

Strefa Półcienia

Agnieszka Chwiałkowska

Marta Ryczkowska

Centrum Kultury w Lublinie

Lublin 2021

Strefa Półcienia

Publikacja specjalistyczna podsumowująca
projekt artystyczno-edukacyjny *Strefa Półcienia*
zrealizowany przez kolektyw Karuzela Sztuki
w Centrum Kultury w Lublinie

Copyright ©

Centrum Kultury w Lublinie

Lublin 2021

Spis treści

Intuicje

Rzeźba. Odciski i przestrzenie

Sztuka troski

Proces i gest malarski

Zanurzanie się w doświadczeniu

Sztuka niewidzialna

Haptyczność sztuki

Znaki graniczne

Powrót do natury

Impresje

INTUICJE

Gdybyście mieli wyobrazić sobie swoje życie z wyłączeniem jednego ze zmysłów, z czego gotowi bylibyście zrezygnować? Pośród wszystkich zmysłów wzrok wydaje się naszym głównym filtrem odbioru świata, tak przynajmniej sugeruje nam kultura, w której żyjemy. Gdyby tak jednak na chwilę zakwestionować tę pozorną oczywistość? Zmysł wzroku jeszcze nigdy nie był tak eksploatowany jak w czasach obecnych. Ufamy przede wszystkim temu, co widać. Relaksujemy się, oglądając filmy i seriale. Wydajemy swoje opinie i sądy na podstawie obrazów, które widzieliśmy. Widzenie jest kluczem do zrozumienia współczesnej kultury. Pandemiczne zamknięcie jeszcze bardziej zubożyło nasze doświadczenie i skazało nas na patrzenie i zasysanie treści z przetworzonych obrazów rzeczywistości dostępnych w świecie wirtualnym. Następuje inflacja widzenia. Spadek jakości obrazów. Oczy są przemęczone i coraz bardziej stawiają opór. Nie jesteśmy ewolucyjnie przystosowani do tak intensywnego, biernego patrzenia.

Cierpimy jako ludzie na głód doświadczeń zmysłowych. Pamięć człowieka opiera się na integrowaniu olbrzymiej sfery cielesnych doświadczeń, których wypadkową jest wspomnienie. To co zobaczyliśmy, z biegiem czasu się zaciera, rozmydla i już nie wiadomo, jakie było naprawdę. Pamiętamy, jak się czuliśmy, jak świat w danym momencie nas dotykał.

Współczesny świat nadużywa naszego wzroku. Technologia ułatwia nam życie, pozwala magazynować obrazy i daje do nich nieograniczony dostęp, steruje naszymi wyborami, oszczędzając nasz czas, ale ma także mroczną stronę: oczy nie nadążają, chorują, a nasza perspektywa postrzegania świata jest zawężona do algorytmów gigantów technologicznych. Stanisław Lem pisał, że za wyjście z opresji zawsze trzeba płacić, przy czym rozmiary i terminy tej płatności, jak również sposoby jej egzekwowania z reguły są niespodzianką. W realiach cyfrowego kapitalizmu staliśmy się zakładnikami nowoczesnych technologii, bezwolnymi przedmiotami w rękach wielkich

korporacji, które robią wszystko, żeby z jednej strony zdobyć naszą uwagę (to wszak dziś najbardziej cenna waluta), z drugiej zaś ograniczyć do minimum naszą sprawczość, zredukować nas do roli biernego konsumenta, oddzielić nie tylko od efektów naszej pracy, ale także od pracy w ogóle. Cyfrowy kapitalizm jest nieporównywalny do żadnych znanych wcześniej form ustrojowych. Jego siła oddziaływania w połączeniu ze zmianami, jakie wnosi w nasze życie wirtualna rzeczywistość, powodują, że nasza epoka jest pod wieloma względami naprawdę wyjątkowa. Niestety ogranicza również naszą percepcję. Obrazowanie komputerowe spłaszcza nasze multisensoryczne zdolności wyobrażania do biernej, bezwolnej wizualnej manipulacji. A przecież nasze zmysły oferują nam całą gamę doświadczeń i integrują nas z przestrzenią.

Maurice Merleau-Ponty, autor publikacji o fenomenologii percepcji *Widzialne i niewidzialne*, zwraca uwagę na przenikanie się wszystkich wymiarów bytu. Nie da się oddzielić nas od świata, jesteśmy ze sobą powiązani i wpływamy na siebie nawzajem. Dzieje się to za pośrednictwem wszystkich zmysłów i kinetyki ciała. Pierwszym wrażeniem kontaktu z rzeczywistością jest zawsze odczucie płynące z ciała, dopiero potem przychodzi myśl. Sztuka natomiast ujawnia to, co niewidzialne w sposób, który jest osiągalny dla wzroku. Staje się widzialnym fenomenem, ale zawiera w sobie ogromne pokłady niewidzialnych treści, które chcemy uczynić dostępnymi, możliwymi do doświadczenia przez osoby z dysfunkcją wzroku.

Celem naszych warsztatów *Strefa Półcienia* było wskazanie na pozawizualne aspekty sztuki współczesnej. W doświadczeniu sztuki dochodzi do osobliwej wymiany i przenikania się świata wewnętrznego i zewnętrznego. Używamy przestrzeni swoich emocji, wyobraźni i skojarzeń, a doświadczenie artystyczne udziela atmosfery, która stymuluje i wyzwala myśli oraz wywołuje określone wrażenia. Sztuka nie jest odbierana tylko i wyłącznie wzrokowo, doznajemy jej za pomocą kształtów i powierzchni, wzbogaca nas fizycznie i mentalnie. Jest kolejnym głosem w głowie, który sprawia, że świat staje się

odrobinę bardziej rozumiały lub bardziej tajemniczy w zależności od tego, jaki jest nasz punkt wyjścia. Sztuka przeciwdziała obojętności, zasila naszą empatię, sprawia, że życie jest czymś więcej niż tylko powtarzalną codziennością. Sztuka ma gęstość, mieści się w czasoprzestrzeni, zagarnia całe ciało i umysł. Porusza nas w sposób fizyczny, wywołując określone reakcje w ciele, dreszcze, łzę wzruszenia, skulenie się z niepokoju, spontaniczną radość. *Strefa Pólcienia* to próba afirmacji percepcji sztuki poprzez ciało. Próbujemy polemizować z klasycznym filozoficznym dogmatem, że wiedza jest analogiczna do czystego widzenia.

Podczas zajęć współpracowałyśmy z osobami niewidomymi i słabowidzącymi w procesie odkrywania sztuki. Koncentrowałyśmy się szczególnie na dwóch właściwościach sztuki współczesnej, które sprawiają, że jest ona dostępna dla wszystkich bez względu na możliwości i niemożności wzrokowe: na historii, jaką przekazuje, oraz doświadczeniu, jakie generuje. *Strefa Pólcienia* to zatem jedna wielka afirmacja doświadczenia zmysłowego i zanurzania się we wspólne odczuwanie świata w sposób najbardziej podstawowy. *Strefa Pólcienia* to przymykanie oczu i zatrzymywanie czasu, rozmowy, uśmiech, opowieści o przeżyciach. Powolne odkrywanie głębi ludzkiego doświadczenia. Działania manualne, które realizowaliśmy w ramach spotkań, odciążały nasze zmęczone oczy. Wspólnie zanurzaliśmy się w półcieniu, tworzyliśmy instrumenty, lepiliśmy naczynia z gliny i płaskorzeźby, aby odcisnąć na nich rośliny i rozmaite przedmioty. Rozmawialiśmy, opowiadaliśmy sobie historie. Słowa były elastyczne i płynęły swobodnie, wywołując ciąg skojarzeń. Opowiadaliśmy o świecie za pomocą sztuki i o sztuce za pomocą dostępnych pozawzrokowo narzędzi. U podstaw naszych działań tkwiła nasza głęboka wiara w moc sztuki, która objaśnia przeszłość, pomaga zrozumieć teraźniejszość i przewiduje przyszłość.

Książka jest podsumowaniem rocznego cyklu warsztatów, próbą pokazania osobom widzącym perspektywy osób niewidomych i słabowidzących oraz opowiedzenia, jak osoby te zgłębiają arkana sztuki współczesnej.

Powstawanie publikacji było długotrwałym procesem, na który składały się rozmowy i działania z ludźmi zajmującymi się dostępnością, tworzącymi tyflografiki i inne obiekty, specjalistami w zakresie malarstwa, rzeźby i ceramiki, a przede wszystkim z dorosłymi osobami z dysfunkcją wzroku, uczestnikami naszych warsztatów. Podjęliśmy decyzję o zrealizowaniu publikacji specjalistycznej w trzech wersjach: klasycznej (papierowej, książkowej), w formie audiobooku z audiodeskrypcją fotografii, a także w postaci pliku tekstowego przystosowanego do czytników. Pragnęliśmy wyjść poza schemat, jaki ukształtował się w obszarze dostępności, stąd nie jest to tylko katalog edukacyjny. Publikacja ma charakter kolażu, stanowi zapis przemyśleń różnych ludzi na tematy bliskie nam wszystkim, co sprawia, że nabiera wymiaru konceptualnego i archiwalnego zarazem. Poszczególne rozdziały zostały oddzielone fotografiami, które pokazują sposób widzenia osób z różnymi wadami wzroku, m.in. z jaskrą, zaćmą, diplopią. Mamy nadzieję, że poznawanie świata sztuki współczesnej nieco innymi niż wzrok kanałami będzie dla Państwa równie niezwykłą przygodą, jaką było dla nas.

Redaktorki

Agnieszka Chwiałkowska - Historyczka sztuki kochająca jazdę na rowerze i jesienny Paryż. Interesuje się rzeźbą i fotografią.

Marta Ryczkowska - Kuratorka i krytyczka sztuki, edukatorka, wielbicielka morskich stworzeń i małego czarnego psa z piegami.

Artyści

Oliwia Beszczyńska - Artystka, uprawia rzeźbę w glinie i ceramikę, prowadzi zajęcia ze studentami i własną pracownię. Lubi udział w wernisażach i podróże.

Magda Franczak - Artystka wizualna, twórczyni Pracowni Nomadycznej.

Piotr Korol - Malarz, nauczyciel akademicki.

Radosław Skóra - Rzeźbiarz, nauczyciel akademicki, ojciec.

Jacek Steinbrich - Multiinstrumentalista, anglista, pasjonat filmów o zombie.

Uczestnicy warsztatów

Alina Błaszczak - Uwielbia prace ręczne, interesuje się ogrodnictwem.

Martyna Bondarska - Studentka dziennikarstwa i komunikacji społecznej. Miłośniczka literatury pięknej i szeroko pojętej sztuki.

Karolina Flor - Terapeutka zajęciowa, tyflospecjalistka, pracowniczka Polskiego Związku Niewidomych.

Dorota Krać - Anglistka kochająca literaturę fantastyczną.

Teresa Mazur - Fotografka, przez 40 lat prowadziła własne atelier fotograficzne, wykonywała portrety. Interesuje ją ludzka twarz.

Jolanta Pastuszak - Miłośniczka ziół, lubi robótki ręczne na drutach.

Dominik Szurgot - Doktor filologii klasycznej, miłośnik Grecji, dobrego jedzenia i rzeźby. Zawsze optymistycznie podchodzący do ludzi i rzeczywistości.

Mariusz Wołkowicz - Fizjoterapeuta, z zamiłowaniem muzyk grający w kapeli folkowej Drewnutnia. Miłośnik podróży rowerowych.

1. RZEŻBA. ODCISKI I PRZESTRZENIE

Fotografia I

Fotografia przedstawia obraz widziany przez osobę ze schorzeniem plamki żółtej. Ukazuje popiersie we wnętrzu pracowni rzeźbiarskiej. Po obu stronach popiersia widoczne są fragmenty konstrukcji rzeźbiarskiej. W miejscu twarzy jest ciemna plama w kształcie koła. Cały obraz jest rozmazany.

XX-wieczny krytyk sztuki i poeta sir Herbert Read postulował, aby traktować rzeźbę jako sztukę dotyku. Twierdził również, że korzeni wrażliwości rzeźbiarskiej należy doszukiwać się w przyjemności, jaka płynie z doświadczania haptycznego obiektów. Rzeźba dzięki określonej fakturze, wielkości, materiałowi, a także dialogowi z przestrzenią, staje w opozycji wobec paradygmatu kultury zachodniej, w której dominuje zmysł wzroku. Umożliwia odbiorcy pozawizualne doświadczanie form, które odbywa się na poziomie zmysłów, takich jak: dotyk, słuch i węch. Pobudzenie ich umożliwia przekazanie do mózgu informacji sensorycznej, która jest poddana przetworzeniu, co wpływa na możliwości doświadczenia inne niż wizualne, a także rozwój samych zmysłów. Współczesna neuronauka akcentuje możliwość pobudzenia u osób niewidomych neuronów zarezerwowanych dla wzroku poprzez zmysł dotyku. Obcowanie z trójwymiarowym obiektem za pośrednictwem różnych zmysłów sprawia, że budujemy z nim emocjonalny związek. Zamknięcie oczu powoduje wyostrenie naszych zmysłów, które wydobywają inne niż wzrokowe aspekty rzeźby. Możemy poczuć jej temperaturę, fakturę i usłyszeć jej dźwięk.

Radosław Skóra: To nowe i bardzo interesujące doświadczenie. Nie myślałem wcześniej o swoich rzeźbach w kategorii wydawania dźwięku. Okazało się, że uderzenia w metal, pogłos, dla osób niewidomych miały

bardzo duże znaczenie. Ktoś może podejść i doświadczyć, jak ta rzeźba pracuje w kontekście dźwięku czy udziału powietrza w jej kształtowaniu.

Odbiór moich prac przez niewidomych uwrażliwił mnie na różne aspekty naszej pracy, moich prac, na które wcześniej nie zwracałem uwagi. Odbiór dzieła należy definiować szeroko, nie tylko na podstawie wzroku. Dlaczego ma nie pojawić się interakcja odbiorcy z rzeźbą? Dlaczego nie może on przestawić obiektu, dotknąć go czy przytulić?

FAKTURA

Praca rzeźbiarza wiąże się z wyborem określonego materiału oraz kształtowaniem go poprzez procesy modelarskie, konstrukcyjne i rzeźbiarskie. Sposób ukształtowania powierzchni wpływa na efekt estetyczny oraz zmysłowy, umożliwia łączenie lub oddzielność form. Migotliwa faktura buduje powierzchnie rzeźb Auguste'a Rodina. Francuski rzeźbiarz ekspresyjnie kształtował gliniane modele, akcentując strukturę powierzchni, która, jak twierdził, może określić emocjonalność obiektu i sposób oddziaływania na widza. Poszukując inspiracji w sztuce dawnej, kształtował powierzchnię, która sprawiała wrażenie jakby drgała refleksami świetlnymi. Była ona wypełniona mnóstwem drobnych wklęsłości i wypukłości doświadczanych przy najdrobniejszym kontakcie. Eksperymenty artystyczne z materiałem nadały jego figurom malarskość i ekspresję.

Auguste Rodin: Rzeźba jest sztuką wypukłości i zagłębień [1].

Dominik Szurgot: Faktura może poruszać wyobraźnię, jeśli jest zmienna lub nietypowa.

MATERIAŁ

Historia sztuki przywołuje liczne repliki tej samej rzeźby wykonanej w różnych materiałach, co pozwala twórcy uzyskać odmienny efekt. Artyści sięgają po każdą materię, która może być kształtowana w trzech wymiarach.

Glina stanowi najpopularniejszy i najłatwiej dostępny materiał rzeźbiarski. Dzięki swojej plastyczności i łatwości modelowania umożliwia stworzenie rzeźbiarskiego szkicu oraz zapis najdrobniejszych odcisków.

Constantin Brâncuși szczególną wagę przywiązywał do wartości wyrazowych materiału, jego szlachetności oraz sposobu obróbki. Jego twórczość cechował metafizyczny związek z naturą i pochodzącym z niej tworzywem. Praca z marmurem i brązem umożliwiła mu operowanie formą gładką i jednolitą, której idealny kształt był wyczuwalny w dłoniach. Artysta określał tak uformowane obiekty jako „rzeźby dla niewidomych”.

Henry Moore: Od czasów gotyku rzeźba europejska obrosła mchem i chwastami – wszelkiego rodzaju powierzchniowymi naroślami, które całkowicie zakryły formę. Misja Brâncușiego polegała na zlikwidowaniu tego bujnego zarostu i wzbudzeniu w nas raz jeszcze świadomości formalnej [2].

Dominik Szurgot: Nowa forma pracy twórczej była dla mnie doświadczeniem cennym i ciekawym, stanowiła poszerzenie horyzontów i, co także przecież ma swoje znaczenie, przysporzyła mi dużo radości. Bardzo podobało mi się to, że przedmioty odcisnięte w glinie są tak wyraźnie widoczne. Bez problemu można było rozpoznać, co przedstawiają poszczególne odciski.

Lenka Clayton: Projekt rozpoczął się, kiedy zobaczyłam dzieło Brâncușiego w Philadelphia Museum of Art. Nazywało się ono *Sculpture for the Blind*, ale

było zainstalowane w szklanej gablocie, tak że było zupełnie niewidoczne i nieosiągalne dla osób niewidomych.

Postanowiłam, że moim zadaniem będzie znalezienie sposobu, aby połączyć *Sculpture for the Blind* z osobami niewidomymi. Próbowałam wielu rzeczy, na przykład poprosić muzeum o wypożyczenie dzieła, poprosić o ograniczony dostęp do rzeźby dla osób niewidomych, które mogłyby się nią zajmować, wykonać identyczną kopię w marmurze, która byłaby dostępna dla osób niewidomych. Na każdą z moich próśb muzeum odpowiadało „nie”.

Dla mnie, jako osoby widzącej, jedyną dostępną opcją było napisanie opisu dzieła. Następnie zaprosiliśmy 17 osób niewidomych, aby posłuchały, jak czytam opis i wyobraziły sobie dzieło. Z tej wyobrażonej formy wyrzeźbili w gipsie wyczarowany przez siebie kształt.

W 1921 roku Brâncuși zatytułował swoje dzieło *Sculpture for the Blind*. [...] Podążyłam za tym tytułem [...] [3].

Dominik Szurgot: Bardzo mi to odpowiada, kiedy sztuka nie jest zamknięta w jakiś specjalnie przeznaczonych do tego pomieszczeniach, w gablotach, za szybami, tylko tak wystawiona, że można do niej podejść i zobaczyć. To chyba dlatego, że muzea i galerie kojarzą mi się właśnie z takimi miejscami, gdzie niczego nie mogę dotknąć i wszystko jest przez to jakies odległe, bo i audiodeskrypcji przy tym nie ma.

TRZY WYMIARY

Doświadczenie rzeźby jest nieodłącznie związane z eksplorowaniem jej trójwymiarowości oraz przestrzeni, której fragment stanowi. Wysokość, szerokość i głębokość obiektu umożliwiają obcowanie z formą powstającą

w procesie dodawania i odejmowania polegającym na budowaniu kształtu oraz usuwaniu materiału z istniejącej masy.

Katarzyna Kobro: Należy stanowczo i bezpowrotnie raz na zawsze uświadomić sobie, że rzeźba nie jest ani literaturą, ani symboliką, ani indywidualną psychologiczną emocją. Rzeźba jest wyłącznie kształtowaniem formy w przestrzeni. Rzeźba zwraca się do wszystkich ludzi i przemawia do nich w sposób jednakowy. Jej mową jest forma i przestrzeń [4].

Dominik Szurgot: Ważne jest dla mnie całe otoczenie, w którym znajduje się rzeźba, inaczej będą ją postrzegał w galerii sztuki wśród innych rzeźb, a trochę inaczej kiedy będzie to tylko pojedyncza rzeźba, pomnik czy coś takiego i też inaczej jest w zamkniętym pomieszczeniu, a inaczej w plenerze. Jakoś tak mam, że kiedy oglądam pojedyncze rzeźby, to bardziej zapadają mi one w pamięć, nawet jeśli jest to głowa bez korpusu. Zapamiętuję wówczas więcej szczegółów, niż gdybym miał doświadczyć siedmiu całych rzeźb przedstawiających różne rzeczy.

Alberto Giacometti: Na początku widzimy osobę, którą modelujemy, ale stopniowo między artystą a modelem pojawiają się wszystkie możliwe rzeźby, które mogłyby powstać [5].

Mariusz Wołkowicz: Dla osób widzących jest sprawą oczywistą, że spotykając człowieka, patrzą na jego twarz. Osoby niewidome musiałyby tej twarzy dotknąć, co oczywiście można zrobić w przypadku bardzo bliskich osób, ale wobec innych wiązałoby się to z obopólnym zażenowaniem, dlatego tak żywiołowo zareagowałem na płaskorzeźbę Donalda Trumpa. Cieszę się, że mogłem poznać jego twarz. Interesującym przeżyciem byłoby

doświadczenie rzeźbionych portretów różnych znanych osób. To, co ja ujrzałem w twarzy Trumpa, to zdecydowane wyraziste rysy, duży nos.

Obraz ten utwierdził mnie w przekonaniu, że osoba o takiej twarzy i głosie jest człowiekiem dążącym do wyznaczonego celu. Oczywiście stało się dla mnie to, że w ludzkich twarzach można wiele wyczytać, nawet bez słów.

Dorota Krać: Przygotowywaliśmy swoje autoportrety w formie płaskorzeźb. Portrety nie musiały być realistyczne, więc niektórzy uczestnicy chętnie puszczali wodze fantazji, dodając do autoportretów pewne symbole wskazujące na ich charakter lub zainteresowania. Przygotowali najpierw gliniane „tablice” pod właściwy rysunek. Potem grubszą linią zaznaczali kontury, a następnie je wypełniali, wszystko przy użyciu samej gliny. Wypełnianie konturów było wygodne, ponieważ nie rozmazywały się, ani nie przemieszczały w niekontrolowany sposób pod wpływem dotyku. Jedyną trudność dla niektórych całkowicie niewidomych uczestników stanowiło przekształcenie przestrzeni trójwymiarowej na płaską dwuwymiarową. Prowadzący wyjaśniali nam, jak przedstawić na płaskiej powierzchni np. twarz i pokazywali wcześniej wyrzeźbione przykłady.

Wykonywanie płaskorzeźb w glinie o wiele lepiej niż rysowanie sprawdza się jako narzędzie, przy pomocy którego pokazuje się osobie niewidomej, jak przedstawić trójwymiarową przestrzeń na płaszczyźnie.

[1] Auguste Rodin, *Sztuka. Rozmowy spisane przez Paula Gsell*, tłum. Teresa Tatarkiewiczowa, Poznań 1923, s. 33.

[2] Henry Moore, *Uwagi o rzeźbie*, „Struktury” 1959, nr 7, s. 7.

[3] Cytat pochodzi z rozmowy Agnieszki Chwiałkowskiej z artystką przeprowadzonej 18.11.2021.

[4] Katarzyna Kobro, *Rzeźba i bryła*, „Europa” 1929, nr 2, s. 60.

[5] James Lord, *Giacometti. A Biography*, Londyn 1985, s. 120.

2. SZTUKA TROSKI

Fotografia II

Fotografia przedstawia dwie ręce, są one widziane podwójnie. Obraz ukazuje sposób widzenia przez osobę z diplopią. Ręce umieszczono centralnie, zajmują 4/5 kadru, zaś pozostałą część pokrywa szare tło. Dłonie są połączone i skierowane w stronę górnego prawego rogu. Lewą rękę z otwartą dłonią przedstawiono do połowy przedramienia. Widzimy wnętrze dłoni z połączonymi czterema palcami. Na serdecznym placu jest obrączka. Prawa dłoń skierowana do przodu obejmuje przedramię i dotyka nadgarstka. Jej palce są wyprostowane. Jest ona zwrócona grzbietem do odbiorcy. Układ dłoni nawiązuje do gestu opieki i troski.

Wystawa *Codziennie formy oporu* miała na celu ukazanie roli sztuki w społeczeństwie, które jest poddane nieustannej opresji. Realizacja palestyńskiej artystki Miry Bamieh opowiadała o jedzeniu, obyczajach i tradycjach kulinarnych. Zwyczajny i niemalże niezauważalny w codziennym życiu proces, który polega na przygotowaniu kiszzonek i pikli, został wykorzystany przez artystkę w celu stworzenia własnej spiżarni. Słoje wypełnione sezonowymi owocami i warzywami ilustrowały procesy, które Bamieh interpretowała jako metaforę życia: narodzin, dzielenia i umierania. Realizacja artystki została zbudowana na wspomnieniach, wrażliwości i emocjach jej samej oraz odbiorcy. Zwróciła uwagę na codzienne działanie polegające na przygotowywaniu tego, co najbardziej pierwotne, czyli jedzenia. Ów proces przyjmuje formę codziennej troski i opieki. Pokazuje, jak zwyczajnym zachowaniem możemy wpłynąć na rzeczywistość. Kształtuje poczucie bezpieczeństwa i wyraża sprzeciw wobec uciskającej rzeczywistości, która często pozbawia nas dbałości o siebie. Praca artystki odwołuje się również do praktyki kontemplacyjnej polegającej na dotykaniu, przygotowywaniu i obserwowaniu podczas, których niezbędny jest zmysł

dotyku, węchu oraz smaku. Dotyk pozwala dokonać wyboru, zapach informuje o stopniu fermentacji, smak zaś o zakończeniu procesu.

Ika Sienkiewicz-Nowacka: Wystawa *Codziennie formy oporu* ma być nie tylko wyrazem chęci pokazania Palestyny i Palestyńczyków w formach, które celebrują ich podmiotowość i sprawczość mimo codziennego doświadczania przemocy i kontroli, ale też praktykowaniem równości i dialogu. W wystawie zostały zebrane projekty, które pomagają zachować człowieczeństwo i stawić opór w czasie zawirowań społecznych, politycznych czy ekologicznych nie tylko na terenie okupowanej Palestyny. Innym razem jednak opór rozumiany jest nie tylko jako polityczny, fizyczny czy zbrojny sprzeciw wobec dokuczliwej opresji, ale jako trwanie, gościnność i praktyki pamięci stosowane przeciw zapomnieniu. Opór to też małe codzienne gesty i rytuały: przygotowywanie posiłków, uprawianie roślin, śpiewanie piosenek, odbudowywanie zburzonych domów [1].

Martyna Bondarska: Robienie przetworów kojarzy mi się z dzieciństwem. Kiedy byłam mała, jeździłam na wieś i pomagałam babci „słoikować” różne warzywa i owoce. Kuchnię wypełniały zapachy, było w niej gorąco ze względu na obecność pieca, w tle zawsze można było usłyszeć muzykę. Smak gruszek w occie przywołuje wspomnienie wieczorów pełnych miłości i smaków. Proces tworzenia kiszzonek i przetworów jest niezwykle satysfakcjonujący i odprężający. Piwnica, która jest pełna skarbów, jest dla mnie ostoją, wiem, że mogę sobie wybrać, to co zechcę, a każdy wybór będzie trafiony. Przetwory robi się z myślą o przyszłości, a kiedy już się je otwiera, czuje się namiastkę tego, co na swój sposób chwilowo jest niedostępne. To co latem czy jesienią można jeść non stop, zimą staje się rarytasem. A jak dobrze wiemy, nic nie zastąpi soku z malin do herbaty w zimne i śnieżne miesiące. Jest to czas medytacji. To troskliwy gest wobec samego siebie i bliskich.

Karolina Flor: Robienie przetworów to rodzinny obyczaj, chociaż ja sama dopiero od niedawna zaczęłam zajmować się tym procesem. Od najmłodszych lat były one dla mnie na wyciągnięcie ręki, zawsze kiedy miałam ochotę na mój ulubiony dżem, wystarczyło zejść po niego do piwnicy. Domowe konfitury były stale obecne w naszym domu, nigdy nie jadałam tych ze sklepu, zmieniło się to dopiero w dorosłym wieku gdy zamieszkałam w mieście.

We wsi, w której mieszkałam, mieliśmy dostęp do naturalnych dóbr, wszystko, co własne i domowe, zawsze miało lepszy smak i było zdrowsze.

Robiąc przetwory, zawsze wybieramy składniki i tworzymy proporcje zgodnie ze swoim smakiem.

Realizacja Miry Bamieh przywołuje koncepcję sztuki opieki autorstwa Mierle Laderman Ukeles. Amerykańska artysta podjęła krytykę paradygmatu, który wykluczał z obszaru sztuki kobietę i takie pojęcia jak „opieka”. Jej idea twórczości artystycznej odwoływała się do współpracy, troski oraz pielęgnowania istniejących procesów.

Mierle Laderman Ukeles: Trzy części: Opieka Osobista, Ogólna i nad Ziemią.

Część pierwsza - Osobista: Jestem artystką. Jestem kobietą. Jestem żoną. Jestem matką. (Kolejność przypadkowa). Cholernie dużo zmywam, sprzątam, gotuję, odnawiam, daję wsparcie, ochronę itd. Również, jak dotąd niezależnie od wyżej wymienionych, „robię” Sztukę. Teraz będę po prostu robiła te wszystkie codzienne prace opiekuńcze i dopuszczała je

do świadomości, wystawiała je jako Sztukę. Będę żyła w muzeum, czasem również z mężem i dzieckiem, przez cały czas trwania wystawy.

Część druga - Ogólna: Każdy wykonuje mnóstwo manualnych prac opiekuńczych. Ogólna część wystawy będzie więc złożona z dwóch typów wywiadów: Dotychczas wykonane wywiady indywidualne, przepisane i wystawione. Rozmówcy pochodzą z około 50 grup społecznych i zawodów, obejmujących następujące typy osób: „facet” od napraw, służący, sprzątac, listonosz, „facet” ze związków zawodowych, budowlaniec, bibliotekarz, „facet” z warzywniaka, pielęgniarka, lekarz, nauczycielka, dyrektor muzeum, bejsbolista, sprzedawca, dziecko, kryminalista, prezes banku, prezydent miasta, gwiazda filmowa, artysta, etc. Tematy wywiadów:

- czym jest twoim zdaniem opieka?
- jak czujesz się z tym, ile czasu poświęcasz na prace związane z opieką?
- jaka jest relacja między opieką i wolnością?
- jaka jest relacja między opieką i życiowymi marzeniami?

Część trzecia - Opiekowanie się Ziemią: Do muzeum codziennie dostarczane będą kontenery z odpadami następujących rodzajów:

- zawartość jednego kontenera odpadów sanitarnych,
- kontener zanieczyszczonego powietrza,
- kontener zanieczyszczonej wody z rzeki Hudson,
- kontener wyjąłowanej ziemi.

Kiedy już kontenery znajdą się na wystawie, każdy będzie obsługiwany: czyszczony, poddany recyklingowi i konserwowany za pomocą różnych technicznych (i/lub pseudotechnicznych) procedur albo przeze mnie, albo

przez naukowców. Te procedury będą powtarzane przez cały czas trwania wystawy [2].

ZIMOWE GRUSZKI

Składniki:

- 1 kg twardych gruszek
- 0,25 kg cukru
- 0,40 l wody
- 1 opakowanie cukru wanilinowego
- 1 cytryna
- 3 lub 4 gwiazdki anyżu
- 2 laski wanilii
- 3 słoiki o pojemności
- 0,7 litra

Etap I: Gruszki i cytryny – dotyk

Gruszki myjemy, obieramy, kroimy na pół i wydrążamy. Cytryny kroimy w plastry, umieszczamy jeden na dnie każdego słoika. Następnie wkładamy gruszki, wrzucamy gwiazdkę anyżu, połówkę laski wanilii i zalewamy gotowym syropem.

Etap II: Syrop – smak i zapach

W garnku łączymy: wodę, cukier oraz cukier waniliowy. Syrop będzie miał idealną konsystencję, kiedy cukier się rozpuści, a cały roztwór się zagotuje na gó ,Tak przygotowanym roztworem należy zlać gruszkirze umieścić drugi plasterki cytryny.

Etap III: Obserwacja

Przed zakręceniem słoika należy upewnić się, że gruszki są całkowicie zalane syropem oraz że nie podnoszą się ku wieczku.

Etap IV: Pasteryzacja

Gruszki pasteryzujemy w garnku wypełnionym wodą do $\frac{2}{3}$ wysokości słoików. Gotujemy na małym ogniu przez 15 minut.

[1] Ika Sienkiewicz-Nowacka, *Codzienne formy oporu*, wystawa w Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie, 23.7–21.11.2021.

[2] Mierle Laderman Ukeles, *Manifest sztuki opieki*, „Praktyka Teoretyczna” 2019, nr 2 (32), s. 37–45.

3. PROCES I GEST MALARSKI

Fotografia III

Fotografia ukazuje schematyczny wizerunek dłoni na ciemnej powierzchni. Obraz jest nieostry, przedstawia sposób widzenia osoby z astygmatyzmem. Kadr jest pokryty jasnymi, regularnymi kreskami biegnącymi pod kątem w jednym kierunku. Dłonie wychodzą z dolnej części kompozycji i skierowane są pod kątem w stronę lewego górnego rogu, sięgają powyżej połowy kadru. Ułożone są grzbietem do odbiorcy, a palce nie stykają się ze sobą. Prawa dłoń przedstawiona do nadgarstka została umieszczona centralnie, zaś poniżej z lewej strony widzimy cztery palce lewej dłoni. Powyżej prawej dłoni znajdują się jasnoszare plamy, które swoim kształtem i ułożeniem przypominają palce kolejnej ręki. Obraz sprawia wrażenie wprowadzonego w drganie.

Współczesne malarstwo nie jest dwuwymiarowym obrazem odnoszącym się chłodno do rzeczywistości. W każdym razie jest nie tylko tym. Obraz, odkąd istnieje, przechodzi przemiany, artyści toczą z nim nieustanny dialog, definiując go za każdym razem na nowo.

Profesor Małgorzata Kitowska-Łysiak w swoim zbiorze esejów *Rzeczywistość obrazu* pisała: „Jakie – i czym – jest malarstwo dzisiaj? Jeżeli przyjmiemy, że sztuka jest, albo przynajmniej bywa, zasypywaniem szczeliny, przepaści pomiędzy życiem (rzeczywistością potoczną) a (nie)śmiertelnością, należałoby równocześnie przyjąć, że jest pytaniem o racje i możliwości afirmowania przez nas rzeczywistości”[1].

Obraz jest zatem miejscem, w którym możemy pojednać się ze światem, przystać na jego warunki. Możemy także ze światem negocjować. Mimo że założeniem malarstwa jest odwzorowanie świata, jakim go postrzegamy, w dwóch wymiarach, malarstwo samo siebie nieustannie przedrzeźnia i prowokuje. Rzeczywistość nie jest przecież płaska. Ma swoją porowatość,

uskoki, nieoczywistości, swoje procesy, które ją przekształcają. Malarstwo, które staje się bardziej dotykalne, może być zrozumiałe także jako forma, faktura, materia. Obraz jako dwuwymiarowy obiekt nie ma wartości percepcyjnej dla kogoś, kto nie widzi. Nieraz rozmawialiśmy o tym z osobami z dysfunkcją wzroku, usiłując przekazać im obraz w formie opowieści. Ale dobrze wiemy, że to zaledwie ułamek doświadczenia malarstwa. Opowiadanie obrazów jest z góry skazane na porażkę.

Podstawą doświadczenia pozawzrokowego staje się malarstwo haptyczne i procesualne. Niektórzy artyści interesują się malarstwem jako medium bardziej niż malarstwem jako formą sztuki przedstawieniowej o wartości ilustracyjnej. Obraz zbliża się do obiektu, staje się materiałem, który podlega dekonstrukcji, wychodzi coraz bardziej w przestrzeń. Artyści prowadzą dyskusję z tym, czym jest malarstwo, próbują oderwać je od ściany i ożywić – pokazać, że ma swoje czujące miejsca, wrażliwe punkty, że czasem choruje. Farba może być nie tylko nośnikiem koloru, ale także olbrzymich wartości rzeźbiarskich.

Piotr Korol: Mimo że wiele moich obrazów posiada charakter przestrzenny, to niezwykle ważna jest w nich płaszczyzna. Wyjście w przestrzeń zawsze ma miejsce w kontekście płaszczyzny i związane jest z namysłem nad tradycją malarstwa sztalugowego. Jednym z przykładów takiego rozumienia obrazu jest cykl *Obrazy grawitacyjne*, który zrealizowałem dzięki wykorzystaniu siły grawitacji. Pracę nad każdym z *Obrazów grawitacyjnych* rozpoczynałem przygotowaniem stabilnego, płaskiego podobrazia. Stosowałem usztywnioną listwami sklejkę, o grubości 6 mm i wymiarach około 32 × 22 cm. Tak przygotowane obrazy zanurzałem raz dziennie w naczyniu z farbą, a następnie umieszczałem na specjalnej wypoziomowanej konstrukcji, żeby wyschły. Proces ten trwał od dwóch do trzech miesięcy. Po każdym zanurzeniu farba skapywała z obrazów, tworząc wraz z upływem czasu zacieki w kształcie stalaktytów. Na ogół obrazy

posiadają fakturę, a niekiedy może ona stanowić sens obrazu. W przypadku *Obrazów grawitacyjnych* proces nanoszenia kolejnych warstw farby sprawia, że stają się one coraz bardziej przestrzenne. Trudno uchwycić moment, w którym obraz posiada fakturę – czyli mieści się w kanonie malarstwa – a kiedy staje się już zdecydowanie przestrzenną strukturą.

Obraz grawitacyjny XXII z 2012 roku jest abstrakcyjny i stanowi nieregularną strukturę złożoną z samych zacieków. To czerwony monochrom składający się z ponad stu warstw farby w różnych kolorach, które są niewidoczne, ukryte pod spodem. Kolor powierzchni obrazu nie ma tu większego znaczenia. Istotna jest farba i jej właściwości. Dla mnie zawsze ważna była materia, to z czego fizycznie składa się obraz. Pracując z farbą, doświadczam jej w różnych aspektach. Ważny jest dla mnie jej zapach. W przypadku *Obrazów grawitacyjnych* jest bardzo intensywny, utrzymujący się kilka lat po wyschnięciu. *Obraz grawitacyjny XXII* zanurzyłem w farbie ponad sto razy, przez co narożniki obrazu straciły pierwotny, geometryczny charakter, stały się zaokrąglone. Ten obraz jest również dość ciężki, a farba z której powstał jest twarda po wyschnięciu i krucha, co sprawia że struktura z zacieków jest delikatna. Dlatego zbudowałem dla niego specjalną skrzynkę do przechowywania i transportu.

Martyna Bondarska: Malarstwo grawitacyjne pochłonęło mnie na tyle, że podjęłam jego temat na zajęciach z wiedzy o sztuce na studiach. Do mnie jako osoby niedowidzącej ten typ malarstwa bardzo trafił. Na takim obrazie każdy odnajduje swoje szczegóły, nie ogranicza nas przekaz autora. Klasyczne malarstwo może stawiać przed nami bariery trudne do pokonania. Trudno jest zinterpretować coś, czego się nie dostrzega, przekaz się wtedy rozmywa.

Jednak zabawa grawitacją i farbą wbrew pozorom okazuje się dostępna. Wszyscy odczuwamy te obrazy tak samo pod palcami, a oczami wyobraźni łatwo uzupełnić to, co niedostrzegalne. Co do malowania emocjami –

stwierdzam, że to powinien być element niejednej terapii. Nie musimy się stresować efektem końcowym, bo najważniejsze jest chłonięcie etapu tworzenia. No, ewentualnie można co jakiś czas zerknąć na stan butów. Wspaniała sztuka, której nikt ani nic nie ogranicza. Każdy nosi w sobie rozmaite uczucia i dlatego dla dobra psychicznego warto skosztować takiej zabawy.

Dominik Szurgot: Malarstwo jest niewątpliwie tą dziedziną sztuki, która jest najtrudniejsza do zgłębienia dla kogoś, kto nie widzi. Nie mogę się jednak zgodzić z opinią, że jest czymś całkowicie niedostępnym, a opisywanie obrazów z góry skazane jest na niepowodzenie. Myślę, że jest to kwestia o wiele bardziej złożona i subiektywna. Nie będę się upierał, że jestem w stanie odbierać malarstwo tak samo dobrze jak wszyscy inni, ale stojąc przed obrazem wybitnego artysty lub mając przed sobą widok, którym wszyscy się zachwycają albo który jest powszechnie uważany za piękny, na przykład zachód słońca nad morzem, z pewnością przeżywam coś innego, niż stojąc przed zwyczajną ścianą, nawet we własnym pokoju. Dobrze opowiadanie obrazu może bardzo przybliżyć nas do jego odbioru i zrozumienia. Oczywiście jest to doświadczenie niepełne, ale doświadczenie niepełne jest i tak lepsze niż żadne. Głosimy potęgę wyobraźni, rozmawiając o niewidzialnej sztuce. Dlaczego więc ta sama nieograniczona wyobraźnia nagle miałaby okazać się bezsilna w obliczu dzieła jak najbardziej widzialnego i stuprocentowo istniejącego? Skoro dojrzewamy już do tego, by z niesłyszącymi rozmawiać o muzyce, nie bójmy się wprowadzać niewidomych w świat malarstwa, nawet tego widzialnego, dwuwymiarowego.

Obraz trójwymiarowy, bez względu na to, czy będzie abstrakcyjny, czy realistyczny, z pewnością okaże się formą najbardziej przystępną. Dlatego bardzo zainteresowały mnie *Obrazy grawitacyjne*, które mieliśmy okazję oglądać na naszym spotkaniu. Rzeczywiście, pierwszym i najsilniejszym moim skojarzeniem były stalagmity. Przyszedł mi na myśl krajobraz

jaskiniowy, przez chwilę chciałem, żebyśmy się przenieśli z naszymi warsztatami do jaskini. Tworzenie takich przestrzennych obrazów było doświadczeniem bardzo nietypowym i nowym, ale też ciekawym, nigdy bym nie pomyślał, że można malować w taki sposób. Chciałbym kiedyś zobaczyć tego typu obraz przedstawiający scenę realistyczną, na przykład wizerunek człowieka. Zastanawiam się, czy byłoby to możliwe i czy dałoby się rozpoznać, co ten obraz przedstawia. Z pewnością oglądanie i tworzenie *Obrazów grawitacyjnych* otwiera wyobraźnię i pozwala zauważyć, jak różnorodny jest świat sztuki i jak wiele jest jeszcze w nim do odkrycia.

Tworzenie obrazu to proces, może być długotrwały jak u Piotra Korola lub ekspresyjny i oparty na wyrazistym geście. Jedną z najbardziej emblematycznych postaci malarstwa gestu był w XX-wiecznej sztuce Jackson Pollock. Artysta czerpał radość z nieskrępowanego procesu tworzenia. Używał podziurawionych wcześniej puszek z farbą, której swobodne skapnięcia pokrywały całą płaszczyznę płótna lub poruszał się, dynamicznie chlapiąc pędzlem. Farba wydawała się żywą cieczą, która rozbryzguje się rytmicznie i tworzy wyraziste, abstrakcyjne wzory. Artysta mawiał, że energia i ruch stały się widzialne, a wspomnienia zatrzymały się w przestrzeni. Był przekonany, że obraz powinien odzwierciedlać uczucia bardziej niż ilustrować cokolwiek innego.

Piotr Korol: Pracując nad cyklem *Obrazów grawitacyjnych*, starałem się nieustannie poszukiwać nowych form. *Obrazy grawitacyjne* stały się generatorem kolejnych obrazów. W pewnym momencie zacząłem fotografować plamy ze ściekającej farby, tworzące się na papierach rozłożonych na podłodze w pracowni. Następnie pod ociekającą farbą obrazy zamiast papierów podkładałem podobrazia i wówczas powstawały charakterystyczne „odbitki”, przywodzące na myśl dripping Pollocka. Jednak w tym przypadku *Obraz grawitacyjny* jest nieruchomą „matrycą”, przez co wspomniana „odbitka” pozbawiona jest Pollockowskiego gestu.

[1] Małgorzata Kitowska-Łysiak, *Rzeczywistość obrazu. Teksty o sztuce w Polsce po 1945 roku*, Lublin 2007, s. 5.

4. ZANURZANIE SIĘ W DOŚWIADCZENIU

Fotografia IV

Fotografia przedstawia obraz widziany przez osobę po wylewie. Kompozycja podzielona jest na pół w pionie. Lewa część jest nieostra, jakby za mgłą, z kolei prawa jest czytelna. Przedstawia ona tunel o półokrągłym przekroju, w jego centrum znajduje się człowiek. Dolną część kompozycji ukazano w odcieniach ciemnej szarości, kontrastuje ona z górną częścią, która jest zdecydowanie jaśniejsza. Boczne ściany tunelu pokryte są panelami ściśle do siebie przylegającymi, sięgają one do wysokości człowieka. W górnej części tunelu widoczne są linie, które wraz z panelami tworzą półkole. Uwaga widza jest skupiona w centrum kompozycji, na postaci ludzkiej. Postać stoi tyłem do odbiorcy, jej smukła, wyprostowana sylwetka skierowana jest w głąb przejścia, jej łokcie są zgięte w połowie co może sugerować, że trzyma ręce przed sobą.

Sztuka jako doświadczenie pojawiła się w naszej refleksji w formie spacerów po mieście śladami rzeźb i instalacji oraz eksperymentów dźwiękowych, które wykonywaliśmy z udziałem instrumentów i obiektów. Pojawiły się wśród nich: zaklinacz deszczu, karimba, balafon, idiofon, log drum, kenari shaker przywieziony z portugalskiego wybrzeża. Graliśmy na instrumentach perkusyjnych własnej roboty, takich jak puszka po herbacie z wyprofilowanym wieczkiem. Mocne, wyraźne dźwięki balansowała delikatna melodia dzwonka Koshi z warsztatu u podnóży Pirenejów. Wspólne muzykowanie wyzwalało radość i niezwykłą energię. Naturalnie wprowadziło nas w temat rzeźb dźwiękowych.

Czasem sztuka nie jest tworzona po to, aby na nią patrzeć, ale aby ją słyszeć, choć może wykorzystywać oba zmysły. Annea Lockwood jest jedną z artystek pracujących w tym obszarze. Zdobyła klasyczne wykształcenie w Royal College of Music w Londynie, w latach 60. XX wieku współpracowała z poetami dźwiękowymi, choreografami i artystami wizualnymi. Artystka bada

i rejestruje dźwiękowe światy, które zwykle nie są słyszalne: oceaniczne głębiny, trzęsienia ziemi a nawet oscylacje słoneczne. Stworzyła szereg dzieł, takich jak *Glass Concerts*, wyrażających fascynację barwą i nowymi źródłami dźwięku. Niektóre miały bardziej wymiar metaforyczny niż audialny. Realizacja *Piano Transplants* (1969–82) powstała jako hołd dla pionierskich przeszczepów serca Christiaana Barnarda [1]. Niesprawne pianina i fortepiany zostały spalone, utopione, wyrzucone na brzeg i następnie „posadzone” w angielskim ogrodzie. Annea wspominała, że u podstaw tego działania był intrygujący dźwięk, jaki wydaje ogień, który bardzo chciała nagrać. Płonące instrumenty miały wyjątkową moc, wydawały z siebie brzęki i trzaski. Tworzyły niezwykle spektakl działający na wyobraźnię.

Jacek Steinbrich: Muzyka może być dźwiękiem, zbiorem dźwięków, drzeniem o różnych częstotliwościach, wibracją. Muzyka może powstawać wszędzie – kiedy kawałek drewna uderza o miękkie powierzchnie, włosie powoduje drżenie metalowych elementów, a ciało ludzkie wprawia w wibracje różnego rodzaju naturalne i syntetyczne struktury. Muzyka jest czymś, co wytwarza reakcje słuchaczy, pobudza ich i prowokuje. Ktoś zareaguje na pojedynczy dźwięk, u kogoś innego reakcję wywoła głośna kaskada, a jeszcze ktoś inny zareaguje na dźwięki niskie albo wysokie, dźwięki miasta albo dźwięki przyrody, szum morza albo płynący statek. Reagowanie na dźwięki, podobnie jak ich generowanie, może być próbą wytworzenia więzi czy wspólnoty. Może być to także próba przeciwstawienia się temu, co nas otacza. Niezależnie od tego, jaka jest reakcja, jest ona zawsze próbą nawiązania kontaktu i ma charakter rozmowy. Improwizacja jest rozmową pomiędzy osobami wytwarzającymi dźwięki, które mogą funkcjonować jako głoski, słowa, zdania, pytania, odpowiedzi, zaprzeczenia, wypowiedzi. Improwizacja, czy też rozmowa, może być miła i spokojna albo kłótliva i wybuchowa. Improwizacja, czy też rozmowa, może być interesującym dialogiem albo ciągiem niezwiązanych ze sobą monologów. Improwizacja,

czy też rozmowa, może być porozumieniem albo ciętą ripostą. Improwizacja, czy też rozmowa, może być konstruktywna i logiczna albo intuicyjna i emocjonalna. Naturalna improwizacja, czy też naturalna rozmowa, zawsze, albo prawie zawsze, jest spontaniczna, a nigdy, albo prawie nigdy, wyuczona i w całości przygotowana. Może mieć miejsce w klubie jazzowym albo w magazynie pełnym pudełek. Niektórym improwizacja będzie kojarzyć się z filharmonią, a innym z zapachem, pogodą, odczuciami, barwami, nastrojami, przyrodą, technologią, urbanistyką, wszystkim. Improwizacja muzyczna może powstawać wszędzie: jest rozmową, reakcją, emocją, dźwiękami wydobywanymi z instrumentów, przedmiotów, obiektów, miejsc. Improwizacja jest naturalna, podobnie jak rozmowa czy próba kontaktu.

Doświadczenie sztuki w przestrzeni publicznej jest bardzo ciekawe, gdyż samo miasto to przedziwny twór: odsłania się fragmentami podczas wędrówek, potrzebuje jednak czulego przechodnia, takiego, który potrafi dostrzec to, co niewidzialne i poczuć coś, co nieuchwytnie. Od 2009 roku w Lublinie co roku realizowany jest festiwal Open City, podczas którego artyści z różnych krajów prezentują swoje realizacje w przestrzeni miasta. W 2021 odbyła się edycja białoruska pod opieką kuratorską Andreia Dureiki. Po wystawie oprowadził nas Mirosław Haponiuk.

Mariusz Wołkowicz: Spacer szlakiem Open City pod przewodnictwem pana Mirosława Haponiuka obdarzonego aktorskim głosem, charyzmą i ogromną wiedzą zrobił na mnie duże wrażenie. Lubię, kiedy sztuka odnosi się do czegoś konkretnego, dlatego bardzo spodobała mi się koncepcja tegorocznej wystawy z udziałem białoruskich artystów, traktującej o problemach ludzi w tym kraju. Sądzę, że to dobry pomysł, robić wystawy na ulicach miast, gdzie każdy, chcąc nie chcąc, patrzy na te rzeczy mimo woli, przechodząc sobie tamtędy. Najbardziej ze wszystkiego zafascynował mnie Misza Gulin, który wykonał piękną przestrzenną pracę *Jonasz* z grubego drutu i materiału, tworząc wnętrza wieloryba, w których spędził 3 dni. Szkoda, że nie

mogliśmy go wtedy spotkać. Moim zdaniem siedząc tam i narażając się na warunki atmosferyczne i spotkania z miejscowymi ziomkami, wykazał się hartem ducha i siłą psychiczną. Większość prac była przestrzenna, umożliwiała dotykane, co w połączeniu z opisami i opowieściami pana Mirka sprawiało, że nie trzeba było się niczego domyślać, za to można było posłużyć się swoją wyobraźnią. Sam klimat wystawy, jak i cała sytuacja w Białorusi, robią posępne wrażenie, ale to znaczy, że trafiają do oglądających – tak widzających, jak i niewidomych.

[1] Christiaan Barnard – południowoafrykański kardiochirurg, kierownik ośrodka badań i chirurgii serca na uniwersytecie w Kapsztadzie. Jako pierwszy na świecie przeprowadził transplantację ludzkiego serca.

5. SZTUKA NIEWIDZIALNA

Fotografia V

Fotografia przedstawia widzenie przy retinopatii cukrzycowej. Ukazano nieregularne kształty i plamy o zaokrąglonych i nieostrych krawędziach w ciemnym kolorze. Kształty są rozmieszczone nieregularnie, znajdują się w centrum oraz w lewym dolnym i górnym rogu. Tło kompozycji budują poziome elementy utrzymane w różnych odcieniach szarości.

Niewidzialność jest kusząca. Pozbawia materialności i uwalnia wyobraźnię. Niektórzy artyści opanowali do perfekcji sztukę znikania. Anihilacja podmiotu staje się wówczas strategią artystyczną, sposobem na przetrwanie – jeśli nie w sposób materialny to chociaż w opowieści przekazywanej z ust do ust. Rozważania o sztuce niewidzialnej mają swoje źródło nie tylko w sztuce dostępnej w sposób pozawzrokowy, ale także w historii Dominika, który czasem nazywa ludzi niewidomych niewidocznymi albo niewidzialnymi. Opowiada przy tym anegdotę z życia wziętą.

Dominik Szurgot: Wszystko zaczęło się od pewnej rozmowy. Moja mama prowadziła Stowarzyszenie Rodziców i Przyjaciół Dzieci Niewidomych i Słabowidzących „Bliżej Świata”. Zadzwoiła do niej pani, która chciała opowiedzieć historię swojego syna, i zaczęła od takiego zdania: „Wie pani, syn jest niewidoczny”.

Nie wiem, czy do tej pory nastąpiło jakieś uwidocznienie. To może znacznie utrudniać kontakty z nim.

Mariusz Wołkowicz: Może założył czapkę niewidkę. Mój kolega opowiadał taką historię, której był świadkiem. Małe dziecko pyta swoją mamę:

– Mamo, a dlaczego ten pan ma białą laskę?

– Bo on jest niewidomy.

– Niewidomy?

– Tak, niewidomy.

– To dlaczego go widać?

Ta zabawa słowem niewidomy/niewidzialny sprowokowała nas do poszukiwań w obszarze sztuki, która się wymyka, opowiada o znikaniu, opiera się na pojęciach, przeczuciach, metaforach i abstrakcjach.

Fenomen sztuki niewidzialnej zaszczepiła na polskim gruncie artystka konceptualna Agnieszka Kurant. Zajmuje się horrorami późnego kapitalizmu, traumami podświadomości zbiorowej, inteligencją pozaludzką (od mikroorganizmów po sztuczną inteligencję) oraz wyzyskiem kapitału społecznego. Interesują ją zatem zjawiska, które trudno uchwycić wzrokowo: pomysły, patenty, strategie, różnego rodzaju produkty niematerialne.

Pierwszym niewidzialnym projektem Agnieszki Kurant była wystawa w formie magazynu, nad którym Kurant pracowała w Londynie wspólnie z Matthew Copelandem. „Perfect Magazine” (2002–2003), dystrybuowany przez Presses du Réel, w przeciwieństwie do innych tytułów prezentujących dzieła sztuki, miał sprawiać, że prace zaproszonych do współpracy artystów (m.in. Gilberta & George’a, Maurizia Cattelana, Liama Gillicka, Philippe’a Parreno czy grupy Art & Language) znikną. Zawartość magazynu była bowiem niewidoczna – zdjęcia i teksty wydrukowano białym tuszem na białym papierze.

Kolejnym krokiem była wystawa niewidzialnych prac *Snow Black*, mająca kilka odsłon, pierwszą w galerii Yvona Lamberta w Nowym Jorku (2005). Kurant podejmowała konceptualną grę nie tylko z materialnością dzieła

sztuki, lecz również ekonomią produkcji wystawy – w zależności od miejsca i warunków budżet niewidzialnej wystawy znacznie się zmieniał, choć – skoro prace były niewidzialne – nie wymagała chociażby transportu; jak mówiła artystka: „można ją umieścić na czubku szpilki i wysłać w kosmos”. Pojawiła się tam praca Roberta Barry *Sekret, Niewidzialny sześcian* Gino de Dominicisa, który wymagał skomplikowanego transportu. Poza tym na wystawie była niewidzialna rzeźba Maurizia Cattelana, niewidzialny film Jaya Chunga i przedostatni obraz Romana Opałki, który jeszcze nie powstał, ale już został sprzedany. Polska edycja wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie *Podwójne wyjście* (2007) została sprowadzona do wydrukowanego czarno na czarnym plakatu. Nazwiska artystów i opisy prac można było przeczytać tylko dzięki zróżnicowanej, matowej i błyszczącej teksturze powierzchni. Obecnie Agnieszka Kurant działa z grupą Dream Lab z Massachusetts Institute of Technology badającą sny. Wspólnie pracują nad sztuczną inteligencją, która robi wizualizacje snów na podstawie opowieści osób śniących. Zajmują się także analizą snów osób niewidomych [1]. Projekt dotyczy tego, w jaki sposób wielkie korporacje, używając algorytmów sztucznej inteligencji próbują, zawłaszczyć ostatni bastion ludzkiej prywatności, jakim jest marzenie senne.

Sztuka zawsze wyprzedzała swoje czasy i potrafiła umościć się w rzeczywistości w dogodny sposób. W czasie pierwszej wojny światowej znalazła schronienie w neutralnej Szwajcarii, gdzie rozkwitał burzycielski dadaizm, który wprowadzał zabawę, ruch i eksperyment w skostniałe zasady rządzące kulturą i życiem w owym czasie. Była także głosem sprzeciwu wobec absurdu wojny.

Znikająca sztuka jest mocno związana z negacją. W sztuce afirmacja wzorców klasycznych i przewrót awangardowy układają się sinusoidalnie. Słynnym artystą-negacionistą był Marcel Duchamp, który u szczytu kariery artystycznej zakwestionował sens tworzenia sztuki i porzucił ją na rzecz gry w szachy. W 1919 roku emigrował z Europy do Stanów Zjednoczonych,

zabierając ze sobą szklaną fiolkę z powietrzem z Paryża. Był to jeden z pierwszych wyrazistych przykładów sztuki, której nie widać, a która działa na wyobraźnię.

W latach 60. XX wieku w Stanach Zjednoczonych, w szczytowym okresie zachłyśnięcia kapitalizmem i konsumpcją, doszedł do głosu konceptualizm, postulując niematerialność dzieła sztuki. Artyści stwierdzili, że najważniejsza jest idea, która rodzi się na początku procesu twórczego.

To od niej wszystko się zaczyna, wszelkie próby ubrania jej w formę to produkt uboczny, który staje się łakomym kąskiem dla spekulacyjnej maszyny rynku sztuki. Dlaczego by zatem nie powrócić do początku? Sztuka może istnieć jako legenda, przypowieść przekazywana z ust do ust, tekst na kartce, hasło, absurdalne zdanie, instrukcja. Staje się wówczas niematerialna – i bezcenna.

GESTY ZNIKANIA

Są w sztuce współczesnej artyści, którzy połączyli swoją działalność artystyczną z życiem do tego stopnia, że stały się niemal nierozdzielne. Trudno rozszyfrować, co w ich życiorysach było faktem, a co fikcją. Ich losy to swoiste życiopowieści, w których jest suspens i tajemnica.

Arthur Cravan był awanturnikiem, bon vivantem, utracjuszem, prowokatorem, poetą i bokserem. Uznaje się go również za prekursora dadaizmu oraz surrealizmu. Słynął z nieszablonowego podejścia do życia – zjeździł niemal całą Europę, Stany Zjednoczone, Kanadę i Meksyk, posiadając fałszywe dokumenty, chętnie opowiadał o obrabowaniu sklepu jubilerskiego. Na zdjęciach Cravan jawi się jako postać o zadziornym spojrzeniu, z którego emanuje młodzieńcza energia i charyzma. Jego żoną była Mina Loy, brytyjska artystka, poetka, pisarka, dramaturżka. Cravan wydawał paryskie pismo „Maintenant!”, którego głównym celem było wywoływanie intelektualnych rebelii, doprowadzanie do furii uznanych autorytetów

z dziedziny kultury. Jego ekscentryczne zachowanie przysporzyło mu wielu wrogów, ale także wielu fanów, wśród nich Marcela Duchampa, Francisca Picabia czy André Bretona. 23 kwietnia 1916 roku Cravan wyzwał na pojedynek bokserki aktualnego mistrza świata wagi ciężkiej, Jacka Johnsona i przegrał przez nokaut w pierwszej rundzie. Francis Picabia stworzył plakat zapowiadający pojedynek, który przedstawiał umięśnionego boksera trzymającego w dłoni wątłe ciało młodego chłopca, które zostało przedstawione w taki sposób, jakby miało zaraz rozlecieć się na kawałki.

Cravan twierdził, że podstawowym warunkiem bycia artystą jest umiejętność pływania, co paradoksalnie przyczyniło się do przerwania jego błyskotliwej kariery. W 1918 roku wyruszył w samotny rejs, z którego nigdy nie powrócił. Jednakże legenda przetrwała do dziś.

Bas Jan Ader (Bastiaan Johan Christiaan Ader) to holenderski artysta konceptualny, performer, fotograf i twórca filmów. Ostatnie 10 lat swojego życia mieszkał w Los Angeles. Prace Adera były prezentowane przeważnie w postaci filmów, fotografii oraz performansów. Wykonał też instalację o charakterze performatywnym zatytułowaną: *Please Don't Leave Me*. Ader stworzył swoistą odmianę romantycznego konceptualizmu, którą doskonale, choć fatalnie, wzmocniła jego śmierć. Począwszy od jego wystawy dyplomowej w Claremont College w 1965 roku, *Implozja: artysta kontemplujący siły natury*, której plakat promocyjny przedstawia artystę siedzącego na krześle na dachu, palącego cygaro, a za nim rysunkowe chmury, Ader ujawnia stałe zainteresowanie konceptualnymi gestami z elementami narracyjnymi – często wiążącymi się z niepewnym poddaniem się grawitacji. Jego prace są jak melancholijne haiku. W trakcie swojej artystycznej kariery Ader zasłynął performansami, w których celowo spadał z dachu i z roweru pędzącego w stronę rwącej rzeki albo rozrzucał i zostawiał na pastwę losu oraz wiatru swoje ubrania.

Ader zaginął w niewyjaśnionych okolicznościach podczas samotnej podróży łodzią przez Atlantyk. Nigdy nie odnaleziono jego ciała, nigdy też

jednoznacznie nie stwierdzono, co się tak naprawdę stało. Czy było to starannie przygotowane zniknięcie, spreparowane w imię sztuki, czy rzeczywiście niczego niespodziewający się artysta został pochłonięty przez wody oceanu? Połączenie radiowe z Aderem zostało przerwane trzy tygodnie po jego wypłynięciu. Rok później znaleziono dryfującą łódkę artysty wraz z porzuconym paszportem. Tajemnicze zniknięcie artysty nie pozostało bez echa. Zadziwiająca publikacja Marion van Wijk i Koosa Dalstry, *In Search of the Miraculous: Bas Jan Ader Discovery File 143/76* odtwarza raport policyjny związany z odkryciem w 1976 roku (150 mil od wybrzeży Irlandii) i niemal natychmiastową kradzieżą (z hiszpańskiego portu) łodzi Adera, Ocean Wave. Badacze spędzili 10 lat nad tą sprawą. W tomie znajduje się zawartość portfela Adera – w tym wizytówki, legitymacja i skrawki ogłoszeń – a także liczne dokumenty prawne dotyczące jego zniknięcia oraz mapy z zaznaczonym miejscem, w którym znajdowała się zaginiona łódź. Przeglądane jak powieść kryminalna akta stają się kolejną częścią ciągłej pracy i zagadki, jaką było życie Basa Jana Adera.

Życie Adera i Cravana to przeczcucie znikania, totalnej dematerializacji, której ostateczną formę nadała biografia. Czy ich bezkompromisowe artystyczne drogi nieuchronnie prowadziły do samozniszczenia, czy też była to całkowicie przypadkowa projekcja wyobrażeń, która skierowała ich na głębokie wody, skąd nie było już ratunku? Odpowiedzi zapewne nigdy nie poznamy, ale może nie o nie tu chodzi. To, czym dysponujemy, to historia, zapis osobistego doświadczenia i artystycznej utopii. Historia porażki, która jest dziełem sztuki samym w sobie, paradoksalnie największym, jakie zostaje.

[1] Na podstawie rozmowy Marty Ryczkowskiej z Agnieszką Kurant przeprowadzonej 9.12.2021.

6. HAPTYCZNOŚĆ SZTUKI

Fotografia VI

Fotografia ukazuje widzenie tunelowe. Przedstawia jasny przedmiot leżący na ciemnym podłożu, na którym widoczne są nieregularne linie. Fotografia jest nieostra. Centralnie umieszczony obiekt to gliniana rzeźba o nierównych, zaokrąglonych krawędziach. Przedstawia schematycznie zaznaczoną twarz kobiety w postaci zamkniętej powieki i falujących włosów. Wizerunek znajduje się w lewej części rzeźby. Po prawej stronie znajdują się ślady odcisniętych palców.

Haptyczność, z języka greckiego, oznacza komunikowanie się za pomocą dotyku, który jest rozumiany zarówno w sensie dosłownym, jak i metaforycznym. Dzieła haptyczne uruchamiają cielesność naszej percepcji, czyli wspomnienia zapisane w naszej skórze, która jest organem dotyku. Doświadczenie sztuki poprzez dotyk niweluje dystans, który towarzyszy kontemplacji obiektu jedynie wzrokiem. Gлина umożliwia odbiorcy doświadczenie wielozmysłowe, prowadząc dialog z hierarchią zmysłów przyjętą w kulturze zachodniej. Materiał daje odbiorcy możliwość ugniatania go, przetwarzania w procesie cielesnym, uczestnictwa w etapie mechanicznego wypalania i szkliwienia. Proces zawsze pozostaje niewiadomą.

DOTYK

Magda Franczak: Uczymy się poznawać świat przez dotyk, bez względu na to czy uruchamiamy inne zmysły, czy też nie. W pracy z rzeźbą dotyk jest dosyć istotny. Brak dotyku bardzo mocno odczułam, kiedy wybuchła

pandemia. Mówiąc o dotyku, warto też zastanowić się nad wyborem materiału, każdy z nich ma swoją specyfikę i temperaturę.

Oliwia Beszczyńska: Glina jest materiałem, w którym dotyk jest bardzo ważny. Proces pracy z nią relaksuje i otwiera. Zaczyna się od niekształtnego materiału, który wygląda jak bura masa, jest mało atrakcyjny wizualnie. Pod wpływem dłoni powstają kształty. Właściwie każdą formę można stworzyć. Pod wpływem wypału glina się przemienia w coś trwałego, niemalże wiecznego. Następnym etapem jest dodanie szkliwa, które zdobi i chroni. Przemiana zachodząca w tym wielostopniowym procesie jest bardzo duża.

Lubię zaczynać pracę z gliną, odrywać pierwszy kawałek z bloku, pracować rękami bardziej niż narzędziami, poznawać naturę tego materiału. Czasami myślę, że to jest wystarczające i niepotrzebnie chcę z niej coś uformować.

Nie wiadomo czy ty masz wpływ na glinę, czy ona na ciebie, w kontakcie z nią musisz szykować się na wiele niespodzianek. Bardzo trudno kontrolować ją zupełnie, nie zawsze można przewidzieć efekt końcowy.

Im bardziej staram się, aby forma była prosta, tym jest to trudniejsze, glina jest miękka, plastyczna, ma swoją pamięć: kiedy zrobi się jakiś gest, jakoś się ją wygnie podczas lepienia, ona potrafi to zapamiętać i mimo że później ją wygładzisz, to ona potrafi wrócić do poprzedniej formy. Jest niczym żywy organizm, który poddany złożonym procesom, próbuje ukazać swój charakter.

Aby technicznie przygotować glinę do pracy, należy wyrobić ją jak ciasto, pozbawiając ją pęcherzyków powietrza, które mogą wybuchnąć w piecu. Co do szkliw, też rzadko mamy pewność, jak jedno szkliwo zareaguje z drugim, czy polubi się z „czerepem”, czyli powierzchnią naczynia czy rzeźby. Surowe szkliwa przypominają puder w mało atrakcyjnych kolorach, mieszając je z wodą, uzyskujemy pastelową zawiesinę, która pod wpływem wypału

wybarwia się na różne sposoby. To żywy proces przemiany. Czasami obezwładniający, tajemniczy, frustrujący, zawsze nieco magiczny.

Jolanta Pastuszak: Uwielbiam tworzyć różne rzeczy. Praca z gliną, ugniatanie jej, brudzenie dłoni, sprawiło mi przyjemność, każda praca manualna jest dla mnie relaksująca. Kiedy dotykałam liści, ich faktur i wypukłości, widziałam je oczami, mocno uruchomiły moją wyobraźnię. Aleksander choruje na lunetowe widzenie, podczas warsztatu położyłam jego dłoń na liściu, jego faktura sprawiła, że było mu łatwiej odbić go w glinie i wyobrazić sobie, jak on wygląda.

Dorota Krać: Dana faktura może się też kojarzyć z jakąś rzeczą, miejscem, a nawet kolorem (o ile osoba widziała kiedyś kolory i pamięta to doświadczenie). Stosowanie przez osobę niewidomą wielu faktur w pracy plastycznej można porównać do stosowania kolorów i różnych technik malarskich. Rozprowadzanie masy plastycznej na płaskorzeźbie lub rysunku wielofakturowym w pewien specyficzny sposób może uzmysłwić osobie niewidomej, jaki efekt osiągnąłby malarz, rozprowadzając w taki sam sposób farbę na płótnie. W przypadku osób słabowidzących, które nadal widzą kolory, zastosowanie różnorodnych faktur w pracy plastycznej wzmacnia ekspresję dzieła i doświadczenie sztuki, ponieważ wrażenia wzrokowe łączą się z dotykowymi. Dzięki temu artysta może czerpać radość z tworzenia kilkoma zmysłami jednocześnie.

Magda Franczak: Rzeźba *Stone Gloves (Kamienne rękawice)* powstała jako część projektu *Oddychająca Góra* realizowanego z Ludomirem Franczakiem w ramach Six Verbs Movement (kuratorzy Yael Wisznicki Levi i Szymon/Simona Kasproicz). Była rezultatem refleksji nad studnią przy lubelskim dworcu PKS. Studzienka powstała w roku 1865 w celu dostarczania wody

pitnej dla przedmieścia Czwartek. Budynek przetrwał w stanie prawie niezmiennym do dzisiaj. Od wielu lat pozostaje zamknięty. W świadomości współczesnych mieszkańców Lublina funkcjonuje jako symbol jedynej pozostałości po mieście żydowskim. Materiały archiwalne pokazują źródło, w przy którym stoją ludzie w kolejce, aby nabrać wody. Poza tym studnia symbolizuje m.in.: przemianę, tajemnicę, prawdę, podświadomość, oczyszczenie, odrodzenie. Kiedy udało mi się odnaleźć klucz do pomieszczenia, w którym miała znajdować się legendarna studnia, okazało się, że nie ma śladu po źródle, jest betonowa posadzka. Moja praca rzeźbiarska jest próbą przypomnienia opowieści o studni, to przedmiot symboliczny. Praca wykonana jest z czarnego granitu, geometryczna forma jest kontrastem dla organicznych otworów na dłonie będących tytułowymi rękawicami. Pustka przybrała tu formę tunelu na końcu którego spotykają się zanurzone w wodzie palce. Tę pracę postrzegam jako negatyw rzeźby, dlatego że najważniejsze jest to, czego nie ma, a co pojawi się w środku – w tym przypadku obie dłonie, które się spotykają, dotykając wody. Zaskakującym efektem tej pracy jest fakt, że gdy dłonie się spotykają, pojawia się odczucie dotyku zupełnie obcej osoby.

Martyna Bondarska: Zanurzenie dłoni w rzeźbie kojarzy mi się z wejściem w głąb siebie, odkryciem swoich mrocznych stron, których nie chcemy ujawniać.

Mariusz Wołkowicz: Gdy palce rąk połączyły się w środku kamienia, miałem skojarzenie, że gdy człowiek jest samotny, opuszczony, tonie, za chwilę spotyka drugiego człowieka, któremu też wydaje się, że jest w sytuacji beznadziejnej i wtedy myśli sobie, że jednak nie jest tak źle. Spotykające się palce dają nadzieję na spotkanie z drugim człowiekiem, na to, że w krytycznym momencie natkniemy się na kogoś, kto nam pomoże.

Dominik Szurgot: *Kamienne rękawice* to połączenie kamienia i wody. Włożenie prawej i lewej dłoni do zimnej, kamiennej rzeźby i ich nieoczekiwane spotkanie to było coś szczególnego i rzeczywiście uruchamiało wyobraźnię. Historia tej rzeźby nasunęła mi refleksje i skojarzenia dotyczące głosów z przeszłości, które są zagłuszane przez codzienną rzeczywistość i teraźniejszość, a należałoby się w nie wsłuchać. Dlatego później wyrzeźbiłem kosmiczne wszechucho, które mogłoby te odgłosy usłyszeć.

DŹWIĘK

Oliwia Beszczyńska: W Japonii dźwięk, jaki wydawała wypalona porcelana, był bardzo ważny. Sprawdzano w taki sposób, czy rzecz została odpowiednio wypalona, jeśli odgłos był dźwięczny, świadczyło to o tym, że tak jest, odgłos głuchy, tępy mówił o pęknięciu, którego mogło nie być nawet widać. Również szkliwo, którym pokrywamy przedmioty, może wydawać różne dźwięki. Wszyscy znamy zgrzyt widelca po talerzu; szefowie kuchni współpracujący z ceramikami decydują się często na szkliwa, które nie będą powodowały bolesnych doświadczeń przy użytkowaniu naczyń.

Dominik Szurgot: Jedna z rzeźb była też ciekawa dźwiękowo, bo przedstawiała instrumenty ze strunami, na których dało się zagrać.

ZAPACH

Oliwia Beszczyńska: Pachną niektóre z wypałów z pieców terenowych opalanych węglem, zapach ma również ceramika wypalana techniką raku, w której gliniane przedmioty poddane są redukcji, czyli procesowi zanurzenia

w trocinach czy innych palnych materiałach pod szczelnym przykryciem, co sprawia, że ceramika pachnie dymem i wędzarnią.

7. ZNAKI GRANICZNE

Fotografia VII

Fotografia przedstawia obraz widziany przez osobę z kataraktą. Nieregularne, jasnoszare plamy układają się w linie, które sprawiają wrażenie nieokreślonych, przestrzennych form.

Gdy w latach 90. XX wieku pojawił się w kinie słynny film *Matrix* promowano go hasłem-pyaniem: „Czy kiedykolwiek wydawało ci się, że z tym światem jest coś nie tak?”. O ile wtedy można było podejrzewać, że odpowiedź na to pytanie jest twierdząca, dziś nie ma już co do tego najmniejszych wątpliwości. Żyjemy w czasach małej apokalipsy, światem wstrząsają nieustanne kryzysy. Dystopie, jakie znamy z filmów i książek, zaczynają się powoli materializować. Jeżeli każde stulecie ma swój punkt zero, to jest właśnie nasz. Może świat wszedł w erę następujących po sobie pandemii i trzeba przyzwyczaić się do życia w cieniu zagrożenia? Kto wie, czy zagłada nie trwa niezauważona już od dłuższego czasu, w aurze spokoju, w codzienności? Żyjemy w czasach, w których przecucie końca jest bardzo silne, unaoczniała je pandemia, zbliżająca się nieuchronnie katastrofa klimatyczna, ginące ekosystemy, zwrot populistyczny i nacjonalistyczny na świecie. Mówią o nim także inne, bardziej wewnętrzne symptomy, wskazujące na kruchość człowieka i jego relacji z innymi. Wydaje się, że apokalipsa ma także formę przewlekłą; dotychczas niezauważalną. Nadeszła niepostrzeżenie, wśród pomruków przyrody. Jeżeli dodamy do tego media społecznościowe i internet, które zamiast sprzyjać budowie globalnej wspólnoty, wzmacniają tylko nasze naturalne tendencje do zamykania się w niewielkich totemicznych plemionach-bańkach, krajobraz robi się jeszcze bardziej mroczny. Jednak zawsze koniec to nowy początek. Wejście w mrok to punkt graniczny, *rite de passage* i całkiem nowa historia.

Przecucie końca i odchodzenia starych narracji coraz częściej manifestuje się we współczesnych wystawach. Wystawa Agaty Siniarskiej *Osuwisko*, będąca czwartą odsłoną cyklu *Prototypy* tworzono na bazie kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi, badała często umykające naszej wizualnej percepcji materialne aspekty tworzenia i istnienia dzieł sztuki, a także ich dwojaki potencjał: dzieło sztuki może być zarówno archiwum procesów pamięci, jak i zapominania, ma zdolność tak zachowywania, jak i niszczenia struktur zastanego świata. Katarzyna Słoboda, kuratorka wystawy, mówi: „Odchodzenie jest żywotne. To ruchomy proces, poruszający się swoim, niekoniecznie linearnym szlakiem. Odchodzenie jest przemieszczeniem, wymijaniem danej ścieżki. Fragmenty, skrawki, ślady, cienie, morfy, blaknięcia, wycieki, momenty, kreski, przepływy. Zapominanie, zanikanie, niszczenie, rozpraszanie, wymieranie to inne historie, te, które nie są zapisywane, powtarzane, konserwowane, kolekcjonowane, przechowywane. Żyją gdzieś w kątach, na marginesach. Zaproszone do archiwum wprowadzają w nie inną obecność, inną materialność, inną czasowość, inną przestrzeń” [1].

DRUGIE DZIECIŃSTWO

Rosyjski artysta Serge Hollerbach udzielając w czerwcu 2018 roku wywiadu dla „The New York Times”, podkreślił, iż istnieje w życiu drugie dzieciństwo, które nie jest czasem do stracenia, ale rodzajem nowej wolności. Słowa Hollerbacha, tworzącego od wielu lat w Nowym Jorku, zyskują większe zrozumienie w zestawieniu z wiedzą o chorobie artysty na zwyrodnienie plamki żółtej, która pozbawiła go wzroku. Choroba powodowała początkowo zniekształcenie widzenia, występowanie linii falistych zastępujących linie proste, dostrzeganie kształtów i rozmiarów przedmiotów innych niż w rzeczywistości, a także trudności z czytaniem i rozpoznawaniem kolorów. Progresja choroby doprowadziła u artysty do pojawienia się ciemnej plamy w centrum widzenia.

Georgia O’Keeffe: Moja wizja zawsze była bardzo wyostrzona – zarówno z bliska, jak i z daleka. Kiedy mój wzrok był szczególnie dobry, mogłam czytać bardzo drobnym drukiem i liczyć drzewa w górach oddalonych o wiele mil. Kiedy moje oczy przestały widzieć tak ostro jak przez 80 lat, a świat stał się szary, zaniepokoiłam się i stopniowo przestałam pracować. Z czasem zdziwiłam się, że ten świat może być piękny w nowy sposób i zaczęłam myśleć – jak mogłabym zacząć od nowa i malować ten nowy świat [2].

Działalność amerykańskiej fundacji The Vision & Art Project oscyluje wokół zagadnień takich jak wpływ zwyrodnienia plamki żółtej na dawną oraz współczesną sztukę. Prezentuje ona twórczość artystów zarówno przed wystąpieniem choroby, która często wpływa na zmianę techniki, medium oraz tematu, jak i po tym fakcie. Problemy z postrzeganiem pozwalają również ukształtować nowe spojrzenie na dotychczasową wizję. Fundacja prezentuje twórczość takich artystów jak: Georgia O’Keeffe, Edgar Degas, a a ponadto Serge’a Hollerbacha. Lennarta Anderso i Dahlova Ipcara, którzy w nowy sposób interpretowali dotychczasowe tematy, Thomasa Sgourosa, nazywanego autorem „pejzaży z pamięci” czy po utracie wzroku eksperymentował z techniką, tworząc wyłącznie przy pomocy dłoni.

A’Dora Phillips (The Vision & Art Project): Praca z artystami cierpiącymi na zwyrodnienie plamki żółtej jest wielkim przywilejem, a wielu stało się przyjaciółmi. Poznanie ich i zobaczenie, jak kontynuują swoją pracę, poszerzyło moje rozumienie sztuki i uświadomiło mi, że to co uważamy za „widzenie”, jest złożonym zjawiskiem, które obejmuje nie tylko wzrok, ale także wspomnienia, doznania, uczucia, empatię i inne zmysły. Artyści, z którymi pracowałam, utwierdzili mnie w przekonaniu, że możliwe jest

emocjonalne i zawodowe wyleczenie się nawet z tak druzgocącej straty, jaką jest poważne uszkodzenie wzroku, i pójście dalej.

Zwyrodnienie plamki żółtej wpływa na widzenie centralne, dlatego znani nam artyści cierpiący na tę chorobę zawsze w jakimś stopniu zachowują wzrok. Mimo to wielu z nich jest prawnie niewidomych i ma znaczną utratę wzroku. Niektórzy widzą kolory, a inni tracą zdolność ich postrzegania. Niektórzy widzą jedynie jak przez zaparowaną szybkę, a inni jedynie kawałki i fragmenty poprzez swoje widzenie peryferyjne.

Kiedy spotykamy artystów, których prezentujemy na naszej stronie, zazwyczaj przechodzą już przez proces żałoby i przystosowują się do utraty wzroku. Większość z nich przyjmuje nowe sposoby pracy i co ważne pozwalają, aby ich prace różniły się od tego, czym były wcześniej.

Myślę o utracie wzroku jako o zejściu w ciemność, które nie musi być końcem, ale wręcz przeciwnie, może być nowym, nieznanym początkiem. Może ono prowadzić do artystycznej odnowy i/lub nowych, głębokich spostrzeżeń i pracy. Jak powiedziała w wywiadzie z nami artystka Doris Salcedo: „Dla mnie sztuka jest sposobem myślenia, a żeby myśleć nie trzeba mieć doskonałego wzroku. Dla mnie sztuka jest próbą zrozumienia rzeczywistości. Sztuka jest sposobem na poszerzenie wąskich definicji, które mamy na temat tego, co to znaczy być człowiekiem. Sztuka wykracza poza moje upośledzenie wzroku – chodzi o empatię, a także o polityczne i artystyczne zaangażowanie” [3].

Martyna Bondarska: Podziwiam ludzi, którzy tworzyli sztukę, nic nie widząc. Sama na zajęciach z plastyki, gdy byłam zmuszona malować martwą naturę, byłam w kropce. Jak malować coś, co jest dla ciebie mało widoczne? Ja niedostrzegalne elementy sobie wyobrażałam i przelewałam to na płótno. Pani od plastyki tego nie doceniała, ale ja czułam się jakbym, wyszła z tej kropki. Teraz jest prościej, bo nikt mi nie narzuca, co mam tworzyć. Z biegiem

lat nauczyłam się plus minus, co ma jaki kształt, jako dziecko sama kreowałam na papierze, co ma jak wyglądać (z dzisiejszej perspektywy tamte prace były ciekawsze).

Abstrakcja jest ostoją bezpieczeństwa, tu nie da się popełnić błędów. Dlatego też z obaw i pozornej łatwości zamykam się w świecie kreowania tego, co nie musi nic przedstawiać. Jednak nie wiem, czy takie myślenie, że coś ma być idealne, jest odpowiednie. Sztuka ma poruszać i wzbudzać emocje, a nie tworzyć bariery. Tworzyć może każdy, sam ten proces przede wszystkim ma cieszyć artystę, a nie odbiorcę. Nakładanie na sferę sztuki zasad ograniczają ją, wręcz wrywa z niej to, co czyni ją piękną. Fascynujące jest to, co i w jaki sposób można przekazać na milion sposobów. Sztuka od zawsze kojarzyła mi się z wolnością i azylem, gdzie mogę wyrazić siebie i pokazać świat moimi oczami. W moim przypadku malowanie czy rysunek od małego były manifestem. Nieświadomie próbowałam przekazać część siebie.

Nawet wspominając moje wystawy plastyczne, byłam zawiedziona wyborem prac, zamiast silnych kobiet wybierano proste portrety albo zwierzaki. Świat też skutecznie odsuwał mnie od tworzenia, jest niewiele miejsc, gdzie osoby z dysfunkcją wzroku mogą się kształcić w malarstwie. Z tego powodu niezwykle wzruszają mnie sukcesy takich osób. Wyszły one z cienia i uchyliły rąbek swojej rzeczywistości, która często ma więcej barw i fantazji niż ta widziana przez większość.

Georgia O'Keeffe była bezkompromisową pionierką amerykańskiego modernizmu. Jej obrazów należy doświadczać wieloma zmysłami. Artysta eksperymentowała z nowymi kompozycjami, formami oraz kolorami. Ukazywała otaczającą ją naturę: pejzaże, niebo, a także kwiaty w makroperspektywie. Tworzone przez nią kompozycje zawsze były pozbawione ludzi. W latach 20. XX wieku powstały jej pierwsze płótna z kwiatami, które przedstawiła w skrajnym powiększeniu, nadając im rys abstrakcyjny. Podobny charakter zyskały pejzaże ukazujące spaloną ziemię i formacje górskie Nowego Meksyku. Georgia O'Keeffe w 1986 roku straciła

wzrok, jej nieustająca walka o możliwość tworzenia doprowadziła do zatrudnienia asystentów, których zadaniem było przygotowanie płótna oraz mieszanie farb olejnych. Do 95 roku życia, mimo utraty wzroku, posługiwała się techniką akwareli, eksperymentowała z rzeźbą w glinie.

Georgia O’Keeffe: Te obrazy są wynikiem mojego widzenia inaczej, niż widziałam wcześniej, Patrzysz w górę na wielkie drzewa. Możesz nie widzieć tego, co mogłeś widzieć dwa lata temu – ale pamięć jest dobra, więc z tym, co widzisz i tym, co pamiętasz – kawałkiem węgla drzewnego na papierze, rysujesz drzewa, jeśli jest taka potrzeba. Musisz myśleć kształtami, abyś mógł wyrazić w farbie to, co pamiętasz, co myślisz i co widzisz teraz [4].

[1] Katarzyna Słoboda, *Prototypy 04: Agata Siniarska. Osuwisko*, wystawa w Muzeum Sztuki w Łodzi, 2.2–11.4.2021.

[2] Georgia O’Keeffe, *My eyes and painting* (manuskrypt), 70. XX, kolekcja prywatna.

[3] Cytat pochodzi z rozmowy Agnieszki Chwiałkowskiej z A’Dorą Phillips, 02.12.2021.

[4] Georgia O’Keeffe, *My eyes and painting*.

8. POWRÓT DO NATURY

Fotografia VIII

Fotografia przedstawia widzenie z krótkowzrocznością. Z ciemnego tła wydobywają się dwa jasne liście paproci. W centralnej części fotografii fragmenty liści są najjaśniejsze i wyostrome. Większy wychodzi z dolnego prawego rogu i zajmuje połowę strony. Drugi, mniejszy, wychodzi z górnego prawego rogu i schodzi się z pierwszym na wysokości 3/4 strony. W lewej, górnej części kompozycji widoczny jest podłużny, jasny kształt.

Ucieczka w świat roślin, do mitycznego ogrodu, to jedna ze strategii przetrwania w trudnych czasach. W czasie pandemicznego zamknięcia ratowaliśmy się ucieczką do lasu. Kąpiele leśne (jap. *shinrin-yoku*) jako naturalna terapia polegająca na bliskim kontakcie z naturą, w ciszy i spokoju, nigdy jeszcze nie była tak popularna. Ludzie uwięzieni w domach korzystali ze specjalnych sesji online odtwarzających dźwięki lasu, a wirtualne spacerunki po Puszczy Białowieskiej miały ogromną liczbę użytkowników na portalach społecznościowych. Zaczynamy zachwycać się roślinami, gdy rozumiemy ich znaczenie dla naszego własnego przetrwania. Być może wynika to po części z faktu, że one nie potrzebują nas aż tak bardzo, jak my ich. Organizacja Narodów Zjednoczonych przedstawia ponad 300 000 gatunków składających się na ziemską florę jako „wytwórców o zasadniczym znaczeniu dla gospodarki [...], ich komórki zdolne do fotosyntezy wychwytyją energię z promieni słonecznych w milczącym codziennym działaniu, z którego powstaje wszystko to, co mamy: powietrze do oddychania, woda do picia, pokarm do odżywiania się, włókna na odzież, leki do zażywania oraz drewno do budowy domów” [1].

CHWASTY ROSNĄ, GDZIE CHCĄ

Czego mogą nas nauczyć rośliny? Magda Jędra i Anka Herbut, twórczynie performansu *Złe ziele* uważają, że rośliny są radykalnie inne niż my i możemy nauczyć się od nich wrażliwości. Wspólne działanie choreografki i dramaturżki jest rezultatem połączenia wieloletniego zainteresowania roślinami i ich właściwościami z doświadczeniem i praktyką taneczną. Performerka Magda Jędra zapuszczając się w świat roślin, stworzyła koncepcję ciała botanicznego, które funkcjonuje jako podmiot o przepuszczalnych granicach, otwarty na kontakt ze światem roślin. W *Złym ziele* przygląda się roślinom odrzuconym, uznanym za zbędne i bezużyteczne, a także za szkodliwe i zagrażające pozostałym gatunkom. Kluczowa staje się tutaj kategoria chwastu jako synonimu tego, co niechciane, co jednak trwa uporczywie bez względu na okoliczności. Projekt performatywny rozpoczął się warsztatami w Kazimierzu, podczas których uczestnicy wędrowali wraz z Magdą Jędrą po wąwozach, zwanych przez nią kanionami. Warsztaty przybrały formę spacerowykładu, który badał wrażliwość uczestników na zielony kolor: czy widzimy rośliny jako zbiór, tło czy jako pojedyncze gatunki.

W 1996 roku biologowie James H. Wandersse i Elisabeath E. Schussler opisali zjawisko zwane *plant blindness* („roślinoślepotą”), wskazując na to, że rośliny są często niezauważane. Ograniczenia wizualne oraz estetyczne sprawiają jednocześnie, że ludzie nie mogą otoczyć opieką tego, co jest dla nich niewidoczne. Wzrokowa niedostrzegalność roślin niesie konsekwencje w sferze globalnej oraz jednostkowej, pozbawiając nas również możliwości odbierania roślin pozostałymi zmysłami, które w swej konstrukcji umożliwiają człowiekowi doświadczenie roślinnych kształtów, dźwięków, faktur, zapachów oraz smaków. Ślepotą znajduje przełożenie w braku wykorzystania tego, co rośliny mogą nam zaoferować.

James H. Wandersse i Elisabeath E. Schussler: Osoby dotknięte stanem znanym jako ślepotą roślinna wykazują objawy, takie jak: a) myślenie, że

rośliny są jedynie tłem dla życia zwierząt; b) niedostrzeganie, lub nieskupianie uwagi na roślinach w codziennym życiu; c) pomijanie znaczenia roślin w codziennych sprawach; d) brak praktycznego doświadczenia w uprawie, obserwacji i identyfikacji roślin we własnym regionie geograficznym; e) brak świadomości, że rośliny mają elementarne znaczenie dla kluczowego cyklu biochemicznego – cyklu węglowego; f) niewrażliwość na walory estetyczne roślin i ich struktury – zwłaszcza w odniesieniu do ich adaptacji, koloru, rozproszenia, różnorodności, wzrostu, wzoru, rozmnażania, zapachu, rozmiarów, dźwięku, siły, symetrii, dotyku, smaku i faktury [2].

Dominik Szurgot: Bardzo ważnym elementem podróży do Grecji powinien być także kontakt z naturą. Na szczęście w Grecji jest wiele wzgórz, z których rozpościerają się piękne widoki. Dobrze jest od czasu do czasu wspiąć się na jedno z tych wzgórz, zwłaszcza wieczorem, tuż przed zachodem słońca, wyciszyć się i popatrzeć ze szczytu na świat. Wrażenia będą szczególnie cenne, jeżeli z naszego wzgórza będziemy mogli dostrzec morze i jeżeli tej chwili kontemplacji nie będzie nam zakłócać obecność innych ludzi. I tak oto doszliśmy w moich wywodach do tego absurdalnego punktu, w którym niewidomy człowiek piszący te słowa zapewnia z całym przekonaniem, że w Grecji najpiękniejsze są widoki, zarówno te dostrzegane przez nasze oczy, jak i te, które tworzy nasza wyobraźnia. Może to i dziwne, ale cóż, od kilku miesięcy biorę udział w projekcie, którego celem jest przybliżanie niewidomym sztuki. Nie oczekujcie więc ode mnie, bym w dalszym ciągu hołdował przesądowi, zgodnie z którym skoro jestem niewidomy, to znaczy, że nie widzę.

Mary Siisip Geniusz: Rośliny mają do zaoferowania zarówno duchowe, jak i fizyczne uzdrowienie. Trzeba tylko poprosić o pomoc, której mogą udzielić [3].

Alina Błaszczak: Uprawiam stewię oraz lippię trójlistną, są one interesujące wizualnie oraz mają właściwości zdrowotne, chronią przed zachorowaniem na cukrzycę. Kiedyś lekarka przyniosła mi sadzonkę lippi, która bardzo mi posmakowała, od tego czasu dodaję ją do kawy. Bliżej wiosny robię sadzonki, zawsze rozdaje je przyjaciołom i sąsiadom. Mam też czteroletni aloes, sadzonkę dostałam od mojej mamy. Rośliny wędrują między domami i rodzinami.

Jolanta Pastuszak: Dawno temu, mając anemię po operacji serca, piłam syrop z mniszka lekarskiego, to roślina, której moc wówczas bardzo doceniłam. Istnieje też różnica między mniszkiem a mleczem. Mniszek charakteryzuje się tym, że z jednego miejsca wychodzą wszystkie liście i kwiaty, w przypadku mlecza liście wyrastają na boki z łodygi. Bardzo lubię pić zioła, rumianek i mięta należą do moich ulubionych. Dawniej zdarzało mi się pić miętę zerwaną prosto z ogrodu. Tworzenie ogrodu z innymi osobami dałoby mi radość. Wierzę w moc ziół.

DOMOWE CHWASTY

Babka zwyczajna

Roślinę można spotkać na łąkach całego kraju, rośnie na niezbyt żyznych ziemiach, jest odporna i mało wymagająca. Młode liście babki można wykorzystać jako dodatek do sałatki. Jako surowiec lekarski stosuje się ją podczas infekcji górnych dróg oddechowych oraz w stanach zapalnych krtani i gardła. Ma właściwości bakteriostatyczne, wirusobójcze oraz rozkurczowe.

Krwawnik pospolity

Roślina jest od dawna wykorzystywana w ziołolecznictwie. Działa przeciwbakteryjnie i przeciwzapalnie. Zmniejsza krwawienie

i przyspiesza gojenie ran. Młode liście krwawnika wykorzystuje się również do sałatek. Rośnie w miejscach suchych i słonecznych.

Pokrzywa

Posiada zastosowania lecznicze, kulinarne, kosmetyczne oraz ogrodnicze. Pokrzywa jest odpowiedzialna za obniżenie ciśnienia i poziomu cukru we krwi, poprawia pracę wątroby i nerek. Jest bogata w wiele witamin, soli mineralnych oraz białek, szczyty młodych pokrzyw wykorzystuje się do przygotowania zup. Liśćmi pokrzywy żywi się kilka gatunków motyli.

[1] Richard Mabey, *Roślinny kabaret. Botanika i wyobraźnia*, przeł. Magda Witkowska, Warszawa 2018, s. 16.

[2] James H. Wandersse i Elisabeth E. Schussle, *Preventing Plant Blindness*, „The American Biology Teacher” 1999, nr 2, s. 82–86.

[3] Mary Siisip Geniusz, *Plants Have So Much to Give Us, All We Have to do it Ask. Anishinaabe Botanical Teachings*, Minneapolis 2015, s. 23.

IMPRESJE

Fotografie z warsztatów:

Fotografia I

Mariusz siedzi przy stole. Uchyła obiema dłońmi wieko drewnianej szkatułki. Pudełko ma przezroczystą pokrywkę, a jej wnętrze podzielone jest na sześć przegródek.

Fotografia II

Na stole leży otwarta szkatułka, z której Mariusz wyciąga drobne przedmioty.

Fotografia III

Fotografia widziana przez lupę powiększającą. Na otwartej dłoni kamień w pomarańczowo czerwone paski. W tle fragment drewnianej skrzynki.

Fotografia IV

Na pierwszym planie okrągła lupa powiększająca. Za szkłem widać palce trzymające brązowo beżowy kamień. Brzeg kamienia połyskuje.

Fotografia V

Wnętrze pracowni rzeźbiarskiej. Na pierwszym planie stół, na nim drewniany wałek, wiadro oraz rozwałkowana glina. Przy stole pracuje Dorota oraz jej siostra. Dorota siedzi, a swoimi palcami dotyka rozwałkowanej gliny. Jej siostra pochyla się nad stołem i pracuje z gliną.

Fotografia VI

Zbliżenie na dłonie Mariusza oraz na nierównomiernie rozłożoną glinę. Dłonie nadają kształt glinie.

Fotografia VII

Karolina pracuje z gliną, przed nią leży okrągły kawałek oraz płaska forma, której dotyka palcami wykonując ruch rozcierający. W drugiej dłoni trzyma narzędzie rzeźbiarskie.

Fotografia VIII

Kobieta odciska główkę śruby na płasko rozwałkowanej glinie.

Fotografia IX

Zbliżenie na odlew gipsowy płaskorzeźby, przedstawiającej wypukłe fragmenty roślin, liści i kwiatów.

Fotografia X

Alina trzyma przed sobą sadzonkę bluszczu. W tle stanowisko pracy. Na stole ziemia, mech, doniczki. Przy stole siedzą uczestnicy warsztatów, wszyscy mają na dłoniach rękawiczki.

Fotografia XI

Alina trzyma w dłoni kulkę uformowaną z ziemi. W tle pracują pozostali uczestnicy warsztatów.

Fotografia XII

Dominik ugniata w dłoniach glinę.

Fotografia XIII

Dominik siedzi przy stole. Przed nim kawałek gliny, w którą wgniata palce tworząc w niej otwory.

Fotografia XIV

Dominik trzyma przy uchu glinianą formę o nieregularnym kształcie.

Fotografia XV

Na pierwszym planie otwarta szkatułka trzymana w dłoniach kobiety. Jej wnętrze jest ciemnoczerwone, podzielone na mniejsze przegródki, w których leżą zwinięte kawałki papieru oraz naciągnięte trzy struny. Na wewnętrznej stronie pokrywki złoty frędzel.

Fotografia XVI

Karolina wykonuje zdjęcie telefonem. Na ekranie urządzenia zbliżenie na dłoń Mariusza, które dotykają skrzynki z ciemnoczerwonym wnętrzem.

Fotografia XVII

Martyna wykonuje wzór wykałaczką na kawałku rozwałkowanej gliny.

Fotografia XVIII

Mariusz siedzi przy stole. Przed nim leży nietypowy instrument w formie otwartej drewnianej skrzynki z naciągniętymi strunami. Postać jedną dłonią zmienia naprężenie strun a drugą ich dotyka.

Fotografia XIX

Zbliżenie na powierzchnię czerwonej formy artystycznej z wypukłymi, pionowymi wypustkami. W środku horyzontalnie umieszczona seria sześciu małych zdjęć. Na każdym z nich widoczne są dłonie uczestników warsztatów dotykające czerwonej formy.