form of a Dialogue Whereby All Manner of Persons May Easily Acquire and Practise the Honourable Exercise of Dancing*, New York 1966.

¹² Por. A. Lepecki, op. cit., s. 33.

¹³ Por. T. Kobierzycki, *Jaźń i twórczość. Studia z filozofii człowieka*, Warszawa 2012, s. 132–146. T. Kobierzycki w jednym z rozdziałów swojej pracy opisuje „ja” symbiotyczne i „ja” autystyczne w balecie *Tristan* K. Pastora do muzyki R. Wagnera.

W poszukiwaniu straconego czasu (1999). Taniec możemy uznać za czas odnaleziony. Szkoda, że Proust nie włączył tańca do swojej autoanalizy, bo mógłby odłączyć się od swojego smutku i od swojej choroby samotności. Można też jednak przyjąć, że u Prousta pisanie jest tańcem, ponieważ w tańcu można „cytować i powtarzać fundamentalne gesty, przywołując w nich nieobecną obecność, która pojawia się w ruchu życia. Wracamy do głębokiego związku między ruchem i performatywnym aktem mowy – oba mogą egzekwować się właściwie tylko pod warunkiem ich cytowania”¹⁴.

Połączenie tańca z pisaniem daje możliwość wytworzenia komunikacji interpersonalnej opartej na ciele, znakach językowych i emocjach. W *Orchesographie* znajdujemy pogląd, że taniec i pismo pozostają zespolone tak długo, jak długo odnoszą się bezpośrednio do sfery emocjonalnej. Motto traktatu brzmi: *tempus plangendi et tempus saltandi* – „jest czas na opłakiwanie i czas na taniec”. Wynika z tego, że taniec jest formą płaczu, który siebie przekracza i formą ruchu ciała, który wciela uczucia w ekspresyjne formy. Uczucie i ruch tańca działa nawet po zniknięciu jego autora, także po jego śmierci. Produktywność ruchu pozwala powtórzyć i przepisać to, co napisane. Ciągłe przebudowywanie ruchu generuje pojawienie się czasowości ruchu i tańca, wyzwala widma duchowe wcześniej niemożliwe do spostrzeżenia.

Termin *haunting* (nawiedzenie) podkreśla funkcje widma w tańcu, oddaje zdolność tańca do powoływania zjawisk i nierealnych zjaw przez ich ruchowe uobecnianie (por. Laurence Louppe). Innymi słowy: *haunting* to możliwość objawień, gdy najmniej się ich spodziewamy (np. w samotnym studiu w Kalifornii). Powstaje więc pytanie: jaka jest funkcja studia w projektach Naumana realizującego swoje sekwencje kroków?¹⁵ Scena i samotny pokój działają jako akumulatory jego podmiotowości.

Francis Barker już w XVII wieku analizował tworzenie się artystycznej podmiotowości. Proponował pokój jako swego rodzaju przestrzeń, w której czytanie spotyka się z tańcem. Tam dokonuje się konsolidacja nowego miejsca do czytania, prywatnego zapisu ruchu i kroków tańca.

Ruchowa i mentalna technologia tańca

Ruchowa i mentalna technologia tańca potrzebuje zamkniętej przestrzeni, miejsca dla widmowej operacji. W nowej przestrzeni ruch i czytanie dokonują się w prywatnym studio. W tańcu, tak jak w piśmie, dokonuje się zapośredniczenie

¹⁴ J. Butler, *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*, London – New York 1993, s. 12–16.

¹⁵ Por. A. Lepecki, op. cit., s. 28.

obecności w nieobecności. Mimo pozornie pustej przestrzeni, w projekcie Naumana *Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square* (*Chodzenie w przesadzony sposób po obwodzie kwadratu* 1967–1968) widzimy lustro oparte o ścianę, taboret i porzucone ubranie. Przedmioty te stanowią realny kontekst wymyślonego ruchu. Natomiast kwadrat narysowany na podłodze „służy do kierowania ruchem i sformalizowania ćwiczeń, dając im więcej znaczeń, niż gdyby Nauman miał po prostu wędrować bez celu”. Jak się zdaje, „korzystanie z wyznaczonego obszaru na podłodze jest dowolne – może to być koło lub trójkąt”¹⁶.

Nauman opowiadał pewnego razu: „że wyobrażał sobie swojego przyjaciela (który był filozofem), że spędza większość swojego czasu przy biurku, pisząc. W rzeczywistości kontynuował on swoje przemyślenia podczas długich spacerów w ciągu dnia. Dzięki temu Nauman uświadomił sobie, że spędza większość swojego czasu, chodząc wokół studio i pijąc kawę. Postanowił to sfilmować – po prostu chodzenie”¹⁷. W filmach studyjnych znajdujemy jednak coś więcej niż tylko przypadkowe chodzenie. Nauman formalizuje chodzenie i ten formalizm ma rozstrzygający wpływ na rozumienie tańca jako antropologicznego ćwiczenia. Wcześniej wyobrażał sobie środowisko filozofii jako odosobniony pokój, a kinetykę rozumiał jako przemyślane stanowisko. Ale okazało się, że filozof jest osobą w ruchu (jak Sokrates, Rousseau, Nietzsche, Deleuze). Nie jest tylko filozofem, jest także tancerzem. Myślenie odbywa się dzięki temu, że filozof i tancerz chodzą. Miejszem tego chodzącego filozofowania jest świat na zewnątrz pomieszczenia, w mieście lub na polu. Nauman natomiast tworzy w prywatnym studio, stawiając ostrożne kroki w swojej pracowni. Zamiast wyjść w świat „zamyka się w swoim pustym studio dla serii samodzielnych, klauzurowych, solipsystycznych eksploracji – pod pretekstem filozofii”¹⁸. Nauman porusza się, filozofuje w ruchu, chodząc i jednocześnie filmując własne działania. Każdy z jego filmów jest opatrzony tytułem, który określa działania wykonawcy. Słowa mają swój rytm, mogą kierować ruchem, tak jak dobry retor, który za pomocą słów kształtuje nastroje słuchaczy.

Filozofowanie w ruchu ma długą tradycję szkoły perypatetyckiej, gdzie chodzono dyskutując. Dialog odbywał się pomiędzy rozmówcami będącymi w ruchu. Nauman modyfikuje ten schemat – jego dialog z kimś nieobecnym toczy się w momencie nagrywania. Jest to dialog z samym sobą i z własnym widmem. Jest to także dialog pomiędzy performerem, który jest w ruchu w pustym pomieszczeniu, i performerem sfilmowanym. Do swoich eksperymentów ruchowo-filmowych wybiera miejsca trudno dostępne dla ruchu i tańca, wymagające przestrzeni także dla filozofowania.

¹⁶ C. van Bruggen, *Bruce Nauman*, New York 1988, cyt. za: A. Lepecki op. cit., s. 29.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Ibidem, s. 29–30.

W roku 1968 Nauman stworzył instalację złożoną z dwóch dużych głośników ustawionych w pustym pokoju. Za każdym razem gdy ktoś wszedł do pokoju, głośniki odtwarzały frazę: „Get out of my mind, get out of this room”. Nauman zakładał, że umysł jest pokojem, a pokój jest umysłem – ściśle związanym z językiem przez swoje dominujące znaczenie¹⁹.

W innym eksperymencie ruchowym pod tytułem *Bouncing two balls (Odbijające się dwie kulki)* badał ruch dwóch kulek podskakujących pomiędzy podłogą a sufitem w studio. Filozoficznym pretekstem tej pracy był eksperyment Newtona. Nauman starał się precyzyjnie śledzić trudne do uchwycenia ruchy kulek: „Kulki podskakiwały w studio po nieprzewidywalnych trajektoriach, mimo istniejących praw bezwładności Newtona i domniemanej przewidywalności balistyki. [...] Tutaj nie ma rytmu. Świat fizyki nie jest łagodny, nie dostosowuje się łatwo do pragnienia artysty, aby sumiennie wypełniać polecenie tytułu”²⁰.

W *Bouncing balls (Odbijające się piłki, 1969)* Nauman wykonuje i filmuje własne ruchy masturbacyjne w przyspieszonym tempie. Wykorzystuje specjalny szybki aparat, by sfilmować z bliska ruch własnej ręki odbijającej jądra. Zdarzenia są filmowane z dużą prędkością, a następnie odtwarzane z normalną prędkością. Obrazy trwają 10 minut, mimo że w rzeczywistości trwały około 10 sekund. Ruchy frykcyjne należą do podstawowych ruchów antropologicznych, które mają charakter solipsystyczny. Chyba że są zamienione w ruchy kopulacyjne, przez co zyskują charakter interpersonalny.

W ćwiczeniu pod tytułem *Revolving upside down (Obracając się do góry nogami, 1969)* Nauman sfilmował szybką kamerą swoje podskoki i obroty. Kamera została odwrócona, przez co wydaje się, że jego podskoki są zawieszony w przestrzeni. Odwrócenie kamery wywołuje iluzję, że Nauman tańczy pod sufitem.

Zakończenie

Ruch w wizualnych i konceptualnych projektach Naumana można opisać, odwołując się do fragmentu rozważań Arystotelesa o ruchu i pamięci. Film jest jakby zewnętrzną pamięcią, za pomocą której można rejestrować obrazy ruchu, ale nie sam ruch. Ten zależy od przesuwania się taśmy w różnych tempach, przyspieszania i zwalniania ruchu naturalnego. Za każdym razem ten sam ruch ciała można ukazywać w innym czasie zewnętrznym.

Konceptualny obraz ruchu w ciele człowieka jest według Arystotelesa, następujący: „Ruch bowiem, który ma miejsce [w osobniku], żłobi rodzaj pewnego odcisku przedmiotu postrzeżonego nie inaczej, jak to czynią ci, którzy pieczę-

¹⁹ Ibidem, s. 30.

²⁰ A. Lepecki, op. cit., s. 31.

cią znaczą [jakiś przedmiot]. Dla tej to przyczyny nie formuje się żaden akt pamięci w tych, którzy z powodu namiętności lub wieku są miotani licznymi ruchami, zupełnie jak gdyby ruch i pieczęć uderzyły w wodę płynącą. [...] Podobnie rzecz się ma z osobnikami nadzwyczaj żywymi i niezwykle powolnymi; łatwo zauważyć, że jednym i drugim brak pamięci; tamci są nadmiernie wilgotni, ci znowu zbyt stwardniali; konsekwentnie w tamtych nie trwa [długo] wyobrażenie w duszy, w tych zaś w ogóle się nie przyjmuje”²¹.

Arystoteles uważał, że ruchu nie można odcisnąć w psychice człowieka, podobnie jak nie można postawić pieczęci w nurcie rzeki. Ruch jest nietrwały. Rzadko powoduje „odcisk” w psychice. Badacze ruchu znajdują się na terenie nieznanym, ponieważ ruch każdego osobnika jest inny. Poza tym mamy nieustanny ruch w przyrodzie (kosmosie): zjawiska przyrodnicze, wzrost roślin, ruchy zwierząt, ruchy ludzi itd. Umiejscawiają się one w pamięci ruszającego z mniejszą lub większą intensywnością lub stopniowo zanikają. Czy oznacza to, że możliwe jest tylko badanie własnego ruchu od zewnątrz? Tak twierdził M. Cunningham oraz jego następcy, a ich badania mają charakter solipsystyczny.

Eksperymenty Naumana można porównać do stawiania pieczęci. Pieczęciami są jego stopy poruszające się po obwodzie kwadratu. Sam kwadrat też jest swojego rodzaju pieczęcią istniejącą równocześnie na podłodze studia i w umyśle tancerza. „Odciskiem” ruchu są natomiast taśmy filmowe, które ten ruch zarejestrowały. Dzięki temu ruch może być spostrzegany poza aktem, w czasie innym niż wtedy, kiedy powstał; może być przeniesiony do rozmaitych przestrzeni i wizji; może być odtwarzany za każdym razem w innym kontekście, podczas obecności widzów lub bez nich.

Ruch może być badany i eksploatowany na wiele sposobów. Każde ciało jest pewnym laboratorium ruchowym dostarczającym materiału do badań nad jego funkcjonowaniem w ruchu i bezruchu oraz w relacjach z innymi. Nauman poprzez swoje analityczne rozumienie pokazał geometryczny i mentalny wymiar ruchu. Inni badacze zwracają większą uwagę na jego wymiar emocjonalny i wizualny.

²¹ Arystoteles, *Krótkie rozprawy psychologiczno-biologiczne*, przeł. P. Siwek, Kraków 1971, s. 47.